

Universitat de Barcelona
Facultat de Filologia
Departament de Filologia Hispànica, Teoria de la Literatura i Comunicació
Àrea de Teoria de Literatura i Literatura Comparada

Treball de Final de Màster

Estudiant: Marc Claverol
**Albertine en dos pastiches
de la *Recherche***

Dirigit per: Dra. Annalisa Mirizio

Curs 2023-2024
(setembre)

Firma de l'estudiant

Firma del director de recerca

ÍNDICE

0. – INTRODUCCIÓN.....	3
1. – EL ALO-PASTICHE.....	4
1.1. La redacción de Gisèle (RTP II: 264-266)	7
1.1.1. <i>Exordium</i>	10
1.1.2. <i>Narratio</i>	11
1.1.3. <i>Egressus</i>	12
1.1.4. <i>Argumentatio</i>	14
1.1.5. <i>Sententiae</i>	16
1.1.6. <i>Peroratio</i>	17
1.2. Un interludio intertextual.....	19
1.3. El diálogo crítico (RTP II: 266-268)	22
1.3.1. <i>Exposición del grupo temático A (I-V/V/V-V/V) y de B (V)</i>	24
1.3.2. <i>Desarrollo primario de A (V/V-V/V/V-I) y de B (V)</i>	27
1.3.3. <i>Desarrollo secundario del grupo A (V/V/V-I)</i>	29
1.3.4. <i>Recapitulación del grupo A (I-[...]-I)</i>	31
1.3.5. <i>Rondò A (I-IV) B (IV-I) [+A (I)]</i>	32
1.3.5.1. <i>Coda: A (I)</i>	33
1.3.6. <i>Las acotaciones</i>	34
1.3.6.1. <i>Por el lado de André</i>	35
1.3.6.2. <i>Por el lado de Albertine</i>	37
1.4. “A[voir] [s]on roman”	41
1.4.1. <i>Primer recuerdo: Chambre – Contra Hippolyte Taine</i>	46
1.4.2. <i>Último recuerdo: Anti-chambre – Contra Ch. A. de Sainte-Beuve</i>	47
2. – ALBERTINE, O LA RECHERCHE FIGURADA.....	48
2.1. Albertine como símbolo en la obra.....	49
2.1.1. <i>Marcel</i>	53
2.2. Albertine como alegoría del texto.....	55
2.2.1. <i>La compulsión a la interpretación</i>	60
3. – EL AUTOPASTICHE.....	65
3.1. La red de mimetismos.....	68
3.2. – Por el lado lúdico.....	72
3.2.1. – <i>Sección [I] Rapsodia / Pastiche (Metáfora)</i>	74
3.2.1.1. – <i>Primer comentario intercalado</i>	79
3.2.2. – <i>Sección [II] Parodia (Metonimia)</i>	80
3.2.2.1. – <i>Segundo comentario intercalado</i>	83
3.3. – (Un paréntesis mereográfico)	84
3.3.1. – <i>A propósito del enmarcamiento</i>	84
3.3.2. – <i>A propósito de la reflectividad</i>	87
3.3.2.1. – <i>Un reflejo local de tipo temático</i>	89
3.4. – Por el lado satírico.....	91
3.4.1. – <i>Sección [III] Travestimiento (Sinécdoque)</i>	92
3.4.1.1. – <i>Tercer comentario intercalado</i>	97
3.4.2. – <i>Sección [IV] “Charge” (Antífrasis)</i>	98
3.4.2.1. – <i>Coda</i>	102
4. – CONCLUSIONES.....	103
5. – BIBLIOGRAFÍA.....	107
6. – ANEXOS.....	113
6.1. El fragmento del alo-pastiche (RTP II: 264-268)	113
6.2. El fragmento del auto-pastiche (RTP III: 635-637)	117

adorable seascapes, melting avenues, no, do not interrupt me, light and shade effects rivaling those of the greatest English poets, a flora of metaphors, described –by Cocteau, I think– as ‘a mirage of suspended gardens,’ and, I have not yet finished, an absurd, rubber-and-wire romance

Pale Fire

0. – INTRODUCCIÓN

Este escrito se centrará en dos de los tres pastiches que habitan las páginas de la *Recherche*, aquellos que involucran a Albertine.¹ Prestaré atención a las recurrencias observables en la presentación del material, con un lectura pormenorizada y quizá microscópica de dos zonas muy particulares de la novela: un pastiche en segundo grado leído en voz alta –aunque no escrito– por Albertine y, después, un auto-pastiche del estilo del propio autor, improvisado oralmente por la propia Albertine.² Como se ve, este trabajo de lectura del texto, es también, en lo diegético, un ejercicio de escucha: el desplazamiento inherente al deseo heurístico, desde la voz de Albertine hasta Albertine como función –de la obra y del texto– me ha movido a escribir un capítulo bisagra dedicado al papel simbólico y alegórico que desempeña el personaje respecto al universo ficcional en que se integra y a las homologías que mantiene con el proceso escritural que la produjeron.

¹ Aunque se ha dicho que los tres pastiches constituyen «un ensemble textuel et thématique cohérent» (Eells, E. 1982: 106) y al menos en una ocasión han sido abordados de manera unitaria (Aron, P. 2012: *passim*), excluyo de este trabajo el tercer pastiche por la ajenidad al personaje de Albertine y su incardinación en una práctica textual que Proust operaba al margen de la *Recherche*. El pastiche del diario de los Goncourt (RTP IV: 287-295) es un ejemplo de imitación lúdica o satírica del estilo de otros escritores –de hecho, ya los había imitado para la serie del *Affaire Lemoine*– y, a pesar del interés de su engarce a la novela –con la cual comparte algunos personajes–, podría serle autónomo. Por su función respecto a lo diegético –al vulnerar los niveles de enmarcamento con un texto atribuido a un autor real que a su vez presenta como reales personajes ficticios (Genette, G. 1966: 61)– y por sus rasgos estilísticos –su atención a los detalles superficiales (Eells, E. 1982: 106), dadora de una minuciosa consignación referencial, verbalmente lujosa, pero idealizadora y banal– ha sido leído como «une espèce d’anti-*Recherche*» (107), un contra-ejemplo de la poética del autor (Bayard, P. 1996: 94), cuya desviación formal es análoga al estrabismo de su visión, al presentar, de los asiduos al salón de los Verdurin, una imagen opuesta a la inmisericorde, ácida y a veces cruel que la voz narrativa de la *Recherche* ha ido, a lo largo de su novela, perpetrando de la grotesca mediocridad de todos ellos. Podrían leerse, como propuso Bayard (1996: 95), algunos motivos del pasaje, como la mención a Stevenson o a las perlas ennegrecidas, como indicios temáticos del “desdoblamiento”, de un “mundo al revés” propio (añado yo) de la sátira menipea: veremos en su momento cómo este género rige, también, los otros dos pastiches. En este caso, por el distanciamiento de la voz narrativa y por los rasgos temáticos –personajes grotescos encumbrados a una dignidad súbita y saturada por la voz de un narrador connivente–, no está lejos del banquete de Trimalción.

² El alo-pastiche, escrito en lo diegético por Gisèle como contestación a un examen, es adjuntado a una carta que le envía a Albertine y que ésta lee a las presentes. El auto-pastiche es declamado por Albertine tras un tiempo de cohabitación con el Narrador. Es una premisa de trabajo creer en el potencial que estos pastiches ofrecen, en tanto imitación estilística, para acercarnos a la *Recherche* desde y en la *Recherche* misma: ésta es muy evidente en el auto-pastiche; mostraré cómo, desde su aparente contingencia, también lo es en el pastiche de segundo grado. Respecto a la importancia que el arte del pastiche tuvo para el escritor –de la que me ocuparé fugazmente después– resulta muy curioso, y posiblemente no suficientemente remarcado, el hecho de que «le tout premier projet littéraire de Proust destiné à la publication est une imitation des «Prognostics pour l’année 1887» (Aron, P. 2021: 46), que era a su vez un artículo donde Jules Lemaitre anunciaba los títulos y respectivos comienzos de novelas –por ejemplo, de Zola– cuya supuesta aparición iba a producirse ese año, escritos en función de los estilos respectivos. Proust era un colegial y escribía para la revista estudiantil (ibid.), el primer texto de su carrera: el pastiche de un pastiche, un pastiche en segundo grado; quizá no sea casualidad que el primer pastiche de la *Recherche* sea, entonces, el pastiche de un pastiche escolar.

1. – EL ALO-PASTICHE

El primer pastiche inserto en la novela está integrado en un episodio más amplio, cuya acción transcurre sobre un acantilado de Balbec, en un día cercano al final del primer verano que el futuro narrador pasa allí, junto a sus nuevas amigas Albertine, Andrée y Rosemonde, a quienes no hace mucho que conoce, y menos aún que lo han admitido en sus juegos de jóvenes veraneantes. La lectura del pastiche divide la escena en tres partes.³

Al conjugar un saturado relieve del aspecto intertextual con la triplicidad de su enmarcamiento (Guyaux, A./Paz, M. 1980: 36) –pues consiste en las palabras de un Sófocles ficcional escritas por una muchacha y leídas por otra, pronto comentadas y corregidas por una tercera, con los comentarios del Narrador acotando acerca de las circunstancias del diálogo entre las dos últimas–⁴ ha motivado una atención notable en la crítica.⁵ Se ha señalado la inclusión tardía de este fragmento en la novela,⁶ en la cual funge

³ La parte central es la que en modo estricto corresponde al pastiche escolar; aludiré a la parte anterior, dedicada al encuadre diegético en la “falaise”, cuando aborde la central, y trataré la parte ulterior, dedicada al comentario del pastiche en el subcapítulo correspondiente (1.3.). Reproduzco a continuación el “pastiche” ya segmentando, conforme a la articulación de los fragmentos que guiarán mi lectura en el sub-capítulo (1.1.):

1. Mon cher ami, excusez-moi de vous écrire sans avoir l'honneur d'être personnellement connu de vous, mais votre nouvelle tragédie d'*Athalie* ne montre-t-elle pas que vous avez parfaitement étudié mes modestes ouvrages?

2. Vous n'avez pas mis de vers que dans la bouche des protagonistes, ou personnages principaux du drame, mais vous en avez écrit, et de charmants, permettez-moi de vous le dire sans cajolerie, pour les chœurs qui ne faisaient pas trop mal, à ce qu'on dit, dans la tragédie grecque, mais qui sont en France une véritable nouveauté.

3. De plus, votre talent, si délié, si fignolé, si charmeur, si fin, si délicat, a atteint à une énergie dont je vous félicite.

4. *Athalie*, *Joad*, voilà des personnages que votre rival, Corneille, n'eût pas su mieux charpenter. Les caractères sont virils, l'intrigue est simple et forte.

5. Voilà une tragédie dont l'amour n'est pas le ressort et je vous en fais mes compliments les plus sincères. Les préceptes les plus fameux ne sont pas toujours les plus vrais. Je vous citerai comme exemple:

*De cette passion la sensible peinture
Est pour aller au coeur la route la plus sûre.*

6. Vous avez montré que le sentiment religieux dont débordent vos chœurs n'est pas moins capable d'attendrir. Le grand public a pu être dérouteré, mais les vrais connaisseurs vous rendent justice. J'ai tenu à vous envoyer toutes mes congratulations auxquelles je joins, mon cher confrère, l'expression de mes sentiments les plus distingués (RTP II: 265-266)

⁴ Aunque no haya encontrado a nadie que lo llame así, el segmento que concierne estrictamente a la “composition” de Gisèle sería, aplicando al término “metarrelato” un segundo grado de recursividad, un “metarrelato dentro de otro metarrelato”, siempre que se entienda por tal concepto la interrupción de la historia y el relato enmarcante, acompañada de un relevo en la instancia de la enunciación (Dällenbach, L. 1991: 66): la “composition” cumple doblemente con tales requisitos, pues es un segmento del texto que interrumpe la escena y el discurrir del Narrador, que es relevado por Gisèle como una instancia de la narración, a su vez alterada mediante la creación ficcional de un discurso cuyo enunciado y enunciación también son ajenos a su sujeto. Respecto al diálogo de después, funge del complemento crítico que Proust había declarado, en carta a Ramon Fernandez, deseable escribir algún día para el acompañamiento de sus pastiches, «les études énonçant d'une façon analytique ce que les pastiches faisaient instinctivement» (citado en: Milly, J. 1970a: 20).

⁵ La atención prestada al pasaje empezó en época muy temprana. André Ferré le dedicó un artículo en 1929, al que no he tenido acceso, donde distribuía en una tríada jerárquica –reminiscente de la partición de estilos– los méritos académicos de cada una de las implicadas: mientras que Andrée sería «forte en thème» (Ferré citado en: Hamel, Y. 2013: §6), Gisèle sería «de type de la bonne élève, moyennement douée, mais

de punto de fuga que profundiza la perspectiva, se abre a la polifonía y al juego estilístico en un momento de particular importancia para el futuro narrador,⁷ siendo una suerte de injerto, digresivo en relación al contenido principal de la obra.⁸ El pasaje ha sido leído como una irónica toma de posición de Proust respecto a la enseñanza de la literatura en su tiempo, se han señalado algunos efectos de estilo, ha sido valorado desde un punto de vista social, de clase y de género,⁹ se lo ha examinado desde el punto de vista genético, se ha

consciencieuse, et dont la mémoire emmagasine avec une fidélité passive les formules du cours de littérature» (citado en: *ibid.*: §5), mientras que es condenaba, bastante injustamente, a Albertine al fracaso escolar «*piètre écolière, incapable de tirer aucun profit de l'enseignement* (Ferré, A. citado en: Nakano, Ch, 2020: 95).

⁶ El pasaje es bastante tardío: no aparece en la versión dactilografiada y una versión manuscrita –editada y analizada por Guyaux y Paz (1980: 34-36), y a cuyas variantes me iré refiriendo en su momento– fue adjuntada a las pruebas de imprenta de la primera publicación para la *Nouvelle Revue Française*. Sin embargo, debía ser antigua la idea de interpolar una redacción escolar en medio de su novela, pues el modelo para esta redacción lo facilitó Marcelle Larivière, sobrina de Céleste Albaret, (Compagnon, A. 1989: 93) y se conserva una carta de enero de 1916 donde el autor le agradece su envío y elogia, no sin condescendencia, su trabajo (*ibid.*). Aunque me haya sido imposible encontrar las redacciones enviadas por Larivière, ni averiguar si perviven, esta información “avantextual” sería un factor diferencial respecto a la general invención de los tonos (muy variados) con los que surte a las hablas de sus personajes, y situaría a este fragmento del lado del pastiche, entendido como la mimesis de un idiolecto. El manuscrito –en un «*cahier d'écolier*» (Kato, Y. 2015: 73)– muestra una mimetización estilística que alcanza hasta el aspecto gráfico, ya que a decir de Bouillaguet, que lo pudo cotejar, «[l]’écriture, d’une grande netteté (rare chez Proust), rappelle celle d’un écolier appliqué» (2015: § 12).

⁷ Ha sido señalado que el pasaje tiene, en lo que respecta a la economía argumental de la novela, «la fonction de marquer un triple commencement: la première leçon de littérature d’Albertine auprès du narrateur, le début de son amour avec lui, et la première page du roman qu’écrira celui-ci» (Eells, E. 1982: 106).

⁸ El pasaje en la “falaise” supone un injerto –«d’autant plus significative qu’elle est à la fois digressive et sans équivalent dans le reste du cycle» (Hamel, Y. 2013: §18)– en el texto que reproduce, a su vez, el injerto de cultura clásica que la cultura francesa, a través de sus instituciones de enseñanza, se aplicaba a sí misma (Nakano, Ch. 2020: 97), uno de los presupuestos implicados en el apareamiento epistolar del “sujet” elegido por Gisèle. A partir de la guerra francoprusiana se había reducido el peso de las lenguas clásicas en la enseñanza masculina. En 1880 se eliminaron definitivamente del “enseignement secondaire classique” los ejercicios de composición en latín para sustituirlos por la “composition française” (97): los clásicos del siglo XVII se convirtieron en la base del programa escolar en todos los niveles y se hizo más intensa la verdad del ingenioso inciso de Curtius, según el cual, el clasicismo francés no adapta artificialmente sus modelos de la antigüedad, sino que «se limita a contemplarlos para corroborarse a sí mismo» (1995: 374); este instinto de corroboración de la tradición nacional es puesto de manifiesto por la adjunción de un clásico griego.

⁹ Redacciones como la de Gisèle, tendencialmente “pastichants” y que el propio autor tuvo que hacer en su etapa escolar (Austin, J. F. 2008: 52; Aron, P. 2021: 41), no eran raras a fines del XIX en establecimientos de educación masculina (Austin, J. F. 2008: 51), si bien Paul Aron señala la existencia en Francia de un sólo colegio femenino, curiosa y oportunamente llamado “Sévigné”, donde se impartía, a finales del XIX, una educación parecida (2012: 53 n.8). En virtud de su contraste epistémico, se ha considerado la doble articulación del pasaje –carta de Gisèle, corrección de Andrée– en función de una pugna entre dos paradigmas en el ámbito escolar: la añeja imitación epistolar, en la redacción de Gisèle, y la más moderna “dissertation” que, a partir de la anterior, Andrée dicta oralmente (Austin, J. F. 2008: 51). Durante el período que va desde el fin de siglo hasta la Gran Guerra se produjo un progresivo abandono de los ejercicios miméticos al estilo del primer tipo, lentamente sustituidos por la “dissertation” (Aron, P. 2006: §7) y parece que sólo los colegios femeninos optaban por estas prácticas mimotextuales, culturalmente residuales, como lo sugería el primer comentarista que se ocupó de este pasaje: «sont des sujets comme on en traite fréquemment dans les institutions libres de jeunes filles, et comme il n’est pas impossible qu’on en donne encore parfois aux examens. Leur énoncé n’a rien de caricatural» (Ferré citado en: Hamel, Y. 2013: §5). En el artículo que aborda, de cuantos conozco, con mayor detalle este asunto, Chizu Nakano propone una lectura atenta a sucesivos desniveles, tanto epocales como de género, manifestados en el episodio: una mención al affaire Dreyfus situaría la primera estancia en Balbec en 1897 (Genette, G. 1972: 126) o 1898 (Nakano, Ch. 2020: 92); en esos años, estaban por cumplirse dos décadas de una ley que preveía una educación secundaria para las muchachas hasta los quince años (98). Seguían un itinerario parecido al de los muchachos varones de la pequeña burguesía, alumnos del llamado

prestado atención a la densa red hipotextual sobre la que reposa, identificando fuentes de inspiración en la literatura pedagógica de la época,¹⁰ si bien la atención respecto a la explícita intertextualidad con la obra de las escritoras y poetas que se mencionan en los “sujets” ha sido muy inferior a la que sería deseable.¹¹ Además, hasta donde han alcanzado mis lecturas, nadie ha tratado de leer la “composition” de Gisèle –tampoco las sucesivas correcciones de Andrée– a la luz de la tradición retórica. Sin renunciar al abordaje puntual de los asuntos que más han ocupado a los juicios críticos que me han precedido, las páginas que vienen tratarán de mostrar cuán exactamente siguen “lettre” y “dissertation”, cada una a su manera, los preceptos formulados por la retórica clásica para las partes del discurso.

“enseignement secondaire spécial”, que a su vez estaba «considérée comme «inférieur» par rapport à l’enseignement secondaire classique» (ibid.). El programa destinado a las adolescentes prescindía tanto de las letras clásicas –con una inclusión optativa del latín en pocos centros– como de la filosofía, de manera tal que «[l]’enseignement des jeunes filles est ainsi né d’une hypocrisie visant en réalité à leur imposer une infériorité scolaire [...] comme la conséquence d’un effet Pygmalion inversé» (ibid.): desde esta perspectiva, podría considerarse la infatuación del Narrador por la evolución de Albertine junto a él –llevándolo a proclamar, en el enmarcamento del auto-pastiche, «elle est mon œuvre» (RTP III: 636)– una vanagloria por la influencia que ha tenido –problemática, con egoísmos y miserias, pero cierta– en la reinversión de este “Pygmalion inversé”.

¹⁰ Se han investigado ampliamente las resonancias con la literatura crítica y escolar, y veremos cómo, por ejemplo, los ecos de dos obras pedagógicas de Gustave Lanson –señalados en distintas contribuciones (Hamel, Y. 2013: §18-19; Bouillaguet, A. 2015: §16)– no parecen en absoluto casuales; tampoco lo parecen las múltiples concomitancias con preguntas de exámenes reales. A este respecto, Nakano ha sido muy convincente al interpretar que si al Narrador le parece ridícula la carta de un Sófocles escribiendo a Racine desde los “Enfers” –como al propio Proust le parecían «devoirs ridicules qui ne sont plus en honneur que dans certaines écoles de jeunes filles et où Plaute écrit «des enfers» à un dramaturge contemporain pour lui dire ce qu’il pensait de sa nouvelle pièce» (1971a: 581)– era por el anacronismo de los agentes envueltos en la comunicación (Nakano, Ch. 2020: 99-100), por una mezcla aberrante entre vida y muerte –una confusión parecida entre los límites de vida y muerte la transgredirá aquella carta que, muchas páginas después, en Venecia, el Narrador creará recibir de una Albertine ya difunta (RTP IV: 220)– y del género de los *Dialogues des morts* con los pastiches epistolares de usos pedagógicos (Nakano, Ch. 2020: 101), en una fusión impropia entre “Anciens” y “Modernes”. Esta amalgama transgredía la codificación clasicista del género realizada por Fénelon –en una obra cuyo título especificaba “*des anciens et des modernes*” y tenía buen cuidado de no mezclar a los primeros con los segundos– y abrazaba una modalidad menipea, basada en modelos lucianescos –en la literatura francesa, representada por Fontenelle–, cuyo horizonte sí permitía la mezcla dialógica entre grecolatinos y franceses, entre personajes históricos y mitológicos (Nakano, Ch. 2020: 102). La valiosa distinción que acabo de resumir, sin precedentes en los estudios dedicados a la escena en la “falaise”, merece ponerse en relación con las determinaciones igualmente menipeas de los otros dos pastiches insertos en la *Recherche*: se podría considerar que las “greffes” que estos tres pastiches suponen respecto al resto de la novela implicarían un retorno de la menipea, tradición reprimida –entonces más que ahora– en el canon de la literatura francesa. Una muestra de esta represión clasicista sería la cita que la propia Nakano da de un modelo de respuesta de manual de Gasc-Desfossés –autor que Andrée recomendará a Albertine– a propósito de un diálogo mantenido por Malherbe y Ronsard (Gasc-Desfossés citado en: Nakano, Ch. 2020: 101), en el cual el primero le afea al segundo la mezcla de diferentes hablas del país y la creación de neologismos no patrimoniales, estableciendo las condiciones para una concepción purista y centralista de la lengua literaria francesa, en cuyo aséptico canon de entonces la grandeza –o gigantismo– de un Rabelais no podía tener el lugar merecido.

¹¹ Con muy escasas excepciones, apenas se ha abordado el pasaje en función de la rica intertextualidad que pone en juego. Antoine Compagnon leía, entre otros muchos puntos tratados en su capítulo acerca de las relaciones textuales mantenidas entre Racine y Proust, la densidad de los usos racineanos en el autor en función de una apropiación proustiana de la poesía del *Grand Siècle* contra los gustos burgueses –representados por su propia madre–, a través de una degradación de objeto (patrimonialista) puesta al servicio del retrato subversivo de una homosexualidad por ella deplorada (Compagnon, A. 1989: 82). Pierre Bayard proponía algunas intuiciones de signo psicoanalítico, referente a la presencia de Sévigné y La Fayette en el “sujet” descartado. En el subcapítulo 1.2 del presente trabajo abordaré ambos acercamientos y propondré algunas intuiciones críticas que relacionen la textualidad aludida en el pasaje con otros sectores de la *Recherche*.

1.1. La redacción de Gisèle (RTP II: 264-266)

Poco antes de que se dé comienzo con el pastiche, la joven Albertine, en medio de los juegos en que toma parte con sus amigas y el protagonista, escribe en un papel una nota que le entrega discretamente a éste: la nota dice «je vous aime bien» (RTP II: 264).¹² La lectura silenciosa de la nota por parte del Narrador es sucedida rápidamente por el anuncio que Albertine hace, en voz alta y a todas las presentes,¹³ de una carta que ha recibido de Gisèle –la amiga que hace pocos días ha tenido que abandonar, a causa de los exámenes para el “certificat d’études”, la compañía de las presentes– en que ésta cuenta cómo le han ido los exámenes. El Narrador resume, «Gisèle avait cru devoir adresser à son amie, afin qu’elle la communiquât aux autres, la composition qu’elle avait faite pour son certificat d’études» (RTP II: *ibid.*), anunciando la lectura colectiva que está a punto de empezar. Por páginas anteriores sabemos que la proximidad del día en que deberá presentarse a los suyos y la dificultad de los temas que suelen proponer en los ejercicios de “composition”, preocupan a Albertine. Los dos temas entre los que Gisèle ha debido elegir agravan sus temores:

¹² El pasaje de la “falaise” empieza en con una reflexión acerca de las diferencias entre sus nuevas amigas, cada vez más individualizadas, pues cada vez las iba conociendo más, y con mayor detalle:

Parfois une gentille attention de telle ou telle éveillait en moi d’amples vibrations qui éloignaient pour un temps le désir des autres. Ainsi un jour Albertine avait dit: «Qu’est-ce qui a un crayon?» Andrée l’avait fourni, Rosemonde le papier, Albertine leur avait dit: «Mes petites bonnes femmes, je vous défends de regarder ce que j’écris.» Après s’être appliquée à bien tracer chaque lettre, le papier appuyé à ses genoux, elle me l’avait passé en me disant: «Faites attention qu’on ne voie pas.» Alors je l’avais déplié et j’avais lu ces mots qu’elle m’avait écrits: «je vous aime bien» (RTP II: 264).

Se ha leído la escena que sigue en función de una dialéctica entre su contenido y lo que precede, «comme l’interlude qui sert à masquer l’émotion, presque douloureux, qui les quatre petits mots griffonnés ont suscité» (Guyaux, A./Paz, M. 1980: 38); a propósito de la frase, Yan Hamel (2013: § 18) observó que “je vous aime bien” era un ejemplo que Gustave Lanson daba, en su manual *Conseils sur l’art d’écrire*, de una fórmula retóricamente estéril, inhibitoria del pensamiento por su simplicidad en la expresión del sentimiento: «quand on veut séparer l’esprit du cœur et ne pas faire appel à son intelligence pour traduire ses sentiments, on est vite à court, et très embarrassé de parler ou d’écrire. Quand on a nommé l’émotion qu’on éprouve, qu’ajouter de plus? Le cœur plein d’une ardente amitié on écrit; quand on a mis: *je vous aime bien*, que reste-t-il [...]?» (1896: 5); volveré a tratar el comentario ejemplificado por Lanson en un momento ulterior del presente trabajo.

¹³ Los contrastes polifónicos que rigen el episodio se presentan pronto, ya en la inmediata continuación de la cita de las catorce letras “bien trac[e]s” por Albertine en “le papier appuyé à ses genoux”, con la transcripción de sus palabras orales: «Mais au lieu d’écrire des bêtises», cria-t-elle en se tournant d’un air soudainement impétueux et grave vers Andrée et Rosemonde, «il faut que je vous montre la lettre que Gisèle m’a écrite ce matin. Je suis folle, je l’ai dans ma poche, et dire que cela peut nous être si utile!» (RTP II: 264) expresada en los adjetivos –“impétueux et grave”– que sirven para calificar la apariencia súbitamente mudada de la manera de hablar del personaje. Se percibe una tensión entre la delectación y la utilidad, tema que desde Horacio ha dado que pensar a poetas y docentes. Me permito hacer una cala en el “Préface” que Racine escribió a *Esther*, donde refería la tarea pedagógica desarrollada en Saint-Cyr, llevada a cabo mediante «plusieurs moyens qui, [...] les instruisent en les divertissant; on leur met, pour ainsi dire, à profit leurs heures de récréation. On leur fait faire entre elles, sur leurs principaux devoirs, des conversations ingénieuses qu’on leur a composées exprès, ou qu’elles-mêmes composent sur-le-champ» (Racine, J. 2008: 5). Si Racine declaraba, en un antipático acceso de purismo lingüístico, recomendar a las discípulas la lectura de poetas porque «leur sert surtout à les défaire de quantité de mauvaises prononciations qu’elles pourraient avoir apportées de leurs provinces» (*ibid.*), el Narrador hace preceder el pasaje con comentarios acerca de cuán poco echa de menos la conversación letrada de los parisinos Saint-Loup y Villeparisis y de lo mucho que goza la escucha del distinto modo de hablar de Rosemonde, que es del Nord, o de Andrée, del Périgord (RTP II: 263), declarando además que «leurs paroles détonnaient, pareilles à ces strophes des temps antiques» (262).

Les craintes d'Albertine sur la difficulté des sujets proposés avaient encore été dépassées par les deux entre lesquels Gisèle avait eu à opter. L'un était: «Sophocle écrit des *Enfers* à Racine pour le consoler de l'insuccès d'*Athalie*»; l'autre: «Vous supposerez qu'après la première représentation d'*Esther*, Mme de Sévigné écrit à Mme de La Fayette pour lui dire combien elle a regretté son absence.» (RTP II: 264-265).

De los dos temas propuestos, Gisèle ha escogido el primero por ser el más difícil, según nos dice.¹⁴ El pasaje prosigue con la lectura que Albertine realiza en voz alta de la “composition” de su amiga: la enunciación se traspa al discurso citado de Gisèle y, cuando acaba, Andrée, realiza sucesivas correcciones y críticas a través de un diálogo que mantiene con Albertine,¹⁵ del cual el Narrador es testigo callado, pero en cuya transcripción intercala comentarios que conciernen a lo no verbal de la situación. Procederé siguiendo el orden del relato, ocupándome primero de la carta, después –tras un breve sub-capítulo donde abandonaré la disciplina descriptiva del comentario para realizar un sumario de algunos aspectos de la dimensión intertextual de la escena– abordaré las intervenciones del diálogo y las escasas acotaciones insertas en sus continuos oracionales; por último, analizaré por separado todas las acotaciones interpoladas por el Narrador durante la *oratio* de Andrée.

¹⁴ Una “mayor dificultad” acerca de cuya percepción deberíamos ocuparnos. Por lo pronto, tanto Yan Hamel (2013: §4, n.7) como Annick Bouillaguet (2015: §10) afirmaron detectar un uso del estilo indirecto, próximo al pensamiento de Albertine, en la manera cómo el Narrador declara más difícil la elección de la examinada: «Or Gisèle, par un excès de zèle qui avait dû toucher les examinateurs, avait choisi le premier, le plus difficile, de ces deux sujets, et l'avait traité si remarquablement qu'elle avait eu quatorze et avait été félicitée par le jury. Elle aurait obtenu la mention «très bien» si elle n'avait «séché» dans son examen d'espagnol» (RTP II: 265); la presencia de palabras entrecorridas en el período condicional habilitaría esta interpretación. Es inevitable leer la elección que Gisèle hace del “sujet” de Sófocles escribiendo a Racine, en lugar del de Madame de Sévigné a Madame de La Fayette, como producto de una disimetría en la valoración social del trabajo intelectual en función del género; si bien se podría considerar su decisión un tácito seguimiento del consejo que daba Lanson a las estudiantes femeninas, «de ne point s'enfermer dans l'étude des œuvres des femmes» (1896: VI) –hacia una recomendación simétrica a los estudiantes varones (ibid.)–, lo cierto es que el juicio que atribuye al “sujet” escogido por Gisèle una mayor dificultad, responde en buena medida a la subordinación inherente a los propios temas (en última instancia, lo que se pide a la alumna que escriba en el nombre de Madame de Sévigné es un comentario de la obra de Racine). La elección de Gisèle está guiada, por un lado, por su intuición de la dificultad que desea, y la dificultad entraña siempre una medición con la alteridad; por el otro, responde a los órdenes y jerarquías dados en el sistema escolar y social, y será interesante ver la falta de matiz que esta férrea hipotaxis de los valores estéticos, así como la rígida organización arbórea de los saberes, impondrá a las elecciones léxicas en diversos puntos de su discurso mimético.

¹⁵ Se plantea muy pronto una triangulación –bastante escalena– entre escritora (Gisèle), lectora (Albertine) y evaluadora (Andrée): «La composition dont Gisèle avait envoyé la copie à Albertine nous fut immédiatement lue par celle-ci, car devant elle-même passer le même examen, elle désirait beaucoup avoir l'avis d'Andrée, beaucoup plus forte qu'elles toutes et qui pouvait lui donner de bons tuyaux. «Elle en a une veine, dit Albertine. C'est justement un sujet que lui avait fait piocher ici sa maîtresse de français.»» (RTP II: 265). Si la estilización del indirecto es evidente en las expresiones coloquiales –“plus forte”, “donner de bons tuyaux”–, no lo es menos la distribución de los roles ocupados. En diversos puntos de la *Recherche* se puede apreciar una relación difícil con Gisèle, tanto por parte de Albertine como por parte de Andrée. Además, el único momento de la novela, al menos que recuerde, en que Albertine parece comportarse de una manera interpretable en términos de celos, Gisèle está implicada: pocos días después de haber conocido a Albertine, estando el Narrador junto a ella, aparece Gisèle (a quien éste aún no conocía) y, a su saludo, Albertine «ne répondit rien, garda un silence glacial» (241); intenta, de manera ostensible, no hacer para presentarlos hasta verse obligada. A comienzos de página, el Narrador había mencionado las figuras de Giotto –en un comentario al que volveré– y es fácil oír en Albertine un eco el tracto oral serpentinamente obstruido de la *Invidia*, cuando se nos dice que Gisèle «était restée avec nous malgré les rebuffades d'Albertine,» (241) o de su posición de los brazos en «Albertine obstinément placée entre nous deux» (242); además, cuando Gisèle se va, Albertine le reprocha al Narrador haberla mirado demasiado, como si quisiese «faire son portrait» (ibid.)

Me dispongo a desgajar los segmentos de la “composition” según las partes del discurso distinguidas por Quintiliano: que el rétor las ejemplificase sólo en los libros de sus *Institutio Oratoria* dedicados al discurso forense no impide que en esta doblemente ficcional epístola de elogio –ejemplo, por ello, del género epidíctico– sean aislables segmentos adscribibles a las categorías que allí se presentan, igual que no ha impedido que siglos de lectores hayan ido a sacar de las páginas dedicadas a las partes de la *oratio* forense los preceptos para discursos deliberativos, de elogio y aun para ofrendas musicales.¹⁶ Además, cada una de las seis partes en las que segmento la composición es leíble a través de la predominancia de una de una de las seis funciones del lenguaje propuestas por Jakobson.¹⁷

Cedo la palabra al narrador cediendo la palabra al Sófocles de la redacción de Gisèle:

La lettre de Sophocle à Racine, rédigée par Gisèle, commençait ainsi:¹⁸

¹⁶ Así lo refería Ursula Kirkendale en su estudio retórico de la *Ofrenda Musical* de Bach: dado que los libros de la *Institutio* que con más detalle tratan de las partes del discurso (los IV, V y VI), eran los dedicados al discurso forense y los otros dos tipos de discurso eran tratados brevemente, sólo en el libro III, sin atender a la distinción y caracterización de sus partes, «humanist orators, who had little occasion to practice any rhetorical other than the epideictic, took their topics and persons from us, but followed more or less the forensic model in constructing speech» (1980: 95). En este capítulo seguiré la tradición de leer a través del modelo sistematizado para el género judicial, «cuyos principios compositivos se consideran también aplicables al género deliberativo y epideíctico, aunque no sin evidente violencia y dificultades» (Mortara Garavelli, B. 1991: 69). Las citas de las *Institutio* las haré en la única versión completa de que dispongo, en italiano.

¹⁷ Seré laxo en la distinción entre factor de la comunicación y función lingüística, pero no arbitrario: llamaré función a la “conativa” en el *exordium* y a la “expresiva” en la *narratio* –aunque preferiría designarla “sintomática”, como propuso Rastier (1989: 43). Me referiré tanto a la “función poética” como al “lenguaje poético” en el *egressus*, pues considero que la tensión entre uno y otra dice mucho de lo que le acaee al discurso en esa parte de la *oratio*. Escribiré, de allí en adelante, sólo factores: el “referente” en la *argumentatio*, el “código” en las *sententiae* y el “canal” en la *peroratio*. Respecto al uso que hago del término “código” no concierne al aspecto metalingüístico del sistema modelizador primario que es el lenguaje natural –salvo en algunos detalles– sino al metalenguaje de un sistema modelizador secundario insertado sobre el primario (Lotman, Y. 1977: 9), que manifiesta en las *sententiae* una presencia excepcional, es decir: la literatura y su crítica.

¹⁸ Dos cambios de importancia desigual se perciben, en esta frase introductoria, desde la primera versión conocida hasta la versión definitiva. El menor es la interpolación del sintagma “rédigée par Gisèle” (Proust citado en: Guyaux, A./Paz, M. 1980: 35), acaso introducido para recordar mejor su estatuto textual apócrifo; el segundo es una efímera tachadura del nombre “Sophocle” –aunque no en su aparición anterior y primera, en la frase que daba cuenta de la elección de los “sujets”– y la atribución fugaz de la carta a un “Eurípide” que tachó antes de reescribir “Sophocle” (“variantes du manuscrit” citadas en: Guyaux, A./Paz, M. 1980: 36, v. 19): quizá pensara en las concomitancias entre los argumentos de *Athalie* y de *Ion* –las había señalado uno de los críticos citados a final del pasaje (Merlet, G. 1875: 155)– o viera, entre Racine y Eurípides, una general afinidad –evidente por las obras que el primero adapta del segundo, y un auténtico lugar común, tanto en el siglo XIX (Gasc-Desfossés, L./A. 1886: 103-104), como en el XX (Barthes, R. 1995: 90)– por sus tragedias sobre heroínas cuyos actos fatales son a menudo el resultado de relaciones de parentesco bien sobreestimadas, bien infravaloradas. A esta última categoría pertenece la heroína de la tragedia de cuyo fracaso un autor clásico debía consolar a Racine. Pudiera ser que descartara a Eurípides a causa –obviando los coros, procedimiento cuya decadencia sintomatizan, según es convención crítica, precisamente las obras de Eurípides, y cuyo renacimiento tardío en la escena francesa no parece un tema marginal en el pasaje– de la dimensión clásica y cívica desde la cual, en este sector de la novela, se alude al trágico francés: para los propósitos de un pastiche crítico con la institución escolar, no era el Racine más próximo a Eurípides –su Racine favorito, el que motivó el juicio, autoproyectivo sin duda, de que «sans doute une hystérique de génie se débattait-elle en Racine, sous le contrôle d’une intelligence supérieure» (Proust citado en: Compagnon, A. 1989: 101) y al que, en el “plan” de una disertación incompleta, un Proust aún estudiante había declarado «peintre souverain et infiniment varié de l’amour féminin» (citado en: *ibid.*: 96), *locus communi* en la recepción racineana de entonces (Lanson, G. 1895: 534-535; Lemaître, J. 1908: 139-141; 317-318)– el que más podía interesarle a Proust sino

1.1.1. *Exordium*

El *exordium*, parte inaugural de la *oratio*, debía en lo posible dar una idea del caso a tratar y, sobre todo, predisponer favorablemente al receptor.¹⁹ Gisèle cumple los dos objetivos:

Mon cher ami, excusez-moi de vous écrire sans avoir personnellement l'honneur d'être connu de vous, mais votre nouvelle tragédie d'*Athalie* ne montre-t-elle pas que vous avez parfaitement étudié mes modestes ouvrages?

Desde su comienzo, el período insiste en el despliegue de deícticos que refieren al receptor: el vocativo inicial del saludo, la triple mención del pronombre personal, la justificación –el imperativo que ruega la benevolencia– por la intrusión de su epístola en el canal comunicativo, la distinguida perífrasis finiendo en pronombre antes del punto de vuelta,²⁰: todo elemento de este *exordium* parece existir para la consecución de una finalidad *conativa*.²¹ Tras el giro, la apódosis tematiza, con posesivo en segunda, la causa a tratar en la “composition” de Gisèle, articulándola el recurso, muy apelativo, de la pregunta retórica.²²

el Racine más patrimonial, monumento del clasicismo a quien el consenso estético de la IIIª República sólo deseaba aparear con la cumbre del aticismo clásico, durante la plenitud de un género noble que aún no había reducido los coros, ni atentado al decoro con la mimesis del odio y deseo femeninos, especialidad euripídea y racineana: dar la palabra a Sófocles era, como propuso Hamel (2013: §20-21), representar el constructo ideológico que aliaba la encarnación de la cima ateniense al poeta por excelencia del clasicismo francés.

¹⁹ El *exordium* tenía, para Quintiliano, la función de «preparare chi ascolta ad essere meglio disposto verso di noi nelle altre parti» ([IV,I,5] 2003a: 453), recomendando indicar, si era posible, «le linee fondamentali della lite, su cui egli è chiamato» ([IV,I,34] 2003a: 463); éste cumple dos de las que atribuyó Aristóteles a los premios epidícticos: elogio y disculpas, amén de consejo (1990: 560), al que alude en pretérito con “ouvrages”.

²⁰ El “mais” adversativo divide en dos partes el segmento; sería –según Quintiliano– un período: «un giro o uno sviluppo circolare o una concatenazione o un ciclo compiuto de parole» (IX, IV, 22]; 2003b: 345); lo consideraba un recurso adecuado para el *exordium* de una causa importante, «dove si ha bisogno di mettere in mostra sollecitudine, di raccomandare il proprio assistito alla benevolenza» ([IX, IV, 128] 2003b: 385).

²¹ La función conativa «finds its purest grammatical expression in the vocative and the imperative» (Jakobson, R. 1960: 355) y ambos comparecen en este *exordium* desde su inicio. Se ha observado el buen cumplimiento de la pragmática epistolar en todo el “devoir” (Bouillaguet, A. 2015: §13), muy manifiesto en su inicio, lo cual es infrecuente en la serie de cartas cómicas insertas en la *Recherche* y no parece ser sólo un marcador de clase lo que la separa del pleonasma proemial de Aimé –«Monsieur,/Monsieur voudra bien me pardonner si je n'ai pas plus tôt écrit à Monsieur» (RTP IV: 96)– o de la larga y absurda tirada del “valet de pied” (II: 854), sino también de género, en una época que enfatizaba el cuidado perlocutivo de la expresión epistolar de las “jeunes filles”. Incluso el “mon cher ami”, la primera aberración al decoro que Andrée va a criticar, armonizan con la recomendación de Quintiliano de transmitir la impresión, en el *exordium*, de que la aceptación del caso –se refiere a la *oratio* forense, pero es aplicable– es por respeto a un valor tenido por alto, entre los cuales contaba la amistad [IV, I, 7]. Y es porque la amistad nace de la igualdad que el Sófocles de Gisèle aduce el estudio que Racine ha hecho de sus obras para, sin haberse conocido, justificar que le escriba amistosamente.

²² Primero, la formulación interrogativa que flexiona tonalmente la oración hacia su final contribuye a incrementar la atención de su receptor, incita tácita a una respuesta de la cual ya se predice, por ser pregunta retórica, su respuesta; segundo, a través de su predicado se atribuye al destinatario perfección en una actividad que concierne al trato con las “modestas” producciones del remitente. La antítesis trazada entre “perfección” –atribuida a una actividad del receptor– y “modestia” –asociada a una producción del remitente– es concorde a la función del *exordium*, según Quintiliano, pues consideraba que un modo que tenemos los humanos de «conciliarci senza parere il favore del giudice è dichiaraci incapaci, inesperti» ([IV, I, 8]; 2003a: 455), de manera que convirtamos al receptor de nuestro discurso a la vez en «benevolo [*benevolum*], attento [*attentum*], arrendevole [*docilem*]» ([IV, I, 5]; 2003a: 453); a una acepción secundaria del último adjetivo, proveniente de *docere*, “instruir”, alude también el final de la primera oración del Sófocles de Gisèle a través de su mención al perfecto estudio que Racine había hecho de sus creaciones dramáticas; la forma de referirse a éstas, “mes modestes ouvrages”, explicita una afectación de modestia que contribuye a captar la benevolencia del receptor.

1.1.2. *Narratio*

La *narratio*, en su condición de «racconto di un'azione fatta o supposta tale» (Quintiliano, M. F. [IV, II, 31]; 2003a: 491), implica un desarrollo temporal de acciones.

Vous n'avez pas mis de vers que dans la bouche des protagonistes, ou personnages principaux du drame, mais vous en avez écrit, et de charmants, permettez-moi de vous le dire sans cajolerie, pour les chœurs qui ne faisaient pas trop mal à ce qu'on dit dans la tragédie grecque, mais qui sont en France une véritable nouveauté.

La acción es, en este caso, introducir coros en la tragedia francesa: como el responsable de ello es, según el Sófocles de Gisèle, el destinatario de su carta, la *narratio* empieza con el pronombre haciendo de sujeto de la oración más larga y sintácticamente más compleja de la “composition”,²³ predicando la acción con una brusca metalepsis.²⁴ Estilemas ya no clásicos, como el que supone el uso de esta figura, sino incluso proustianos,²⁵ conviven con el tono de una adolescente en un examen, con la manifestación de su registro *expresivo*.²⁶

²³ Examinar los puntos que este período cumple y vulnera respecto a la preceptiva de la *narratio* no sería de las peores formas de caracterización del idiolecto mimetizado en este pastiche: si bien es una sección no demasiado larga y la *narratio* debe ser breve [IV, II, 40], está demasiado extendida para el contenido que se transmite, siendo más extensa que elegante, al revés de los preceptos exigidos para una *narratio* [46]; éstos son también contrariados por la complicación sintáctica, si bien relativamente respetados, ya que no hay duda que Gisèle ha tratado de hacer, de la textura de esta oración, «la più gradevole che sia possibile» ([117]: 2003a: 523); aunque haya adoptado, contra los preceptos, figuras poéticas [118], también ha imitado a los antiguos [ibid.]; aunque no haya conservado su lengua totalmente pura [ibid.], ha conseguido que sus palabras «riescano ad evitare con la loro varietà il tedio e a sollevare con i mutamenti l'animo di chi ascolta» (ibid.; 2003a: 523).

²⁴ Si entendemos por ella «el paso (implícito) de unas nociones a otras que permanecen sobreentendidas y que guardan con las anteriores una relación sinecdóquica, metonímica o metafórica» (Mortara Garavelli, B. 1991: 160-161); en el caso de la figura aquí empleada por el Sófocles de Gisèle, los versos de Racine, al ser “mis [...] dans la bouche” han elidido, en la expresión, la mediada contigüidad metónima de los versos primero escritos y después leídos por las actrices que los recitarán, sinecdóquicamente, a través de sus bocas.

²⁵ Como aquellos que Spitzer calificaba de “retardantes”, en especial, el más conspicuo y llamativo, las “subordinadas de segundo grado” (1970: 433), si bien la tendencia proustiana de mantenerlas «étroitement rivées, emboîtées, encastrées dans les subordonnés de premier degré» (ibid.) está lejos del uso apositivo y algo caótico observable en el Sófocles de Gisèle, cuya *narratio* sin duda ha evitado caer, tal y como advertía el rétor, «nelle ripetizioni [...] di una stessa cadenza e di frasi di egual lunghezza» ([IV, II 118]; 2003a: 523), pero ha contrariado de modo radical la preceptiva, a pesar de su licencia epidíctica [IX, IV, 127], en lo referente a su composición sintáctica. También es un proustismo el procedimiento de la “distinción”, «la tournure fréquent chez Proust «Ce n'était a mais b»» (Spitzer, L. 1970: 420), que toma aquí un más brusco comienzo de formulación negativa simple, cuya inflexión restrictiva se manifiesta tardíamente, para agregar, aún más tardíamente, la concesiva que encuentra, tras la doble subordinada, su predicado en “les chœurs”. Pareciendo invertir el precepto de basar la *narratio* «su membri piuttosto lunghi e su periodi piuttosto brevi» ([IX, IV, 134]; 2003b: 387), esta parte se presenta más desmembrada que periódica; con más “incisos” –breves apartes contingentes, dispuestos para redondear el ritmo de la oración [IX, IV, 122], como aquí el Sófocles de Gisèle parece emplearlos para desfigurarla– que miembros extensos, no opta por miembros autónomos, sino por períodos, de los cuales no despliega, en su defecto, sus miembros constituyentes en intervalos largos [IX, IV, 127], sino que los obstruye por constantes incisos, asemejándola, por ello, a la mimesis de un estilo oral.

²⁶ La función expresiva –también llamada “emotiva”, aunque esta designación sea doblemente restrictiva– manifiesta el estado del emisor –puede perfectamente ser «el chirrido de una pieza eléctrica defectuosa» (Klinkenberg, J.-M. 2006: 62)– indicia acerca de su condición (e identidad) al emitir el mensaje: en contraste con el decoro del *exordium*, en esta *narratio*, diversos rasgos de estilo pueden leerse como indicios de un fondo idiolectal muy poco ático que al emerger causara, por ejemplo, el redundar de la aposición –“ou personnages principaux”– para especificar “des protagonistes” –inciso que recuerda al pleonasma «ta chère femme ma cousine Marie» (RTP II: 854) de otra de las epístolas cómicas insertas en la novela, del “valet” ya referido– y que podría indiciar tanto una posible duda respecto a la pertinencia lexical, como la intención,

1.1.3. *Egressus*

El *egressus* solía seguir a la *narratio* y era buen momento para granjearse el aplauso [IV, III, 1];²⁷ ésta es la parte de la “composition” que prodiga más elogios al destinatario –más bien a su talento– dando una idea de lo que Gisèle podía entender por lenguaje *poético*.

De plus, votre talent, si délié, si figolé, si charmeur, si fin, si délicat, atteint à une énergie dont je vous félicite.

Una enumeración anafórica yuxtapone cinco adjetivos de significado muy parecido, cuatro de ellos incluso encuadrables en dos familias lexicales:²⁸ su disposición forma una

quizá, de mostrar el conocimiento de una equivalencia semántica; también la litote “qui ne faisaient pas trop mal à ce qu'on dit”, quizá demasiado pizpireta y lúdica para un trágico en el Hades. Parece como si, en la sintaxis, un impulso sintomático –y por ende, subjetivo– lanzara al discurso a encajonar aposiciones, segmentar su fluir, subordinar a un subordinado breve (“et de charmants”) un subordinado que le triplica extensión y que a su vez subordina secciones que escinde de sí mismo: en éste último encontramos, transitando hacia el eretismo de la desviación del registro sofocleo que veremos en el *egressus*, un indicio muy posible del idiolecto de Gisèle en la voz “cajolerie”, que sustituyó, en la versión final, al “flatterie” del manuscrito (citado en: Guyaux, A./Paz, M. 1980: 35), aumentando la disonancia en el registro –pues su connotación cariñosa y tierna, propia de cortejo, existía ya en tiempos de Racine (Littré, E. 1883: 455)– al perpetrar una extrema vulneración del decoro esperado de un trágico ateniense escribiendo a un homólogo “gentilhomme”.

²⁷ Sobre todo, observa Quintiliano, en las declamaciones de tema no forense [IV, III, 2], como es nuestro caso. El *egressus* era adecuado a «la preparazione dell'uditorio prima della discussione [quaestionem]» ([9]; 2003a: 531), pues con la plasticidad que permitía «l'orazione ne ricava il massimo lustro ed ornamento» ([4]; 2003a: 529); en el caso de la “composition”, cumple bastante con el condicional que adjuntaba el rétor a la observación previa: «a condizione però che la digressione leghi e sia conseguente, e non venga invece incuneata violentamente a smembrare gli elementi che erano naturalmente un tutt'uno» ([4]; *ibid.*). Parece como si Gisèle, antes del segmento en que opondrá Racine a su rival, «nel timore che, allorquando alla concisa semplicità della narrazione, [...] si facesse seguire l'andatura bellicosa delle argomentazioni, col differire troppo a lungo le seduzioni dell'eloquenza, l'orazione perderebbe interesse [voluptatibus]» ([2]; *ibid.*).

²⁸ Por su extensión y por la afinidad semántica de sus adjetivos, la secuencia podría recordar a un ejemplo paródico y grotesco de aquellas «nuances entre synonymes de l'époque précieuse» que Leo Spitzer (1970: 421) encontraba en los modos de distinción y disyunción conceptual de algunos pasajes de la *Recherche*. Pero la enumeración de Gisèle tiende a una redundancia semántica sin gradación; por ello, es difícil acordar con Bouillaguet cuando veía en este paso «la marque humoristique d'un autopastiche par lequel l'écrivain montre, en l'exagérant, un procédé qu'ailleurs il dénonce mais auquel il ne dédaigne pas» (2015: §13): es cierto que el autor emplea un procedimiento que su propio estilo no desdena, pero lo realiza de un modo que jamás escribiría en modo directo (por contra, veremos en el “auto-pastiche” puntos donde la pertinencia en los procedimientos sí que habilitarían una atribución de auto-ironía): con la intención de llevar el procedimiento a la ruina, no sólo exagera los rasgos de la enumeración (la cantidad de términos), sino que lo empobrece (semántica y fónicamente) y lo aísla (del resto de la oración). Si se compara con un fragmento –célebre por autorrepresentar el propio estilo proustiano (Curtius, E. R. 1928: 70-71)– con enumeración anafórica a través del mismo adverbio empleado en este punto de la “composition” vemos cómo «[...] caresser les phrases, [...] de Chopin, si libres, si flexibles, si tactiles, qui commencent par [...]» (RTP I: 326) se relaciona con sintagmas distantes, presenta términos con afinidades fónicas, pero de semántica diversa –van de lo más abstracto a lo más háptico, de lo más ideal a lo más perceptible (quizá en afinidad, como veremos, con el personaje que motiva este excursus)– y respetan tanto una simetría silábica como la tradición tripartitiva tan propia de la elocuencia gala. Por contra, la enumeración de Gisèle sobrepasa el límite tetrádico debido a un añadido que el autor agregó en las pruebas, acentuando su «caractère pittoresque, et même caricatural» (Guyaux, A./Paz, M. 1980: 36), al interpolar en la versión definitiva el “si figolé” (Rey, P.-L. 1988: 1468) –de los cinco, el adjetivo «plus drôle, plus naïf, plus délicieusement incongru» (Guyaux, A./Paz, M. 1980: 36)– y desbaratar con una cadencia monótona el progresivo decrecimiento silábico que llevaba hasta “si fin”, neutralizando su positiva capacidad de sorpresa –el idiolecto autorial solía evitar la previsibilidad prosódica de sus series adjetivales largas (de cuatro miembros o más), bien colocando el miembro silábicamente más breve en el centro, bien justo antes del último y largo (Chaudier St., 2000: 72), como sucede aquí– al replicarlo como antecedente en la corrección; como si quisiera connotar la vagancia o apremio de una escolar en exámenes, la enumeración prosigue, tras el miembro central, entre la repetición parónima de lo escrito y el pleonismo del contenido declarado.

simetría cuyo eje, “charmeur”,²⁹ es a su vez variación flexiva del “charmants” que Gisèle ha escrito en la *narratio*: se extreman los estilemas alejados del esperable registro aticista.

En su conjunto, el pasaje de la “falaise” lleva a escena, con flexiones propias del pensamiento literario y retórico, el rápido desplazamiento a través del eje femenino-masculino que caracteriza a tantos personajes de la *Recherche*. Propongo abordar este vaivén mediante una dicotomía entre dos de las cuatro virtudes que Quintiliano recomendaba elogiar en los discursos de loa: *pulchritudo* y *robur*.³⁰ Leeríamos así un viraje desde la *pulchritudo* celebrada en la dicción de Racine durante la mayor parte del *egressus*, a la felicitación que le transmite en su clausura, preparando tonal y semánticamente una transición hacia la parte siguiente.³¹

²⁹ Alrededor de “charmeur” se disponen dos pares, “délié, figolé /fin, délicat”, parónimamente simétricos, proyectando –si se me permite la fórmula– «into the axis of combination» (Jakobson, R. 1960: 358) adjetivos cuyo «principle of equivalence» (ibid.) morfológico y semántico habría desaconsejado su selección. El empeño de Gisèle, asocial en el disfrute de una función poética escasamente domesticada por los sucesivos sistemas de normas del lenguaje poético, impermeable a sus convenciones, recuerda al estilema –ya rechazado por Quintiliano [IX, IV, 23]– de otro personaje muy secundario de la *Recherche* –pero que motiva, en el primer episodio en que aparece, la frase acerca de las frases de Chopin citada en la nota anterior –, la marquesa de Cambremer: en el cuarto volumen, ya anciana, se revela como una esforzada enumeradora de triparticiones, el orden de cuyos términos invariablemente trazan, en su intensidad semántica, un *diminuendo* (RTP III: 336; 473)... ¿como el que iba de “si libres” a “si táctiles” en la tripartición adjetival sobre Chopin? ¿Sería una broma del autor la atribución de este idiotismo, en el cuarto volumen, al personaje que había inspirado, en el primero, la gradación tripartita y descendente (según los valores comunes) de lo libre a lo táctil? No necesariamente, pues los valores que la estética proustiana concede a la percepción, aun a la háptica, no son los de la doxa, aunque sería bello investigarlo: ninguno de los trabajos consultados que refieren el estilema de Cambremer (Milly, J. 1970b: 109; Compagnon, A. 1989: 187-189 Chaudier, St. 2000: 61-63; Pierron, S. 2005: II, I, §19; Ghavimi, M. 2007: 96-97; Quaranta, J.-M. 2023: 9) lo asocia a la primera aparición del personaje. Pero prefiero acabar la nota contrastando la forma del elogio de este *egressus* con la caracterización que el mismo Proust hizo, siendo escolar, de las cualidades racineanas. En «aimer passionnément Racine ce sera simplement aimer la plus profonde, la plus tendre, la plus douloureuse, la plus sincère intuition de tant de vies charmantes et martyrisées» (1971a: 332) la serie adjetival de cuatro términos se antepone a la “intuition” y presenta una tensión en lo sintáctico y una flexibilidad en lo semántico de la que carece la loa –cuya serie quintuple y pleonásmica” no está antepuesta a “votre talent– del presente *egressus*; su único adjetivo común, “charmants”, que el autor sin duda sabía muletilla o tic de su idiolecto (Proust citado en: Milly, J. 1970b: 6), era correlacionado por el Proust muchacho con un muy contrastante en lo semántico y afin en lo fónico “martyrisées”.

³⁰ Se trata de dos de los cuatro *topoi* principales para el elogio: «noi lodiamo talvota con le parole la bellezza [*pulchritudo*] e la forza [*robur*], come fa Omero di Agamenonne e di Achille» ([III, VII, 12]; 2003a: 401): puede verse en el ejemplo de qué manera la oposición entre las dos virtudes ya se encarnaba, se narrativizaba, en este ejemplo homérico, atribuyendo la encarnación de una y otra a los dos jefes aqueos en conflicto. Veremos cómo esta polaridad incide en la forma del contenido –y aun de la expresión– del pastiche, reflejando a su vez la sustancia de unos contenidos ideológicos muy extendidos en el pensamiento literario de la época.

³¹ El relativo “dont je vous félicite”, subordinado a la “énergie”, sustituyó a una versión sin conmutador y meramente atributiva que en el manuscrito sólo cualificaba a la “énergie” como «peu commun» (citado en: Guyaux, A./Paz, M. 1980: 35), sin implicar, como es de rigor en las cartas, a emisor y receptor del mensaje. Con la corrección se insinúa, además, el pasaje a la *robur* y, si Quintiliano consideraba que era útil, en la *narratio*, «gettare qua e là qualche seme delle prove» ([IV, II, 54]: 2003a: 499), la diseminación del tramo final de este *egressus* antecesor de la *argumentatio*, se distancia del tono “si figolé” de la enumeración, denotando una “énergie” que el propio Proust había mencionado en los apuntes a la ya citada redacción incompleta: «Sa sensibilité de femme lui nuisait au contraire dans la peinture des énergies masculines» (citado en: Compagnon, A. 1989: 96). Desbloquear esta energía en el discurso –despojar de él las yuxtaposiciones parónimas– se pagará con la inhibición de la *pulchritudo* y con la asunción de un estilo granítico; pero éste, a cambio, construirá secreta y firmemente, en la *argumentatio*, los fundamentos para una declaración que alcanzará a la propia tragedia –de la cual hasta ahora sólo se ha mencionado el título–, en un proceder que Quintiliano llamaba *epiquerema*: «provare qualche cosa già pensata, pur se ancora non chiarita a parole» ([V, X, 4] 2003a: 585).

1.1.4. *Argumentatio*

El giro polémico, asociado con el desarrollo de la loa de cualidades subsumibles en la *robur*, habilitan una clasificación del segmento en el díptico, tan poco epidíctico, de partes de la *oratio* que la retórica conocía con el término *argumentatio*.³² Por centrarse en la vertiente cósmica de la obra y por la preponderancia de juicios atributivos, es la parte del *referente*.³³

Athalie, Joad, voilà des personnages que votre rival, Corneille, n'eût pas su mieux charpenter. Les caractères sont virils, l'intrigue est simple et forte.

Se ejemplifica a los dos protagonistas, forjados con una *robur* que ni siquiera podría mejorar el propio Corneille,³⁴ par y rival del destinatario, antonomasia de la pujanza teatral y de una fuerza cuya connotación está inscrita ya en el propio verbo “charpenter”.³⁵ Me inclino a adscribir esta oración a la especie de la *refutatio*³⁶ –“no sin evidente violencia y

³² La *argumentatio* constaba de dos partes: la *probatio* y la *refutatio*; compartían una misma organización de tópicos, figuras, palabras y estilo [V, XIII, 2]. En consonancia, en esta parte de la “composition” se tematiza una misma idea, concerniente a la obra, según una serie de atributos de la misma categoría semántica.

³³ Y por el tono, menos objetivo que objetual, pero sin deícticos –salvo, significativamente, el posesivo–, por las denotaciones sólo en «the “third person”» (Jakobson, R. 1960: 355) –la más asociada a la función referencial– y por optar por vínculos yuxtapositivos, connotantes de un Real escasamente humanizado.

³⁴ Puede ser casual que el autor, en una carta de 1893, hubiese elogiado unos versos de Robert de Montesquiou –a quien quizá sería atribuible alguno de los adjetivos con los que Sófocles ha celebrado el talento de Racine– comparándolos a los de Corneille, en una secuencia parecida a este paso. Empezando con la misma tematización de la “énergie” que ha celebrado el Sófocles de Gisèle en el fin del *egressus*: –«la double pouissance de votre meditation et de votre énergie» (Proust, M. 1971b: 220-221)– y reiterando poco después la conjunción de opuestos –«ce suprême raffinement accé cette énergie» (221)– antes de adjuntar un paralelo que prefigura la alianza clásico-clasicista de la “composition” de Gisèle: «et cette force créatrice des vieux âges, et cette intellectualité du dix-septième siècle» (ibid.). Sugestivamente, cuando llegaba a la comparación de los versos de Montesquiou con los de Corneille, lo hacía mediante una formulación muy parecida a la que acabamos de ver en el Sófocles escolar: «Corneille a-t-il fait un plus beau vers que celui-ci [adjunta un verso de Montesquiou] un plus cornélien que cet autre: [ídem]» (ibid.). No soy el primero en sugerir reminiscencias entre esta “composition” ficticia y este personaje real: Nakano comenta que, en 1897, uno de los años posibles en que transcurre la acción, le había devuelto a Proust una “lettre” corregida y con el comentario: «Le maximum étant 20, ce petit devoir épistolaire ne mérite que *moins quinze*. Le Professeur» (Montesquiou citado en: Nakano, Ch. 2020: 92), lo que podría haber contribuido a motivar, aunque Nakano no lo diga, tanto la calificación de Gisèle –“quatorze”– como la sonrisa que Andrée mostrará al final de su discurso.

³⁵ El verbo “charpenter” implica una catacrexis: en sentido recto, significa tanto «[t]ailler du bois de charpente pour le mettre en état d'être assemblé» (Littré, E. 1883: 567) como, en un registro coloquial «découper, taller maladroitement» (ibid.); en sentido figurado, el que más directamente nos concierne, equivale a «disposer les parties principales d'un œuvre littéraire» (567-568); además, adjetivado tiene valor de “robusto” y “forjado”. El autor sustituyó con el rotundo laconismo de este infinitivo tan sobre-semantizado, un anterior y muy perifrástico «n'eût pas pu bâtir avec plus de force» (citado en: Guyaux, A./Paz, M. 1980: 35), logrando imprimir, con su terminación oxítona, un correlato de su semántica. Veremos en la *peroratio* cómo esta corrección profundiza las diferencias conceptuales mediante el recurso a las repeticiones sintácticas.

³⁶ La *refutatio* era considerada por Quintiliano como una parte más difícil que su opuesta, pues solía ser más complejo negar una acusación que afirmarla: «dalla parte dell'accusatore l'esposizione è quasi sempre rettilinea e, per così dire, clamorosa: dalla parte del difensore si richiedono mille giri e artifizii» ([V, XIII, 2] 2003a: 657). Estoy procediendo desde un punto de vista analógico, entre dos tipos de discursos muy distintos, pero no puedo dejar de ver un paralelismo entre la dificultad de la *refutatio* y la primera de las oraciones, que empieza enumerando en asíndeton y no supera los dos términos; que realiza una interjección y especifica con artículo indefinido un pleonismo (“des personnages”); que atribuye a Corneille un predicado en subjuntivo pluscuamperfecto, y además en negativo, concerniente a la incapacidad para que el sujeto hubiese sabido realizar mejor una acción, “charpenter”, curiosa y compensativamente consistente en estructurar las partes.

dificultades”– en buena medida por su formulación negativa, con la cual se deniega –se refuta– la posibilidad de superación creativa de ambos personajes racineanos –mencionados sólo en interjección,³⁷ objetos directos de un núcleo nominal ocupado por “votre rival”, paralelo y opuesto al “votre talent” del *egressus*– por parte de un competidor concreto.³⁸

Que se trata de una superación –o igualdad– en los mismos parámetros y no de la consecución, por parte de Racine, de una tercera vía que escapara a la oposición binaria,³⁹ parece probarlo la monótona isotopía propuesta a través de la inmediata *probatio*.⁴⁰

³⁷ Un ejemplo del promiscuo proceso de escritura proustiano, sin tabúes para engendrar nueva escritura a partir del mantenimiento de relaciones textuales entre fragmentos disímiles: uno de los críticos que Albertine mencionará pudo surtir el “bâtiment” que sirvió a Proust para “charpenter” la oración correspondiente a la *refutatio* «[...] Joas, voilà le sujet que Racine emprunte [...]» (Merlet, G. 1875: 146); el “empruntement” proustiano se asociaría a la sustitución de Joas por Joad y el agregado de Athalie, habilitando un nuevo alzado, unívoco y sin matices, de la fortaleza y energía articulada al motivo corneilliano de la carta a Montesquiou.

³⁸ Es como si la apología y consolación de Racine se hubiese trocado en súbita alegación de litigio por la supremacía en la más alta realización dramática del ideal viril. Pero este juicio estaba muy lejos de ser inmotivado: el Sófocles de Gisèle está otorgando al Racine de *Athalie* la primacía en un polo cuya excelencia había sido concedida a Corneille por la tradición crítica (Cf. Deltour, F. 1879: 126 356; 361; 374; 382). En una disertación escolar en que había tenido que comparar a ambos trágicos –a partir de un juicio de Sainte-Beuve (Clarac, P./Sandre, Y. 1971: 873) que servía de íncipit y participaba de este tópico– el joven Proust, tras algún maniqueísmo dignos tanto de la pluma de este crítico como del estilo del Sófocles escolar que algunos años después habría de escribir –«De la tendresse, il tombe dans la préciosité galante; excédant la grandeur, il va jusqu'à l'extravagance» (Proust, M. 1971a: 330)–, realizó un desarrollo tropológico muy interesante de esta polaridad. Proseguía la frase dedicada al elogio de Racine que ya hemos visto con un inmediato «aimer passionnément Corneille, ce serait aimer dans toute son intègre beauté, dans sa fierté inaltérable, la plus haute réalisation d'un idéal héroïque» (1971a: 332). La “réalisation” –lo “real” y sus derivados lexicales era, según Spitzer, uno de los grandes valores de la poética proustiana: «aucune famille de mots n'est sans doute plus fréquemment représentée [...] ni plus chargée de l'idéal de l'auteur» (1970: 423), intuición del estilista retomada por Milly (1970: 39) y confirmada por los estudios cuantitativos (Brunet, É. 2017 [1982]: n16)– calificante del antepuesto “la plus haute” y por ello enlazando, recordémoslo, con la enumeración anafórica (“la plus [...] la plus [...]”) de virtudes racineanas, mediante un adjetivo (“haute”) opuesto al primero dedicado a Racine (“profonde”). Por repetición sémica y por oposición semántica, “la plus haute réalisation” se vinculaba en relación genitiva con “un idéal” cuya heroicidad era, a su vez, semánticamente afín a la cláusula “dans sa fierté inaltérable”, que sucedía –en yuxtaposición remáticamente anafórica y temáticamente antitética– a “dans toute son intègre beauté”, a su vez en consonancia semántica y cercanía sintagmática con “vies charmantes” y “la plus tendre”, en la oración racineana. Sin duda, la imbricación de *pulchritudo* y *robur* se tematizaba en aquella disertación proustiana de manera muy diferente a este pastiche, donde la última sólo sucede a la primera, sin que el Sófocles de Gisèle –por decirlo con un pasaje clave de la poética proustiana– consiga «envelopper de sa liquidité et de son «fondu» les motifs qui par instants en émergent» (RTP I: 206).

³⁹ Aunque esta tesis sería sostenible en lo que respecta a *Athalie*, nada en las palabras del Sófocles de Gisèle parece ir en esta dirección: la virilidad, la simplicidad y la fuerza son expresadas, a lo largo de la *argumentatio*, como valores de positividad absoluta, atribuibles superlativamente tanto a la intriga como a sus personajes. Ahora bien, los dos caracteres mencionados en la “composition” son una reina que ya es abuela y un hombre que es sacerdote; si se añade a Joas, el niño –recurso que Lanson consideraba una audacia respecto al decoro para una tragedia de la época (1895: 537)– heredero al trono, se podría ver que «une action dont les principaux personnages étaient une vieille femme, un enfant et un prêtre» (Deltour, F. 1879: 344) es una tragedia preñada de la virtud epidíctica de la *infirmas* [III, VII, 12], de la que tendré que ocuparme después.

⁴⁰ La dificultad comparativamente mayor que presenta la *refutatio* respecto a la *probatio* [V, XIII, 2], antes comentada, se presenta muy nítida en la oración que atribuyo a ésta, con su yuxtaposición bimembre de dos frases en presente del indicativo que atribuyen virilidad a los personajes y, a la intriga, simplicidad y fuerza; es nítido el contraste con la complicación subjuntiva y pluscuamperfecta de la *refutatio*. El trabajo atributivo de la *probatio*, en apariencia tan basto, prosigue el trabajo del *epiquerema*: construye las bases desde las que se edificará, en la siguiente oración, la atribución de la tragedia –conjunto formado por personajes e intriga– a un estatuto particular, mediante una síntesis de sus dos componentes: personajes viriles e intriga simple y fuerte.

1.1.5. *Sententiae*

Las *sententiae*, partidas en cuatro tipos,⁴¹ son una secuencia unitaria en la “composition”:

Voilà une tragédie dont l’amour n’est pas le ressort et je vous en fais mes compliments les plus sincères. Les préceptes les plus fameux ne sont pas les plus vrais. Je vous citerai en exemple:

“De cette passion la sensible peinture
Est pour aller au cœur la route la plus sûre.”

El *epifonema*, coordinando dos mitades disímiles,⁴² da paso al *entimema*, de particular simetría,⁴³ planteando una antífrasis que la *aetiología*, lacónica y funcional, anuncia que va a confirmar con un ejemplo: la *máxima*, un dístico de Boileau; sin duda, predomina el *código*.⁴⁴

⁴¹ Las *sententiae* no eran propiamente partes del discurso, sino que solían servir de transiciones entre éstas; además, de las cuatro que distingo en este paso, una de ellas, la *aetiología*, no era, como veremos, una *sententia*. Pero avancemos en orden. El *epifonema* era, según Quintiliano, «l’ultima esclamazione sopra un fatto narrato o provato» ([VIII, V, 11]; 2003b: 193) y, como tal, puede seguir a la *probatio* que acabamos de ver, de la cual la primera oración parece un resumen exclamativo, (volveré sobre ello). El término *entimema* lo empleo, para referirme a la oración sobre los “preceptes”, en parte en el sentido restringido y muy específico que Quintiliano definía como «*sententia* che deriva dai contrari [*ex contrariis*]» ([9]; *ibid.*), en parte con una acepción más habitual: la conclusión a un proceso de pensamiento cuyas premisas sólo serán adivinables, como indicios, con la citación de la *máxima*. Respecto a la *aetiología*, no era sino «un mecanismo discursivo que expresa una jerarquía de pensamientos [...] hac[iendo] explícitas las causas de lo que [previamente] se afirma» (Mortara Garavelli, B. 1991: 293); no se sabe, en el *entimema*, a qué viene la mención a los preceptos: la breve frase que anuncia una citación, remonta el proceso de pensamiento, es un “índice” que atrae «la atención sobre un objeto determinado» (Klinkenberg, J.-M. 2006: 202), y «no funciona sino en presencia del objeto que designa» (*ibid.*); por ella sabemos que el juicio de totalidad del *entimema*, intentará ser probado con un particular, la *máxima*: he vacilado antes de acoger en estas páginas este “neologismo” medieval; lo hago en virtud de la posible confusión que implicaría el empleo del mismo término con que designo el género para referir la especie. Con *máxima* me refiero a aquella acepción de *sententia* que la consideraba «una voce universale, che può esser apprezzabile anche al di fuori del contesto della causa, riferita talvolta solo a una cosa» ([VIII,V,3] 2003b:191).

⁴² Si la *probatio* yuxtapone dos frases muy similares, el *epifonema* coordina dos muy distintas: una que parece una restauración sintácticamente mejorada de la *refutatio*, otra que se apacigua en una variación expandida de la felicitación del fin el *egressus*. Los rasgos que asemejan el inicio del *epifonema* a la *refutatio* no son menos importantes que los que la diferencian: si allí la preposición “voilà” convertía en objeto directo a “des personnages” –arrojados por la frase, “en état d’être assemblé”–, aquí lo hace a la entera “tragédie”; si entonces el sintagma nominal lo desempeñaba “votre rival”, ahora lo hace “l’amour” en un predicado igualmente subordinado e igualmente negativo –era muy común destacar, en la obra, la ausencia del amor: «dans *Athalie* il n’est rien» (Lanson, G. 1895: 536)– pero cuyo relativo, “dont”, comparado con el “que” de la *refutatio*, promueve una relación gramatical más rica –y más proustiana (volveré sobre ello). Además, la primera frase del *epifonema* concluye el *epiquerema* iniciado con el “atteint à une énergie” del *egressus* (quizá en conexión con ello, su última frase inspira la última del *epifonema*); hurtando, por ser lugar común (es decir, ideología), las premisas ligadas a la *probatio*, el conjunto permite conferir a lo conjuntado, la “tragédie”, la dignidad de anteceder a su relativo.

⁴³ El *entimema* se opone al *epiquerema* concluido en la anterior oración: si en retórica este último supone una argumentación indirecta, sin anuncio de las premisas, cuya prueba conduce de modo oblicuo a una conclusión, el primero implica una conclusión a la que faltan premisas; cuando faltan todas, como aquí, la conclusión tiene valor de sentencia (Aristóteles 1990: 410): su desvío respecto al sentido hasta ahora tematizado no convierte al proceso, aunque la breve *aetiología* señale su razón, en menos entimemático: un juicio particular no puede probar universales. En el plano frástico, el *entimema* reitera la formulación negativa de la oración precedente, repitiendo el adverbio superlativo que acaba de cuantificar la “sincer[ité]” de los “compliments” expresados al final de la frase anterior: de hecho, “plus” aparece en dos ocasiones, frente a los adjetivos “fameux” y “vrais”, extremando la antítesis entre ambos; se oponen simétricos por el eje que corta la forma negativa del verbo y promueven un quiasmo que la llegada de la *máxima* exacerbará. Se cortocircuita así, por adelantado, la presunción de verdad de aquellos anticuerpos que, según Claudio Guillén, introduce la «afición al «esencialismo» de la escritura gnómica» (1985: 178) en el organismo discursivo del género novela, en una puesta al desnudo del «procedimiento demagógico» (Besa, C. 1999a: 66) que hace de la escritura sentenciosa un recurso mediante el cual, el Narrador justificaría, a través de su uso tan frecuente en la *Recherche*, su conducta y el autor podría presentar mediante ésta «el acceso a una visión no circunstancial o episódica, sino sintética y globalizadora de la realidad» (1999b: 83), como manifestadora de leyes (81) y de equivalencias (85).

1.1.6. Peroratio

La *peroratio*, presenta una secuencia de tres oraciones que predicán, respectivamente, en segunda, tercera y primera persona; coinciden, como mostraré, en un énfasis en el *canal*.

Vous avez montré que le sentiment religieux dont débordent vos chœurs n'est pas moins capable d'attendrir. Le grand public a pu être dérouté, mais les vrais connaisseurs vous rendent justice. J'ai tenu à vous envoyer toutes mes congratulations auxquelles je joins, mon cher confrère, l'expression de mes sentiments les plus distingués

La primera oración vuelve a sacar a escena los “chœurs”, sólo mencionados en la *narratio*; también se escribe, por vez primera desde aquella parte, el pronombre personal del receptor para decirlo como sujeto, atribuyéndole la mostración de una tácita homología entre el sentimiento religioso y el amor que se acaba de mencionar con el dístico de Boileau:⁴⁵ de un punto a otro de la oración –y dejando la parte media para el final– una lítote formula, en doble negación, que “le sentiment religieux” es capaz de enternecer, en un sintagma verbal que parece una réplica opositiva de la *refutatio* agonística.⁴⁶ Sin embargo,

⁴⁴ El *código* es el factor común entre el juicio crítico –sintético y abstracto– del *epifonema*, la “crítica de la crítica” del *entimema* y hasta del anuncio ejemplar –similar al que encontramos en las gramáticas– de la *aetiología*. Además, Gisèle hace citar a su Sófocles los versos 95 y 96 del libro tercero del *Art poétique* de Boileau; habría podido encontrarlos parafraseados y aplicados a Racine, en Lanson (1895: 535), lo cual constituye una prueba indiciaria de su valor de *máxima* colectivamente generalizable. Una cierta incongruencia entre el precepto y el contenido del discurso –el Sófocles de Gisèle acaba de elogiar en su *epifonema* la evitación de la temática amorosa, pero da una *máxima* contraria a su posición– favorece el efecto de verosímil adecuado a un texto ficticiamente atribuido a un ejercicio escolar, como si fuese el desvío retórico de quien no recuerda, en un examen, más que una frase cuya pertinencia y legitimidad deberá trabajar textualmente, dando con enunciados –en el caso de Gisèle, el *entimema*– que puedan justificar su inclusión, construyendo un enunciado refutatorio para citar el precepto que recuerda. Respecto a éste, si bien es audible en “cette passion” y en “aller au cœur” un eco del motivo amoroso entre Albertine y el Narrador, cuya primera aparición nítida ha sido la frase que ella ha escrito –y, por tanto, un eje de inserción del metarrelato en el relato que lo enmarca–, me interesa reparar en cómo esta secuencia de *sententiae* se organiza con un proceder que la obra replica a menudo en la disposición de su material: el *entimema* de la posición segunda desplaza el asunto propuesto por el *epifonema*, la *aetiología* ejemplifica con la *máxima* de la cuarta posición, opuesta al contenido inicial de la secuencia.

⁴⁵ Los versos “De cette passion la sensible peinture/ Est pour aller au cœur la route la plus sûre” reflejan como epígrafe “le sentiment religieux dont débordent vos chœurs n'est pas moins capable d'attendrir”: vemos cómo algunos sintagmas de la frase sofoclea remiten al dístico, bien sea en vertical (sentiment/cette passion; débordent/peinture) o diagonal (chœurs/cœur; n'est pas/est pour). Solamente dos versos antes, por cierto, Boileau había empezado su tirada con un: «Bientôt l'amour, fertile en tendres sentiments» (Boileau, N. 1881: 30, v. 93), al cual parece contestar el sintagma “capable d'attendrir” del final de la frase de Sófocles. La contraposición manifiesta una antítesis, no sólo entre amor divino y amor humano, sino entre música y pintura en tanto formas de acceso a dimensiones de la realidad: exterior la una, interior la otra. No puedo extenderme en el tema, pero baste constatar que en el sistema del amor proustiano –de los grandes amores– el placer y el gusto están, aun cuando de modo anecdótico, del lado de lo escópico pictorial –Odette, Séfora a ojos de Swann (RTP I: 220-221); Morel, cuadro de Bronzino a ojos de Charlus (III: 723); Albertine presentada al Narrador gracias a Elstir (II: 225)–, mientras que la música –la “petite phrase” vaciando el mundo de Swann para que el amor por Odette pueda advenir (I: 233), deviene «déchirante souffrance» (339); Charlus se vuelca en la carrera de Morel «comme toutes les vieilles mamans gâteaux du Conservatoire» (III: 726) y vive su mayor catástrofe tras la interpretación del “septuor” (820); el Narrador, deseoso de dejar a Albertine (498), en(ce)loquece cuando ésta reivindica sus conocimientos musicales debidos Mlle. Vinteuil y a su amiga (499)– aparece para llevar este apego a las entrañas y tensionarlo mucho más allá del principio de placer.

⁴⁶ El predicado de la oración que nos ocupa, “n'est pas moins capable d'attendrir”, no puede no recordar al final de la *refutatio*, “n'eût pas su mieux charpenter”, pues ambas presentan formas verbales en forma negativa, bien rigiendo en presente del indicativo un adverbio de cantidad y un adjetivo de potencia, bien modalizando un no saber subjuntivo y conjetural; ambas acaban en infinitivos cuyo valor semántico las hace contras-

aquí el núcleo nominal del cual depende –con parecida función sintáctica que el “votre rival” de la *refutatio*, pero su exacto opuesto temático– es el sintagma “vos chœurs”, que da y recibe, en el corazón de la oración, algo de la expresividad aliterante que presenta el antecedente “dont débordent”:⁴⁷ es en la *peroratio* donde, «se mai in alcun luogo, è lecito schiudere le fonti tutte dell’eloquenza» ([VI, I, 51]: 2023a: 723). El segundo período, de función consolatoria, es bimembre como la *probatio*, pero articulado en una forma adversativa: opone casi la misma terminología que el *entimema*.⁴⁸ La tercera oración, –trimembre si se cuenta el inciso vocativo “mon cher confrère” que suspende (en tanto variación dignificada del “mon cher ami” que abría el *exordium*) el vínculo entre el sintagma verbal y los complementos–⁴⁹ realiza una clara doble alusión, por primera vez desde el *exordium*, del medio de comunicación –escrito– que está empleando para dirigirse a Racine.⁵⁰

tar recíprocamente, connotando valores estéticos opuestos: una de creación en la materia, otra de afección en el sentimiento. Aunque la crasa materialidad de “charpenter” sea, respecto al sentimental “attendrir”, menos inconciliable de lo que los sintagmas nominales respectivos lo son entre sí, “votre rival”, en el eretismo de un elogio de la obra como cosa –y a su realización como una (por juntar dos acepciones de “charpenter” combinadas) “dispos[ition] [d]es parties pour le[s] mettre en état d’être assemblé”–, está en las antípodas del desbordamiento emocional y reintegrador de “vos chœurs”, como pronto veremos.

⁴⁷ Spitzer señaló la importancia que el pronombre relativo “dont” tenía en la frase proustiana: «un rivage à ses extrémités, et en même temps un pont entre les parties ainsi reliées» (1970: 427), efecto muy perceptible en este punto del pastiche porque a pesar de que el relativo, en sí bastante breve, esté subordinado en lo sintáctico al antecedente “le sentiment religieux” sostiene el cauce que va de éste hacia –en una connotación líquida que rebosa de “vos chœurs”– su suave *diminuendo* a través del predicado, hasta “attendrir”.

⁴⁸ El superlativo “les plus fameux” del *entimema* se desplaza por metonimia a “[l]e grand public”; “les plus vrais” cede su adjetivo a “les vrais connaisseurs”. El período contrasta hasta por sus formas verbales “a pu être” tiene –al ser perífrasis en “passé composé”– valores mucho más vagos que el presente “vous rendent”, cuyo régimen activo contrasta con la pasividad sugerida por “être dérouté”, connotante del Error frente a la “justice”, en conexión metónima con la Verdad a través de los “vrais connaisseurs” que se la “rendent”. La cláusula tiene retranca: Boileau, el autor de la máxima que Gisèle ha escogido a *contrario*, como ejemplo de precepto que “ne sont pas les plus vrais” fue de los “vrais connaisseurs” que mejor reaccionaron a *Athalie*, y debió consolar a Racine más de lo que hubiese podido hacer su Sófocles, cuando le escribió «trouvez bon que je vous répète que vous n’avez pas conçu de meilleur ouvrage» (Boileau citado en: Merlet, G. 1875: 143).

⁴⁹ Tanto estos complementos como el comienzo de la oración, con ser distinguidos –por su uso del relativo (“auxquelles”), en decadencia en el francés coloquial moderno (Spitzer, L. 1970: 430-431)– presentan anacronismos imposibles para el francés clásico que ya han sido señalados por mis predecesores (Guyaux, A./Paz, M. 1980: 36): esta frase, la última de la “composition”, será la única que Andrée reformulará entera.

⁵⁰ La afinidad entre *exordium* y *peroratio*, entre principio y final, era muy recomendada, y en esto la “composition” es conforme a la preceptiva, ya que «certi punti che nell’esordio basta accenare, vanno trattati con maggior pienezza nella perorazione» ([VI, I, 12] 2003a: 707): “mon cher confrère” es más dignificante que “mon cher ami” y expresa mejor la condición de par reconocida a Racine por Sófocles; la misma repetición acrecentada sería aplicable, si se repara en lo breve de este “devoir”, para los “chœurs” mencionados, tan al comienzo (por la *narratio*) y que aquí suenan *fortissimo*. Respecto a las marcas del “canal” comunicativo, si en el *exordium* aparecía el verbo –bastante más neutro– “vous écrire”, aquí se incrementa la indiciariedad epistolar, bastante más específica, mediante los verbos “envoyer” y “joins”. No hay más en toda la “composition”, lo que ya podría legitimar la atribución de esta parte al canal. Pero existen pequeñas correspondencias en las anteriores dos oraciones, de un orden más analógico, con el canal informativo. En la primera, “vos chœurs” ejerce en lo temático una función de canalización de sentimiento religioso a la ternura; o, más propiamente, como *stimulus* –«cara concreta [...] soporte activo del signo [...] transmisible por el canal» (Klinkenberg, J.-M. 2006: 98)– del que desborda por lo audible, el significado (religioso) capaz de conativamente eternecer –es apropiado que Malinowski, al acuñar el término de la función cuyo factor es el “canal”, la llamase «*Phatic communion*» (1923: 315)–; en lo remático, el relativo “dont” tiene un valor comparable en lo sintáctico al que

1.2. Un interludio intertextual

Raramente se dota de valor alusivo a los corpus literarios mencionados en los “sujets”.⁵¹ Aunque Compagnon señalara cuán relacionados con la culpa estaban los usos proustianos de Racine (1989: 82), y pese a que Bayard advirtiese que la «mère féroce qu’est Athalie –œdipienne dans la haine [...]– ne pourrait guère, dans une perspective psychanalytique, être considérée comme neutre» (1996: 91), apenas se ha desarrollado una lectura desneutralizada. Es cierto que las elecciones proustianas no suelen ser neutras –si no llegan a abolir el azar, lo reducen a lo marginal– y que su escritura opera con un cuidado en la selección deseoso de dotar a su obra de un rigor constructivo que lo aboca a simetrías, repeticiones, oposiciones, quiasmos y reflejos especulares:⁵² desde cualquier perspectiva, psicoanalítica o no, Athalie –adoradora de Baal, perseguidora de su propio nieto largo tiempo escondido (a quien sueña traicionándola, por quien siente una ternura inútil), víctima de una ejecución inmediata tras un ataque frustrado al Templo– cumple una

presenta en lo antrópico la comunión fálica –«to establish bonds of personal union between people brought together» (316)–, mientras que el verbo, “débordent”, remite al fluir en el cual el “canal” tiene su hidróforo étimo. En la segunda oración, el error cometido es referencial, pero concierne al canal que sirvió de transmisión al “mensaje” *Athalie*: no un teatro abierto al “grand public”, sino el convento de Saint-Cyr.

⁵¹ Tampoco se ha reparado, que yo sepa, en la saturada teatralidad de la escena. Si en el teatro clásico «a menudo, la acción se refracta a través de procedimientos de exposición intermediarios, que al contarla la distancian» (Barthes, R. 1995:73), la vivencia de Gisèle en los exámenes –parte del contenido de la carta– nos llega sólo indirectamente sumariada por el Narrador; la propia misiva remite a un procedimiento que en la tragedia clásica era «una función típica, la del Mensajero» (ibid.) y que da pie, tras su lectura, a una «escena[] de respuesta verbal» (ibid.) entre Albertine y Andrée, en una suerte de *agón* cómico (72) muy desigual. La doble conjunción que presenta el pasaje entre amor y escritura, literatura y retórica –incluyendo, por cierto, la lectura de un discurso epidíctico– en un debate al borde del frescor del agua durante un verano tórrido, tiene unas reminiscencias del *Fedro* platónico que diría que nadie ha observado; además, el desdén respecto a los ejercicios de erudición, con marca de género, es un tópico de la comedia clásica francesa desde Molière, y ya vimos cómo algunos rasgos de la retórica de las “précieuses” son deformados satíricamente en la redacción. Las dos obras racineanas mencionadas, compuestas para solaz y edificación de las “jeunes filles” de Saint-Cyr, presentan, por ello, una afinidad motívica con la edad y el género de las integrantes de la “petite bande”: a través de sus consejos pedagógicos, Andrée ejerce de Madame de Maintenon y Albertine de discípula, mientras que el Narrador funge de Rey Sol sentado en medio de la escena, silente igual que Rosemonde, cuyas «perpétuelles gaminerías» (RTP II: 263) se han mencionado poco antes y que sólo interviene en la escena, cual comparsa en una pantomima, para ser apartada de ella «avec l’indignation la plus profonde» (267) por Albertine. Además, cuando esta última ha anunciado, de una manera que podría calificarse de teatral, «je vous défends de regarder ce que j’écris» (264), ha utilizado el verbo común para la prohibición, aunque utilizado igualmente en los privilegios reales que concedían la exclusividad de un texto a su autor (Racine, J. 2008: 50).

⁵² La estructura quiasmática y enantiódroma que Barthes declaraba dominante del teatro de Racine (1963: 51), especialmente en *Athalie*, donde llegaría a presentar una dimensión “schiasmatische” –«deux divinités (Javeh et Baal), deux prêtres (Mathan et Joad), deux Rois (Athalie et Joas), deux Pères (Athalie et Joad) et deux Temples» (127)– se replica, en este episodio, por una estructuración dual, bastante frecuente en la *Recherche*. En este pasaje, la conjunción de Sévigné y La Fayette colide tanto con el par de obras racineanas, como con el par formado por el trágico ateniense y el francés; esta triple dualidad llevó a Bayard a sugerir que «[l]a superposition des deux «sujets» –donc des deux couples d’écrivains et des deux pièces de Racine– est en effet inévitable dans une lecture freudienne» (Bayard, P. 1996: 92). Si bien una lectura freudiana siempre será evitable, es preciso adjuntar varios pares más, aunque no sean ominosos, apareados en el pasaje: la cima de la “falaise” se opone al mar que preside, el “crayon” que presta Andrée se opone al “papier” que aporta Rosemonde, Albertine escribiendo la nota a Albertine leyendo la “lettre”, el silencio y privacidad de la lectura de la nota por el Narrador se opone a la “lettre” leída en voz alta a todas; Andrée se opone a Albertine, y el Narrador a Rosemonde como espectador y comparsa, ambos callados. Señalaré más dobles en su momento.

función en su drama que se podría calificar de especular respecto a la que desempeña, en la *Recherche*, la “grand-mère”: en la siguiente estancia en Balbec, retornará a la memoria del Narrador, el recuerdo, casi un año escondido (RTP III: 157-159), de la larga agonía que llevó –tras un ataque sobrevenido en los baños de los Champs-Élysées– a la muerte de su abuela –con quien sueña, a quien “regrette” inútilmente haber traicionado en el recuerdo.⁵³

Aunque Bayard no parezca haber reparado en una cadena de asociaciones parecida, no deja de recordar lo estrechamente asociada que está la abuela del narrador a Madame de Sévigné, y ofrece asociaciones que no carecen de interés;⁵⁴ para concretarlas sería necesario

⁵³ Si entonces la «présence inconnue» (RTP III: 153) de la abuela reaparece al agacharse para quitarse los zapatos (152), en la primera aparición de Athalie en escena, rechaza volver a su palacio y declara su tribulación y fatiga –«Non, je ne puis, tu vois mon trouble, et ma faiblesse»– antes de sentarse en el umbral del templo (Racine, J. 2001: 65); en una coincidencia más estrecha, al inicio del episodio del ataque en Champs-Élysées, la abuela se dirige al lavabo nada más bajar del fiacre (RTP II: 605), refiriendo la crisis con el eufemismo «mal au cœur» (608). Athalie sueña que el niño la apuñala en «[s]on sein» (2001: 69), lo cual recuerda vagamente al sueño del Narrador en algún punto: si la primera sueña que su nieto le clava «un homicide acier» (2001: 69), en el del Narrador, éste recuerda al despertar haber pronunciado la palabra “fourchette” (RTP III: 159) entre una retahíla de otros elementos disparejos –algunos de ellos podrá abordarlos; para el resto, remito a Compagnon (1988: 1434-1435)– a los cuales podría atribuirse la exclamación de Athalie dos “alexandrins” después: «De tant d’objets divers le bizarre assemblage» (2001: 69). Si más adelante en la tragedia, la figura paternal de Joad impide a Athalie el acceso al Templo en busca de su nieto, en el sueño del Narrador es su padre quien le traba el acceso a su abuela. Además, antes de la visión onírica del Enfant, a Athalie se le aparece en el sueño su propia madre, Jézabel: «Même elle avait encor cet éclat emprunté./Dont elle eut soin de peindre et d’orner son visage/Pour réparer des ans l’irréparable outrage» (2001: 68); el Narrador, antes de dormir, contempla la fotografía que se había tomado junto a su abuela en la estancia anterior, lamentando haberse burlado entonces de ella por «la coquetterie qu’elle mettait à poser» (RTP III: 156). La primera visita de Athalie al Templo hebreo, mal recibida por ser creyente practicante de la fe de Baal, recuerda a la negativa del doctor no habitual de la rue Gabriel a atender a la abuela tras su ataque (II: 610).

⁵⁴ En especial su sugerencia de que Sévigné escribiendo «à Madame de La Fayette, auteur d’un grand roman sur l’amour jaloux qui n’est pas sans affinités avec celui de Proust, pour regretter son absence, n’est-ce pas commencer d’apparaître en rêve au narrateur en annonçant sa mort prochaine, voire en l’encourageant, tel Sophocle depuis les Enfers, à faire une œuvre?» (Bayard, P. 1996: 92). Llevar más lejos esta asociación implicaría la búsqueda de algunos paralelismos más concretos. He hallado uno: el irónico comentario que realizó, en sus *Mémoires de la cour de France*, Madame de La Fayette –al observar que en la recepción de las muy exitosas representaciones de “jeunes filles” que se hicieron de *Esther* en Saint-Cyr «l’on y porta un degré de chaleur qui ne se comprend pas [...] et ce qui devoit être regardé comme une comédie de convent devint l’affaire la plus sérieuse de la cour» (La Fayette, M. 1828: 67)–, no muy distinto al grado de calor que sofocará a Albertine en la corrección que hará Andrée de la “composition”, ni a los comentarios desdeñosos del Narrador acerca de la seriedad con que sus amigas hablan «de leurs travaux scolaires, plus enfantins encore que leurs jeux, une gravité essentiellement puérile» (RTP II: 262). Menos afinidades he encontrado con Sévigné y esta escena: una “lettre” que escribió –a su hija, no a La Fayette– narra su asistencia a una representación –no estrictamente al estreno, sino cuando fue invitada– de *Esther* en Saint-Cyr. Despliega, junto a comentarios sobre el drama, un anecdotario mundano y confidencias de una picardía escénica –por ejemplo, la de confesar haberse asegurado de atender a la obra «avec une attention qui fut remarquée, et de laisser de temps en temps échapper de certaines louanges sourdes et bien placées» (Sévigné citada en: Deltour, F. 1879: 332)– que recuerdan a las que habría podido hacer madame Verdurin (RTP III: 756), si su creador la hubiese dotado de la gracia y autoconciencia irónica de la escritora. Pero la sugerencia de Bayard acerca del “Enfer”, Sévigné y la abuela del Narrador, cobra mayor pregnancia a la luz de la primera noche que pasa éste a su vuelta a Balbec, en el sueño en que se inmerge como «sur un Léthé intérieur» (157) y que le conduce a un angustioso “regret” en estricta afinidad con el asunto epistolar propuesto en el “sujet” descartado por Gisèle: «je sentis mon cœur comme durci, je venais de me rappeler que depuis de longues semaines j’avais oublié d’écrire à ma grand-mère» (ibid.); el tema de la escritura reaparece en el mismo sueño, en el diálogo onírico que mantiene con su padre, que le dice: «Elle demande quelquefois ce que tu es devenu. On lui a même dit que tu allais faire un livre. Elle a paru contente. Elle a essuyé une larme» (158). Una palabra que el padre le dice después, «Aias» (159), derivaría de la

abrir la interpretación figurada a la literalidad de “sujet” y “lettre”. Lo que Sévigné “regrette” es “l’absence” de La Fayette al estreno de *Esther*, una obra muy sólidamente incardinada –en parte por sus “chœurs”– en el “cœur” del autor de *Contre Sainte-Beuve*. El recurso coral en *Athalie* presenta, respecto a la continua intermitencia de los “chœurs” en *Esther*,⁵⁵ un contraste parecido al que tendría un intermezzo –que es la función que tienen el pastiche y su discusión para la novela– respecto a una intermitencia, que se interrumpe, cesa, prosigue y se repite o reaparece, como las “intermittences du cœur” de esa segunda estancia en Balbec (RTP III: 153). Olvidar *Esther*, u olvidar que *Esther* ya presentaba “chœurs”, era también olvidar, en el sistema textual del autor, páginas como ésta:⁵⁶

Et Maman, pensant à cette *Esther* qu’elle préfère à tout, fredonne timidement, comme avec la crainte de faire fuir, d’une voix trop haute et hardie, la mélodie divine qu’elle sent près d’elle: «Il s’apaise, il pardonne», ces chœurs divins que Reynaldo Hahn a écrits pour *Esther* (Proust, M. 1954: 146).

Respecto al verso citado del canto de Maman, pertenece a la última escena de Esther, donde el coro celebra la recuperación de la libertad y cantan su apoteosis a Dios. Restituir el verso a la continuación de su estrofa no deja de resultar iluminador: «Il s’apaise, il pardonne./Du cœur ingrat qui l’abandonne/Il attend le retour» (Racine, J. 2008: 48).

grafía empleada por Leconte de Lisle para Áyax en su traducción de... Sófocles, precisamente (Compagnon, A. 1988: 1435); dos elementos más, según el editor, podrían también aludir a la culpa filial: a él me remito.

⁵⁵ Comparada con *Esther*, en *Athalie* la presencia e importancia de los coros se reduce decorosamente a una expresión mínima y, sobre todo, enajenada de la acción. A diferencia de *Esther*, en cuya escena de clausura vive el coro su clímax, los “chœurs” de *Athalie*, cantan sólo a fines de cada acto –excepto en el último–, con objeto de relevar a las actrices, de modo que el «Theâtre ne demeure jamais vide; les intervalles des Actes n’étant marqués que par des hymnes et par des moralités du Chœur, qui ont rapport à ce qui passe» (Racine, J. 2001: 37), pero sin participar, en tanto coro, más que de silencioso figurante en algunas escenas intermedias.

⁵⁶ La atención prestada por la crítica al vínculo que el “Je vous aime bien” de la nota de Albertine mantiene respecto a su contrapunto, el “conseil” de Lanson (1896: 5), no ha alcanzado a este otro pasaje del mismo manual, donde confluyen Racine y un amor materno decible en ambos genitivos: «Vous avez lu *Andromaque*, et vous avez une mère qui vous aime; vous savez ce que vous êtes pour elle; vous le sentez, et que par votre amour de fils vous ne lui rendez pas encore tout ce qu’elle vous donne. Descendez en vous-même après votre lecture: interrogez votre propre sentiment sur les traits qu’a marqués le poète; éclairez votre instinct obscur» (1896: 26). Si bien es curioso el hecho de que Mme. de Maintenon peticionase a Racine la escritura de la pieza que acabaría siendo *Esther* porque sus pupilas de Saint-Cyr habían representado esta misma tragedia, *Andromaque* (Deltour, F. 1879: 327), más interesante es ver cómo Lanson proseguía su argumento afectivo enaltecendo la lectura literaria como transformadora de la vida: «[v]otre cœur vous fera comprendre la pièce qui, par réaction, vous fera mieux lire dans votre cœur. Vous prendrez donc une idée de l’amour maternel, où Racine fournira beaucoup, mais où il entrera un peu de vous-même» (1896: 26) y, en una cadencia que parece, por ser menos dogmática, un poco más proustiana «[l]a lecture aura développé le germe qui était en vous; le retour sur vous-même aura vivifié la lecture, et vous direz après Racine, d’après lui, je le veux bien» (26-27): la expresión final, tan parecida a la frase de Albertine por su forma y tan distinta por su significado –se la dice, apuntado sea de paso, el Narrador a su abuela y ésta al narrador, después del ataque en Champs-Élysées (RTP II: 608)– modula y afina su diferencia en gran medida a través de su relación con el resto del pasaje –así como de sus temas: el amor maternofilial, la toma de conocimiento del sentimiento y su posibilidad de expresión a través de la literatura–, más aún si se piensa en la ausencia de contexto de “la petite feuille de bloc-notes” y en las dificultades que el destinatario –a decir de Nakano (2020: 94)– tendrá para interpretarla. Ignoro si es o no pertinente considerar este pasaje pedagógico de Lanson a la luz de las posibles consecuencias genotextuales que pudo tener para, digamos, la chora semiótica –cuya comprensión alcanza, durante el «surgissement du symbolique [...] champs sémantiques et catégoriels» (Kristeva, J. 1974: 83)– de la escritura proustiana y su notoria vocación palimpsestosa –de la que ofreceré ejemplos ulteriores–, pero considero que las semejanzas son relativamente elocuentes y, tal vez, no del todo indignas de mención.

1.3. El diálogo crítico (RTP II: 266-268)

El diálogo crítico, muy asimétrico, se constituye principalmente por los consejos generales que da Andrée, así como de los juicios que ésta emite respecto a algunos elementos de la redacción de Gisèle; las reacciones de Albertine no pasan de incisivos.⁵⁷ Abordaré la disimetría existente entre las dos instancias del diálogo a partir de un modelo descriptivo de los grupos temáticos –A (Andrée) y B (Albertine)– de una sonata clásica:

Exposición del grupo temático A (I–V/V/V–V/V) y del grupo temático B (V)
Primer desarrollo del grupo A (V/V–V/V/V–I) y del grupo B (V)
Segundo desarrollo del grupo temático A (V/V/V–I)
Recapitulación del grupo temático A (I)
{Rondò: A (I-IV) B (IV-I)
[Coda: A (I)]}

Los números romanos entre paréntesis refieren a la relación tonal entre las partes; las aplico analógicamente al registro de los contenidos de cada intervención verbal, en una atribución que no creo que sea tan clara –pero cuyas determinaciones habré de justificar en seguida– como la puramente retórica que propongo a continuación para clasificar las partes del diálogo que el texto atribuye a Andrée. La organización de su discurso podría ser esquematizada, según los términos empleados en la retórica clásica, de la siguiente manera:

[Exordium:
(*Insinuatio*
Propositio
Partitio
Epifonema
Principium)]
[Argumentatio:
(*Refutatio* a1
Refutatio a2
Probatio a
Refutatio b
Probatio b)]
Narratio brevis
Narratio longa
Egressa collectio
Peroratio in rebus
Peroratio in adfectibus
[Epífrasis epifonemática
Subnexio conversacional]

La *egressa collectio* es una construcción de mi cosecha –que justificaré–, igual que las últimas dos intervenciones, epilógicas al discurso y conversadoras de un coloquio entre pares, carentes del encorsetamiento de las partes de la *oratio* distinguidas por Quintiliano.

⁵⁷ Salvo la réplica final del diálogo, en que adopta la tonalidad elocutiva de Andrée, como el grupo temático B de una sonata se traspone, en la parte final de la pieza, a la tónica del grupo A (Rosen, Ch. 1988: 2).

Andrée –a quien en ocasiones llamaré “grupo temático A”– marca la tónica {I} del episodio; Albertine, –a quien a me veces me referiré como “grupo temático B”– ejerce casi todas sus intervenciones en la tonalidad dominante {V} relativa a la tónica. Este vínculo armónico de una tonalidad con su quinta –de una tónica con su dominante–, fundamental en la música de occidente, tiene el raro privilegio de manifestar una tensión consonante: la tónica (I) tiende a la serenidad, mientras la dominante {V} le inflige una tensión; su desarrollo y resolución es el “argumento” básico de la forma sonata,⁵⁸ cuyo éxito secular se debe a su manifestación del intervalo de quintas de una manera especialmente dialéctica.⁵⁹

⁵⁸ El proceso musical conocido como “forma sonata” «is a metaphorical representation of a perfect human action. It is a narrative “action” because it drives through a vectored sequence of energized events toward a clearly determined, graspable goal» (Hepokoski, J./Darcy, W. 2006: 252) consistente en la resolución de la tensión armónica; veremos cómo el diálogo crítico se amolda a este esquema de desarrollo procesual tendente a la disolución final de los contrastes. Además, la exacerbación de la polaridad y las tendencias enantiódromas que llevan a la dominante a resolverse en la tónica convierten a la forma sonata en un discreto análogo de la escritura proustiana, en tanto forma también basada en la inversión, procedimiento invasor –a decir de Barthes (1984: 309)– de toda la estructura de la *Recherche* y a la cual, sin duda, «le es inherente un impulso musical» (Adorno, Th. W. 2003: 194). Un ejemplo de asociación entre ambos aspectos, tonales en lo sonoro y temáticos en el carácter de los personajes, se da en los repentinos cambios en el tono de voz de Charlus (RTP II: 122-123), pero afecta, en general, a la estrecha vinculación cratiliiana entre rema y sema –veremos ejemplos– típicas de la escritura proustiana. Es perceptible, en este sentido, la polarización dinámica de los contrarios de la sonata de Vinteuil, ya desde la primera de sus apariciones: «au-dessous de la petite ligne du violon, mince, résistante, dense et directrice, il avait vu tout d’un coup chercher à s’élever en un clapotement liquide, la masse de la partie de piano, multiforme, indivise, plane et entrechoquée» (RTP I: 205). En mi análisis del diálogo crítico entre Andrée y Albertine deberé volver, por cierto, a los contenidos de ésta y otras series adjetivales referentes a las obras de Vinteuil, pues sus determinaciones se reproducen homológicamente en diversos momentos del diálogo: en el ejercicio de un método quizá parecido al de Charles Mauron, pero carente de inferencias sobre la psicología autorial, me limitaré a señalar las coincidencias semánticas entre las posiciones ordinalmente equivalentes de series disímiles –en un ejemplo de “binarismo homológico”, entendido como correspondencia de «deux unités non pas superposables, mais de dimension différente et néanmoins réductibles à une unité de structure» (Milly, J. 1983: 184)– que contribuirán a dar pruebas de la artísticidad y rigor constructivo que presenta el pasaje, mucho más “recherché” de lo que quizá pueda parecer.

⁵⁹ La “forma sonata” es un modelo ideal que se abstrae de las diferencias entre diversas realizaciones musicales que preexistían en más de un siglo al momento de su formulación (Hepokoski, J./Darcy, W. 2006: 14). Para dar cuenta de la variabilidad polifónica de la escena, me baso en una aplicación análoga muy elemental de un modelo estandarizado; confío en que las posibles inexactitudes y simplificaciones que pueda cometer en armonía y contrapunto no impidan ofrecer una lectura del pasaje que dé cuenta de la tensión dialógica de la conversación entre Andrée y Albertine, primero polarizada «and enforced by discontinuity of texture (placing of cadences, changes of rhythm, dynamics), prolonged and then resolved» (Rosen, Ch. 1988: 99). En la “exposición” de una sonata, un primer grupo temático establece la tónica {I} y realiza una sección puente, modulando material armónico de otras tonalidades, en un desplazamiento que ha de preparar la llegada del segundo grupo temático, en la tonalidad dominante {V} (1-2): «[t]he establishment of V as a new tonic opposed to the first constitutes a relation of dissonance, which therefore needs affirmation within the work. The dominant is conceived as a *dissonant tonality* in the exposition» (244). En la parte que sigue, el “desarrollo”, se realizan «the most distant and the most rapid modulations» (2). Puede haber dos “desarrollos” (106): será nuestro caso, aunque el “desarrollo secundario” de Andrée será el punto de su discurso donde se desgajará por completo de la pragmática dialógica, modulando en “solo”; mientras tanto, Albertine escuchará con arrebatado fervor silente y no volverá a decir palabra hasta el fin de la *oratio* de su amiga. Dado que el contraste dialógico –incluso el diálogo en sí– desaparece muy pronto, asimilo el fin del diálogo al subtipo “sonata rondò”, pues esta forma está «most loosely organized, and the tonic-dominant polarity is eroded very early in the piece» (98); se trataría, en nuestro caso, del tipo de rondò de un solo cuplé: ABA (Hepokoski, J./Darcy, W. 2006: 392). Distingo la última vuelta del rondò y le atribuyo categoría de “coda” no porque no forme parte de él, sino porque constituye una réplica casi simétrica del anterior tema B, por primera vez en tónica y «the coda may also be understood as confirming the reality of the fully secured tonic –celebrating it or basking in it– that it had taken the exertion of the sonata process to accomplish» (283).

1.3.1. Exposición del grupo temático A (I-V/V/V-V/V) y de B (V)

[I-A] Exposición del grupo temático A (Andrée): {1-4: I→5 V/V/V→6 V/V}

Exordium:

1) *Insinuatio* → El primer exordio del discurso de Andrée toma la forma indirecta, recomendada por Quintiliano para iniciar la *oratio* en los casos difíciles:⁶⁰

Ce n'est pas mal, [dit-elle à Albertine], mais si j'étais toi et qu'on me donne le même sujet, ce qui peut arriver, car on le donne très souvent, je ne ferais pas comme cela

2) *Propositio* → Se expone del método de escritura más adecuado de una redacción:⁶¹

Voilà comment je m'y prendrais. D'abord, si j'avais été Gisèle, je ne me serais pas laissée emballer et j'aurais commencé par écrire sur une feuille à part mon plan.

Es difícil no leer –aunque no sé si alguien lo ha hecho– en este “je ne me serais pas laissée emballer” con el cual Andrée rectamente se refiere a Gisèle, el eco indirecto de la inmediata visión de Albertine escribiendo en “une feuille à part” la nota secreta.

3) *Partitio* → Se distinguen las partes de una disertación en sus distintas categorías:⁶²

En première ligne, la position de la question et l'exposition du sujet; puis les idées générales à faire entrer dans le développement. Enfin l'appréciation, le style, la conclusion.

⁶⁰ Es un caso difícil en virtud de las múltiples fallas que Andrée ha encontrado en la redacción de su amiga y que no podría exponer directamente –«converrà all'esordio un certo tono modesto nei pensieri, nella loro collocazione, nella voce, nell'atteggiamento, di modo che, anche nel caso di un processo assai chiaro, la fiducia nel buon esito non debba svelare troppo se stessa» (Quintiliano, M. F. [IV, I, 55]; 2003a: 471)– sin riesgo de parecer una engreída –«[l]a stessa sicurezza di sé corre sempre il rischio di sembrare arroganza» ([IV, I, 33]; 2003a: 463). De aquí el uso del eufemismo inaugural –“ce n'est pas mal”, precisamente una de las “frases tipo” que Lanson desaconsejaba, por su vaguedad, aplicar a los juicios estéticos (1896: 10)–, así como la innegable oblicuidad con la cual dirige el discurso en su comienzo. Quintiliano recomendaba utilizar el tipo de exordio que llamaba *insinuatio* «se l'intervento del nostro avversario avrà conquistato l'animo dei giudici» ([IV, I, 49]; 2003a: 469) y está muy claro que la redacción de Gisèle ha cautivado sobradamente a Albertine. El propio dialogismo de este paso inaugural –como el que veremos en la otra especie proemial, en el punto “5)”, con su referencia explícita a la redacción de la que se va hacer la crítica, conviene al exordio, según había expresado Quintiliano: «Molto favore incontra l'esordio che trae lo spunto dall'orazione della parte contraria; e la ragione ne è che esso, non composto precedentemente a casa, ma nato lì e come scaturito dal fatto in sé, aumenta, per la stessa facilità con cui nasce, la fama del nostro ingegno e, presentando l'aspetto di un discorso naturale e pressoché estemporaneo, accresce anche la nostra attendibilità» ([IV, I 54]; 2003a: 471).

⁶¹ Este segmento del discurso no guarda relación directa con el asunto que principalmente va a ocupar a Andrée; antecede a la crítica y corrección de la epístola que acaba de escuchar con una exposición del método a seguir para toda composición, ofreciendo una teoría general antes del examen del caso particular, participando de un continuo discursivo aún proemial y preparando la entrada del discurso crítico con la enunciación de un método: está más cerca del género deliberativo que del forense, pues no juzga la bondad o maldad de algo acaecido, sino que recomienda un proceder para el futuro. Si Quintiliano recomendaba, para proseguir con el exordio, emplear la *propositio* en lugar de la *narratio* cuando el caso era demasiado breve [IV, II, 4], es breve el caso que Andrée decide tratar antes de ejercer su juicio crítico; además, si Quintiliano consideraba útil a la *propositio* cuando, estando poco claros los hechos particulares, se podía hacer mediante ella una cuestión no *de res* sino *de iure* [IV, IV, 3], Andrée puede retrasar su abordaje de los hechos textuales perpetrados por Gisèle a través de una remisión a la generalidad de los preceptos que deberían regir la producción textual.

⁶² Según Quintiliano, las *propositiones* se dividían en «semplici e [...] duplici o molteplici [...] Se esse vengono esposte ad una ad una, con le relative dimostrazioni, avremo come risultato parecchie allegazioni [*propositionem*]: se, invece, sono riunite, formeranno la partizione [*partitionem*]» ([IV, IV, 5, 7] 2003a: 537): en este segmento de su discurso, Andrée enumera las partes en que se divide el “plan” que acaba de recomendar. En consonancia, quizá, con el tedio que Quintiliano atribuye a la *partitio* ([IV, II, 49]; 2003a: 449), esta breve división de materias que realiza Andrée quedará sin efectos en relación con el contenido del resto del discurso.

Es notable que la última de las dos frases, además de enumeración trimembre, sea un perfecto alejandrino y con rima interna, mucho más coherente de lo que pueda parecer.⁶³

4) *Epifonema* → Se reitera la propuesta de esquematizar antes de la escritura final.⁶⁴

Comme cela, en s'inspirant d'un sommaire, on sait où on va.

5) *Principium* → Se recomienza la *oratio* con el exordio de tipo simple, en anuncio del comienzo de la crítica a una redacción cuyo cometimiento de faltas se declara al final.

Dès l'exposition du sujet ou si tu aimes mieux, Titine, puisque c'est une lettre, dès l'entrée en matière, Gisèle a gaffé.

En este nuevo exordio, Andrée entra en materia y anuncia su tema.⁶⁵ La breve proposición final supone lo que en una *oratio* clásica tendría valor de *narratio* –aunque sin duda sería calificada de *propositio*, por su brevedad– por conducir a la *argumentatio* y es una muestra del saber hacer de Andrée disimularla tan hábilmente en el seno de su discurso.⁶⁶ Desde una perspectiva analógica con la forma sonata, supondría –por el coloquialismo de “Titine”

⁶³ En primer lugar, la “position de la question” pertenece a la *inventio*, igual que “les idées générales”, mientras que “l'exposition du sujet” y “le développement” son categorías de la *dispositio* dependientes, respectivamente, de las dos anteriores. Sin embargo, Andrée sólo criticará, de la redacción de Gisèle, rasgos dependientes de los dominios de la *inventio* –“les idées générales” que habrían evitado sus errores históricos– y, más vagamente, la *elocutio* –puesto que los reproches que hará a “le style” del Sófocles de Gisèle son producto de ignorancia del decoro clásico– cuyos ejemplos más aberrantes, tal vez piadosamente, evitará mencionar. De esta manera, en la *partitio* que acaba de proponer, dos elementos de la *inventio* preceden sucesivamente a dos de la *dispositio* y, tras una pausa, la “appréciation” –seguramente un fenómeno de *inventio*– precede al par inseparable de *compositio* y *elocutio* –reunidos en “le style”– y al último elemento de la *dispositio*, la “conclusion” mediante la cual Andrée remata la declaración de un método que, irónicamente, poco podría haber contribuido a paliar las deficiencias que le está a punto de señalar. Quintiliano abogaba por la *propositio* –y, por tanto, también por la *partitio*, su subespecie– en caso de que se trate «di cause non chiare o variamente interpretabili, né sempre per il solo fine di rendere la causa più chiara, ma qualche volta anche per impressionare di più l'uditorio» [IV, IV, 4]; 2003a: 535), algo que Andrée da muestras de saber perfectamente.

⁶⁴ Quintiliano advierte de la necesidad de transiciones entre las partes –«dovremo collocare alla fine di esso ciò, cui le parti seguenti meglio si potranno congiungere» ([IV, I, 76]; 2003a: 479)–, aunque enseguida deplora la costumbre, por entonces en boga, de realizar las transiciones [*transitus*] con una *sententia* (ibid. [77] ibid.); en este caso, la lacónica frase de Andrée presenta, como buen *epifonema*, «una reflexión vivaz y breve [...] que [...] puede aislarse fácilmente a causa de su generalidad o por el objeto al que se refiere» (Fontanier citado en: Mortara Garavelli, B. 1991: 285), objeto que es, en este caso, cualquier proceso de escritura; además, resume el contenido de las partes anteriores y prepara, como veremos, el paso hacia la parte siguiente.

⁶⁵ Andrée parece oponer “matière” y “sujet” en función de la dicotomía “lettre” y “voix”, “objeto” y “acción”. Es por lo demás curioso esta escisión estuviese ya en el origen las dos etimologías de la palabra griega para exordio, “proemio”, que el verbo de la locución “l'entrée en matière” replique una de ellas, que indicaba «con notevole chiarezza che questa parte è collocata prima del passaggio all'argomento vero e proprio di cui si ha de trattare» (Quintiliano, M. F. [IV, I, 1] 2003a: 451), puesto que «intendendo gli stessi Greci óimos come il nostro «via», si sia stabilito di chiamare così ciò che precede l'inizio della trattazione della causa» ([IV, I, 3]; 2003a: 453); desde esta perspectiva, el final de la frase anterior, “on sait où on va”, adquiere un nuevo espesor. Por su parte, el sintagma “l'exposition du sujet” tiene resonancias claramente musicales que armonizan, también, con la otra etimología propuesta por Quintiliano «siccome óime vale «canto» e i citaredi chiamarono proemio quei pochi accordi che intonano per ingrarsi l'uditorio prima dell'esecuzione del brano, anche gli oratori abbiano usato la stessa parola per la parte introduttiva» ([IV, I, 2] 2003a: 451, 453).

⁶⁶ El medievo oponía el *ordo naturalis* –es decir, el tipo de discurso «que respeta la norma tradicional (exordio, narratio, confirmatio, epílogo)» (Barthes, R. 1993: 149), como en el caso de la “composition” escrita por Gisèle– al *ordo artificialis*, el discurso «que subvierte este orden en razón de las circunstancias» (ibid.), como en el caso del discurso de Andrée: «spontáneo, contingente, natural» (ibid.), oral e improvisado a partir del anterior.

y de “gaffé”⁶⁷ una modulación del tema desde la tónica hasta la dominante de la dominante de la dominante {V/V/V}, que le permite atacar desde {V/V} el comienzo de su:⁶⁸

Argumentatio:

6) *Refutatio* a1 → Andrée corrige un aspecto concreto del estilo del pastiche, el decoro, justo al fin de esta secuencia de tan rauda modulación en su discurso. La frase martillea en la tonalidad relativa {V/V}, la que mejor puede tensionar a B y hacer que hable:⁶⁹

Écrivain à un homme du XVIII^e siècle, Sophocle ne devait pas écrire: mon cher ami.

[I-B] Exposición del grupo temático B (Albertine): {V-II-V}

{2} Elle aurait dû, en effet, lui faire dire: mon cher Racine, [...] ⁷⁰Ç'aurait été bien mieux.

Albertine intenta elevarse a la tónica, pero perpetra una semicadencia deceptiva.⁷¹

⁶⁷ “Titine” es una adición posterior a la prueba dactilografiada de la N.R.F.; mientras que “gaffé” vino a corregir, en ella, un previo –y tachado– «commis des fautes» (Rey, P.-L. 1988: 1468), de tono innegablemente más decoroso para el ámbito escolar. Pero el abandono del tono profesoral se condice con la llaneza que Quintiliano prescribía a la forma proemial: «non debe essere [...] sempre ricercata e troppo ornata, ma spesso simile a un discorso piano e non elaborato, che non promette troppo con le parole e col contegno: un discorso «velato» e [...] senza ostentazione [...] riesce sovente ad insinuarsi meglio nell’animo di chi ascolta» ([IV, I, 60]; 2003a: 473). No está exento de ironía el hecho de que, en consonancia con la crítica a la mimesis del decoro de época que está pensando hacer a la redacción, Andrée se refiera a su amiga con el hipocorístico, un hápax en toda la *Recherche*: sin embargo, el cariño que éste connota sirve bien para concitar la benevolencia, atención y docilidad de Albertine, conforme a las metas que tenía el *exordium* ([IV, I, 5]; 2003a: 453). Para los casos en que el adversario haya hablado primero y convencido al juez –como sucede con Albertine respecto a la redacción de Gisèle–, Quintiliano recomendaba que para «che egli cambi opinione; [...] lo renderemo arrendevole e attento alle nostre parole [...] ammetto che taluni punti debbano essere stemperati, sminuiti e, direi, disprezzati, per allentare la tensione del giudice, il quale ha ancora il pensiero rivolto all’avversario» ([IV, I, 38]; 2003a: 465). De hecho, la denuncia que hace Andrée de las faltas de Gisèle aparece, súbita y disruptiva, en el último sintagma; no sería descabellado subsegmentar este segmento, atribuyendo un valor de *propositio* a los últimos dos sintagmas: “dès l’entrée en matière” replica anafórica y parafrásticamente el comienzo de la oración (“Dès l’exposition du sujet”) y entra –por fin y autorreferencialmente– “en matière” al desembocar en la tesis, tan retardada a lo largo de la oración, y aun del total de lo que va de discurso, de que “Gisèle a gaffé”.

⁶⁸ En las sonatas, el primer tema «is stated at the tonic. The statement is sometimes immediately repeated (*counterstatement*)» (Rosen, Ch. 1988: 1) –caso parecido la dualidad *insinuatio-principium* del *exordium* de Andrée– «and this counter-statement often leads without a break into a modulation or *bridge passage*: this section ends either on the dominant or, more often with a half-close on V of V» (1-2), lo que es una descripción aplicable tanto a la repentina coloquialidad modulante en el nivel del habla del *principium* (5), como a la súbita sequedad apodíctica con que denuncia, en la *refutatio* a1, el error de Gisèle. El *principium* equivaldría al puente hasta la dominante de la dominante de la dominante {V/V/V}, habitual en las exposiciones de las sonatas (229-230, 235); la *refutatio a1* sería una media cadencia atacada en la dominante secundaria {V/V}.

⁶⁹ Los valores atribuidos a la sonata de Vinteuil (RTP I: 205) se pueden trasponer, en su orden, al inicio de esta *oratio*: por su perífrasis, la *insinuatio* recuerda a la “petite ligne de violon”, “mince” podría atribuirse tanto a su elogio en lítote (“ce n’est pas mal”) como a la breve primera oración de la *propositio*, (“Voilà [...] prendrais”); en la segunda, la actitud expresada (“je ne [...] laissée”), merece el adjetivo “résistante”; “dense” la *partitio* y “directrice” el *epifonema*. Con el *principium*, el discurso crítico empieza a “tout d’un coup chercher à s’élever”; en el pasaje de la sonata, “la masse de la partie de piano” es “multiforme” como el *principium*, “indivise” como está siendo (por poco tiempo) el continuo frástico de esta *oratio*, “plane” como su tono en la *refutatio* a1 y “entrechoquée” como el *agón* entre Albertine y la *probatio* a1. Sólo “liquide”, que en la sonata adjetiva el “clapotement”, queda desaparejado –si no nos decidiéramos a acudir al étimo marino y pesquero de “gaffé”– en la trasposición a esta secuencia, pero lo veremos empapando la piel de Albertine en el clímax.

⁷⁰ Trataré las acotaciones del Narrador en el siguiente apartado, pero abordaré en notas las que intermedian el discurso de las dialogantes y conmutan la atribución de sus palabras. Aquí, «s’écria fougueusement Albertine», reitera el verbo en la acotación intermediada a su intervención oral previa, al acabar de leer la carta: «s’écria-t-elle quand elle eut fini»; a ambas exclamaciones, distintas por el rasgo durativo de entonces y el puntual de ahora, sucederá una tercera más simple, formando el *ostinato* de Albertine en la escena.

1.3.2. Desarrollo primario de A (V/V-V/V/V-I) y de B (V)

[II-A] Primer desarrollo de A (Andrée): {7 V/V→8 V/V/V→9 I→10V/V/V→10 I}

7) *Refutatio* a2 → Se refuta en dos tiempos –igual que en algunos desarrollos de las sonatas, «with a reference to the closing theme» (Rosen, Ch. 1988: 2)– al grupo B.

Non, [2],⁷² elle aurait dû mettre: “Monsieur”.

8) *Probatio* a → Se retematiza el decoro en el tratamiento,⁷³ desplazándose al final de la epístola del Sófocles de Gisèle, trascendiendo el vocativo nominal y expandiendo las observaciones acerca del código a otros elementos del habla adecuados al *Grand Siècle*.

De même, pour finir elle aurait dû trouver quelque chose comme: “Souffrez, Monsieur (tout au plus, cher Monsieur), que je vous dise ici les sentiments d’estime avec lesquels j’ai l’honneur d’être votre serviteur.”

Andrée encuadra el principio y el final de la redacción, aísla dos elementos de estilo (el segundo como expansión del primero)⁷⁴ y propone el despliegue excepcional de un tono de época en la única realización larga de un discurso ficcionalmente atribuido a su Sófocles.⁷⁵

9) *Refutatio* b → Andrée niega la primicia, afirmada por Gisèle, del recurso coral de *Athalie* en relación con las tragedias francesas, planteando un elemento del contenido.

D’autre part, Gisèle dit que les chœurs sont dans *Athalie* une nouveauté.

⁷¹ Es el movimiento armónico que va de la dominante a cualquier grado menos la tónica: le atribuyo en este caso el grado II, porque sería, respecto a la tónica –en la que Albertine quiere contestar–, el equivalente a la dominante secundaria {V/V} respecto a la dominante {V} representada por ella: su intento de contestación en el tono de Andrée no puede modularse sin preparación (Rosen, Ch. 1988: 244); en el caso de Albertine, sin saber. La locución “en effet” indicia una voluntad de elevar el registro del enunciado, pero una disonancia en el contenido, así como en la intensidad dinámica y el timbre de su enunciación (está exclamando), propician que por ahora su intento se quede corto, y que fracase la «short transition leading back to the tonic» (1988: 2) –tradicional en el fin de la “exposición” del segundo grupo– que en el caso de Albertine ha sido tan breve como un inciso, antes de volver a la bendita ingenuidad, bastante entrañable, de su grado {V}.

⁷² La intercalada «répondit Andrée sur un ton un peu persifleur» exagera el rasgo irónico que el Narrador ha atribuido a su tono, para acabar en la burla, adecuada para reaccionar al tipo de intercambio verbal con el deuteragonista (aquí Albertine) que en la comedia ática constituiría el *agón* (y aquí el error de su amiga).

⁷³ Ignoro si esta cuestión de “décor” puede ser una asociación para que Andrée pase a refutar la mención a su parónimo “des chœurs”, rasgo no estilístico-remático sino temático de la redacción de Gisèle. Pero a partir de esta *probatio* todas las correcciones que Andrée va a proponer serán de contenido, no de estilo.

⁷⁴ La propuesta de corrección del final de la “lettre” de Gisèle logra, por ello, un efecto probatorio de su previo rechazo del “Mon cher ami” con que abría su Sófocles. Annick Bouillaguet reparó en que «le corrigé d’Andrée est très proche de ceux que propose Lanson. La jeune fille critique le «Mon cher ami» introductif et préconise «Monsieur» –comme Lanson le fait pour «Cher Monsieur» dans son corrigé d’une «lettre» de Boileau à Racine destinée à recommander la candidature de la Bruyère à l’Académie Française très semblable à la composition de Gisèle» (2015: §16). La corrección que propuso Lanson –«*Monsieur*, simplement. Boileau et Racine, tout amis qu’ils sont, usent entre eux de la plus stricte et moins familière politesse. Ils ne se traitent de *chers* que par exception» (1898: 146, n.1)– habilitaría que Andrée, en el paso excepcional del fin de la epístola ficticia, tolere entre paréntesis –“(tout au plus, cher Monsieur)”– la legitimidad de la anteposición de “cher”.

⁷⁵ Esta oración vendría a sustituir el final de la *peroratio*, quizá el momento de la “composition” más desviado respecto al sociolecto del grupo de amigas: la corrección de Andrée es más lacónica que la cláusula de Gisèle, pero incrementa, quizá en exceso, la elevación del nivel del habla, al tiempo que extrema el uso del tópico de modestia tan propio de la retórica, recomendado por Quintiliano ([V, XIV, 30]; 2003a: 691, 693).

10) *Probatio* b → Se ubica el procedimiento coral de *Athalie* en relación con la secuencia de tragedias francesas con coro anteriores, tanto en el propio Racine, como antes de él.⁷⁶

Elle oublie *Esther*, et deux tragédies peu connues, mais qui ont été précisément analysées cette année par le professeur, de sorte que rien qu'en les citant, comme c'est son dada, on est sûre d'être reçue. Ce sont *Les Juives* de Robert Garnier et *Aman*, de Montchrestien.

En ambas *probationes* se imbrica el estilo formal adecuado a la claridad didáctica con el coloquial de la “petite bande”,⁷⁷ conforme a la libertad de registros que Quintiliano permitía para la *argumentatio* [V, XIV, 33-34], con modulaciones menipeas en {V/V/V} desde {I}.

[II-B] Primer desarrollo del grupo temático B (Albertine): {V-VI-V}.

{3} Andrée, tu es renversante, [...].⁷⁸ Tu vas m'écrire ces deux titres-là. Crois-tu? Quelle chance si je passais là-dessus, même à l'oral, je les citerais aussitôt et je ferais un effet bœuf.

El adjetivo que Albertine atribuye a Andrée resulta en extremo pertinente, puesto que “renverser” es la acción que ha realizado en su última *probatio*,⁷⁹ y en general con toda la *argumentatio*, que acaba de concluir con otra semicadencia deceptiva del grupo B.⁸⁰

⁷⁶ Pudiera ser significativo el olvido de una tragedia muy anterior (del año 1553), escrita por Étienne Jodelle, titulada de manera premonitory para el destino de Albertine: *Cléopâtre captive*. Aunque no explicita una posible alusión entre la obra de Jodelle y la *Recherche*, el comentarista de la edición de la Pléiade, a quien debo el dato, Pierre-Louis Rey, añade que «Robert Garnier et Antoine de Montchrétien s'illustrèrent ensuite dans la même voie. *Les juives* (1583) et *Aman* (1601) ne sont donc pas les premières du genre; mais ce sont, comme *Esther* et *Athalie*, des pièces bibliques» (1988: 1468). Él olvida *Abraham sacrificiant*, de Théodore de Bèze, una tragedia poco conocida de 1550, también de tema bíblico, aunque anterior a todas las otras y que incorpora doble coro en forma de «TROUPE de bergers de la maison d'Abraham, divisées en deux parties» (1920: 13).

⁷⁷ No en las *refutationes*, pues «[i]n linea generale, questa parte non comporta che affetti moderati» (Quintiliano, M. F. [V, XIII, 2]; 2003a: 657) y Andrée las dice, por ende, lacónica y brevemente. En cambio, en la *probatio a*) se insinúa –con “De même” y “trouver quelque chose comme”– un leve contraste entre los registros, aun en la tónica didáctica, que se abandona en la *probatio b*) con una modulación en la dominante de la dominante de la dominante {V/V/V}, en un nivel de habla parecido al del *principium* y que concilia coloquialismo y erudición; cuando recomienda mencionar la “deux tragédies” al “professeur” porque “c'est son dada” está utilizando una expresión coloquial de origen más que culto: el “hobby-horse”, afición obsesiva en *Tristram Shandy*, la paródica antinovelística cómica, tan opuesta al género trágico que constituye el tema de sendos discursos paródicos de esta escena cómica de la *Recherche*: si la obra maestra de Sterne es la novela ficticiamente autobiográfica y digresiva de una llegada a la vida retrasada por medio de la narración, la *Recherche* es la digresiva novela de una narración retrasada a través del relato autobiográfico de una vida ficticia.

⁷⁸ La acotación que intermedia, «s'écria-t-elle», reitera por tercera vez la elección del verbo, antes atribuido a la manera de respuesta de Albertine –«s'écria fougusement Albertine»– y a su primera intervención después de leer la composición de Gisèle –«s'écria-t-elle quand elle eut fini»–; como se ve, se trata de la variación más simple de esta serie de tres exclamaciones de la muchacha y resulta perceptible un progresivo despojamiento de estas tres recurrencias de “écria”: primero la ubicación de la acción –la perfección de un acto llevado a cabo por ella misma– en el plano temporal; después, una atribución adverbial y, al fin, la mera adjunción del pronombre. Este proceso de desdibujamiento de Albertine se asocia, también en el plano de las acotaciones, con el progresivo incremento de la pasión concitada por el discurso de Andrée.

⁷⁹ El adjetivo se ha interpretado como alusión al homoerotismo latente (Hamel, Y. 2013: n.45), pero la “reversion” afecta también a la estructura de la *oratio*, cuya anómala ordenación propiciará que empiece su *narratio* después de la *argumentatio* cuyo éxito probatorio es celebrado, por su auditora, en este punto de viraje.

⁸⁰ En el “primer desarrollo”, el grupo temático B vuelve a la dominante {V} tras tratar de trinar en el tono desenfadado de A con una semicadencia deceptiva en el {VI} –equivalente a {V/V/V}– sin abandonar del todo su habla coloquial: ésta retorna extrema en la cláusula “effet bœuf”, en contraste con el previo “en effet”, conector bastante formal, pero en afinidad con su ubicación tonal, en «[t]he dominant group, always in some sense more animated» (Rosen, Ch. 1988: 242) que el grupo detentador de la tónica. Andrée ha tardado en volver a ella: a partir de la *probatio a*), el tono profesoral y desapasionado –aun con sus semicadencias

1.3.3. Desarrollo secundario del grupo A (V/V/V-I)

[III-A] Desarrollo secundario de A (Andrée): {11 VI-vi-ii-V-I→12: I-V- vi-ii-V-I}.

11) *Narratio brevis* → Andrée relata el estreno de *Athalie*: la *dignitas*.⁸¹

Ensuite, [5]⁸² Sophocle aux Enfers doit être bien informé. Il doit donc savoir que ce n'est pas devant le grand public, mais devant le Roi-Soleil et quelques courtisans privilégiés que fut représentée *Athalie*.

12) *Narratio longa* → Se traza un panorama de la fortuna crítica de *Athalie*: la *gloria*.⁸³

menipeas en {V/V/V}- sustituye al de la *refutatio a1* y *a2* -en el grado {V/V}- y hasta la *refutatio b*) toma forma declarativa: constata una proposición, sin explicitar el error de Gisèle hasta la *probatio b*), y aun entonces sin “ton persifleur”, enfatizando la dimensión informativa, pese a la ostensible doblez de su actitud.

⁸¹ Si, como vimos, Quintiliano declaraba entender por *narratio* «il racconto di un'azione fatta o supposta tale, utile a persuadere» ([IV, II, 31]; 2003a: 491), es muy adecuado que sea éste el único lugar del discurso donde se hace referencia a un evento histórico real y fechable -“*azione fatta*”, en la segunda oración de la *narratio brevis*-, mientras que las fabulaciones que hace Andrée, en ambas *narrationes*, sobre Sófocles en el Hades son contrafácticos destinados a la suasoria: en virtud de su carácter sugiero asociar este paso a la «most common cadence of an eighteenth-century development section» (Rosen, Ch. 1988: 77), la que iría de la tonificación del grado VI -que relaciono con la fusión de niveles, altos y bajos, eruditos y lúdicos de la menipea- a su relativo {vi}, más adecuado, por su modo menor, al subgénero “necro-dialógico” de esta tradición y, por ende, a las fantasías de ultratumba que le sirven a Andrée de *appoggiatura*. Por otro lado, que Ursula Kirkendale, en su lectura de la *Ofrenda Musical* según las partes de la oración distinguidas por Quintiliano, atribuyese al “Canon Perpetuus super Thema Regium” -donde «[t]he canonic voices pay tribute in their first measure to the royal theme with dotted rhythm descending stepwise. It is the “King”-topos, which Lully cultivated especially in his overtures as homage to the Sun King» (Kirkendale, U. 1980: 101)- una estricta correspondencia con la *narratio brevis*, es una casualidad muy plurívocamente afortunada: en esta *narratio brevis*, la alusión al “Roi-Soleil” connota también la *Dignitas* regia, una de las dos formas en que se podía manifestar la tercera virtud epidíctica, la *Fortuna*, que «aggiunge dignità, come nel caso di re e principi» (Quintiliano, M. F. [III, VII, 13]; 2003a: 401), como en el caso, también, de “quelques courtisans privilégiés”.

⁸² La acotación que intercala esta parte -«reprit Andrée sur un ton d'imperceptible dédain à l'égard de camarades plus puériles, mais heureuse pourtant de se faire admirer et attachant à la manière dont elle aurait fait sa composition plus d'importance qu'elle ne voulait le laisser voir»- es interesante no sólo porque suponga la modulación más completa del *ritornello* que da cuenta de la disonancia, en Andrée, entre sus emociones y la representación que performa; también porque ésta tiene lugar precisamente en el umbral de su narración del estreno de *Athalie* -obrado, además, por muchachas no muy distintas en “pueril[ité]” a estas “camarades” cuya admiración está feliz de concitar- y, por ende, en el punto de mayor teatralidad en el contenido de su enunciado, mimetizado por la acotación al sugerir un paralelo con la enunciación. Tampoco parece arbitrario, aunque pueda serlo, el empleo del adverbio con que arranca Andrée, tan connotante de una consecuencia después de una antecedencia y, por ello, de la serialidad sintagmática de los acontecimientos narrados.

⁸³ En el discurso de Andrée, el contraste entre la *narratio brevis* y la *narratio longa* parece comparable al que hay entre los regímenes de representación de “escena” y “sumario” (Genette, G. 1966: 129); entre lo puntual y lo durativo, entre presente de la obra en su estreno y futuro de su recepción; en ambas, la ficción de Sófocles en el Hades, con sus saberes actuales y prolepticos, es la bisagra para articular, por un lado, el decir de Gisèle (implícita en el erróneo primer caso; explícita en el insuficiente segundo), y, por otro, los contenidos nuevos y más variables (escena y sumario): se trata de una estructura ternaria y, como sugiere el adverbio inicial (“ensuite”), cada una de sus cuatro oraciones podría ser asociada a una danza. La primera de la *brevis*, a una “allemande”, por la calma, gravedad y sencillez de la frase sobre la buena información de Sófocles, reminiscente de la seriedad y el orden de esas piezas iniciales de tempo moderado (Berry, W. 1966: 348), frecuentemente precedidas de una anacrusa (ibid.), asimilables al adverbio “ensuite” que antecede a la frase, un “alexandrin” de cuatro “mesures” como el compás en 4/4 de esta danza de origen alemán (Apel, W. 1969: 29): rizando el rizo, ¿en qué país estarían, a finales del XIX, “mieux informés” acerca de Sófocles?. La segunda oración podría asociarse a una “courante”, no sólo porque era la danza más popular en la corte de Luis XIV (Schulenberg, D. 2001: 228), sino porque la variabilidad de su esquema rítmico -con cambios entre compases ternarios y binarios (ibid.)- se aviene al quiebre anapéstico respecto a la saturación yámbica que circunda la adversativa. La primera oración de la *narratio longa* recuerda a una “sarabande”, danza de origen hispánico (Apel, W. 1969: 750) -por ello asociable tanto con el examen en que Gisèle «avait «séché»» (RTP II: 265), como con una oración dedicada a delatar la incompletitud de un enunciado suyo en su prueba francés- y de ritmo ternario (Apel, W. 1969: 750): la presencia de la especificativa -antes del predicado- y de la

Ce que Gisèle dit à ce propos de l'estime des connaisseurs n'est pas mal du tout, mais pourrait être complété. Sophocle, devenu immortel, peut très bien avoir le don de la prophétie et annoncer que selon Voltaire *Athalie* ne sera pas seulement "le chef-d'œuvre de Racine, mais celui de l'esprit humain".

Si en la *argumentatio* se han reformado el vocativo inicial del *exordium* y la última frase de la *peroratio* de la "composition" de Gisèle, una y otra *narratio* se consagran, sucesivas, a demoler los contenidos de su penúltimo período.⁸⁴ Ambas *narrationes* son el "morceau de bravoure" del discurso, motivo por el cual les asigno una progresión muy típica.⁸⁵

[III-B] Desarrollo secundario del grupo B (Albertine): [-]

Al no ser una intervención verbal, sino somática (sintomática), habría que ceder la palabra al Narrador, lo que haré en la sección de acotaciones; corresponde al paréntesis (6) de las acotaciones a Albertine. Aquí examinaremos, en nota, sus consecuencias formales.⁸⁶

concesiva, forma una prótasis de tres miembros para una apódosis de uno [3/4]; además, la frecuente terminación "femenina" (ibid.) –solicitante de continuación– de esta danza se condice con la necesidad lógica que sugiere la clausura oracional ("pourrait être complété"). La segunda oración recuerda a una "gigue", en parte porque la mutabilidad del compás, binario pero compuesto, y su tempo rápido (Schulenberg, D. 2001: 228), son comparables a la articulación del inciso con las dos proposiciones, la modal y la conjuntiva, que enlazan con el relativo y la cita donde Voltaire toma la palabra, como hizo en su exilio inglés; la amplitud de los intervalos de esta danza de origen británico (Berry, W. 1966: 353) es afín al dilatado alcance temporal de la profecía, mientras que su escritura fugada con tema invertido (Schulenberg, D. 2001: 228) recuerda tanto al reflejo en futuro del juicio que la *brevis* postulaba simultaneo, como a la concesiva entrecomillada de la cita que confiere, al porvenir de la obra, una compensatoria *Gloria*. Según Quintiliano, así procede la *Fortuna* cuando honra a las personas menos privilegiadas: «tanto maggiore gloria procura alle nobili azioni» (III, VII, 13; 2003a: 401) y sería difícil concebir una gloria más desafortada que la atribuida por la frase de Voltaire (más adecuada a la ocasión que el dístico de Boileau). Andrée la pudo encontrar citada en uno de los críticos que recomendará, Léon Gasc-Desfossés, en la introducción a su «*Théâtre choisi de Racine* de 1898», (Rey, P-L. 1988: 1469 n.2); también la cita uno de los académicos que propondrá Albertine (Merlet, G. 1875: 162, n.1).

⁸⁴ El lugar de la *peroratio* donde Gisèle hacía escribir a Sófocles el período bímembre que oponía el "grand public" a los "vrais connaisseurs": la prótasis ha sido abolida por la corrección de Andrée en la *narratio brevis* y la apódosis expandida a mayores niveles de concreción. Veremos cómo las dos *perorationes* de Andrée impugnarán, acaso con un exceso de severidad, la antepenúltima (o primera) oración de la *peroratio* de Gisèle.

⁸⁵ Existen correspondencias entre cada paso y el grado que le asigno: la *brevis* empieza en el {VI} por la ambigüedad irónica explicitada en la acotación y llega a la tónica en la apódosis de la segunda frase, que prosigue, en la *longa*, en la prótasis del primer período; las menciones a Sófocles en el Hades progresarían en el modo menor {vi-ii}; en la *longa* la apódosis del primer período, en {V}, tensionaría la prótasis del siguiente, progresando en modo menor hasta el relativo en {V}, con cadencia hasta {I} a partir de la cita volteireana.

⁸⁶ Albertine deja de hablar. No volverá a hacerlo hasta el fin del discurso; cuando lo haga, será para contestar en la misma tonalidad que caracteriza a Andrée; por ahora abandona para siempre la dominante {V}, cuya exclusividad le acaba de ser arrebatada por su amiga en un discurso vuelto autónomo. Tras las *narrationes* de Andrée, una Albertine totalmente silente pasaría de un estado de alma análogo a la sensible {VII} a comienzos de la acotación (6), a bemolizarse en la subtónica {bVII} tras la interrupción de Rosemonde, es decir, la subdominante de la subdominante {IV/IV}. Después de la "recapitulación" de Andrée, se produce otra intervención muda de Albertine –recogida en la última acotación (7)– que implicaría un paso igualmente mudo desde un estado de alma análogo {IV/IV} a otro en {IV}. En mi analogía con el final en forma de rondò –cuya base es la típica que esquematizaba Rosen (1988: 124): A (I) B (I) A (I), pero con el último tema desgajado en una coda y con un desarrollo subdominante en los dos primeros, no sin paralelos a ejemplos de su libro (131, n.4)–, una semicadencia de Andrée –su intervención "16"– hacia la subdominante {I-IV}, de tipo plagal, solicitaría el unísono de Albertine con una cadencia {IV-I}, pues las semicadencias plagales «does seem to require immediate continuation» (Notley, M. 2005: 116), y por ello «almost as a rule upsets the symmetrical construction» (Hugo Riemann citado en: ibid.). Se trata de una progresión muy empleada en los himnos religiosos, asociada desde el siglo XV con la salmodia del "amén" (Terry, J. 2016: 50): cuando Albertine, empapada de fervor tras la *peroratio*, se integre desde la subdominante a la tónica, su gesto será un comulgar en la palabra de su amiga, diluyendo toda diferencia idiolectal con ella.

1.3.4. Recapitulación del grupo A (I-[...]-I)

[IV-A] Recapitulación del grupo A (Andrée): {13 I-[...]-V→14 V-[...]-I; 15 I-vi-ii-V-I}

13) *Egressa collectio* → Andrée retoma los consejos de redacción propuestos en su exposición del tema, de un modo digresivo respecto al cauce que ha tomado el discurso.⁸⁷

Enfin, [...] si Gisèle avait posément noté d'abord les idées générales qu'elle avait à développer, elle aurait peut-être pensé à ce que j'aurais fait, moi,

14) *Peroratio in rebus* → Se diferencia,⁸⁹ en Racine y Sófocles, la función de los coros:⁹⁰

montrer la différence qu'il y a dans l'inspiration religieuse des chœurs de Sophocle et de ceux de Racine. J'aurais fait faire par Sophocle la remarque que si les chœurs de Racine sont empreints de sentiments religieux comme ceux de la tragédie grecque, pourtant il ne s'agit pas des mêmes dieux. Celui de Joad n'a rien à voir avec celui de Sophocle.

15) *Peroratio in adfectibus* → Andrée concilia la antítesis de paganismo y cristianismo:

Et cela amène tout naturellement, après la fin du développement, la conclusion: "Qu'importe que les croyances soient différentes?" Sophocle se ferait un scrupule d'insister là-dessus. Il craindrait de blesser les convictions de Racine et glissant à ce propos quelques mots sur ses maîtres de Port-Royal, il préfère féliciter son émule de l'élévation de son génie poétique.

Empleando el estilo directo, modula afectivamente lo declarado *in rebus* justo antes.⁹¹

⁸⁷ Recapitula un contenido ya transmitido en el *exordium*, siguiendo a Quintiliano, «certe volte all'espansione [expositio] si fa seguire quella che suole essere, nelle prove di ragionamento [argumentis], la ricapitolazione definitiva [summa collectio]» [IV, IV, 2] 2003a: 534), aunque de una forma particularmente digresiva respecto al contenido de este momento de su discurso. Sería por ello quizá lícito atribuirle de correlato una modulación excesiva desde la tónica a la dominante, en ocasiones mediante grados inéditos –acentuando la disrupción que supone respecto al discurso– y a veces meramente retrogradados –para enfatizar su carácter retrospectivo. Como hemos visto, el *egressus* también era recomendado por Quintiliano al acabar la *narratio* (IV, III 1-5]; 2003a: 527, 529), siempre que tuviese función de enlace con lo siguiente; podía fungir también de *peroratio* de la primera parte del discurso (IV, III, 11-12]; 2003a: 531): este segmento recapitulativo sirve precisamente de enlace –le es inmediato, sin escansión de pausa– con la *peroratio* que está a punto de empezar.

⁸⁸ El interés de esta acotación –«dit Andrée du même ton détaché, désinvolte, un peu railleur et assez ardemment convaincu,»– no se agota en constatar que interrumpe –con una retardante tétrada adjetival de la que habré de ocuparme– el discurso que Andrée recién recomienza –un poco irónicamente– con el adverbio conclusivo, a la vez interrumpiendo y anticipando con una digresión el excurso que ella está a punto de declarar; también insinúa su esencia recapitulativa (“du même ton”), con unas atribuciones quizá poco deducibles de acotaciones previas –excepto de aquella que calificaba (como lo hace ésta) el “ton” de Andrée como “un peu persifleur”, tan parecido a “un peu railleur”–, en afinidad con la poco pertinente *collectio* de Andrée.

⁸⁹ La lógica del *egressus* se aplica también a la *peroratio* que, haciéndose primero en la modalidad *in rebus*, digrede respecto al contenido del discurso, en su punto culminante. La *peroratio in rebus* era «il solo genere di epilogo riconosciuto dalla maggior parte degli Attici e da quasi tutti i filosofi [...] perché in Atene persino il banditore ufficiale impediva all'oratore la mozioni degli affetti» (Quintiliano, M. F. [VI, I, 7]; 2003a: 705), de manera que es adecuado para que un Sófocles repare, a través de ésta, en las distinciones conceptuales entre un mismo procedimiento dramático, matizando la antepenúltima oración de la redacción de Gisèle, al contextualizar la diferencia religiosa en una lógica propia del laicismo oficial de la IIIª República (Hamel, Y. 2013: §22). Es notable la paráfrasis de la primera oración de la *peroratio* de la “composition”, que comenzaba con el “[v]ous avez montrez” que el Sófocles de Gisèle le dedicaba a Racine; aquí Andrée, con “j'aurais fait, moi, montrer”, crítica, no sin ensañamiento egotista, una de las partes más felices de la “composition” de su amiga.

⁹⁰ El carácter bíblico de esta tragedia –y su contraste con los temas greco-romanos– no era un tópico menor en la opinión de la época respecto a *Athalie*: Sainte-Beuve, uno de los dos críticos cuya “citabilidad” Albertine propondrá a Andrée, la había declarado «belle comme l'*Edipe-roi*, avec le vrai Dieu en plus» (Sainte-Beuve citado en Hamel, Y. 2013: §25), lo que pudo ayudar a motivar que sea Sófocles quien escriba a Racine.

⁹¹ Según la modalidad de *peroratio in adfectibus*, parte conclusiva de la *oratio* para la cual «sono particolarmente utili le *prosopopee*, cioè le parlate immaginarie di persone estranee, [...] tanto più sono efficaci in proporzione a commuovere, quando sono dette come per bocca loro; così, negli attori di teatro la stessa voce

1.3.5. Rondò: A (I-IV) y B (IV-I) [+A (I)]

Adapto el final de las sonatas rondò,⁹² –condensando el episodio subdominante según lo describe Rosen (1988: 131)– donde el grupo B adopta la tónica y se resuelve el contraste armónico de la composición; A reafirma la tónica en la subsiguiente coda semi-autónoma.

[V-A] Grupo temático A (Andrée): {I-IV}

16) *Epífrasis epifonemática* → El anticlímax retórico indica que el discurso ha acabado.⁹³

Il ne serait pas mauvais non plus de citer quelques jugements de critiques célèbres.

La recomendación de apelar a la autoridad de los críticos no guarda relación con el discurso, fomentando la asunción dialógica –de charla (o “causerie”)– entre oradora y auditora, que responderá al mismo nivel de decoro a la sugerencia de Andrée.⁹⁴

[V-B] Grupo temático B (Albertine): {IV-I}

{4} Oui, {4}⁹⁵ on m’a dit cela. Les plus recommandables en général, n’est-ce pas, sont les jugements de Sainte-Beuve et de Merlet.

e la stessa pronunzia valgono di più a muover gli affetti attraverso la maschera» (Quintiliano, M. F. [VI, I, 25-26]; 2003a: 713): por ello es muy pertinente que Andrée proponga un breve discurso directo de Sófocles –razón de que le atribuya semicadencia en {VI}– justo en este punto. La clausura, al tematizar los escrúpulos del Sófocles ficcional y proclamar la elevación poética de Racine, declina afectivamente la *peroratio*, de modo que «superate zone scogliose e asperità, potremo spiegare interamente le vele; infine, essendo l’amplificazione la parte più estesa della perorazione, ci è concesso usare termini e pensieri splendidi ed eleganti. Il teatro dev’essere commosso, allorquando si è arrivati al punto in cui le vecchie tragedie e commedie si concludono con l’invito all’applauso» ([VI, I, 52]; 2003a: 723). Los desarrollos armónicos de las *perorationes* seguirían un esquema parecido de espectacularidad creciente: la primera empieza con una tensión en {V} que la adversativa resuelve en {I}; la segunda suena en tónica hasta el parlamento de Sófocles {vi}, las consideraciones sobre sus escrúpulos {ii} darían paso a {V} en “et glissant”, con cadencia a la tónica a partir de “il préfère féliciter”.

⁹² El “rondeau” aparece, por cierto, como coreografía en el juego del “furet”, esa promiscua conjunción de manos sucesivas que el Narrador y sus amigas jugarán en la escena siguiente (RTP II: 271-274): la estructura circular del cor(r)o cantor se correlacionará, en tal juego, con la movilidad implicada en la detención del rol observador, ocupado de adivinar, en el centro del corro, el intercambio secreto entre las manos. Este expediente permitirá que el Narrador, fingiendo no percibir –acorde por ello al consejo de Quintiliano, para quien «[l]e migliori preparazioni [...] saranno quelle che resteranno occulte» ([IV, II, 57]; 2003a: 501)–, sorprenda en aquel “rondeau” al chico asido a Albertine (y pueda asirla él y ponerse a su lado), igual que Albertine se pone, en este rondò dialógico, al mismo nivel que Andrée. Si el Narrador dará muestra en el “rondeau” de una de las virtudes forenses, la «*simplicitatis imitatio*» ([ibid.]; 2003a: 500), Albertine ha encarnado aquí una virtud epidíctica, la sobreposición a la *infirmetas*, o “autosuperación de la debilidad”: «qualche altra ammirazione verso un personaggio è molto accresciuta del fatto che egli sia non forte, come quando lo stesso poeta [Homero] dice che Tideo era piccolo di corporatura, ma fortissimo combattente» ([III, VII, 12]; 2003a: 401): debilidad circunscrita, en “Titine”, a la escasez de conocimientos, pero suplida por un entusiasmo que la eleva a la misma tonalidad que Andrée, ambas clausurando el diálogo en una simetría tónica. No es baladí el hecho de que el súbito interés literario de Albertine concierna, bastante instrumentalmente, a la consecución de un éxito en sus exámenes de “brevet”, tratando de alzarse desde su *infirmetas* hasta otra virtud epidíctica, la *gloria*.

⁹³ Invento el neologismo, un poco torpe, para un concepto que podría considerarse mera *epífrasis* –la «*expansion inattendue donnée à une phrase apparemment terminée*» (Genette, G. 1969: 78 n.2)–, pero que prefiero considerar de la familia del *epifonema*, en virtud de su validez general como modelo de conducta y por transmitir a través suyo un contenido «relevante para la vida» (Lausberg, H. 1975: 199), al menos académica.

⁹⁴ En las pruebas, el autor había escrito un impersonal “quelques jugements critiques” (Rey, P.-L. 1988: 1468): la adición del nexos preposicional escinde, en la versión definitiva, a “jugements” y “critiques”, imposibilitando una lectura del segundo término como a actividad del espíritu y no como la profesión que la detenía en un dominio socio-cultural propio del humanismo burgués, subrayado por la adjetivación “célèbres”. En virtud de la saturación de la vulgaridad respecto a la variante, se puede postular una bajada en el tono de Andrée hasta la subdominante {IV}, dando oportunidad a Albertine de alzarse por fin hasta la tónica {I}.

Albertine contesta a Andrée en unísono –repite incluso el término “jugements”– y propone dos críticos cuya pertinencia Andrée estará lejos de desestimar frontalmente.⁹⁶

1.3.5.1 Coda: A (I)

[V-A] Grupo temático A: 17) *Subnexio* conversacional:⁹⁷ → Sin ornato oratorio, se abre al coloquio entre pares, tolera la pertinencia y duplica el material propuesto por B.⁹⁸

Tu ne te trompes pas absolument, [...] Merlet et Sainte-Beuve ne font pas mal. Mais il faut surtout citer Deltour et Gasc-Desfossés.

⁹⁵ Con el «répondit Albertine» retorna su voz tras la tríada de exclamaciones y el enmudecimiento de su última (no-)intervención; la civilidad de “répondit” frente a “écrit” armoniza con la tónica; además es el verbo con que ha acotado a la Andrée “persifleur”, tras la muy lastimosa primera intervención de Albertine.

⁹⁶ Contra Sainte-Beuve tengo poco que decir, salvo que Albertine expresa el mismo vago respeto hacia su autoridad intelectual que, en las páginas que Proust ensayó contra su método crítico, atribuía a su madre: «Comment, mais je croyais que c’était très bien, Sainte-Beuve (maman ne disait jamais que quelque chose était bien, ou n’était pas bien, ne se croyait pas capable d’avoir un avis)» (1971a: 218); la respuesta que daba el hijo «Non, tu te trompes...» (ibid.)– es la exacta opuesta a la que aquí repone Andrée. El otro crítico mencionado, Gustave Merlet, también utilizado en estas páginas, había publicado «études de grands classiques français, latins et grecs à l’usage de la rhétorique des classes supérieures et du baccalauréat ès-lettres» (Rey, P.-L. 1988: 1469): de aquí a un par de notas cataremos una muestra de la escasa felicidad de su actitud didáctica.

⁹⁷ La *subnexio* «es la adición de una o más ideas a un tema ya desarrollado» (Mortara Garavelli, B. 1991: 293), en este caso dos; específico con el atributo el contexto dialógico en el cual tiene lugar esta adición. Es un buen momento, ahora que acaba esta sección dedicada al diálogo, para añadir algunas ideas. Si examinamos otra serie de cuatro adjetivos que calificaban, ya no la aparición de la entera sonata de Vinteuil, sino a su “petite phrase” una y otra vez tocada «dansante, pastorale, intercalée, épisodique» (RTP I: 215)– podemos ver con cuanta justicia se le puede atribuir el primer adjetivo a la sección de las *narrations* de Andrée; el segundo, “pastorale”, se connota en la mención –única en todo el diálogo– de la religión y sus “chœurs” en las *perorations*; “intercalée” es, por étimo, “proclamar la adjunción (de un día al calendario)”, similar a lo que hace Andrée en sus intervenciones en el rondò; “épisodique” remite por étimo a la entrada de un personaje en el escenario (en este caso Albertine) y es aplicable a la acotación de esta coda, con su reedición (nuevo episodio) de la negativa de Andrée a repetir los títulos –episodios, a su vez, de una serie formada por las tragedias corales francesas– mencionados en la *argumentatio*, punto exacto donde cesaba la trasposición adjetival previa.

⁹⁸ En conformidad con el consejo de Quintiliano de repetir al final de la *oratio* contenidos y fórmulas del comienzo [IV, I, 9], Andrée repite, en esta sección ya post-epifrásica de su discurso concluido, la fórmula “pas mal” y la construcción concesiva con que empezaba su *insinuatío*; expresa así su preferencia respecto a sus propias adjunciones. Nakano observa, no sin perspicacia, que los dos autores propuestos, recortados contra al Sainte-Beuve sugerido por Albertine, «pourrait être l’écho des paroles de Lanson lui-même, qui conseille aux élèves de consulter les manuels scolaires plutôt que les critiques littéraires» (Nakano, Ch. 2020: 94), pero cuando cita el pasaje de Lanson que le sirve de apoyo «On ne s’embarrassera pas de lire les prétendus critiques pour qui le sujet annoncé n’est qu’un prétexte à tirer le beau feu d’artifice de leurs phrases» (citado en: ibid.)– amputa la continuación de la frase: «ni ceux que leurs matériaux écrasent et qui ne savent point dominer leur érudition» (Lanson, G. 1896: 20), crítica que podría aplicarse, lo pensase o no Lanson, al otro autor propuesto por Albertine, Gustave Merlet: leyendo el primer párrafo de su presentación de *Athalie* –contenida en sus *Études littéraires sur les classiques français de la rhétorique et du baccalauréat ès lettres*–, Albertine habría podido, por ejemplo, evitar el error de Gisèle sobre el estreno, pero habría tenido que leer, en la primera frase, que Racine había escrito la obra «quelque temps après les brillantes représentations» (Merlet, G. 1875: 143) –aquí una nota al pie le daría el dato que «[e]lles eurent lieu dans le courant 1689» (ibid. n.1)– «qui d’avoient mis en goût» comme dit Mme Caylus, et la pièce était achevée dans l’hiver de 1690-1691» (143); la segunda frase le informaría que «[d]ès le mois de novembre 1690, il en lisait des fragments chez le marquis de Chandénier» (ibid.) y leería sobre la buena voluntad de Mme. de Maintenon y la oposición de un tal «abbé Godet des Marais, sulpicien d’une piété solide, mais ombrageuse» (ibid.), hostil a la actividad teatral en el convento: otra nota al pie le advertiría que «[i]l y eut encore des représentations dramatiques à Saint-Cyr, entre autres une *Judith* et une *Jephthé* de Boyer, pus un *Jonathas* de Duché. Ce fut pour Racine une dernière tribulation, comme l’atteste une lettre à Boileau (4 mai 1695)» (ibid. n.2). Todo esto antes de tratar a *Athalie* en tanto obra.

⁹⁹ La acotación que intermedia «répliqua Andrée qui se refuse d’ailleurs à lui écrire les deux autres noms malgré les supplications d’Albertine»– se asocia muy estrechamente a la intervención del personaje: que la

1.3.6. Las acotaciones

Procederé a la distinción y ordenamiento de las oraciones del Narrador que presentan la gestualidad Albertine y Andrée durante el diálogo mantenido.¹⁰⁰ En el conjunto, hay dos que refieren a ambas, siempre empezando por Albertine en el sintagma nominal.

semántica del *verbum dicendi* escogido, “répliqua”, sugiera igualdad, armoniza con la reciente llegada de Albertine a la tónica y se aviene con el paralelismo que presentará, respecto a la sugerencia de dos críticos que hacía Albertine, el agregado de los dos críticos que Andrée está a punto de mencionar (paralelismo que explicitará incluso a nivel de frase: “[...] ne font pas mal. Mais il faut surtout [...]”); además, este verbo de habla establece uno los polos contradictorios que ofrece la concesiva: el otro, “refusa”, declara una insistencia en su rechazo de escribir a su amiga el nombre de las tragedias de Garnier y Montchrestien. Ambas constituían el único de los pares que aún no he señalado de cuántos enumeraba Bayard (1996: 92), pero si él se apoyaba en el tema bíblico para asociarlo al motivo «du Juif persécuté» (ibid.), cuya aparición en la *Recherche* se produce en este mismo volumen –como Albertine, cabría decir: el caso Dreyfus da muestras de iniciar su resolución justo la noche en que el Narrador empezará a desconfiar de su amiga y en que descubre la proliferante existencia de Sodoma–, creo que merecería ponerse en correlación este par silenciado por Andrée con el par de críticos que menciona. Si bien Félix Deltour, inspector escolar cuando Proust estudiaba (Compagnon, A. 1989: 95), era sobre todo conocido por su libro de 1859 *Les Ennemis de Racine* (Rey, P.-L. 1988: 1469) –utilizado en estas páginas–, su manual *Principes de composition et de style* contiene, además de una exposición de las partes de la retórica y algo de poética y crítica, una alusión –entre otros cinco dramaturgos pre-corneillianos– a Garnier (Deltour, F. 1878: 316), aunque en curiosa afinidad con el tema de su pieza, *Les Juifs*, donde al héroe, Sédécie, se le amputan los ojos entre el acto cuarto y quinto –fuera de escena, pues en la tragedia humanista la catástrofe no era «mise sous les yeux du public, et les auteurs observ[ai]ent la règle d’Horace: Multa tolles ex oculis» (Lebègue, R. 1979: 152)–, Deltour no pone ante los ojos lectores el título de la tragedia. Por su parte, Léon Gasc-Desfossés, coeditó un escolar «Recueil des sujets de composition française donnés à la Sorbonne aux examens du baccalauréat ès-lettres (première partie) de 1881 à 1885, publié en 1886» (Rey, P.-L. 1988: 1469). Es posible que Proust hubiese tenido en cuenta esta compilación, ya que da noticia de «qu’en 1882 fut donné pour sujet: «Aimeriez-vous mieux vivre avec Alceste ou avec Philinte?» (ibid.), casi exactamente –con la modificación “avoir comme ami” en lugar de “vivre”, «sans doute por éviter l’image du concubinage» (Nakano, Ch. 2020: 96 n.3)– uno de los “sujets” posibles que Albertine deplora y teme pocas páginas antes (RTP II: 243); además, en 1884 se proponía al alumnado la pregunta: «Rollin félicite Racine d’avoir, à l’exemple des anciens, introduit des chœurs dans ses dernières tragédies» (Gasc-Desfossés, L./A. citados en: Rey, P.-L. 1988: 1469 n.2), en cuya respuesta modelo se podía leer, además de una alusión a Sófocles: «Quelques essais informes avaient été faits dans cette voie, au siècle dernier, témoins les chœurs qu’on trouve dans l’*Aman* de Montchrestien» (ibid.). Al recomendar a su amiga estas lecturas, Andrée le está dando una pista para que sea Albertine misma la que dé con los nombres que Andrée se rehúsa a repetir desde la *probatio* b). Es sugestivo que Quintiliano declarara, justo en un pasaje acerca de la *probatio*, haber dicho sobre esta parte del discurso todos los preceptos que había podido encontrar, exhortando a su lectorado a que buscara nuevos descubrimientos/inventos –«invito ad un’ulteriore ricerca e ammetto che se ne possono ritrovare» (IV, XII, 1] 2003a: 647)–, fuente del “quaerendo invenietis” que Bach escribió sobre los dos cánones de la *Ofrenda musical* y que Kirkendale asimiló a la *argumentatio* (1980: 119): de esta manera, la renuencia de Andrée tras su *probatio* cobra nueva luz, pareciendo una tácita invitación a que su amiga realice por sí misma “un’ulteriore ricerca”.

¹⁰⁰ Es decir, las partes del discurso que presentan los elementos de la escena que concernirían a la *Actio* (o *hypókerisis*) de la retórica, parte que «remite a una dramaturgia de la palabra (es decir, a una histeria y a un ritual)» (Barthes, R, 1993: 122); en afinidad con esta teatralización de lo verbal, los segmentos textuales que voy a tratar son las descripciones que el Narrador adjunta, como si fuesen acotaciones hechas para la escena. Proust pudo leer en Lanson que «l’émotion s’exprime spontanément par le cri inarticulé, la physionomie, le geste, l’action réflexe: pour la traduire en mots, en phrases intelligibles à tous, pour la développer visiblement par le langage, il faut un esprit qui l’analyse» (Lanson, G. 1896: 6); para traducir a palabras esta gestualidad, el Narrador crea un continuo de proposiciones, casi con la impersonalidad de una didascalia teatral (donde el Yo queda abolido y la función referencial es dominante), como si diese indicaciones a la hora de representar la escena; en este sentido, podremos comprobar cuán poco énfasis hay en todo el pasaje de la “falaise” –contrariamente a lo que a veces podemos considerar, con toda legitimidad, como más característico de los modos proustianos de postulación de lo diegético– en la modalización mediante verbos de apariencia (Spitzer, L. 1970: 454); encontramos, por el contrario, juicios asertóricos que implican una autoridad del Narrador a la hora de denotar tanto los estados interiores de los personajes implicados como sus expresiones exteriores, sin prestarse a interpretaciones ni escepticismos que socaven su autoridad en la postulación de la escena.

1.3.6.1. Por el lado de Andrée

Si realizamos un “découpage” de las frases del narrador dedicadas al discurso de Andrée, podemos tratar por orden los segmentos del contrapunto corporal al tema A:

[1] [...] qu’Andrée, consultée comme plus grande et comme plus calée, d’abord parla du devoir de Gisèle avec une certaine ironie, puis, avec un air de légèreté qui dissimulait mal un sérieux véritable, refit à sa façon la même lettre¹⁰¹

[2] répondit Andrée sur un ton un peu persifleur¹⁰²

[3] Andrée cita ces deux titres sans parvenir à cacher un sentiment de bienveillante supériorité qui s’exprima dans un sourire, assez gracieux d’ailleurs.¹⁰³

[4] l’amie si savante prétendit les avoir oubliés et ne les lui rappela jamais.¹⁰⁴

¹⁰¹ Aunque prefiera no entrar tan pronto a examinar las propiedades fónicas y prosódicas, este segmento forma parte de la misma oración que el segmento (2) de Albertine –que sí abordaré desde esta dimensión– y también presenta, como éste, gran densidad de armonías consonánticas: aliteraciones oclusivas, dentales y bilabiales intermediadas con una sección rica en /p/ y //; “la plus [...] la plus [...] parla [...] puis” entraña una modificación del manuscrito, que daba un comparativo –«comme plus grande et comme plus calée» (citado en: Guyaux, A./Paz, M. 1980: 35)– donde la versión final opta por el superlativo, más aliterante. La función de este despliegue la trataré cuando aborde el segmento (2) de la sub-sección dedicada a las acotaciones a Albertine. De momento, sólo avanzo su carácter contrastivo respecto a los estilos de expresión de las muchachas y del Narrador, de cuya exacerbación hallamos un indicio en otra discrepancia entre la versión final y la manuscrita: el sintagma “d’abord parla” presentaba, en ésta, una más habitual ordenación inversa (citado en: *ibid.*), la de verbo más adverbio: la corrección impide una cacofonía –con el inmediato “du devoir”– y retrasa, aun sea poco, el núcleo sintagmático; además, cratiliza por su posición en la frase el valor semántico del adverbio. Respecto al contenido, se inaugura la oposición entre *etbe* y *patbe*: el primero «son los rasgos de carácter que el orador debe *mostrar* al auditorio (no importa mucho su sinceridad) para causar una impresión favorable: son sus *aires* [...] significar eso que quiero ser *para el otro*» (Barthes, R. 1993: 143). En el despliegue del motivo irónico se modula una atribución cuya consistencia contrasta con la vaguedad de “une certaine” y de “l’air de légèreté”: un “sérieux véritable” mal disimulado, que el Narrador promulga con solidez inapelable.

¹⁰² La primera mención al “ton” de Andrée coincide con la réplica a Albertine. Reincide en el motivo de la ironía del segmento anterior, si bien incrementándola con “un peu” de burla para caracterizar el tono en el cual Andrée corrige el “mon cher Racine” de Albertine. Es notable que aquí sea el “ton” el destinatario de la atribución. La frase de Barthes citada en la nota anterior proseguía su caracterización del *etbe* observando que, por su teatralización expresiva, en la elocuencia era «mejor hablar de tonos que de caracteres: *tono*, en el sentido musical y ético que la palabra tenía en la música griega» (1993: 143), audible tanto en el leitmotiv irónico como en su burla sutil. La prosodia de la frase mantiene, en una característica que reveremos, el uso común dado a distintas formas métricas: “répondit Andrée” puede desgajarse junto al adverbio que ella acaba de pronunciar (“non”) para formar un “hexasyllabe”, verso casi siempre combinado con otros (afín a la función aglutinadora de la semántica del segmento) (Grammont, M. 1961: 42); más interesante, “sur un ton un peu persifleur” es un “octosyllabe”, verso que también en el sistema métrico francés está asociado a lo popular y ligero (40): en la inmediata continuación del parlamento, cuando Andrée responde “elle aurait dû mettre Monsieur”, está muy adecuadamente fraseando, en su “ton un peu persifleur”, otro “octosyllabe”.

¹⁰³ El sentimiento que Andrée no logró “parvenir a caché” se expresa en su manifestación sensible a final de la oración: primero el Narrador lo atribuye como certeza, después ofrece el indicio, “un sourire” cuya adjetivación rodea de adverbios de parcialidad, quizá para contrapesar la especificidad indubitada en la atribución primera. Enlaza con la inmediata acotación (4) de Albertine, también relativa a incontinencia afectiva.

¹⁰⁴ Es la continuación oracional de la acotación (5) de Albertine, justo tras el fin de la *argumentatio*. Se anuncian ulteriores reiteraciones de la pregunta que Albertine acaba de hacer {3}, así como de la negativa de Andrée a repetir el título de las tragedias mencionadas en la *probatio* b). Si comparamos la primera evidencia de la pregunta –la intervención {3} de Albertine– al bloque formado por esta segunda ocurrencia y la tercera –en la acotación que intermediaba la subnexio de Andrée (cuyo abordaje no reiteraré en esta sección por ser una intervención ya post-oratoria)–, veríamos una dicotomía muy parecida a la que el Narrador hará entre «ces deux interrogations si dissemblables qui commandaient le mouvement si différent de la sonate et du septuor» (RTP III: 759): la primera –«brisant en courts appels une ligne continue et pure» (*ibid.*)– es parecida a {3} de Albertine; las acotaciones están «ressoudant en une armature indivisible des fragments épars» (*ibid.*), mientras que a la actitud de Andrée en la acotación [3] y –sobre todo– en la [7] también le son aplicables una tríada adjetival atribuida al “septuor”: «si calme et timide, presque détachée et comme philosophique» (*ibid.*).

[5] reprit Andrée sur un ton d'imperceptible dédain à l'égard de camarades plus puérides, mais heureuse pourtant de se faire admirer et attachant à la manière dont elle aurait fait sa composition plus d'importance qu'elle ne voulait le laisser voir,¹⁰⁵

[6] dit Andrée du même ton détaché, désinvolte, un peu railleur et assez ardemment convaincu,¹⁰⁶

[7] Andrée gardait le flegme souriant d'un dandy femelle.¹⁰⁷

¹⁰⁵ El motivo de la disonancia entre la afectación de desinterés y la verdadera emoción de Andrée —aparecido ya en segmentos alternos, en [1] y [3]— se desarrolla completamente. Antes he aludido a la teatralidad de esta acotación, pues hasta el verbo utilizado para marcar su habla, “reprit”, connota tanto las “reprises” dramáticas como, subsidiariamente, la repetición de las dos tragedias corales que se nos acaba de declarar que Andrée se niega hacer. Habría que añadir la doble conmutación de los distintos puntos de vista: el “ton d'imperceptible dédain” es imperceptible sólo a aquellas de quienes la adversativa le atribuye a Andrée felicidad por “se faire admirer”; además, se le opone un “ne voulait le laisser voir” a la importancia real que está “attachant” —verbo que además de sugerir inopinadamente una disemia (imposible en lo pragmático, pero bastante adecuada a la situación) con un adjetivo vertible por “entrañable”, adjunta una cualidad más objetiva, en su calidad de “participe”, a las promovidas por los demás verbos, conjugados todos ellos en un escénico reflexivo— a la enunciación que hace en su discurso de crítica y corrección del “devoir” de Gisèle.

¹⁰⁶ Podemos ver, en esta atribución cuádruple al “ton” de Andrée, el referimiento comprimido de una ejemplificación concreta y plural de la disonancia entre la emoción de la muchacha y aquella que Andrée quiere mostrar, fundamental para el color de la escena y la pregnancia de lo postulado, a través sólo de cuatro adjetivos y tres adverbios. El orden de las cuatro atribuciones sigue un patrón, una parecida secuenciación transformativa de los elementos —recordemos las *sententiae* de la “composition” de Gisèle— que no cesaremos de rever; sugiere la existencia posible de una constante en la escritura proustiana, una matriz que rige diferentes actualizaciones. Respecto a la realización que nos ocupa, la atribución al tono del “détaché” sugiere ausencia de pasión, frialdad, distancia; la semántica de “désinvolte” despliega una manera de hacer resolutiva e implica acción; “un peu railleur” cuantifica parcialmente una adjetivación bromista, mientras que la inmediata conjunción con “assez ardemment convaincu” subvierte y contrasta en lo semántico tanto con la atribución anterior como, sobre todo, con la primera, a la que se opone plenamente. Es un ejemplo representativo de un recurso frecuente. Habría que dar la razón a Stéphane Chaudier cuando elevaba, en un artículo estimable pero que merece ser completado, a la serie adjetival proustiana a un estatuto de “figura” (2000: 65): si bien es muy cierto que la serie adjetival «souligne la composition poly-isotopique du texte» (65) al diseminar un exceso de determinaciones que la convierten, como apunta Chaudier, en «le lieu où l'organisation formelle du texte se révèle» (66), lo deviene de una manera que no es como remata, ni única ni principalmente: no es (sólo) porque «[l']impertinence sémantique affectant la coordination des adjectifs est ainsi dépassée par les relations qui s'établissent de tel ou tel adjectif à d'autres éléments du texte» (65), lo que sería solamente un recurso extensivo —que sin duda también es— en la forma de una irradiación que impregna el exterior de la serie a través de la heterogeneidad sus elementos, contribuyendo a desautomatizar la percepción de lo postulado por la secuencia y propulsando al sujeto lector a la búsqueda de lugares textuales variadamente próximos donde las lexicalizaciones puedan integrarse —como en el caso de las hipálages aducidas por Chaudier (77-78), fundidoras de cualidades disgregadas por sustancias adyacentes— en dominios semánticamente cohesionados (Rastier, F. 1989: 57). Las series de adjetivos van más allá (o más acá) de la relación entre cada atributo de una serie adjetival y diferentes puntos textuales exteriores a ella. La secuencia que nos ocupa se articula conforme a diversas modalidades de relación, equivalentes a las trazadas, respecto al significado propio de un término, por el desvío semántico que dislocan los tropos. En la serie que aquí el Narrador atribuye a Andrée, la antífrasis entre el primer y último de los cuatro adjetivos (“détaché/assez ardemment convaincu”) es muy nítida, tanto en el plano semántico como remático; el segundo miembro (“désinvolte”) es un desarrollo remático del primero, a partir de la misma sílaba inicial y añadiendo una de terminación femenina; el tercer miembro, “un peu railleur”, es el único cuyo campo semántico había sido indudablemente activado en los lugares textuales previos [2] y el primero de la serie que se modaliza con adverbio, rasgo que replica el cuarto.

¹⁰⁷ Compagnon vio en esta sonrisa de Andrée «l'être racinien par excellence et en même temps l'androgynie de la fin du siècle» (Compagnon, A. 1989: 97). El fundido intersecular en la recepción de Racine, cuya obra habría sido «un modèle de dissimulation et de travestissement, donc une excellente image pour l'inversion, et même son image par excellence» (1989: 83), en la lectura proustiana, que se habría distinguido por «sa constante association avec Baudelaire» (1989: 101). Ahora bien, “dandy femelle” era una *contradictio in adiecto* para los valores de la época, según se desprende de la oposición baudelaireana entre mujer y dandy (citado en: *ibid.*: 97), a su vez dependiente de la de naturaleza y arte y quizá sólo conciliada en una conjunción, como esta última dicotomía, en su poema “Lesbos”. La intención inicial del poeta de titular *Les Lesbiennes* a *Les Fleurs du Mal* llamó la atención de Proust (1971a: 632); su interpretación de los intereses sáficos de Baudelaire parece ser indistinguible de los propios intereses proustianos. Así lo sugiere una entrada del diario de André Gide, tras una conversación con Proust acerca de la homosexualidad traspuesta en la *Recherche*

1.3.6.2. Por el lado de Albertine

El contrapunto corporal del tema B da cuenta de la expresión y del efecto físico, sintomático, que tienen las palabras que Albertine escucha; la segmentación de las acotaciones recogidas por el Narrador, consta igualmente de siete continuos frásticos:

- (1) Les yeux d'Albertine n'avaient cessé d'étinceler pendant qu'elle faisait cette lecture.¹⁰⁸
- (2) L'admiration d'Albertine, changeant il est vrai d'objet, mais encore accrue, ne cessa pas, ainsi que l'application la plus soutenue, de lui faire «sortir les yeux de la tête» tout le temps [...]¹⁰⁹
- (3) s'écria fougusement Albertine¹¹⁰

(1948: 694) y de Baudelaire, de quien Proust habría declarado indudable su homosexualidad (692), si bien las palabras de André Gide no siempre son más fiables que las de su tocaya Andrée acerca de la homosexualidad de Albertine; no abundaré en el paralelo respecto al hiperbólico fresco que Andrée pintará de las hazañas libertinas perpetradas por su difunta amiga junto a Morel (RTP IV: 179), sólo destacaré que este personaje fue comparado –más allá de la homonimia del nombre de pila– a Baudelaire por el propio autor (1971a: 633).

¹⁰⁸ La primera de las acotaciones, vínculo entre la “composition” y el diálogo, precede al parlamento {1} de Albertine. Se predica como no cesado el signo de fruición brillando en sus ojos leyentes y describe retroactivamente la escena de la lectura en el enmarcamiento diegético, durante el desarrollo del metarrelato inserto: a los ojos, el punto de encuentro entre las letras de la “lettre” y la subjetividad de la leyente, se les atribuye un brillo que se ofrece como primer síntoma del disfrute y de la admiración atónita que ha sentido leyendo el texto. El contraste entre la nota escrita por Albertine a inicios del episodio y esta acotación calificante de las condiciones de lectura de la “lettre”, puede compararse con la oposición que el Narrador establece, en *La Prisonnière*, entre la blancura de la «tendre, champêtre et candide sonate» (RTP III: 754) y eléctrica rojez del “septuor”, cuyo crescendo, como aquí el motivo del brillo ocular al encuentro de las palabras, desplegará, «tressaillant comme au choc d'une étincelle quand le sublime naissait de lui-même de la rencontré des cuivres» (759).

¹⁰⁹ Esta acotación, separada de la anterior por el parlamento {1}, retoma el mismo tema de la anterior (1): la consecuencia sensible y somática de entonces, “[l]es yeux [...] étincel[ant]”, es declarada por su causa, “[l]'admiration d'Albertine”; no es de poco interés que en la versión previa, esta causa –«Mais son admiration» (citado en: Guyaux, A./Paz, M. 1980: 35)– estuviese ligada al agente con un posesivo dependiente de la oración anterior, el parlamento {1}: la renovada mención a Albertine cathectiza aún más la imagen desplegada: un movimiento presentado –casi de modo explícito, mediante el “changeant il est vrai d'objet”– como metonímico, llega a intervenir y desplazar hasta la sintaxis de la frase, a través de la inversión del orden que sería más lógico en “mais encore accrue, ne cessa pas”. En la versión manuscrita –«[...] il est vrai d'objet, augmente encore» (citado en: *ibid.*)– la concesiva convertía en una clara apódosis lo que en la versión publicada parece un crujir de incisos: el “mais” incrustado en un “accrue” que cratiliza la tensión de los miembros de la frase, culminando en un “ne cessa pas” desubicado, que el sentido común sintáctico quizá situaría antes de la concesiva. Pero es que, además, la condición de inicio de perífrasis verbal que tiene “ne cessa pas” no se activa –su función queda invervada, aunque (afín a su semántica) no cesa– hasta después del miembro siguiente: un sintagma correlacionado con el nominal sujeto de la frase –“[l]'admiration d'Albertine”–, al que adjunta “ainsi que l'application la plus soutenue”, sugiriendo un par (admiración/atención) que veremos reaparecer en la acotación final (7). El verbo auxiliar y transitivo, “de lui faire”, incrementa la tensión de las sucesivas relaciones verbales, preparando el acercamiento, por ser reflexivo, a una perspectiva más focalizada en el personaje, promoviendo la llegada del verbo principal, entre comillas angulares, de la locución “«sortir les yeux de la tête»”, añadiendo con ella un rasgo del idiolecto de la propia Albertine. Una corrección respecto al manuscrito es iluminadora: en el lugar de “tout le temps”, cuyo valor durativo contagia de las observaciones ya hechas a lo venidero, se leía un «quand Andrée» (citado en: Guyaux, A./Paz, M. 1980: 35) transformado, como hemos visto, en el comienzo de la primera acotación dedicada a la amiga. Aunque es evidente el desvío sintáctico y la tensión oracional del segmento globalmente considerado, quizá lo sea menos la solidez de la trabazón de sus componentes, no sólo ligados por los vínculos gramaticales entre las partes, sino apareadas por el inconsciente prosódico a pesar de su fragmentación entreverada. Por ejemplo, el sintagma “ainsi que l'application la plus soutenue” es un “dodécasyllabe”; los dos primeros de la frase (“[l]'admiration [...]” y “changeant [...]”) son “heptasyllabes”. El par que forman sus sucesores “mais encore accrue” y “ne cessa pas” promueve una doble impresión de “legato” y “staccato”: si al primer inciso le faltase una sílaba, ambos formarían un “octosyllabe”; si el último tuviese una más, serían un “décasyllabe”: constatamos que el primer miembro cratiliza positivamente la semántica de su verbo (“accrue”) con las proporciones silábicas de su sintagma, mientras el segundo lo hace asociando las proporciones del suyo a lo significado –en formulación negativa; es decir, negando la negación– por la semántica de su verbo.

(4) Albertine n'y tint plus¹¹¹

(5) Mais dans la suite, chaque fois qu'Albertine demanda à Andrée de lui redire les noms des deux pièces pour qu'elle les inscrîvît, [...] ¹¹²

(6) Albertine buvait toutes ces paroles. Ses prunelles étaient en feu. Et c'est avec l'indignation la plus profonde qu'elle repoussa la proposition de Rosemonde de se mettre à jouer.¹¹³

¹¹⁰ Es la “exclamación” —«rpto brusco de la palabra» (Barthes, R. 1993: 157)— que intermedia en la serie de tres, la única que está calificada por un adverbio: “fougueusement” reitera el motivo encendido en el “étinceler” de la acotación (1) y ya anticipa algo de la deriva connotante, libidinal o cuanto menos somática, que va a colorear las siguientes acotaciones, todas las que tematizan solamente a Albertine, es decir, todas menos la (5). Por su posición en la frase y la común posición de la tónica, el reflexivo “s’écria” mantiene una simetría con el nombre del personaje, en afinidad con lo asociada que está en la escena a este verbo de habla.

¹¹¹ Es el momento en que Albertine, habiendo escuchado de Andrée acerca de la existencia de la dos tragedias corales y pre-racineanas, está a punto de intervenir con {3}; el modo de anunciar la intervención es más fisiológica que lógica: la forma “n’y tint plus” connota un acto imperioso fuera del control de la volición.

¹¹² Es el antecedente de la acotación [4] a Andrée y anuncia una iteración de acciones —Albertine preguntando por los títulos y autores de las dos tragedias— que sólo volverá a ser mencionada una vez más (y en modo indirecto) en la coda; es decir, en la acotación intermediada de la última intervención de Andrée.

¹¹³ Tras la *narratio* de Andrée, la segmentación de partes corporales de Albertine las convierte en espacio sintomático de su silente atención al discurso. Recuerda a la metalepsis que hemos visto en la *narratio* de la “composition” de Gisèle: sus mayores diferencias estriban en lo adecuada que resulta, en este caso, la imagen en relación con el contexto situacional de una auditora deseando “embeberse” de las palabras de su amiga; el vehículo está motivado metonímicamente por ser la boca de Andrée el origen de estas palabras: la coloratura no del todo desprovista de erotismo es coherente con el ulterior desarrollo narrativo. Además, la interrupción oracional por un punto y seguido, aumenta el efecto lapidario de la frase. En la siguiente, un posesivo que remite a Albertine, sujeto de la oración previa, antecede a la reaparición de los ojos —que mientras realizaban la lectura “n’avaient cessé d’étinceler” (1)—, seccionados por una de sus partes, “[s]es prunelles”, encendidas a su vez mediante la catacrexis, llevadas a una ignición de mayor intensidad que en (1) —donde “[l]es yeux d’Albertine” eran sujeto—, de modo que su ardiente intensidad se enfatiza por el staccato prosódico de la disposición yuxtapuesta. La segmentación deviene rectora tanto del aspecto temático como de las relaciones gramaticales; además, de la ingerida metalepsis polimorfa —en ella intervienen no menos de tres tropos— a la llameante catacrexis ocular, se tensiona una antítesis entre los elementos líquido e ígneo: de esta manera vuelven a escena los cuatro tropos rectores. El efecto de staccato se manifiesta hasta en el número de los miembros oracionales: con poca dificultad “Albertine buvait/toutes ces paroles” podría haber sido un “alexandrin”: su primer hemistiquio es válido, pero le faltaría una sílaba al segundo, como si Albertine se la hubiese bebido, o como si el discurso que la fascina también hubiese bemozificado la frase que lo postula. “Ses prunelles étaient en feu” es un legítimo “octosyllabe” de tres medidas; la última sílaba del verbo marca una tónica que redobla, dos sílabas después, “en feu”, imponiendo a los dos anapestos previos una clausura yámbica; este metro contribuía, según Quintiliano, a dar impresión de aspereza «non solo perché questi sono formati da due sillabe soltanto e per questo hanno [...] un battito più celere che è il contrario della pacatezza, ma anche perché han un ritmo ascendente, e partendo da sillabe brevi, si posano con forza su una lunga» ([IX, 4, 136] 2003b: 387, 389). Además, el contenido de esta segunda oración coincide doblemente con la función tradicional del “octosyllabe”, metro asociado tanto a los temas ligeros como a la lírica —a través de su empleo en la oda (Grammont, M. 1961: 40)—, lo que armoniza con el vaivén entre comicidad y fervor, desequilibrado en favor del primero por la última oración. Aunque las tres se yuxtapongan separadas por puntos, su vinculación es coordinativa, y las dos últimas dependen de la primera. Así se destaca, a la vez, corte y vínculo, como si al sujeto lector, «dirigiéndose [...] hacia adelante, hacia el término de la medida cuyo límite conoce, se tira[se] de él hacia atrás, porque [...] ya ha concluido» (Aristóteles 1990: 526), y como si —dado que conjunción y posesivo remiten a lo precedente— a la vez, «se qued[as]e retrasado» (ibid.). Si el vínculo de la segunda oración con la primera es sinecdótico (un posesivo), la conjunción en la tercera adjunta el despliegue metonímico de una acción en medio de su contexto narrativo, desplazándose de los miembros parciales del cuerpo de Albertine —y de la expresión sintomática que éstos dan de su afecto— a la amplitud de una escena; también la longitud y la ausencia de pausas contrasta con las dos oraciones anteriores: se dedica el espacio de un “dodécasyllabe” a los complementos, mientras que el centro oracional, donde el pronombre recuerda quién es el sujeto de la acción (“qu’elle repoussa/la proposition”), es un “décasyllabe” de hemistiquios iguales, «un vers particulièrement rapide et léger» (Grammont, M. 1961: 39-40). Estas cualidades son exacerbadas por la saturación, bastante extraordinaria, de repeticiones fónicas expresadas en la rauda réplica, antes de proseguir, por espacio de otro “dodécasyllabe”, con el objeto indirecto —“de Rosemonde de/se mettre a jouer”— rechazado y rehuido: la reiteración fónica promovida alrededor del ya muy aliterante “décasyllabe” central —“indignation [...] proposition”, “profonde [...] Rosemonde”— toda vez que introduce,

(7) L'admiration et l'attention avaient donné si chaud à Albertine qu'elle suait à grosses gouttes.¹¹⁴

Las últimas oraciones que acotan a Andrée y a Albertine –igualadas en el número a pesar de la inicial descompensación en favor de la última– postulan una oposición cuya ostensible claridad contrasta con la igualación producida en los contenidos del diálogo. De las siete acotaciones, cuatro –un número clave en los modos de disposición del discurso proustiano– presentan la respuesta corporal de Albertine:¹¹⁵ suponen una gradación de indicios de goce heurístico, en un pasaje donde la erótica lésbica está aún sólo latente,

en su condición de tal, «contrasts and oppositions into the semantic organization of the text which are less clearly expressed or completely absent on the level of natural language» (Lotman, Y. 1977: 107), convierte también la clausura oracional, con su dominante vocálica en /e/ –como en el comienzo– y su variación consonántica, en un análogo remático del rechazo expresado en el tramo final de los complementos indirectos. El continuo desajuste, entre frases yuxtapuestas por las pausas y correlacionadas por los nexos, se combina con la peculiar tendencia aliterativa que deviene, en tanto contraste respecto al discurso heteroglósico, una marca del tono del Narrador –por aliterar en /p/ y en /r/ podríamos especular, quizá, más paragramática y aventuradamente, con una firma del autor, pues también abundan la /o/ y la /u/ (ésta última, en las dos primeras oraciones y en el significativo verbo final de la tercera), igual que la /s/ y la /t/– en un momento especialmente cathectizado del episodio en la “falaise” como es el que presenta esta acotación.

¹¹⁴ Tras la *peroratio* de Andrée, el Narrador atribuye a Albertine una dupla de afectos –“[l]’admiration et l’attention”– presentados como causa de las consecuencias perceptivas; “si chaud”, a su vez causa de “qu’elle suait”, se adjuntan al aliterante sintagma que las ejemplifica (“à grosses gouttes”). Me interesa señalar que el desarrollo entre la idealidad de lo afectivo y noético a la materialidad somática del sudor se replica en la organización prosódica de la oración, que se puede escandir en tres miembros, del cual, el que tematiza los valores doxáticamente más altos es un perfecto “alexandrin” –“[l]’admiration et l’attention avaient donné”–, que deriva a un “hexasyllabe” transicional –“si chaud à Albertine”– vinculador del sujeto al predicado “octosyllabique” –“qu’elle suait à grosses gouttes”–, en una gradación de lo espiritual a lo somático marcada por segmentos cuya escansión se condice con el ethos atribuido, por la tradición poética, a cada metro. La dualidad, tan saturadamente postulada –entre sentimiento (“admiration”) y respuesta cognitiva (“attention”), entre estímulo calórico (“chaud”) y respuesta fisiológica (“suait”), entre adjetivo (“grosses”) y sustantivo (“gouttes”)–, se resume en una polaridad principal, significada por el último sintagma que, aparte de implicitar aquel adjetivo (“liquide”) de la sonata de Vinteuil (RTP I: 205) que se mostraba reacio a dejarse aplicar a la trasposición con el inicio del discurso, polariza y contrasta –entrechoca– con la inmediata mención a “le flegme” de Andrée [7]. Parecida al contraste singular que se tenderá entre “le rougeoyant septuor” y “la blanche sonate” (RTP III: 759), la oposición entre “le flegme” de Andrée y las “grosses gouttes” de Albertine no es sólo temática –como contraste entre señales y reacciones fisiológicas de temperamentos contrarios– sino que la fonética establece una distancia máxima entre los puntos de articulación fricativos de la acotación a Andrée [7] y la gutural de Albertine. Reveremos en el auto-pastiche tanto este rasgo –fundamental en el cratilizante reflejo en lo remático de su desarrollo temático– como a la líquida disgregación de partes mínimas sugerido, aquí, por “suait à grosses gouttes”, motivo reiterado en las clausuras de otras secuencias afines.

¹¹⁵ No está de más constatar que las cuatro oraciones dichas por Albertine a lo largo de este fragmento también constituyen un orden serializado de relaciones, estructuralmente muy parecidas a algunas que hemos visto hasta ahora y a otras que más adelante, en este trabajo, abordaré a través de las categorías tropológicas.

{1} «C’est à croire qu’elle a copié cela, [s’écrit-elle quand elle eut fini]. Jamais je n’aurais cru Gisèle capable de pondre un devoir pareil. Et ces vers qu’elle cite! Où a-t-elle pu aller chiper ça?»

{2} «Elle aurait dû, en effet, lui faire dire: mon cher Racine, [s’écrit fougueusement Albertine.] Ça aurait été bien mieux.»

{3} «Andrée, tu es renversante, [s’écrit-elle.] Tu vas m’écrire ces deux titres-là. Crois-tu? Quelle chance si je passais là-dessus, même à l’oral, je les citerais aussitôt et je ferais un effet bœuf.»

{4} «Oui, [répondit Albertine,] on m’a dit cela. Les plus recommandables en général, n’est-ce pas, sont les jugements de Sainte-Beuve et de Merlet.»

Ya aquí se puede ver cómo la última intervención, la {4}, con la relativa distinción que proporcionan “en général” y “plus recommandables” y la mención a los críticos, supone una inversión tanto de las propiedades coloquiales de la primera intervención –{1}– como de sus contenidos (pues muestra con ello tener una idea de dónde “chiper ça”). Entre {2} y {3} se expresa una diferencia entre la representación de una acción cumplida –aunque sea en condicional– y la petición concreta y sin efectos de la inscripción de los títulos para citarlos en el caso (condicional) de que una pregunta así fuese seleccionada por los examinadores.

aunque la androginia de Andrée se enhebre con los síntomas gozosos en su oyente Albertine, tan extremados que resultan equívocos.¹¹⁶ Podríamos leer en «l'indignation la plus profonde qu'elle repoussa la proposition» el indicio de una lección importante que el Narrador ha recibido en esta escena de la “falaise”,¹¹⁷ un ejemplo para que en el porvenir cuente con una estrategia a seguir en sus futuros intentos por apartarla de los juegos con sus amigas,¹¹⁸ de manera que ella rechace, como ahora, sus “proposition[s]”.¹¹⁹

¹¹⁶ Indicios somáticos que recuerdan mucho, por cierto, a los efectos del amor del fragmento 31 de Safo: excepto los más mórbidos –temblores y palidez–, todos aquellos indicios recogidos por la poeta de Lesbos que puedan ser perceptibles a terceros –enmudecimiento, fuego (en los ojos), sudor– son reunidos en el cuerpo de Albertine durante su escucha. También presenta concomitancias sáficas la propia ambientación de la escena en una “falaise”, pues recuerda al destino que la tradición apócrifa había atribuido a la poeta; el autor no podía ignorarlo, y no sólo por las alusiones baudelaireanas: escribiendo sobre una de tantas pinturas que Gustave Moreau realizó con este tema, el autor parecía pensar en un paisaje afín al presentado a través de este episodio, en un pasaje –«on désire la beauté d'une terre d'art où les statues se profilent sur les falaises (comme dans la *Sapho* de Moreau) et on se plaît à voir comme [...] des fleurs qui entourent la statue à la statue, de la statue à la déesse qui passe non loin» (Proust, M. 1971a: 419)– muy digno de compararse con la primera aparición de la “petite bande” –«Et n'était-ce pas de nobles et calmes modèles de beauté humaine que je voyais là, devant la mer, comme des statues exposées au soleil sur un rivage de la Grèce?» (RTP II: 149)–, pues ambos remiten a un escenario parecido, a la vez decadentista y helénico por su vinculación con el safismo. Desde esta perspectiva, la primera de las apariciones del grupo de amigas en la “digue” conjuga el desprecio soberano que muestran las muchachas –por todas aquellas personas que no forman parte del propio grupo– con las determinaciones provenientes del ámbito deportivo –la bicicleta de Albertine, la acrobacia de Andrée– tan propias de la disciplina atlética mediante la cual se formaba a los jóvenes de la Grecia antigua.

¹¹⁷ La paronimia, claro, ofrece a la “falaise” una liaison cratílina muy firme, pero es que además, aquello que ha podido aprender, con su atención flotante, el Narrador durante este episodio, se relaciona con los efectos que tiene la función fálica, tanto de la puramente imaginaria –el sudor como síntoma de atención, la catacresis de los ojos ardientes, la metaléptica ingestión del discurso por Albertine... todos los elementos en el cuerpo de la auditora que son signos del deseo, es decir: expresiones en su cuerpo de la significación fálica– como de los procesos de articulación de aquellos elementos de lo Simbólico con capacidad para excitar estos efectos en su amiga. Si volvemos al fragmento de Safo, podemos observar que con esta reacción de Albertine al discurso de Andrée se manifiesta la entrada, respecto al punto de vista del Narrador, del tercer componente relacional, cuya presencia inspira el deseo de la persona a su vez deseada, en una función que es tan banal como oportuno constatar que replica a la del padre del Narrador respecto a la madre. La entrada del tercer elemento «plays a paradoxical role for it both connects and separates, marking that two are not one» (Carson, A. 1988: 16) y presenta, en tanto mediador en este caso muy interno, «un papel privilegiado [...] en la génesis del objeto de deseo» (Girard, R. 1985: 27), como parece insinuar la reacción, bastante llamativa, de Albertine.

¹¹⁸ Habrá algunos más –y se mencionan un par poco antes de la escena: «La Tour prends garde» ou «À qui rira le premier» (RTP II: 258)–, pero los juegos que recuerdo en Balbec son bastante reveladores en este contexto: el “furet”, (260; 271-274), las “devinettes” (260) y el “diabolo”, aquel «attribut bizarre qui la faisait [a Albertine] ressembler à l'Idolâtric de Giotto» (41) y que lo mueve a mencionar, en francés, la personificación de la *Infedeltà* de la Cappella degli Scrovegni, disimulando la equivocidad que se da en el italiano, quizá para que así «des commentateurs de l'avenir pourront disserter comme devant telle figure allégorique de l'Arena, sur ce qu'elle a dans la main» (ibid.), invitando con ironía a la “alegoresis” de hermeneutas futuros, ocupados en disertar acerca del contenido premonitorio del juguete que Albertine mantiene entre sus manos.

¹¹⁹ La palabra “propositions” reaparece en contextos menos pueriles e inocentes. Algunas menciones a esta voz, sólo las de connotación libidinal que conciernen a Albertine –es decir, descartando unas cuantas relacionadas con otros contextos, en especial con esa pareja especular a la del Narrador y Albertine que supone la de Charlus con Morel– serán las deshonestas que el Narrador sospechará que otras mujeres le han hecho a su compañera o que fantaseará a efectos de mejor exponer sus sospechas respecto a ella: (RTP III: 247; 603-604; 839; IV: 285). En este sentido, la “indignation la plus profonde de se mettre à jouer” puede leerse a la luz de la “indignation” que el Narrador deseará que Albertine muestre “de se mettre à jouir”. Para ello ya sabrá cómo proceder: citando su admiración y atención, alumbrando su entendimiento hasta la exudación.

1.4. “A[voir] [s]on roman”

Justo después de la escena dedicada a la lectura y crítica del pastiche, bajando de la “falaise” camino a Balbec, el futuro narrador recuerda el mensaje escrito por Albertine y se dice a sí mismo «que c’était avec elle que j’aurais mon roman» (RTP II: 268).¹²⁰ Con esta expresión, se marca el inicio de la individuación de Albertine en inspiradora del deseo del Narrador;¹²¹ lo que resta de estancia en Balbec se puede dividir en tres momentos cuya

¹²⁰ Como clausura del episodio, el Narrador observa: «Pendant ce temps je songeais à la petite feuille de bloc-notes que m’avait passée Albertine: «Je vous aime bien», et une heure plus tard, tout en descendant les chemins qui ramenaient, un peu trop à pic à mon gré, vers Balbec, je me disais que c’était avec elle que j’aurais mon roman» (RTP II: 268). La reiterada mención a la nota deviene particularmente irónica cuando se repara en el razonamiento que hizo Lanson mediante la ejemplificación de esta fórmula: «Surtout quand on veut séparer l’esprit du cœur et ne pas faire appel à son intelligence pour traduire ses sentiments, on est vite à court, et très embarrassé de parler ou d’écrire. Quand on a nommé l’émotion qu’on éprouve, qu’ajouter de plus? Le cœur plein d’une ardente amitié on écrit; quand on a mis: *je vous aime bien*, que reste-t-il, qu’à le répéter?» (1896: 5). El carácter tautológico que tenía, según el crítico, esta “frase tipo”, se aviene con la repetición citatoria del Narrador, de modo que no necesariamente es –como sugirió Pierre-Louis Rey (1988: 1469)– un mero descuido del autor debido a la superposición de dos borradores. En el nivel extradiegético se anuncia, con estas palabras, al personaje de Albertine como causa futura del crecimiento desahogado de la novela, pues no existía en el plan inicial de la *Recherche*: Albertine fue concebida cuando el proceso de escritura ya estaba muy avanzado, a partir de un personaje –llamado Maria– cuya función iba a ser más episódica y mucho menos determinante (Compagnon, A. 1992: 58). Por otra parte, en el nivel diegético se sugiere que también el “roman” que mantendrá con Albertine será consecuencia en la vida de la ilusión novelesca, pecado de idolatría cuya denuncia en la *Recherche* es un tópico crítico (Rousset, J. 1962: 169; Girard, R. 1985: 85).

¹²¹ Si enamorarse es «individualiser quelqu’un par les signes qu’il porte ou qu’il émet [...] devenir sensible à ces signes, en faire l’apprentissage» (Deleuze, G. 2006: 14), devenir sensible a los signos es siempre aislar cualidades que el objeto portador pasa a representar: en su sentido recto este proceso se llama antonomasia, un procedimiento tropológico de nominación basado en la sinécdoque: consiste en la selección de una cualidad notoria de una sustancia (parte por el todo) que, o bien se dice por ella (implicando una superioridad relativa en el grado en que la sustancia posee esta cualidad), o bien invierte el giro, en una segunda sinécdoque que va de la cualidad a la sustancia (todo por la parte), haciendo que ésta devenga a su vez el signo por el cual son dichas otras sustancias con la misma cualidad (Mortara Garavelli, B. 1991: 198-199). Aunque desde una perspectiva sólo aplicada a los efectos del recuerdo de cualidades en personas singulares, el proceso es mencionado explícitamente por el Narrador –«comme la mémoire a choisi telle particularité qui nous a frappé, l’a isolée, l’a exagérée, faisant d’une femme qui nous a paru grande une étude où la longueur de sa taille est démesurée» (RTP II: 269)– y en conexión, además, con el momento de reconocimiento de las otras cualidades temporalmente opacadas por la antonomasia: «au moment où de nouveau cette femme est près de nous, toutes les autres qualités oubliées qui font équilibre à celle-là nous assaillent, dans leur complexité confuse» (ibid.). Este procedimiento y su análogo en los afectos es distinguible del “Símbolo”, en sí también sinecdóquico –un símbolo, según Coleridge, «is always itself a *part of that*, of the whole of which it is the representative» (citado en: Owens, C. 1980: 81)–, por la no identificación entre los términos en juego, mientras que en el símbolo la parte o cualidad es identificada al todo, «hypostasized as its essence» (Owens, C. 1980: 82). En este sentido, se puede hablar de Albertine como elemento de un grupo y como cualidad de una sustancia común, la “petite bande”, cuyas esencias individuales se interrelacionan, según Deleuze, en «un mixte, un mélange d’essences, sans doute voisines, par rapport auxquelles le héros est presque également disponible» (2006: 94); el ejemplo aducido para justificar este aserto, «chacune avait pour moi, comme le premier jour, quelque chose de l’essence des autres» (RTP III: 497-498), pertenece ya a la segunda estancia en Balbec, cuando el Narrador está a punto de intentar, sin éxito, romper con Albertine; esto explica su deseo de volver a circular en la aprehensión las distintas cualidades o partes de la esencia colectiva, retornando al pluralismo de los «zoophytes où l’existence, l’individualité, si l’on peut dire, est répartie entre différents organismes» (II: 268) que antecede a este momento del segundo volumen, inicio del enamoramiento del Narrador por Albertine. La dicotomía entre serie (amorosa) y grupo (social) propuesta por Deleuze puede ayudar a entender mejor el hecho de que, para hacerla entrar en la primera, «il faut qu’Albertine soit isolée du groupe dans lequel elle apparaît d’abord» (2006: 95): tal aislamiento supone un eco de la concesión del derecho exclusivo de lectura de la nota que Albertine le ha entregado y acontece «avec toute la contingence qui correspond à cette extraction» (94), ya que, si la extracción es asimilable a la sinécdoque, ésta se recorta

adjunción al primero, trazado por la nota en la “falaise”, están marcados por una dialéctica entre signo y equívocación. Esta dialéctica es tropológica.¹²² En primer lugar, habría que

sobre el desarrollo de unos acontecimientos cuya contingencia es metonímica. De esta manera, un deseo fugaz posado en Albertine ya precedía a su conocimiento (y no sobrevivió a éste, sino que se desplazó a sus amigas), cuya consecución se logró por mediación de Elstir (RTP II: 226), mientras que el deseo de conocer a Elstir había estado a su vez mediado no por una admiración a su obra —aún desconocida por el Narrador— sino por «l'idée creuse de «un grand artiste» [...] C'était tout au plus de l'admiration à vide, le cadre nerveux, l'armature sentimentale d'une admiration sans contenu» (183-184): que la armadura sentimental preexista al conocimiento de aquel que la ocupará es ley en la *Recherche* (Girard, R. 1985: 32-33), también en el caso del amor. El Narrador realiza, en tanto personaje, un procedimiento no siempre consciente, comparable al modo de proceder que Goethe reprochaba a la alegoría: «the poet starts with a universal idea and then looks for suitable particulars» (citado en: Owens, C. 1980 82 n. 29). Hasta el volumen cuarto, la *Recherche* es la historia de la búsqueda de estos individuos (nombres y lugares incluidos) que se muestren adecuados a la encarnación de ideas y sean portadores de unas cualidades que pasan a representar, lo cual deriva en ocasiones (cuando se lleva al extremo del símbolo) en una identificación del individuo a la idea que indefectiblemente comporta desilusión cuando la identificación acaba por caer y deviene (o vuelve a devenir) evidente, a la conciencia del sujeto, la armadura del deseo que esta identificación encubría. Para mostrar la conveniencia de llamar procedimiento alegórico a este régimen de deseo debo hacer un excursus. Umberto Eco, discutiendo el uso histórico del término “Alegoría” y el auerbachiano de “Figura”, al examinar los caracteres reales de la *Commedia* en tanto «“tipos” de verdades superiores debido a algunas de sus características concretas» (1986: 12), vio una figura retórica «bastante bien codificable y conceptualizable entre la antonomasia y la metonimia» (ibid.): he intentado encontrar un motivo por el cual esta conjunción tropológica no pueda ser aplicable a la “Alegoría”. No lo he hallado. Ahorro el examen de balanzas portadas por imparciales vendas en ojos y esqueletos antropomorfos con guadañas por cosechas por el tiempo y su paso con clepsamias. Si diéramos esta intuición por buena tendríamos la posibilidad de realizar un análisis de ambos modos, Alegoría y Símbolo, reductible a fórmulas de conjunción tropológica (Símbolo = Sinécdoque + Identificación) y (Alegoría = Metonimia + Antonomasia); entre otras funciones, estas equivalencias permiten distinguir entre los enamoramientos y los aprecio longevos: en el campo del arte, una identificación infantil de Bergotte con todas las excelencias de la literatura en su conjunto propiciarán que éste acabe siendo, como escribía Rousset, «dépassé» (1962: 164); en cambio, un aprecio gradual y sostenido de las obras de Elstir y de Vinteuil, de sus cualidades, mantendrá indemne su valoración como artistas. En el plano amoroso, el modo alegórico es claramente expresado en los comienzos de la pasión, como conciencia de la estructura metonímica del deseo; al poco de prendarse de Albertine, por ejemplo, el Narrador comenta: «Au commencement d'un amour comme à sa fin, nous ne sommes pas exclusivement attachés à l'objet de cet amour, mais plutôt le désir d'aimer dont il va procéder (et plus tard le souvenir qu'il laisse) erre voluptueusement dans une zone de charmes interchangeable» (RTP II: 269); cuando está a punto de acudir a conocer por fin a la muchacha, su dubitación acerca de si merece la pena el esfuerzo de arreglarse para algo ya conseguible, se presenta como un teatro de las facultades: la inteligencia es antropomorfizada como un amo servido por una voluntad previsora (225).

¹²² Por el momento bastará, aunque no me convenza totalmente la nomenclatura, un ejemplo típico de aplicación de los tropos a las figuras, según una doble díada de los valores “integridad” y “alteridad”: «La metáfora es esencialmente *representativa*, la metonimia es *reduccionista*, la sinécdoque es *integrativa* y la ironía es *negativa*» (White, H. 1992: 43); que sería mejor hablar en términos de identificación, integración, alteración y oposición, con sus subespecies, no viene al caso para los objetivos que me propongo ahora, y acepto la terminología de White en homenaje de la inspiración que su propuesta ha tenido en mis maneras de leer, también respecto a su aplicación a la *Recherche* en un artículo al que me referiré, y que mostraba órdenes de transformación de tropos (1988: 259-262) idénticos a los que propuso Giambattista Vico para historiar el desarrollo de la humanidad (1953: 518-522). Sólo para mostrar un ejemplo de la frecuencia del procedimiento en la novela de Proust, justo a continuación de que el Narrador se diga “j'aurais mon roman”, se anuncia la expresión de un conjunto de equivalencias: «L'état caractérisé par l'ensemble de signes auxquels nous reconnaissons d'habitude que nous sommes amoureux» (RTP II: 268); se opta por la contigüidad de una acción manifestada hacia la alteridad exterior en «tels les ordres que je donnais à l'hôtel de ne m'éveiller pour aucune visite, sauf si c'était celle d'une ou l'autre de ces jeunes filles» (ibid.); de inmediato, sigue una mención al interior, a una parte del propio cuerpo en «ces battements de cœur en les attendant (quelle que fût celle qui dût venir)» (ibid.); finalmente se opta por la aparente oposición a los rasgos amorosos de los signos cuya enumeración se ha anunciado: «et ces jours-là ma rage si je n'avais pu trouver un coiffeur pour me raser et devais paraître enlaidi» (ibid.). En las recurrencias de la escritura proustiana, Spitzer ya distinguía «un canevas de phrase, un harnais préexistant, mais qui se modèle ensuite sur le contenu à dépeindre et trouve toujours le

leer una continuidad entre la escena en las alturas de la “falaise” respecto a la siguiente, en el llano “bois”:¹²³ si en la anterior el Narrador recibe la carta cuyo significado no sabe aún que no sabe muy bien a qué equivale, en ésta tratará metonímicamente de tocar la mano que la ha escrito.¹²⁴ El fracaso devendrá evidente, pero diez páginas después, Albertine,

moyen de le «rendre» exactement, en s’organisant, pour ainsi dire, en onomatopée syntaxique» (1970: 410). Pero como estoy a punto de mostrar, no se no se trata solamente de rasgos perceptibles a nivel de frase.

¹²³ En la “falaise” se han discutido los “chœurs” de los dramas de Racine y en la escena siguiente en el “bois” —con en el juego del “furet” y su canto a cor(r)ro— son audibles ecos hipertextuales que conciernen, quizá, a un disenso del autor con un crítico caro a él, en relación con los usos de Racine de un autor que le influyó. En su escrito sobre Nerval, Proust discrepaba (1971a: 236), no sin benevolencia, de su admirado Jules Lemaitre acerca de las concomitancias racineanas que éste creía encontrar al comienzo de *Sylvie*, ambientado en el Valois, la región natal del trágico (Lemaitre, J. 1908: 323-324). Proust advertía a Lemaitre que identificar al soñante el deseo de un sueño idílico cuyo objeto fuese «précisément ce charme français où Racine a vécu et qu’il a exprimé» (1971a: 236) era como decir que son lo mismo «l’innocence d’une jeune fille et la lubricité d’un vieillard parce que la première est le rêve du second» (ibid.), comparación que puede recordar al problema de interpretación del “je vous aime bien”; en el mismo artículo, reprochaba al estado general de la literatura la manía de emplear «constamment de phrases qui existent, toutes faites, sans même prendre la peine de les repenser» (237): el hecho de que el mensaje de la nota cumpla la primera condición, pero que incumpla la otra —dando mucho que pensar al Narrador— se asemeja al quiasmo imitación-inversión de este pasaje respecto a *Sylvie*. A este respecto son muy nítidas las semejanzas del segundo capítulo de la nouvelle de Nerval con la escena del juego del “furet” en el “bois”: el narrador también innominado de *Sylvie* ensueña una escena de su infancia, un corro de niños y niñas donde canta la figura ulteriormente idealizada de Adrienne (Nerval, G. 1964: 15-18). Andrée comparte algunas determinaciones de Adrienne, tanto en el plano de las cualidades como en algunos aspectos del funcional: ésta canta en el corro, mientras aquella ha llevado la voz cantante en la corrección de la “falaise” y canta también durante el juego “furet”, aunque le causa una impresión penosa al Narrador (RTP II: 273). Además, en el texto sobre Nerval, Proust satirizó contra el anacronismo de hablar de expresión de la belleza del paisaje del Valois en las tragedias de Racine ejemplificando con los típicos burgueses que tienen «une petite maison en Bretagne, où ils se promènent le soir, inconscients du plaisir artistique qu’ils éprouvent, et qu’ils expriment tout au plus en disant de temps en temps: «Il fait beau» ou «il fait bon»» (1971a: 236-267), reminiscente por igual tanto de la canción del “bois joli” que canta Andrée como del paseo que dan después, cuando el Narrador la toma por confidente de su afecto por Albertine: no le hace tan poca gracia como a Sylvie la que el parisino siente por Adrienne, pero no le hace gracia. La respuesta quizá cruel de Sylvie, al final de la nouvelle, anunciando al narrador la muerte de Adrienne (Nerval, G. 1964: 69) no está muy alejada de las confidencias que Andrée le acabará haciendo al Narrador una vez Albertine muera: en el momento de la *Recherche* en que el Narrador está más cerca de una confirmación de sus hipótesis respecto a la polimorfa sexualidad de Albertine, Andrée será una muy poco fiable delatora póstuma de su difunta amiga, aspecto en el cual el Narrador insiste bastante (RTP IV: 182-183). Por otro lado, la mimetización por parte de Andrée de las maneras del Narrador —Albertine le confidenciará tiempo después que la frialdad que Andrée mostraba hacia él no se condecía con la actitud que tomaba en su ausencia: «vous n’avez pas remarqué qu’elle s’était mise à prendre vos manières de parler, de raisonner?» (RTP III: 530)— se añade a un parecido que ya preexistía: poco después de trabar conocimiento con Andrée, el Narrador nos la describe en unos términos muy parecidos a los que empleaba Proust para describir a Nerval —y de este modo rechazar la “francesidad” que Lemaitre le atribuía, una “francesidad” que el Narrador, en cambio, atribuye a Albertine (RTP II: 282)—, como «trop intellectuelle, trop nerveuse, trop malade, trop semblable à moi» (II: 295): hasta la escasa divergencia semántica entre los miembros de esta serie adjetival contribuye a connotar el “trop semblable” denotado; además, el Narrador añade que Andrée pasaba las mejores horas traduciendo «un roman de George Eliot» (ibid.), curiosamente una escritora muy valorada por el autor, y desde una edad parecida a la que tiene entonces el personaje (Rey, P.-L. 1987: 1390): Andrée traduciría a George Eliot como Proust había traducido a John Ruskin y Nerval a Goethe (1971a: 233).

¹²⁴ El deseo del Narrador de tocar las manos de Albertine, estando en sí mismas caracterizadas con determinaciones materiales que concuerdan a otras —«[l]a presión de la main d’Albertine avait une douceur sensuelle qui était comme en harmonie avec la coloration rose, légèrement mauve de sa peau» (RTP II: 272)— son identificadas a una esencia de la muchacha —«[c]ette pression semblait vous faire pénétrer dans la jeune fille, dans la profondeur de ses sens» (ibid.)— y, por lo tanto, del lado más bien simbólico, no sin antes ser comparadas a las de Andrée, de mayor belleza y pintadas por Elstir (ibid.), estando por ello asociadas con el artificio, es decir, con lo alegórico. Pero veamos el “furet”, juego en el cual un anillo se desplaza entre manos

quedándose a solas con el Narrador, emitirá otro signo, lo explicitará, más bien: una disposición de su peinado coincidente con una sugerencia que en la escena anterior el Narrador le había susurrado;¹²⁵ que este signo concierna a una parte de su cuerpo no es el

cerradas en una circulación de cualidades (tener o no tener el anillo, parar o no parar) cuyo carácter secreto debe conciliarse con una comunicación con el compañero, imperceptible a los otros participantes. Esta normativa del juego, en cuya caracterización he privilegiado los rasgos alegóricos, es olvidada por el Narrador en favor de las cualidades materiales de la mano prendida, propiciando un descuido en el juego que enfada a Albertine (274). Acto seguido, el Narrador da un paseo junto a Andrée, pues ésta le sugiere guiarle para que pueda cumplir su deseo de ver un lugar de la costa, las Creuniers, motivado por una “esquisse” también pintada por Elstir (254). El paseo por el bosque es a su vez un desplazamiento; la conversación entre ambos personajes versa sobre cualidades, las de Albertine, y está intermediada por comentarios que el Narrador hace respecto a los rasgos que presenta la particular complejidad de carácter de Andrée. Durante el paseo, al manifestarle a ella su preferencia por Albertine, el Narrador desplaza –pues aprendió de su experiencia con Gilberte (278)– la expresión de su afecto de una manera metonímica; es explícita la tematización del no-decir por parte de Andrée, del decir algo diferente de lo que ella piensa y del decir con segundas (276-277). Si bien estos son rasgos débiles para atribuirle contenido alegórico al pasaje, la conversación imaginaria que el Narrador mantiene con las “aubépines”, que además están «défleuries» (275), presenta un antropomorfismo cuya remisión apunta al pasado, a otras “aubépines”, las de Combray (I: 110) y a su antiguo amor por Gilberte (II: 275); por otra parte, cuando llegan a divisar las Creuniers, Andrée explicitará la coincidencia incluso lumínica con el paisaje originariamente aprehendido a través de la representación artística (277), es decir, la adecuación de la naturaleza al arte. A estas dos partes, “furet” y “promenade”, distinguidas por la triadicidad de los personajes implicados, les sucede una tercera que expande y desarrolla los motivos de ese día. El Narrador exagera las atenciones a Andrée (279-280), disimula las intenciones que mantiene respecto a Albertine, pero trata de hacerse presentar a su tía (281); no cree que Andrée se crea su desinterés por Albertine, sino que cree que finge creerlo (280-281) y el decir indirecto entre ambos se muestra con algunos ejemplos más (ibid.). La iteratividad en la frecuencia del pasaje –al desarrollar en forma de sumario los motivos propuestos en la tarde del “bois”– y el extenso despliegue sobre la duración de la historia relatada, de una dilatación que abarca cerca de un mes, se condicen igualmente con los procedimientos metonímicos.

¹²⁵ El Narrador había aprovechado la cercanía física, facilitada por el “furet”, para aconsejarle al oído de Albertine que siempre debería llevar el pelo como ese día (RTP II: 273); un mes después, ella espera a que Andrée y un muchacho –del que nos habremos de ocupar– les dejen a solas, para hacerle esta confidencia:

Voyez-vous, me dit-elle, j’arrange maintenant mes cheveux comme vous les aimez, regardez ma mère. Tout le monde se moque de cela et personne ne sait pour qui je le fais. Ma tante va se moquer de moi aussi. Je ne lui dirai pas non plus la raison. (RTP II: 283).

Esta mención a los cabellos puede trenzarse, por lo menos, de dos maneras. Si las raíces etimológicas de la palabra “alegoría” «are the privative prefix allos, “other than,” and the verb agoreien, “to speak in the agora”, the marketplace or the assembly, so more generally, “to speak in public.”» (Machosky, B. 2013: 183), la intimidad de este momento implica, en lo diegético, el sentido literal de allos-agoreien, «“to say other than what is said in the agora”» (ibid.); asimismo, su evolución semántica, «“to say other than one means”» (ibid.), habilita una interpretación a contrapelo. Veremos que el cabello es una parte del cuerpo de Albertine que servirá a los intereses de la autorreferencia que la escritura proustiana hace de sí misma, en exhibiciones de virtuosismo prosódico del nivel de las descripciones musicales de Chopin y Vinteuil. Así que supongamos por un momento que el cabello no es sólo el cabello y que Albertine no es aquí solamente el personaje de la obra; supongamos que en las cualidades de su nuevo peinado, y especialmente en la reacción de su tía, pueda estar aludiéndose a los reparos que Gide le hizo, en su carta a Proust de enero de 1914, a la frente vertebrada de “tante Léonie” (RTP I: 51-52), a una frase –«la seule du livre que je ne m’explique pas bien» (Gide, A. 1988: 10)– a la cual pareciera que Albertine –de quien el Narrador acaba de mencionar, en la página anterior, «la verticalité de son front» (RTP II: 282)– respondiese con este “ne lui dirai pas non plus la raison”. Sin duda es una sugerencia excesiva; tampoco tiene por qué leerse la acotación séptima de Andrée en la escena de la “falaise” –«Andrée gardait le flegme souriant d’un dandy femelle» (RTP II: 268)– como una alusión a la otra de las excusas que su tocayo Gide había puesto a la no-publicación del primer volumen de la *Recherche*: que su autor le parecía un snob (Gide, A. 1988: 10), dado que el snobismo es una versión degradada del dandismo (¿qué sería entonces, para la opinión común epocal, “dandy femelle” aparte de un oxímoron?). La confesión que le hacía Gide en la misma carta –de haber creído a Proust «du côté de chez Verdurin» (1988: 9)– tampoco tiene por qué ofrecer ulteriores ecos en la novela; sin embargo, en el sexto volumen se nos dice que Andrée se casa con un hombre a quien ha odiado muy intensamente: se trata del sobrino mundano de Madame Verdurin, Octave, que pasa a ser, como el autor, súbitamente respetado en las artes, asombrando a personas que lo prejuizaban como a una persona superficial y vana (RTP IV: 183-184). El odio anterior de Andrée

único factor que asocia a este episodio a la sinécdoque.¹²⁶ Una interpretación que el Narrador hará como disposición al romance se revelará como un error bochornoso: invitado esa misma noche por Albertine a hacerle una visita a su habitación, éste se abalanzará en búsqueda de un beso que la muchacha rechazará taxativa.¹²⁷ Pero esto es sólo el preludeo del “roman” que, tiempo después, el Narrador acabará teniendo con Albertine.

Haré dos calas en el desarrollo de este “roman” conjunto, tratando brevemente las dos escenas en que el episodio de la “falaise” es recordado por la pareja en pasajes que constituyen, igual que allí, hibridaciones entre una manifiesta significación amorosa y sutiles tomas de posición en el campo de la crítica literaria, a veces cifradas de manera subliminal.

habría sido, se nos dirá entonces, la expresión de un amor no correspondido, parecido al fingido desdén que ella –a decir de Albertine– había aparentado por el Narrador. Las concomitancias del ficticio Octave –autor «de petits sketches, dans des décors et avec des costumes de lui, et qui ont amené dans l’art contemporain une révolution au moins égale à celle accomplie par les Ballets russes» (RTP IV: 184)– con el real Cocteau han sido señaladas, tanto en la paronimia del nombre (Chevalier, A. 1989: 1104), como en lo que respecta a los pocos rasgos de identidad ya mencionados (1105), pero es curioso que se trate del mismo personaje secundario que en Balbec, siendo muchacho, se había marchado junto a Andrée dejando solos a Albertine y al Narrador, permitiendo que ella le hiciera la confidencia acerca de su peinado y de su “tante”. Podría considerarse que la función ambigua que Andrée –personaje que obviamente no es una supuesta representación “à clé” de su tocayo de la N.R.F.– mantiene en la novela –sobre todo a partir de *La Prisonnière*– respecto a los intereses del protagonista en relación a su vínculo con Albertine –a un tiempo cómplice, rival y segunda opción en el régimen de sus afectos–, como un eco en lo ficcional tanto del impulso del autor por velar (o celar) por la integridad de su obra, como de la complejidad del vínculo con aquello(s) que no eran ésta, aunque contribuyeran a su existencia. No es una cuestión de “clés” sino de armonías, de sucesivas modulaciones del material, aquello que puede sugerirnos interpretar las más humildes nimiedades del desarrollo narrativo de una manera autorreferencial, en tanto comentario implícito y secreto de la propia obra sobre sí misma. En cualquier caso, sabemos lo que nos contestaría Albertine: “Je ne lui dirai pas non plus la raison”.

¹²⁶ Y más si tenemos en cuenta, frente al iterativo que antecede, el carácter puntual y singulativo, la selección del relato de un solo día entre el continuo de la historia, así como la extracción de Albertine –que va jugando con un “diabolo” con el cual «pouvait rester des heures seule sans s’ennuyer» (RTP II: 282)– del grupo previo formado por Andrée y Octave. Tampoco el cabello es el único factor corporal mencionado: el Narrador se da cuenta, al ver a Albertine, de la forma de su nariz, rasgo que no tenía presente en su recuerdo (ibid.), lo que, junto a la verticalidad de su frente, lo lleva a declarar que «sortant de la poussière du souvenir, Albertine se reconstruisait devant moi» (ibid.); también son mencionadas, como tantas veces en Albertine, las “joues” (283), y un comentario acerca de la voz de ella la presenta como integrable al resto de su sustancia: «dans le son se découpait nettement l’image visuelle» (282). Además, la interpretación que hará el Narrador, según la cual ser invitado a la habitación de Albertine sólo puede tener significación erótica, es un error cuya estructura tropológica repetirá muy a menudo: integrar como sinécdoque una relación –en este caso, entre chambre y eros– como mucho metonímica: es leíble en esta línea la imagen que declara el Narrador concerniente a la “encarnación” de «l’Albertine imaginaire» (284), de *su* Albertine imaginaria; después, en el ascensor, el Narrador afirma haber sentido el espacio parte de sí, «en relation immédiate avec mon cœur» (ibid.).

¹²⁷ La entrada en la “chambre”, motivo tradicional de la lírica, invierte su habitual metaforización. Muchas determinaciones de escenario y situación son opuestas a las de la “falaise”: lugar interior, la ventana da «du côté de la vallée» (RTP II: 284) y no al mar, ella estirada, están a solas; la contraposición entre las intenciones de ambos será evidente a todas las instancias menos a él. La elipsis (286) –figura irónica por dividir «the flow of temporal experience» (de Man, P. 1983: 222)– dará paso a un pasaje en que el Narrador, al contar la reconciliación días después, digrede sobre aspectos de la vida de Albertine, de sus relaciones sociales (RTP II: 287-291): de planos de su cotidianeidad que no van en la idílica dirección de “avoir un roman”, sino a respetar las convenciones novelísticas del realismo respecto a la integración de los personajes al mundo que habitan; sí, a pesar de su muerte, «l’amour pour Albertine ne se termine vraiment que par un retour [...] à l’ancien groupe des jeunes filles, tel qu’Andrée le symbolise après la mort d’Albertine» (Deleuze, G. 2006: 95), el fracaso de este romance incipiente se compensa –y quizá por ello se menciona aquí la reacción de la madre de Andrée ante la popularidad de Albertine (RTP II:288)– con el sumario que ofrece algo de espesor a la existencia del personaje, y representa, en el plano del relato, un retorno de Albertine al grupo y a la sociedad.

1.4.1. Primer recuerdo: *Chambre – Contra Hippolyte Taine*

El primer recuerdo del episodio de la “falaise” tiene lugar más de un año después, en la “chambre” del Narrador, cuando se reencuentran por vez primera tras el verano en que se conocieron. Varios elementos de la escena mantienen un quiasmo respecto a Balbec:¹²⁸

son intelligence se montrait mieux, et quand je lui reparlai du jour où elle avait mis tant d’ardeur à imposer son idée de faire écrire par Sophocle: «Mon cher Racine», elle fut la première à rire de bon cœur. «C’est Andrée qui avait raison, j’étais stupide, dit-elle, il fallait que Sophocle écrive: “Monsieur”». Je lui répondis que le «monsieur» et le «cher monsieur» d’Andrée n’étaient pas moins comiques que son «mon cher Racine» à elle et le «mon cher ami» de Gisèle, mais qu’il n’y avait, au fond, de stupides que des professeurs faisant adresser par Sophocle une lettre à Racine. Là, Albertine ne me suivit plus. Elle ne voyait pas ce que cela avait de bête; son intelligence s’entrouvrait, mais n’était pas développée. (RTP II: 648).

El recuerdo entronca con los cambios en el habla de Albertine;¹²⁹ el reencuentro con ella –y el inicio de relación eroafectiva– está regido por la disonancia entre los nuevos rasgos discursivos de la joven y la recuperación del pasado por parte del Narrador;¹³⁰ entre consecución de la presencia deseada e incertidumbre, entre realización del deseo a través de la interpretación y la significación indirecta e incierta de esta(s) otra(s) manera(s) de decir.¹³¹

¹²⁸ El Narrador no oye sonar el timbre que toca Albertine para anunciar su llegada, en oposición a la escena del beso rechazado en Balbec y la exclamación de Albertine «Finissez ou je sonne» (RTP II: 286); el desafío de las cosquillas es reminiscente de la “lutte pour la lettre” que había gozado con Gilberte en los Champs-Élysées a comienzos del segundo volumen (I: 485); ambos contrastes son explicitados reiteradamente por el propio Narrador (II: 649; 661), así como el existente entre el Exterior campestre y radiante de la “falaise” y la clausura de la “Chambre” (646) en una brumosa mañana parisina. La percepción de un cambio en Albertine, «comme si avaient été détruites ces résistances contre lesquelles je m’étais brisé à Balbec, un soir déjà lointain où nous formions un couple symétrique mais inverse de celui de l’après-midi actuelle» (649), se refuerza al escuchar de sus labios la palabra “mousmé” –la «dernière découverte philologique» (652) que habría decidido al Narrador a intentar un desarrollo háptico de la situación–, motivando el que podría ser, según Genette (1969: 233, n.1), el único comentario cratilizante de un nombre común en toda la *Recherche*, tan rica en comentarios acerca de nombres propios: «à l’entendre [mousmé], on se sent le même mal aux dents que si l’on a mis un trop gros morceau de glace dans sa bouche» (RTP II: 653). Volveré a él en el auto-pastiche, que presenta, además, una reminiscencia con el condescendiente final del fragmento citado arriba.

¹²⁹ Genette reparó en la función tan principal que tiene lo connotado por el nuevo modo de hablar de Albertine en esta escena –en que ya no se expresa como una adolescente y toma palabras y giros de personas adultas– respecto a la futura relación entre ella y el Narrador: «si Albertine devient plus tard sa maîtresse, c’est pour avoir annexé à son vocabulaire des locutions telles que *distingué, sélection, laps de temps, j’estime que*, [...] et plus encore pour l’apparition, proprement aphrodisiaque, du mot *mousmé*» (1969: 225), término de máxima emancipación del habla de sus tutores y connotador de libertad. Como en el caso de la notita del bloc, aquí es un hecho de lenguaje, esta vez oral, lo que dispara el deseo y consigna la mutación relacional que se instituye entre ambos actores. Veremos tematizar de nuevo el cambio en el habla durante el encuadre al auto-pastiche.

¹³⁰ La identificación que hace el Narrador entre ella y sus propios recuerdos de Balbec –casi todos de impresiones sensibles (RTP II: 646-647)– se verá desmentida por la propia movilidad del personaje; esta tensión, constitutiva de la función que tendrá Albertine en la novela, se recorta contra la ubicación de la escena en la “Chambre”, espacio que en la tragedia racineana era, según Barthes, sustituto frecuente del poder (1963: 16), «à la fois le logement du Pouvoir et son essence» (ibid.), aspecto que el texto mostrará muy explícitamente cuando convivan (RTP III: 521-525), a menudo en términos paródicos de las obras de Racine (528, 606, 896).

¹³¹ El “decir de otro modo” –“allos-agoreien”– está en el origen tanto de la “alegoresis” en tanto modalidad de interpretación –es lo que hace el Narrador al medir las palabras nuevas de Albertine por su fuerza connotante–, como de la alegoría en tanto modo de significación simbólico. En este orden de cuestiones, el pasaje parece escenificar –ignoro si alguien habrá reparado en ello– una alegorización de la tríada factorial con la cual Hippolyte Taine –a quien, según Proust, su «conception intellectualiste de la réalité ne laissait de vérité que dans la science. Comme il [...] admirait diverses manifestations de l’esprit, pour expliquer leur valeur il les considérait comme des auxiliaires de la science» (1971a: 220)– explicaba la

1.4.2. Último recuerdo: Anti-chambre – Contra Ch. A. de Sainte-Beuve

Albertine recordará la lectura de la redacción de Gisèle en una de las últimas veladas que pasará junto a su amante, en medio de un pasaje de alto valor crítico.¹³² La parte que refiere al recuerdo de la escena de la “falaise” es este comentario que Albertine intercala:

Mon petit, comme c’est assommant que vous soyez si paresseux. Regardez comme vous voyez la littérature d’une façon plus intéressante qu’on ne nous la faisait étudier; les devoirs qu’on nous faisait faire sur *Esther*: “Monsieur”, vous vous rappelez», me dit-elle en riant, moins pour se moquer de ses maîtres et d’elle-même que pour le plaisir de retrouver dans sa mémoire, dans notre mémoire commune, un souvenir déjà un peu ancien. (RTP III: 883).

La variación del recuerdo a través del tiempo indica el carácter de repetición que entraña lo alegórico, que no repite sin variar los contenidos de una escena originaria,¹³³ cuya distancia temporal convierte en imposible la fiabilidad de cualquier memoria que se guarde.

concitación de “événements” –y este episodio es, en la economía de la novela, un “événement” fundamental– en la historia, inspirando lo verosímil en la novela naturalista mediante unas leyes de la causalidad que el pasaje proustiano explícitamente cortocircuita. Los tres términos (“Moment-Race-Milieu”) se denotan en el episodio; el más presente es el primero, mencionado en dos ocasiones (RTP II: 646) antes de la frase del acercamiento del primer beso «à ce moment-là, au contact même de la chair, les lèvres, même dans l’hypothèse [...]» (659), de inequívoca flexión cientificista en el léxico –en el episodio también se menciona a Darwin (651) y se emplean términos sociológicos (652), ópticos (657, 660) y geométricos (661)–, y dos veces más después: una debida a Albertine (ibid.) y otra en un comentario del Narrador –«ce moment qui précède le plaisir, pareil en cela à celui qui suit la mort, avait rendu à ses traits rajeunis comme l’innocence du premier âge» (662)– en el que se ha observado la coincidencia con la descripción del cuerpo sin vida de la abuela (Laget, Th./Rogers, B. 1988: 1719), «couchée sous l’apparence d’une jeune fille» (RTP II: 641). Por el contrario, hay una sola mención, pero esencial, a la “race”: «Mais dans cette expression nouvelle du visage d’Albertine il y avait [...] une sorte de dévouement conventionnel et subit; et c’est plus loin qu’à sa propre enfance, mais à la jeunesse de sa race qu’elle était revenue» (662), mientras que “milieu” es denotado cuatro veces –dos antes de esta culminación (651) y dos después (663)– connotadas por el Error –de Albertine, al suponer en el Narrador relaciones que no mantiene. Deshaciéndose el determinismo del “événement”, desarticulando sus componentes, desbaratando la necesidad causal, se alegoriza una refutación de Taine. Incluso el juego trazado con la equívocidad del habla de Françoise cuando ésta irrumpe en la habitación –«Faut-il que j’éteinde? -Teigne?» glissa à mon oreille Albertine» (656)– pareciera aludir subliminalmente al académico.

¹³² El Narrador discurre acerca de los rasgos frecuentes de varios autores; ha sido un pasaje muy comentado y sirvió a Genette para atribuir a Proust un rol precursor en el advenimiento de la crítica temática, al definir el estilo como unidad de tono y tema (2005: 26-28). Una pregunta que Albertine le hace –«Mon petit, qu’est-ce que vous avez voulu dire l’autre jour quand vous m’avez dit: “C’est comme le côté Dostoïevski de Mme de Sévigné”» (RTP III: 880)– indicia una paralipsis (sugeridora de una iteratividad que convertiría en frecuentes sus conversaciones acerca de temas estéticos), pues no hay un momento la *Recherche* en que el Narrador le cuente esta intuición crítica –previamente formulada en una reflexión que el Narrador se hace a sí mismo a raíz de la lectura de las *Lettres* de Madame de Sévigné que su abuela le presta en el tren que los lleva a Balbec: propicia (por la práctica en su pintura de un procedimiento equivalente) la primera mención, proléptica y por su nombre, a Elstir (II: 14); como mostró Descombes (1992:242-243), es Elstir quien, habiendo sido comparado a Sévigné, es comparado a Dostoyevski, motivo por el cual el Narrador no sabría ejemplificar, a ruego de Albertine, con un pasaje dostoyevskiano de Sévigné– consistente en la coincidencia de un mismo recurso de orden metonímico que da las consecuencias antes (o en lugar) de las causas. Si bien es curioso que este procedimiento de referimiento de las derivaciones y efectos coincida con el segundo modo de postulación de la realidad que habría de proponer Borges en su ensayo de 1931, la propia fórmula “côté Dostoïevski de Mme de Sévigné” ofrece un inusitado sabor borgeano –es un poco “le côté Borges de Marcel Proust”, en tanto relaciona de modo inesperado un precursor impensado con un sucesor sorprendente–, además de ser, en sí misma, como ya observó Jameson (1974: 55), una plasmación retórica de la inversión postulada, igual que la remisión a un momento no confiado al lector por parte Albertine. Su pregunta ulterior –«Mais est-ce qu’il a jamais assassiné quelqu’un, Dostoïevski?» (RTP III: 881)– puede leerse en función del disenso que el autor mantenía respecto al método biografista de Sainte-Beuve: si en la escena del primer recuerdo el “événement” sucedía “contra Taine” y su doctrina, en esta escena, su noción de la crítica opone el conocimiento de la unidad de tono y tema del autor al desconocimiento de su biografía (ibid.)

2. – ALBERTINE, O LA *RECHERCHE* FIGURADA

En este capítulo leeré al personaje de Albertine como “encarnación” de la *Recherche*, en su función de símbolo, primero, y en su condición de alegoría después. Aunque la diferencia entre ambos términos se polarizó con la elaboración de Goethe, ya los étimos de “símbolo” y “alegoría” anticipan gran parte de los desarrollos semánticos ulteriores:¹³⁴

[e]n su origen la alegoría forma parte de la esfera del logos, y es una figura retórica o hermenéutica. En vez de decir lo que realmente se quiere significar se dice algo distinto y más inmediatamente aprehensible, pero de manera que a pesar de todo esto permita comprender aquello otro. En cambio, el símbolo no está restringido a la esfera del logos, pues no plantea en virtud de su significado una referencia a un significado distinto, sino que es su propio ser sensible el que tiene «significado». Es algo que se muestra y en lo cual se reconoce otra cosa. (Gadamer, H. G. 1999: 110).

En virtud del contraste entre materia y lenguaje, sensible e inteligible, don e interpretación, mi examen de Albertine a través los dos modos figurados se recortará sobre el doble plano de la sustancia y del proceso; es decir, de la obra y del texto.¹³⁵

¹³³ Pese a adoptar la observación acerca de la absurdidad del “Monsieur” hecha por el Narrador en la escena del primer recuerdo, Albertine confunde *Esther* con *Athalie*, bien por lapsus asociativo con la homónima gomorrita que ha estado motivando los celos del Narrador (RTP III: 593, 618, 845), bien debido a las veces que la pareja, en su convivencia, ha citado jocosamente versos –los mismos que el autor ponía en boca de su madre en el *Contre Sainte-Beuve* (1971a: 217)– de la primera obra (RTP III: 627): desde esta perspectiva, intertextualmente racineana, la situación de Albertine en esta escena, en un extremo de la pieza, lejos de la cama, junto a la pianola y entre los libros (874), se asemeja a la de una “Anti-chambre”, el espacio liminal de las obras de Racine que Barthes definía como «*lieu-objet cerné de tous côtés par un espace-sujet*» (1963: 17) y como «*espace du langage*» (16) entre el “*événement*” del “*Exterieur*” y el silencio de la “*Chambre*”; se condicen con estas determinaciones tanto el carácter conversacional de esta escena como la situación, en este espacio, del “*auto-pastiche*”, en el cual la audición de las “*nourritures criées*” pregonadas en el *Exterior* (la calle) desencadenan el lúdico frenesí “*langagier*” de Albertine, como veremos en el último capítulo.

¹³⁴ En tiempos modernos, la diferencia entre “símbolo” y “alegoría” se ha fundado en una dicotomía entre identidad y alteridad: «Whereas the symbol postulates the possibility of an identity or identification, allegory designates primarily a distance in relation to its own origin, and, renouncing the nostalgia and the desire to coincide, it establishes its language in the void of this temporal difference. In so doing, it prevents the self from an illusory identification with the non-self, which is now fully, though painfully, recognized as a non-self» (de Man, P. 1983: 207). El “símbolo” mantiene «the organic coherence of the synecdoche» (192) y en su esfera «it would be posible for the image to coincide with the substance, since the substance and its representation do not differ in their being but only in their extension: they are part and whole of the same set of categories» (207); esta identidad sustancial entre representante y representado propia del símbolo «is one of simultaneity, which, in truth, is spatial in kind» (ibid.) y contrasta con la innecesidad del vínculo atribuida a la relación entre alegoría y alegorizado, situando a este último modo –para el cual el tiempo «is the originary constitutive category» (ibid.)– del lado, como hemos visto, de lo contingente y, por ello, de lo metonímico.

¹³⁵ Pese a que obra y símbolo se asocien en un mismo paradigma –opuesto al que engloba a texto y alegoría– hay una torsión muy proustiana donde las oposiciones se hibridan: la anteisagogé analógica que hizo de su novela con una catedral y un vestido (RTP IV: 610), al otorgar determinaciones textualistas tanto a lo textil –contrariamente al valor que presenta la ropa en lo diegético– como a lo catedralicio. Las diadas formadas por “símbolo” y “alegoría”, y por “texto” y “obra” –cuyas características, adoptadas de la distinción barthesiana, también aplicaré al plano diegético, a la relación entre el Narrador y Albertine– son semejantes a la dicotomía entre “alienación” y “separación”. A propósito de esta deriva específicamente relacional, tengo presente la analogía propuesta por Cuesta Abad entre un modo “simbólico” –«figura pulsional de Eros, instinto vital y principio de atracción que conserva y mantiene la unidad del organismo» (2021: 46)– en oposición al “alegórico” –«figura pulsional de Neikos, instinto mortal y principio de discordia y destrucción» (ibid.). En esta línea, Paul de Man ya aludía a terminología psicoanalítica al repartir las diferencias entre lo alegórico y lo simbólico en función de un conflicto «between a conception of the self seen in its authentically temporal predicament and a defensive strategy that tries to hide from this negative self-knowledge» (1983: 208). En una vía que no desarrollaré, el paradigma símbolo-obra pertenecería a un régimen de deseo narcisista (Beistegui, M. 2022: 15:48-16:48), mientras que el alegórico-textual a uno paranoide (que no paranoico).

2.1. Albertine como símbolo en la obra

La fagocitación unificadora del símbolo tiene por lo menos una doble vertiente en la *Recherche*: asimilable, por su materialidad, al elemento causal por el cual la memoria involuntaria suspende la distancia temporal a través de la identidad de las sensaciones,¹³⁶ es asociable, por sí mismo y por sus efectos, con el impulso fusional del deseo que una serie de sujetos amantes sienten por el deseo de una serie de sujetos amados.¹³⁷ Pese a su aparición tardía en el proceso de escritura, Albertine es, por funcionar de causa por antonomasia de esta segunda vertiente, elemento representativo y sustancial de la obra;¹³⁸ su

¹³⁶ Deleuze llamó a estos elementos- causa «signes sensibles matérieles» (2006: 20): no sólo engendran los fenómenos de memoria involuntaria, sino que también guían el deseo evocador del Narrador, por ejemplo buscando en Albertine «retrouver en elle le pays où elle avait vécu auparavant; à sa place du moins, si je ne le connaissais pas, je pouvais insinuer tous les souvenirs de notre vie à Balbec, le bruit du flot déferlant sous ma fenêtre, les cris des enfants» (RTP II: 659), un paisaje sonoro que había mencionado durante su estancia (306)

¹³⁷ La primera vertiente aparece, para el Narrador, como el desencadenante del inicio de la escritura de la obra que anhela; la segunda es el escollo principal en el que naufragan aquellos que no fueron capaces de llegar a identificarse completamente con la producción de una obra. Puede leerse la denuncia de Benjamin respecto a la distorsión del símbolo teológico como «unidad de objeto sensible y suprasensible» (2006: 376) perpetrada por la noción romántica –de vínculo «entre manifestación e idea» (ibid.)– como homóloga a la diferencia entre el valor de los fenómenos de memoria involuntaria –todos ellos relativos o a la infancia, o a la madre o a la abuela, constituyendo auténticas experiencias simbólicas en el sentido blanchotiano (1969: 103)– y el valor que la función simbólica presentará en la segunda vertiente. Es una ley en la *Recherche*, y no sólo para el amor sexual, que la condición de sujetos de los personajes amados devenga problemática para los sujetos que los aman cuando éstos no reciben *señales* de ser tomados, a su vez (y en el grado que anhelan), como objetos de deseo de sus objetos de deseo: las múltiples materializaciones de la palabra subrayada (*señales*) pueden considerarse “símbolos” en sentido romántico –el arquetipo es la escena originaria del beso materno en Combray y todas las sustituciones que entonces entrañó (beso, nota, lectura) para la expresión de un afecto identificado a sus expresiones, pero incolmable–, puesto que el símbolo «no vale sólo por su contenido sino por su capacidad de ser mostrado, [...] en el que se reconocen los miembros de una comunidad» (Gadamer, H. G. 1999: 110) aun cuando sea en el secreto de sólo dos individuos. Es otra ley de la *Recherche*, aunque aplicable sólo al amor sexual, el hecho de que, cuanto menos se sienten los sujetos deseantes objetos del deseo de sus objetos de deseo, más agasajan a los sujetos cuyo deseo desean con objetos que puedan desear. Este intento de suplencia dadivosa se asocia igualmente con la afinidad originaria que, según Gadamer, el símbolo mantenía con la propiedad y sobre todo con el “contrato”, al ser originariamente un elemento –a menudo un objeto partido por la mitad– testimonio o documento de un cierto tipo de relación entre las partes (1999: 110). Sólo ejemplificaré con el yate que el Narrador, en carta a Albertine fugitiva y para promover su retorno, afirma haber encargado a nombre de ella, querer llamarlo «*le Cygne*» (RTP IV:38) como ella deseaba y resignarse a mantenerlo, ya que ella lo ha abandonado, «*au port désarmé*» (39), como signo del símbolo de una unión rota, pero ornado con versos de Mallarmé cuyo contenido presenta un estrecho correlato a la situación.

¹³⁸ Albertine es parte representativa de la *Recherche* en la medida en que su “roman” constituye, por su intensidad y extensión, el ejemplar más señalado de la serie amorosa; es parte sustancial de la obra porque, a pesar de ser un accidente sobrevenido al plan inicial, su presencia –en toda la *Recherche* ningún nombre aparece más que el suyo (Dubois, J. 1997: 11, n.1)– la determina tanto como para acabar convirtiendo lo que habían de ser cuatro volúmenes en la heptalogía actual: este razonamiento de magnitudes puede ser trivial, pero su esencialidad respecto a la *Recherche* como “Obra” –noción definida por Barthes como «fragment de substance» (1984: 70)– parece ser proclamada por las voces instrumentales que el autor fue adjuntando, a medida que su novela crecía en volúmenes, a la composición de Vinteuil finalmente cristalizada en el “septuor” (Butor, M. 1964: 282) que el Narrador acude a escuchar a escondidas de Albertine; durante su escucha reflexiona, a propósito de Vinteuil, en qué medida «ses autres œuvres, n’avaient toutes été par rapport à ce septuor que de timides essais, [...], auprès du chef-d’œuvre triomphal et complet qui m’était en ce moment révélé» (RTP III: 756) y la asociación de sus pensamientos acude pronto a Albertine, para equiparar el vínculo que la une a ella a una obra maestra como la que coronaba el catálogo del compositor: «si je considérais maintenant non plus mon amour pour Albertine, mais toute ma vie, mes autres amours n’y avaient été que de minces et timides essais qui préparaient, des appels qui réclamaient ce plus vaste amour... l’amour pour Albertine» (756-757).

entrada repentina en la “chambre” del Narrador, sin que éste la esperase, es el análogo diegético de la hipertrofia de la función del personaje respecto a una obra en la cual tampoco su autor tenía previsto su llegada.¹³⁹ Habría que conjeturar la existencia, respecto a Albertine, de una relación especular entre Proust y Narrador: si para el primero Albertine fue una función intrusiva en la escritura excediendo la textualidad de su obra, para el segundo es una relación fusional cuya función reclusiva inhibe su escritura y a la cual, quizá por compensación de su agrafía, declara y trata como a su obra:¹⁴⁰ en el plano narrativo, no

¹³⁹ Visto así, Albertine es mucho más alegoría de aquello que de textual hay en la obra que símbolo de una obra cuya integración a partir del texto dificulta y cuya integridad puso en riesgo. Y no sólo porque la expansión desahogada respecto al plan inicial ponía en peligro –pues su autor sabía que escribía en una carrera contra su muerte– una de las características de la Obra: su tendencia a la clausura, o cuanto menos a –por decirlo en términos que Derrida atribuía al “libro”– «l'idée d'une totalité, finie ou infinie, du signifiant» (1967: 30) expuesta a su opuesto, «la disruption de l'écriture» (31) que la “función Albertine” representaría tanto en el proceso de construcción de la obra como en el plano diegético. Por la indecidibilidad acerca de su vida erótica (Gray, M. 1992: 97), Albertine desbarata la univocidad de la novela, comprometiendo su legibilidad; como personaje está implicada en diversas dramatizaciones de la subversión que el texto perpetra contra la obra: si examinamos algunos rasgos de la caracterización barthesiana –«[l]’œuvre est prise dans un processus de filiation. On postule une *détermination* du monde (de la race, puis de l’Histoire) sur l’œuvre, une *consécution* des œuvres entre elles et une *appropriation* de l’œuvre à son auteur» (1984: 74)– comprobamos, aparte del hecho curioso de que los tres sustantivos enfatizados por Barthes sean respectivamente encuadrables en la tríada “Metáfora”-“Metonimia”-“Sinécdoque” –el Texto como opuesto a la Obra fungiría, sin duda, de “Antítesis”– de qué modo, en la primera de las dos escenas en que el Narrador y Albertine recuerdan juntos el episodio de la “falaise”, se priva de valor causal a la “*détermination* du monde (de la race, puis de l’Histoire)” en la producción del “événement” erótico entre ambos personajes; asimismo, en la segunda escena de recuerdo común se subvierte –por “le côté Dostoïevski de Mme de Sévigné” y por la confusión de *Esther* y *Athalie*– la “*consécution* des œuvres entre elles”. El pasaje del “auto-pastiche” supondría una desmentida de la “*appropriation* de l’œuvre à son auteur” por parte de Albertine, huérfana y quizá renegadora simbólica de la Ley paterna por su “perversión” posible (y, al fin, fantaseada por el propio Narrador). En oposición a la fuerza textual contra la obra que implica Albertine, en lo diegético el Narrador sí intenta *déterminar* la influencia del mundo en ella, a menudo la ubica en la *concatenación* serial de sus enamoramientos previos y, desde luego, desea *appropriársela* para sí.

¹⁴⁰ El Narrador mantiene con su compañera una relación lastrada por los rasgos menos amables de lo simbólico: las palabras de su amada suelen importarle más por ser representación del amor que ella siente por él –o por cifrar (excitando su pulsión interpretante) el que pueda sentir por otros personajes– que por los pensamientos expresados o por la manera como los dice, algo que veremos incluso en el auto-pastiche (a propósito del cual la declarará “mon œuvre”), aunque parezca imposible; en correspondencia con los orígenes objetuales de este modo de significación, valora sobre todo las cualidades sensibles del cuerpo de Albertine y el potencial evocador de su presencia. Este énfasis también es afín con la noción barthesiana de Obra y a su metáfora principal, el “organismo” (1984: 74). Sin abandonar –pues es rica en ejemplos– la habitación del protagonista en aquella brumosa mañana del reencuentro inesperado con Albertine, su presencia le recuerda el verano pasado en Balbec y funge de símbolo, «[a]lgo con lo cual se reconoce a un antiguo conocido» (Gadamer, H. G. 1998: 84): este “algo” es, más que la conversación con Albertine –pues hemos visto que sus palabras alegorizan, en la antigua conocida, más bien el cambio–, su mera presencia; el protagonista aún no sabe que el “antiguo conocido” es una esencia del lugar en que fue feliz y lo identifica con la materialidad sensible de un Balbec fuera del tiempo, declarando no haber estado seguro «si c’était le désir de Balbec ou d’elle qui s’emparait de moi alors, peut-être le désir d’elle étant lui-même une forme paresseuse, lâche et incomplète de posséder Balbec» (RTP II: 647). La impresión tenida entonces de Albertine como débil sucedáneo de un lugar lejano se contrarresta muy pronto con el deseo; la materialidad háptica encarnada en la noción barthesiana de Obra –l’œuvre se tient dans la main» (1984: 71)– se conjuga con su condición de «queue imaginaire du Texte» (ibid.): ambas determinaciones juntas ayudan a leer tanto el énfasis que el Narrador hace en el cuerpo de Albertine como las interpretaciones que fantasea, organiza y trenza a partir de la red de indicios que ella derrama (un Texto cuyo “trabajo” lo absorberá cada vez más). Al explicitar esta materialidad imaginaria, anticipa algunas de sus consecuencias ulteriores en un comentario proléptico: «quelque intrigue d’elle avec un être qu’elle eût aimé à Balbec eût peut-être suffi pour réincorporer en elle et amalgamer la plage et le déferlement du flot. Seulement ces mélanges secondaires ne ravissant plus nos yeux,

son pocos los pasajes en que Albertine deviene objeto de écfrasis, tan conexos con el estilo de la obra que podrían leerse como modalidades de reflejo de la obra misma.¹⁴¹

c'est à notre cœur qu'ils sont sensibles et funestes. On ne peut, sous une forme si dangereuse, trouver souhaitable le renouvellement du miracle. Mais j'anticipe les années» (RTP II: 647-648). Veamos cómo narra su entrega a la organicidad de lo imaginario. Aun admitiendo que en aquel momento no amaba

nullement Albertine: fille de la brume du dehors, elle pouvait seulement contenter le désir imaginatif que le temps nouveau avait éveillé en moi et qui était intermédiaire entre les désirs que peuvent satisfaire d'une part les arts de la cuisine et ceux de la sculpture monumentale, car il me faisait rêver à la fois de mêler à ma chair une matière différente et chaude, et d'attacher par quelque point à mon corps étendu un corps divergent, comme le corps d'Ève tenait à peine par les pieds à la hanche d'Adam (649)

Emerge del “désir [...] intermédiaire” –ya por ello connotante de lo simbólico– a aquellos que respectivamente satisfacen la gastronomía y la escultura –veremos otra de sus conjunciones en el autopastiche– y que estarían, por su común organicidad, del lado de la Obra, barthesianamente entendida (1984: 74); además, cocina y escultura, al consistir la primera en incorporaciones de organismos ajenos, al provenir la segunda de la creación idolátrica, son atávicamente simbólicas: asociadas por analogía con Eva y Adán, fusionan una imago originaria y escultórica de un simbólico libidinizado. Pero es una imago mítica. La mistificación del nacimiento de Eva de Adán, en una falaz relación de sinécdoque que encubre una metonimia, anticipa una imagen del Narrador, cuya fantasía parece querer integrar en una sinécdoque desafortunada aquello cuya naturaleza contigua y metonímica ha sido, por lo menos al comienzo, evidente también para él: «Albertine tenait, liées autour d'elle, toutes les impressions d'une série maritime qui m'était particulièrement chère. Il me semblait que j'aurais pu, sur les deux joues de la jeune fille, embrasser toute la plage de Balbec» (RTP II: 658). De las dos “figures” que Deleuze distinguía en la *Recherche*, la primera, «dominée par l'image des boîtes entrouvertes» (2006: 142), era definida como una discrepancia «(contenant-contenu)» (ibid.) y consistiría en «la position d'un contenu sans commune mesure» (ibid.) con el continente; Deleuze la ejemplificaba con esta asociación que el Narrador atribuye a Albertine, para quien «implique ou enveloppe la plage et les flots» (ibid.). Es de suponer que esta primera “figure” deleuziana –y tanto el subrayado de “implique” frente la redondilla de “enveloppe” como los otros ejemplos que aduce parecen probarlo (143-149)– es una metonimia camuflada de sinécdoque –veremos que la segunda suele ser una sinécdoque afectada de metonimia– y que el aprendizaje de los signos supondría, en este aspecto, despojar de aquello que de metonimia hay en esta sinécdoque indebida, en un proceso de ascesis que tendrá la regularidad de una ley y será siempre decepcionante para el Narrador y, en lo que Albertine respecta, penoso para ambos: «la rupture de la chaîne associative [...] est plutôt creusée par une opération de vidage qui restitue le moi du narrateur à lui-même. Car le narrateur interprète, amoureux et jaloux, va enfermer l'être aimé, l'emmurer, le séquestrer pour mieux l'expliquer», c'est-à-dire pour le vider de tous ces mondes qu'il contient» (146). El corolario de esta ley fundamental es una de las enseñanzas que recibe el héroe de continuo y en todos los planos, no sólo vinculadas: la incorporación del objeto de deseo, el develamiento de su misterio y el despojamiento de las fantasías, deseantes o angustiadas, con que el deseante lo inviste acaba, indefectiblemente, destruyendo ese deseo.

¹⁴¹ En el pasaje de *La Prisonnière* que ya hemos visto en relación con el último recuerdo de la “falaise”, se produce una écfrasis de su cabellera mediante de una larga oración de exhibición estilística:

les cheveux, noirs et crespelés, montrant d'autres ensembles selon qu'elle se tournait vers moi pour me demander ce qu'elle devait jouer, tantôt une aîle magnifique, aiguë à sa pointe, large à sa base, noire, empennée et triangulaire, tantôt massant le relief de leurs boucles en une chaîne puissante et variée, pleine de crêtes, de lignes de partage, de précipices, avec leur fouetté si riche et si multiple semblant dépasser la variété que réalise habituellement la nature, et répondre plutôt au désir d'un sculpteur qui accumule les difficultés pour faire valoir la souplesse, la fougue, le fondu, la vie de son exécution, faisaient ressortir davantage, en l'interrompant pour la recouvrir, la courbe animée et comme la rotation du visage lisse et rose, du mat verni d'un bois peint. (RTP III: 685).

Al empezar, la descripción de “les cheveux”, una parte del todo Albertine, se ve optada por la larga oración (dos “dodécasyllabes” sin pausa sintáctica) que postula el movimiento y la reflectividad (“vers pour moi”), en una modalidad metonímica de ida y vuelta que pronto se trunca. El discurso vuelve a lo atributivo y a la modalidad sinecdóquica: “tantôt une aîle” plantea una metáfora que sólo será hilada una vez (por “empenné”), en medio de una serie adjetival cuyo último término (“triangulaire”) explicita su triadicidad; ésta es excepcional: en afinidad remática al aspecto simbólico de lo que representa, este pasaje es especialmente binario. Por ejemplo, un mismo correlativo adverbial (“tantôt”) se emplea dos veces; las diádas adjetivales unidas por conjunción aparecen cuatro veces (por sólo una serie triádica y otra tetrádica), cada una emparejable a otra: la primera y la última presentan una oposición en quiasmo (“noirs et crespelés”/“lisse et rose”), por la atribución respectiva a “les cheveux” y a “du visage”: los dos extremos textuales del fragmento y los dos objetos de la écfrasis; la segunda (“puissante et variée”) parece ser desarrollada por la tercera (“si

Pero Albertine también es una agente en procesos de intercambio simbólico. La nota que escribe en la “falaise” es la primera de una serie de declaraciones –escritas y orales– que documentarían –y eventualmente rescindirían– una relación entre las partes.¹⁴² Pocas páginas después, tras el rechazo en el Grand Hôtel, el Narrador nos cuenta que

Elle fut certainement désolée de n’avoir pu me faire plaisir et me donna un petit crayon d’or, par cette vertueuse perversité des gens qui, attendris par votre gentillesse et ne souscrivant pas à vous accorder ce qu’elle réclame, veulent cependant faire en votre faveur autre chose (RTP II: 293).

El don del “crayon” es muy sugerente en lo simbólico;¹⁴³ la atribución de “vertueuse perversité”, ¿no sería leíble como definición de la propia escritura de Marcel Proust?¹⁴⁴

riche et si multiple”); además, una oposición rige el centro del texto: “nature”/“sculpteur”. El único sustantivo masculino con artículo determinado singular, “le relief”, fecunda una metáfora que, a diferencia de la ornitoangélica, sí será hilada, empezando en “une chaîne puissante et variée” que anuncia el desarrollo de la frase: la “chaîne” aumenta en pujanza, la variedad se expresa en la primera serie cuaternaria de sustantivos: “de crêtes” connota la altura, “de lignes de partage”, la horizontalidad y “de précipices”, la profundidad: el término que adjetiva a todos (“pleine”) aparece ante el sustantivo que se opone al último, mientras que el intermediente entre ambos implica la diferencia entre la noción metonímica de distancia (“lignes”) y la sinécdoquica de área (“partage”). Quizá la semántica de “précipices” propicia que la siguiente secuencia se precipite hasta la antífrasis, oponiendo la variedad realizada por la “nature”, aquí en función de otredad y –por la connotación poco deseable del “habituellement”– subalterna frente al deseo creador de un escultor “qui accumule les difficultés” (frase sin duda aplicable al presente fragmento). En lo fonético, no sorprenderá que la /p/ caracterice al paradigma “sculpteur” (su venida se ha preparado por la notable presencia de /p/ en sustantivos previos), y que distinga, junto a la /ff/, el sintagma de sus acciones, como se ve en la enumeración cuaternaria de cualidades, muy valoradas por el autor y definitorias de su poética: “la souplesse, la fougue, le fondu” llegan a la tétrada con “la vie”, en contraste sutil con la temática escultórica desplegada (aunque sea especificada por “de son exécution”) y también por lo fonético: “la vie”, con su fricativa interdental sonora se opone a la sorda de /ff/ y pertenece al mismo paradigma de “la variété” y “du visage”; este último, presentado por su movimiento rotacional, es precedido por “la courbe animée comme” que articula la oposición –originaria según Jakobson (citado en: Fineman, J. 1980: 58)– entre oclusiva /p/ y nasal /m/, conciliada en términos, ya no escultóricos sino de pintura de talla: “du mat verni” –otro adjetivo fétiche– “d’un bois peint”.

¹⁴² Teniendo en cuenta el significado de *symbolon* –«tablilla de recuerdo» (Gadamer, H. G. 1998: 84)– y su modo de empleo –«[e]l anfitrión le regalaba a su huésped una *tessera hospitalis*, rompía una tablilla en dos conservando una mitad para sí y entreg[aba] la otra al huésped» (ibid.)–, podríamos especular con otro motivo posible, esta vez extra-lansoniano, para que el Narrador repitiese el “Je vous aime bien” bajando a Balbec: alcanzar, mediante la repetición del mensaje, un simulacro de dualidad que compensase no tanto la ausencia de (re)partición material que haría de la nota una tésera de mitades compartidas por sujetos en acuerdo, sino los efectos simbólicos que tal rito tendría para colmar el vacío semántico que al Narrador le impide interpretar el sentido del mensaje, con resultados bochornosos. Quizá por ello, en el episodio en que Albertine irrumpe por sorpresa en su habitación parisina, el Narrador inventa, como tentativo juego de flirteo, un imaginario «“bon pour un baiser”» (RTP II: 659); quizá no sea casual que se metaforice con “bons” –mutación adulta, por su connotación economicista, de la nota que escribió a su madre para que subiera a darle un beso (I: 28)–, la rigidificación de los sentidos que “je vous aime bien” diseminaba: se instituye el rasgo contractual que desde entonces –con el matrimonio como extremo posible, pero irrealizado– pautará la relación entre ambos.

¹⁴³ El regalo del “petit crayon d’or” insinúa la posibilidad de un acto que vaya desde la materialidad del objeto donado a una actividad de escritura. Aunque la lógica del intercambio rige todo proceso de significación simbólica, en este caso presenta una particular carga sublimante, tanto por su material –el oro es símbolo de sublimación por excelencia– como por la función del objeto. Sin embargo, a diferencia de «la bille d’agate» (RTP I: 402) que le había regalado Gilberte –y que el Narrador declarará haber regalado, a su vez, a Albertine (IV: 138)– el “crayon” no volverá a mencionarse más que en un recuerdo conexo al acto de donación (136): una interpretación que el Narrador hipotetiza que acaso Albertine pudo hacer de unas palabras negativas que él había dicho entonces, referentes a los amores sáficos, quizá motivo de que ella se los escondiese; en tanto expresión de lo no dicho, de lo sólo a posteriori interpretado, el don que Albertine le hace al Narrador puede simbolizar la apertura de una potencia que sólo podrá ser realizable tras un largo proceso de desengaños sucesivos que implicará, primero (y muy alegóricamente), aprender a leer los signos; después, comprender que todos ellos –salvo los del arte–, siendo necesarios, son fútiles. Desde este punto de vista, tanto el regalo como

2.1.1. Marcel

El nombre del Narrador sólo aparece en dos pasajes –primero en labios de Albertine (RTP III: 583), poco después de su puño y letra (RTP III: 663): Genette consideró la presencia del “Marcel” un mero descuido que su autor habría corregido si hubiese tenido tiempo (2004: 42, n.41).¹⁴⁵ No es imposible. Sin embargo, prefiero una hipótesis puramente literaria, como la que ensayo a continuación. No conozco ningún trabajo que haya señalado previamente los paralelismos entre el primer “Marcel” y el momento en que Beatrice aparece en el Paraíso Terrenal de *Purgatorio*. Comparemos la primera ocurrencia

L'hésitation du réveil, révélée par son silence, ne l'était pas par son regard. Elle retrouvait la parole, elle disait: «Mon» ou «Mon chéri», suivis l'un ou l'autre de mon nom de baptême, ce qui, en donnant au narrateur le même prénom qu'à l'auteur de ce livre, eût fait: «Mon Marcel», «Mon chéri Marcel» (III: 583).

con la reacción de Dante a la escucha de su nombre en el canto XXX del *Purgatorio*:

quando mi volsi al suon del nome mio,
che di necessità qui si registra (vv. 62-63).

Comparten la forma un poco reticente de introducir (uno) y reaccionar (el otro) a la mención al nombre autorial. Poco antes, igualmente a propósito de la contemplación de los despertares de Albertine, la cláusula «quand du fond du sommeil elle remontait les derniers degrés de l'escalier des songes, ce fût dans ma chambre qu'elle renaquit à la conscience et à la vie» (RTP III: 582) no está desprovista de una conexión temática con los últimos escalones precelestiales del camino ascendente en el poema dantesco. En su aparición en el Paraíso Terrenal, Beatrice está «velata sotto l'angelica festa» (Pg. 30: v. 65), mientras que el pasaje proustiano podría aludir al “ve[i]l” en “révél”; el verso siguiente del *Purgatorio*, «drizzar li occhi ver me di qui dal rio» (v. 66), no está lejos de «la lampe dont la lumière lui faisait à peine cligner les yeux» (RTP III: 582). Menos decisivas serían la paronomasia “révél,

la “vertueuse perversité” recuerdan al pasaje acerca de las virtudes de Giotto: su *Charitas*, entonces asimilada a la “fille de cuisine”, tiene expresión de dar algo que no necesita (RTP I: 80) (en el caso de la Virtù, el don de su corazón a Dios; en el de la “fille de cuisine”, un “tire-bouchon” al que la lengua francesa concede, entre sus acepciones, la de “fórceps”, connotación activada por su vientre grávido): se ha sugerido alguna vez que el par *Charitas* e *Invidia* cifrarían una oposición entre la procreación humana y la creación como su suplencia reactiva (Muller, M. N. 2019: 180); bajo esta luz, podría leerse en el don del “crayon” por Albertine una misma sustitución entre un don para la creación (escritural) y el acto (proto)procreativo rechazado por la muchacha.

¹⁴⁴ Su virtuosismo no precisa ser justificado; la perversión –representada en lo libidinal, desde Montjouvain hasta el burdel de Jupien, a lo largo toda la novela, vigente, en aquella época, como categoría clínica y hasta procesal, aplicable a la mayor parte de personajes desearantes de la *Recherche*– constituye un quiasmo de los valores establecidos y siempre va más allá de la sexualidad (y esta transgresión le es esencial): no me parece descabellado poner del lado de la perversión –ciertamente virtuosa– la muy recurrente dignificación impropia (el francés permitiría jugar con la disemia) que hace Proust de lo humilde y hasta de lo tabú o abyecto.

¹⁴⁵ Suzuki ya reparó en que ambas menciones al nombre del Narrador provenían de Albertine (1959: 74), pero las razones psicológicas que aducía son poco interesantes; igualmente, la opinión de Genette, siendo posible –aunque no tanto, ya que Proust añadió la cláusula «en donnant au narrateur le même prénom qu'à l'auteur de ce livre» (RTP III: 583) en una corrección manuscrita a una versión ya mecanografiada (Landy, J. 108 n.29), lo que parece indicar que sabía muy bien lo que estaba haciendo (aunque posiblemente no estuviese seguro de si esta decisión sería la definitiva)–, es indiscutiblemente una interpretación a la baja.

révélée par son silence” –que recuerda a “volsi al suon”– y la recurrencia ternaria del verbo “pianger” en los dos últimos versos del terceto que recoge el primer decir de Beatrice.¹⁴⁶

La segunda ocurrencia del nombre del Narrador toma la forma escrita.¹⁴⁷ En el momento en que los celos de su compañero están en el eretismo del descontrol, Albertine le escribe de urgencia una misiva que hace entregar a un ciclista:¹⁴⁸

Mon chéri et cher Marcel, j’arrive moins vite que ce cycliste dont je voudrais bien prendre la bécane pour être plus tôt près de vous. Comment pouvez-vous croire que je puisse être fâchée et que quelque chose puisse m’amuser autant que d’être avec vous? Ce sera gentil de sortir tous les deux, ce serait encore plus gentil de ne jamais sortir que tous les deux. Quelles idées vous faites-vous donc? Quel Marcel! Quel Marcel! Toute à vous, ton Albertine. (RTP III: 663)

El contenido y la prioritaria inmediatez del envío hacen que el propio Narrador destaque su carácter de aceptación contractual;¹⁴⁹ quizá sea debido a estos factores por lo que puede resultar adecuado que se reitere su nombre, como una firma de su autor.¹⁵⁰

¹⁴⁶ El verso 55 del canto XXX del *Purgatorio* –«Dante, perché Virgilio se ne vada»– es el momento en el cual el autor de la *Commedia* «por primera y única vez, viene llamado por su nombre» (Capuccio, Ch. 2021: 461) y, sin tratar de abordar las implicaciones de que sea Beatrice quien lo pronuncia, la función de ésta en la obra dantesca es comparable a la que Albertine encarna, a pesar de las distorsiones atribuibles a la negatividad que dicta la norma respecto a la calidad estética en la literatura moderna (Mukarovsky, J. 2000: 384) –sólo dos páginas antes el Narrador ha relatado un acto no consentido (salvo púdica paralipsis) de refriega masturbatoria contra el cuerpo de Albertine dormida o fingiendo dormir (RTP III: 578-581)– en el proyecto novelístico proustiano. Visto así, la comparación con un condenado del Infierno dantesco del nenúfar del río Vivonne y su movimiento pendular (I: 167), mantiene una correspondencia proléptica con la muerte, en el mismo río, de Albertine, con quien el Narrador mantiene una relación igualmente dicotómica; a parte de lo que hemos visto en Balbec, la treta de inventarse que va a pedir matrimonio a Andrée (IV: 52) recuerda al motivo de la “*donna schermo*” que sirve a Dante en la *Vita Nuova* para disimular su amor por Beatrice. Además, al comienzo de la escena de la “*falaise*” donde Albertine habrá de escribirle la notita, hay una implícita pero bastante clara alusión a la montaña del Purgatorio y a los siete cielos dantescos: «Étendu sur la falaise je ne voyais devant moi que des prés, et, au-dessus d’eux, non pas les sept ciels de la physique chrétienne, [...]» (II: 258).

¹⁴⁷ La claridad asertórica de esta segunda y triple ocurrencia del nombre convierte en problemática la afirmación de Warning, según la cual la homonimia tematiza «la limite entre fiction et réalité autobiographique, mais cette frontière est respectée et non pas franchie» (1996: §27). Si la alteridad de “*moussmé*” promovía, en lo oral, una lectura “alegorética” de sus connotaciones, opuesta al espesor identificatorio del “*Marcel*” oral, su equivalente escrito se opone a la notita de la “*falaise*”: esta “*lettre*” no deja espacio a la interpretación del receptor, es “simbólica” hasta en sus estructuras binarias (“*cheri et cher*”, los dobles “*quel Marcel*”, “*ce sera[it]*”, etc.) y gratifica al Narrador con apaciguamiento, como un documento de propiedad.

¹⁴⁸ Acaece pocas horas después de la escena del auto-pastiche y es toda una opereta: Albertine sale para acudir a un espectáculo en el Trocadéro; buscándose en vano en las páginas de *Le Figaro*, el protagonista descubre –en unas circunstancias que harán más irónica y proyectiva la crisis que sobrevendrá (RTP III: 650)– que allí actuará Léa, lesbiana notoria (651). En toda la *Recherche* no hay un pasaje en que el Narrador sea menos capaz de esconder su celosía, llegando a ordenar a Françoise que la vaya a recoger (660) –igual que de niño le había pedido que bajase a entregarle a su madre la nota para que abandonase su cena (I: 29). En un ejemplo de la delicada trabazón de los ecos textuales, el medio de envío de esta carta remite a la urdimbre de al menos dos pasajes previos, trascendentales en el desarrollo de la relación de ambos personajes: Albertine está montada en su bicicleta cuando, aun sin conocerla, el Narrador ve que es conocida de Elstir (II: 200); al comienzo de *Sodome et Gomorrhe*, el Narrador había podido escuchar, a través de una llamada telefónica, «la trompe d’un cycliste» (III: 129), sospechando por primera vez de la sinceridad de Albertine en la misma noche –coincidencia que el propio Narrador destaca (127)– en que Swann le revela la Ley de los celos (101).

¹⁴⁹ Gadamer apuntó que «ya se trate de una señal, de una credencial o de una palabra redentora, el significado de *symbolon* reposa en cualquier caso en su presencia, y sólo gana su función representadora por la actualidad de su ser mostrado o dicho» (1999: 110); es muy indicativo del valor otorgado a la misiva como “vale” para la pronta presencia de la remitente, el comentario que realiza el Narrador justo a continuación de su lectura, pues en lugar de considerar las palabras que le ha escrito Albertine, se embarca en esta reflexión:

2.2. Albertine como alegoría del texto

El desvío del sentido que la alegoría altera en la literalidad tiene, en la *Recherche*, un peso que ha sido muy estudiado por la crítica.¹⁵¹ Aunque la definición que daba Quintiliano de la modalidad productiva de “alegoría” —«una serie ininterrotta di metafore» ([VIII VI 44]; 2003b: 219)— está muy cerca de las metáforas con base metonímica —consideradas desde Genette como figura fundamental para articular la analogía al desarrollo diegético de la novela—, resulta sobre todo en la modalidad receptiva de “alegoresis” —hermenéutica del sentido figurado que precedió a la alegoría en tanto creación poética— como lo alegórico deviene ubicuo en el texto proustiano; dedicaré al frenesí interpretativo del Narrador la próxima subsección: en ésta contemplaré a Albertine como alegoría del texto que la teje.¹⁵²

Les robes même que je lui achetait, le yacht dont je lui avais parlé, les peignoirs de Fortuny, tout cela ayant dans cette obéissance d'Albertine, non pas sa compensation, mais son complément, m'apparaissait comme autant de privilèges que j'exerçais; car les devoirs et les charges d'un maître font partie de sa domination et la définissent, la prouvent, tout autant que ses droits. Et ces droits qu'elle me reconnaissait donnaient précisément à mes charges leur véritable caractère. (RTP III: 663).

Los tres elementos enumerados al comienzo siguen un orden de transformación topológico: las “robes” son las que el Narrador le compra, inicio de la lista de los intercambios —incluso el adverbio (“même”) contribuye a connotarlo con valor analógico—, mientras que el “yacht” se desliza en el completo exterior de Albertine como promesa de un futuro (es decir, mediante una doble metonimia); los “peignoirs” especifican una de las “robes”, doblemente —al indicar que se trata de los diseñados por Fortuny—, en una sinécdoque cuya dirección descendente, el cuarto término de la serie —“tout cela ayant”— revierte en ascendente, al tiempo que abandona la enumeración de lo aportado por el Narrador. A continuación, su discurso realiza, mediante la textura anteisagógica de la adversativa —“non pas [...] mais son”— la entrada a una conjunción oximorónica que asocia “droits” y “charges”, preparando la paradójica declaración final que adviene tras otra secuencia de segmentos topológicamente modalizados: una asociación tética con el previo intercambio analógico (“[l]es robes même”) —tematizante de Albertine en «j'avais une femme à moi» (ibid.)—, seguida de un desplazamiento entre causas, consecuencias, idas y venidas en «au premier mot que je lui envoyais à l'improviste, me faisait téléphoner avec déférence qu'elle revenait» (ibid.); finalmente, tras una selección sinecdóquica —«qu'elle se laissait ramener, aussitôt» (ibid.)—, se declara una identidad de contrarios: «J'étais plus maître que je n'avais cru. Plus maître, c'est-à-dire plus esclave» (ibid.). Quizá no sea una casualidad que acto seguido el protagonista decida, mientras espera a la persona cuyo recuerdo inspira tal enantiología, “jouer” la sonata de Vinteuil, asociada a ella por sus motivos opuestos: «je ne m'attachai pas à remarquer combien la combinaison du motif voluptueux et du motif anxieux répondait davantage maintenant à mon amour pour Albertine» (664).

¹⁵⁰ Es el único pasaje en que Albertine vacila entre el “vous” y el “tu” —según observó Dubois (1997: 176)— y, muy significativamente, en el posesivo final (“ton Albertine”); el tuteo es —como la mención del nombre del Narrador— casi un hápax en las maneras que mantienen la pareja: el Narrador sólo lo emplea en la conversación sobre estilística ya abordada (RTP III: 880), —por un posible vestigio de redacciones previas del pasaje (Robert, P.-E. 1988: 1784), donde la interlocutora era la “Maman” del autor de *Contre Sainte-Beuve*

¹⁵¹ Y que sin duda habrían consternado al autor, hijo de su siglo post-goetheano y, por ello, quizá poco dispuesto a entender que pudiesen aplicarle esta vetusta palabra. Curiosamente, la rehabilitación de la alegoría —que el Narrador suele acompañar con el calificativo de fría (RTP II: 357) o vulgar (III: 768)— en el siglo XX coincide en no pocos de los nombres de sus agentes —Benjamin, Curtius, de Man, Jauss— con el de hacedores de aportaciones importantes a la lectura de la *Recherche*; incluso en el caso de Genette, que no tuvo a la alegoría en el centro de sus intereses, siguió en su “Métonymie chez Proust” algunos desarrollos afines con ella.

¹⁵² El momento exacto en el cual Albertine empieza a devenir alegórica puede trazarse con la precisión del horóscopo de una ciudad antigua: su última aparición en el volumen tercero, en el encuentro siguiente al que supuso su reaparición inesperada en un día de bruma parisina. Es la víspera de la cita, tan intensamente deseada, que el Narrador no tendrá con Mlle. Stermaria en la isla del Bois de Boulogne, adonde se dirige para reservar mesa; Albertine, reaparecida otra vez por sorpresa, le acompaña. El tiempo es muy desapacible. De la metáfora orgánica —«mes désirs de Balbec avaient si bien mûri le corps d'Albertine» (682)— se pasa a la postulación del efecto en el paisaje de un elemento climático mediante una comparación personificatoria —«tandis

El propio Narrador compara de modo explícito a su amada con una figura alegórica, en no menos de dos ocasiones.¹⁵³ Además, se refiere a la separación de ella igualmente

que le vent, comme un jardinier soigneux, secouait les arbres, faisait tomber les fruits, balayait les feuilles mortes» (682)— a la que se atribuyen acciones muy parecidas a las que el Narrador realiza —«J'écrasais par terre des feuilles mortes qui s'enfonçaient dans le sol [...] et je poussais de ma canne des châtaignes» (683). Mientras ambos andan enclaustrados bajo «la grotte verdâtre, quasi sous-marine, d'une épaisse futaie sur le dôme de laquelle nous entendions déferler le vent et éclabousser la pluie» (ibid.), lo desapacible del paisaje está en correlación con los afectos subjetivos: «Albertine me parlait peu, car elle sentait que j'étais préoccupé» (683). Una vez hecha la reserva y calmada la borrasca, la muchacha rompe su silencio: «Albertine me demanda de poursuivre jusqu'à Saint-Cloud» (684). A título de curiosidad (pre)biográfica quizá no banal, el Château de Saint-Cloud, devenido cuartel general prusiano, fue incendiado por cañones franceses justo nueve meses antes del nacimiento del autor y sus ruinas se mantuvieron durante dos décadas; y quizá no sea casualidad que el Bois de Boulogne sea un jardín inglés, relacionable con la identificación sujeto-objeto asociada a lo simbólico, mientras que el parque de Saint-Cloud es un jardín de estilo francés, asociable al artificio de la alegoría, y el lugar donde los padres del Narrador habían ido a pasar las vacaciones —momento de importancia capital respecto a su desalienación materna: «Pour la première fois je sentais qu'il était possible que ma mère vécût sans moi» (9)— que él pasó con su abuela ahora difunta, en el Balbec ahora “si bien mûri” en el cuerpo de Albertine. La metonimia abandona la función de apoyo metafórico y alcanza mayor presencia cuando, exclaustrados y a la intemperie, «en haut les nuages suivaient le vent. Et des soirs migrateurs, dont une sorte de section conique pratiquée dans le ciel laissait voir la superposition rose, bleue et verte, étaient tout préparés à destination de climats plus beaux» (684). Es de suponer que ya es en Saint-Cloud —elípticamente, el relato no especifica la llegada— donde Albertine se aparta «[p]our voir de plus près une déesse de marbre qui s'élançait de son socle, et, toute seule dans un grand bois qui semblait lui être consacré, l'emplissait de la terreur mythologique, moitié animale, moitié sacrée, de ses bonds furieux, Albertine monta sur un tertre, tandis que je l'attendais sur le chemin» (ibid.). Una anfibología compromete la atribución de las determinaciones —tan dinámicas— a la estatua, pues es Albertine la que salta. La éfrasis construye en palabras una obra escultórica autónoma; juega mediante la postulación de un paisaje no referencial —hecho al artificio retórico, literariamente construido (Riffaterre, M. 2000: 162)— con la porosidad de lo diegético; como en el «petit mur de pan jaune» (RTP III: 692), inencontrable en el cuadro real de Vermeer, ninguna de las estatuas del Saint-Cloud de hoy corresponde a la descripción (aunque, por lo gestual, la estatua de Atalanta se le parezca, ésta no era diosa y en la estatua de Saint-Cloud está junto Hipómenes); por su parte, los atributos (“bois”, “terreur”, “animale”) son emblemáticamente dianistas (no parece haber una Diana en Saint-Cloud), y leíbles como premonición —si los atribuimos, en hipálage, a Albertine— tanto del motivo gomorríta latente como de su muerte forestal. A continuación, el pasaje mitiga la identificación entre Balbec y una Albertine vista a distancia, distinta: «Elle-même, vue ainsi d'en bas, non plus grosse et rebondie comme l'autre jour sur mon lit où les grains de son cou apparaissaient à la loupe de mes yeux approchés, mais ciselée et fine, semblait une petite statue sur laquelle les minutes heureuses de Balbec avaient passé leur patine» (II: 684). En este momento, ocupado en el vínculo con los eslabones de la cadena de sus amores proyectados —Stermaria— y pretéritos —en dos días comería con la duquesa de Guermantes y tiene una carta por responder de Gilberte—, Albertine aún conserva para el Narrador la contingencia del Texto; su observación, al comparar esta cadena a «un atelier d'artiste, remplie des ébauches délaissées [...], mais je ne songeai pas que quelquefois, si l'ébauche n'est pas trop ancienne, il peut arriver que nous la reprenions et que nous en fassions une œuvre toute différente, et peut-être même plus importante que celle que nous avons projetée d'abord» (ibid.), parece un comentario autorreferente al propio proceso de escritura y a la función que en éste tendrá Albertine; por su parte, ella no vuelve a aparecer en el relato hasta el siguiente volumen, después de la conversación telefónica en que el Narrador tiene por primera vez la impresión de que le está mintiendo (III: 129) y en que utilizan, tanto ella como él, por vez primera, modos oblicuos de no-decir directamente o de decir de otro modo aquello que desean del otro (130).

¹⁵³ En el último caso, Albertine dormida es característicamente descrita —y, después, declarada— como “figure allégorique”; además acaba preguntándose por su sentido en términos de la díada pulsional freudiana:

Elle s'était endormie aussitôt couchée; ses draps, roulés comme un suaire autour de son corps, avaient pris, avec leurs beaux plis, une rigidité de pierre. On eût dit, comme dans certains Jugements derniers du Moyen Âge, que la tête seule surgissait hors de la tombe, attendant dans son sommeil la trompette de l'Archange. Cette tête avait été surprise par le sommeil presque renversée, les cheveux hirsutes. Et en voyant ce corps insignifiant couché là, je me demandais quelle table de logarithmes il constituait pour que toutes les actions auxquelles il avait pu être mêlé, depuis un poussement de coude jusqu'à un frôlement de robe, pussent me causer, étendues à l'infini de tous les points qu'il avait occupés dans l'espace et dans le temps, et de temps à autre brusquement revivifiées dans mon souvenir, des angoisses si douloureuses, et que je savais pourtant déterminées par des mouvements, des désirs d'elle qui

como alegoría de todas las separaciones previas.¹⁵⁴ Más allá de la explicitación, la no identificación y el énfasis en la temporalidad que caracteriza a la alegoría es muy asociable al

m'eussent été, chez une autre, chez elle-même cinq ans avant, cinq ans après, si indifférents. C'était un mensonge, mais pour lequel je n'avais le courage de chercher d'autres solutions que ma mort. Ainsi je restais, dans la pelisse que je n'avais pas encore retirée depuis mon retour de chez les Verdurin, devant ce corps tordu, cette figure allégorique de quoi? de ma mort? de mon amour? (RTP III: 862).

Para presentar la escena de contemplación del cuerpo inmóvil de Albertine durmiente, el desarrollo topológico del pasaje se conjuga con un sutil desplazamiento temporal, de determinaciones alusivamente interseculares, cuya tematización expresa la estructura fundamental de la alegoría «in the tendency of the language toward narrative, the spreading out along the axis of an imaginary time in order to give duration to what is, in fact, simultaneous within the subject» (de Man, P. 1983: 225). En primer lugar, desplegando la modalización metónima tras el contenido tético inaugural (“Elle s'était[...] couchée”), su ropa, aunque es muy posible que sea también de Fortuny, ya no viene calificada con el nombre de su diseñador: es exhibida como tejido (“draps”, “beaux plis”) y desprovista tanto de filiación respecto a su creador –en un rasgo de textualidad en sentido barthesiano (1984: 74)– como de una integración orgánica en “vestido”. Además, teje una red, no sin connotaciones lúgubres (“roulés comme un suaire”), adyacente alrededor de la figura (“autour de son corps”). La catacresis –metáfora añeja, fijada en el idioma– fundada por la “rigidité de pierre” cimienta, como vestigio de los siglos oscuros connotados por la impersonalidad de la fórmula (“On eût dit”) que da paso a la analogía, apocalíptica y medieval, que anuncia –en modalidad de sinécdoque (“la tête seule surgissait”)– la inversión irónica de la primera oración del fragmento desprovista de imaginaria alegórica. A la selección igualmente sinecdótica (“Cette tête”) de uno de los contenidos de la anterior oración, se le predica una inversión (“renversée”) que modaliza en antítesis su especificativa: la lacónica parquedad de “les cheveux hirsutes”, contrastantes con la exhibición que a partir de ellos había hecho el Narrador páginas atrás, contagian de finitud a la siguiente oración. Ésta retoma el desarrollo cronológico-secular y los motivos alegóricos: una alegoría barroca –por lo escópico de “en voyant” y por lo creatural del “ce corps insignifiant”– en contraste con el inicio del pasaje (por la repetición de “couché là”). La insignificancia atribuida al cuerpo moviliza el cuestionamiento de la oración siguiente, de connotación criticista por su pregunta (“je me demandais”): que el Narrador se interrogue respecto a ese cuerpo insignificante (“quelle table de logarithmes il constituait pour”) inaugura la emergente semantización cientificista que irradia –en “toutes les actions auxquelles il avait pu être mêlé”– su inflexión metonímica. En el vaivén entre los polos formados por ambos sintagmas, tenemos una buena muestra de textualidad, en sentido barthesiano –«La logique qui règle le Texte n'est pas compréhensive [...], mais métonymique; le travail des associations, des contiguïtés, des reports, coïncide avec une libération de l'Énergie symbolique» (Barthes, R. 1984: 72)–, ya que incluso desata de la inmovilidad objetual del símbolo a la ejemplificación sinecdótica aducida (“depuis un poussement de coude jusqu'à un frôlement de robe”), para liberarla a la movilización expansiva del tiempo. La oración prosigue con la dialéctica entre el reflexivo subjetivo (“pussent me causer”) y la inmensidad cratilizada en lo sintáctico (“étendues à l'infini de tous les points qu'il avait occupés dans l'espace et dans le temps”) que esparce el objeto por la infinitud del espacio y del tiempo y encuentra, en la brusca revivificación en el recuerdo del sujeto, “des angoisses si douloureuses”. En virtud de este expediente, las ejemplificaciones (“des mouvements, des désirs d'elle”) se recortan contra la indiferencia prevista (“cinq ans après”) en la cláusula antifrástica. El fatalismo mortuorio de la siguiente oración (“C'était un mensonge, [...] ma mort”), con su terrible negatividad, se ve contradicho por la que viene (“Ainsi je restais, dans la pelisse [...] chez les Verdurin”), reintroductora de la mimesis de lo material mundano y metonímico, que asocia a lo diegético la negatividad alegórica que reaparece después (“devant ce corps tordu”) en una modalidad sinecdótica (“cette figure allégorique”). La cláusula se interroga en una diada opositiva (“amour”/“mort”) por el sentido de lo alegorizado. Que el Narrador tiene una concepción de la alegoría bastante thanática y melancólica lo sugiere también un pasaje anterior, igualmente referido a Albertine: «C'était tout un état d'âme, tout un avenir d'existence qui avait pris devant moi la forme allégorique et fatale d'une jeune fille» (RTP III: 409): es un pasaje extraordinario por aludir a las modalidades hermenéuticas que constituyen el cuádruple sentido de las escrituras: tras los sintagmas “état d'âme” y “avenir d'existence” –respectivamente remitores a la lectura “moral” y a la “anagógica”– se funden en conjunción atributiva (“allégorique et fatale”) para calificar a “forme”, en relación genitiva con la literalidad de “jeune fille”; el Narrador presenta al sujeto que era entonces, anticipando al futuro –“l'avenir d'existence”– el dolor por una pérdida que imagina posible: el “état d'âme” –o afecto– oprimido por este dolor del porvenir se llama –como bien ha escrito el Narrador en el largo fragmento anterior– angustia: Blanchot observó la presencia muy destacada que ésta tiene en la *Recherche*, proclamándola «alma del amor proustiano, [...] el tormento de un deseo que no se conoce más que en la ausencia y al que la presencia nada puede aportar» (1977: 51-52).

¹⁵⁴ El Narrador nos dice: «Ma séparation d'avec Albertine, le jour où Françoise m'avait dit: «Mademoiselle Albertine est partie», était comme une allégorie de tant d'autres séparations. Car bien souvent,

estrago que para el Narrador supone su relación con Albertine; el conocimiento del carácter de construcción del saber respecto a ella y su condición de proceso desarrollado en el tiempo es fundamental para que el Narrador se desengañe de su valor objetivo, para que pase a considerar a su compañera un Texto y no una Obra.¹⁵⁵ Si Barthes consideraba el

pour que nous découvriions que nous sommes amoureux, peut-être même pour que nous le devenions, il faut qu'arrive le jour de la séparation» (RTP IV: 87-88); incluso la connotación desintegrante de este modo figurado viene connotada por ser alegoría de la separación –“de tant d'autres séparations”, mejor dicho–, por dar con el significado de algo sólo una vez que se pierde: «The meaning constituted by the allegorical sign can then consist only in the repetition [...] of a previous sign with which it can never coincide, since it is of the essence of this previous sign to be pure anteriority» (de Man, P. 1983: 207). Desde esta perspectiva, las palabras de Françoise cuando le comunica al Narrador que Albertine lo ha abandonado, parecen remitir por oposición al momento en que empieza la relación amorosa: cuando irrumpió en la habitación y los encontró en la cama, Françoise fue comparada de forma tácita a una figura alegórica: «tenant au-dessus d'Albertine et de moi la lampe allumée qui ne laissait dans l'ombre aucune des dépressions encore visibles que le corps de la jeune fille avait creusées dans le couvre-pieds, Françoise avait l'air de *La justice éclairant le Crime*» (RTP II: 655).

¹⁵⁵ Ante la confesión que Albertine le hará, hacia el final de *La Prisonnière*, de algunas mentiras y ocultamientos con que lo ha engañado, el Narrador declarará: «Je regardais une flambée brûler d'un seul coup un roman que j'avais mis des millions de minutes à écrire» (RTP III: 852): en esta metáfora terrible –ver quemar una novela escrita durante millones de minutos implicaría, aunque sólo fuesen dos millones, una pérdida del producto de casi ocho años (suponiendo doce estajanovistas horas diarias); es decir, una pérdida del calibre (valor-trabajo) aproximado de la propia *Recherche*– se funden el apego del personaje a Albertine y del autor/Narrador al producto (la Obra) de su producción (el Texto). Si Barthes subrayaba que «[L]e Texte ne s'éprouve que dans un travail, une production» (1984: 71), la metáfora del Narrador abraza el producto de este trabajo, condenándolo a una repetición en otro plano que ya no puede ser un “roman à avoir” sino un “roman à écrire”: perder a Albertine (o a su “roman”) como obra se compensa con re-escribirla como texto. El pasaje, antes citado, donde el Narrador hacía exhibición de virtuosismo escultórico a raíz de su pelo, proseguía así:

Et par contraste avec tant de relief, par l'harmonie aussi qui les unissait à elle, qui avait adapté son attitude à leur forme et à leur utilisation, le pianola qui la cachait à demi comme un buffet d'orgue, la bibliothèque, tout ce coin de la chambre semblait réduit à n'être plus que le sanctuaire éclairé, la crèche de cet ange musicien, œuvre d'art qui, tout à l'heure, par une douce magie, allait se détacher de sa niche et offrir à mes baisers sa substance précieuse et rose. (RTP III: 885).

Vemos cómo el Narrador, prosiguiendo al pasaje en que había descrito el cuerpo y el cabello, inaugura la oración “por contraste”, con una modalización analógica (“le sanctuaire éclairé”) que metaforiza a Albertine (“ange musicien”). El Narrador continúa con un punto central para el desvío: «Mais non; Albertine n'était nullement pour moi une œuvre d'art» (RTP III: 885); diciendo carecer de los ojos artistas de Swann, la confusión idolátrica que lo había llevado a apegarse a la belleza sensible. En el marco de la estructura “Figural” (a la que después me referiré) que une al Narrador con su predecesor, éste es un punto casi de cumplimiento, de renuncia a la identificación con el pecado de su prefigurador. Por ello, el pasaje arriba transcrito adviene como el punto de modalización simbólica de una secuencia en la cual presentaría la misma función que la interpretación literal, al identificar (como la metaforización de Albertine sugiere) la materialidad del signo con su sentido. El desarrollo del Narrador va pronto en dirección a dejar de tener a Albertine como obra –«objet d'une consommation» (Barthes, R. 1984: 75)– para tejer el texto que, en cuanto tal, «décante l'œuvre [...] de sa consommation et la recueille comme jeu, travail, production, pratique» (75). Los próximos tres pasajes de los que me ocuparé son casi continuos, apenas he elidido unas pocas partes en atención a la brevedad:

on n'aime que ce qu'on ne possède pas, et bien vite je me remettais à me rendre compte que je ne possédais pas Albertine. Dans ses yeux je voyais passant, tantôt l'espérance, tantôt le souvenir, peut-être le regret, de joies que je ne devinais pas, auxquelles dans ce cas elle préférerait renoncer plutôt que de me les dire, et que, n'en saisissant que cette lueur dans ses prunelles, je n'apercevais pas davantage que le spectateur qu'on n'a pas laissé entrer dans la salle et qui, collé au carreau vitré de la porte. (RTP III: 886).

La presentación metonímica, temporal, se inaugura con la prolepsis que adjunta a la máxima. El movimiento de sinécdoque que tematiza sus ojos no hace sino metonimizar aún más la oración, llevarla por caminos que no son los de la expresión de la integridad del presente y tampoco están presentados con la sustancialidad de una expresión, sino mediante un “je voyais passant” en unos ojos que habrían visto, a su vez, pasar aquello que motiva los afectos de sus expresiones. Las cualidades del afecto representan a Albertine, sin confundirse con ella, en supuesta relación causal de unas consecuencias que el Narrador imagina por sus ojos, como respuestas emotivas a unas causas insertas en una línea temporal. Al postular la temporalidad constitutiva de las relaciones sémicas en la alegoría, de Man apuntaba que «it remains necessary, if there is to

“réseau” como la metáfora primordial del Texto (1984: 74), es interesante observar las ocasiones en que la palabra aparece, oblicua o directamente, en relación a Albertine.¹⁵⁶

be allegory, that the allegorical sign refer to another sign that precedes it» (de Man, P. 1983: 207; que éste es un pasaje especialmente alegórico también lo sugiere la tetrapartición que sigue: tras el metonímico binarismo temporal “espérance”-“souvenir”, un tercero (“peut-être le regret”) selecciona una parte, modaliza como posibilidad, antes del cuarto término inesperado: las “joies” que, en un quiasmo, el Narrador no adivinaba y a las cuales Albertine habría preferido renunciar en lugar de contárselas. Una sinécdoque de la sinécdoque previa, “lueur dans ses prunelles” –recordemos el episodio de la “falaise” y las “prunelles en feu”, aquí significativamente apagándose al rescoldo del brillo–, plantea la antinomia de un acercamiento material que se paga con la invidencia –pues la alegoría implica siempre «an unreachable anteriority» (222)– expresada en la imagen del espectador excluido de una sala que sólo entreve por vitrales desfigurantes –imagen alegórica, al expresar fragmentada «the illusion of a continuity that it knows to be illusionary» (226)–, cuya reflectividad cristaliza en la reversión que refiere o refleja, poco después, al pasado de su amada con mayor detalle

dont je croyais voir se refléter dans les yeux brillants d’Albertine, comme dans les glaces incertaines d’une rapide voiture, les feux innombrables et fuyants! Que la soi-disant curiosité esthétique mériterait plutôt le nom d’indifférence auprès de la curiosité, douloureuse, inlassable, que j’avais des lieux où Albertine avait vécu, de ce qu’elle avait pu faire tel soir, des sourires, des regards qu’elle avait eus, des mots qu’elle avait dits, des baisers qu’elle avait reçus! [...] Que de gens, que de lieux [...] Albertine –comme une personne qui, faisant passer sa suite, toute une société, au contrôle devant elle, la fait entrer au théâtre– du seuil de mon imagination ou de mon souvenir, où je ne me souciais pas d’eux, avait introduits dans mon cœur! Maintenant, la connaissance que j’avais d’eux était interne, immédiate, spasmodique, douloureuse. L’amour, c’est l’espace et le temps rendus sensibles au cœur. (RTP III: 887).

Se revierte el movimiento en el espejo, ahora en Albertine, de nuevo en el reflejo en sus ojos. La enumeración, tetrádica y tropológica, va de lo estático de los lugares donde ha estado a las acciones que pudo hacer, en una modalidad, metonímica por ser temporal (“tel soir”). Después dos díadas: una de partes de cuerpo, las sonrisas y miradas, en una categoría verbal de posesión (“tenus”); la cuarta, quiasmática, de las palabras que habrá dicho, los besos que habrá recibido. Con unas imágenes muy parecidas a la sección tercera del auto-pastiche, aparece una multitud en desfile, guiados por Albertine, entrando en la misma sala que el Narrador no podía ver, metaforizada en su propio “cœur”. En la tetrada adjetival, a “interne” (adjetivo analógico) sigue “immédiate” (metonímico), antes de la corporeización de los otros dos: el creatural “spasmodique” (reminiscente del movimiento convulso de partes parciales) y el negativo “douloureuse”. El “sentido moral”, connotado a lo largo de todo el pasaje, se evidencia con el rasgo gnómico que tiene la cláusula. Pronto declara:

je sentais que je touchais seulement l’enveloppe close d’un être qui par l’intérieur accédait à l’infini. Combien je souffrais de cette position où nous a réduits l’oubli de la nature qui, en instituant la division des corps, n’a pas songé à rendre possible l’interpénétration des âmes! Et je me rendais compte qu’Albertine n’était pas même pour moi (car si son corps était au pouvoir du mien, sa pensée échappait aux prises de ma pensée) la merveilleuse captive dont j’avais cru [...]; m’invitant sous une forme pressante, cruelle et sans issue, à la recherche du passé, elle était plutôt comme une grande déesse du Temps. (888).

La oposición domina todo el fragmento: el verbo de apariencia rigiendo el verbo de acción designa un contacto que toca sólo la envoltura, cerrada a un interior que accede a un infinito inalcanzable, en una doble díada de opuestos. La oposición entre la materialidad del envoltorio de los cuerpos enfrentada al alma, el poder sobre el cuerpo, y el pensamiento que escapa por inversión, se replica después en la antífrasis entre la materialidad cautiva y la diosa del Tiempo invitándole a “la recherche du passé”. La conmoción de la cláusula final lleva a toda la alegoría en un salto hasta su “sentido anagógico” que es, paradójicamente, un salto hacia atrás, no para la abolición del tiempo ni para la redención del pretérito, sino para la inmersión, sin duda dolorosa, en este propio pasado; de esta manera, el sentido anagógico coincide con una incitación a lo alegórico, que «exists entirely within an ideal time that is never here and now but always a past» (de Man, P. 1983: 226).

¹⁵⁶ Cuando Albertine lo abandona antes de que él la abandone a ella, el Narrador supone en su decisión un motivo basado en la interpretación que su compañera habría hecho de las señales que él mismo había ido enredando en los últimos tiempos de cohabitación: «soit que, partant pour toujours –pour toujours!– elle désire frapper, ou pour se venger, ou pour continuer d’être aimée, ou dans l’intérêt de la qualité du souvenir qu’elle laissera briser violemment ce réseau de lassitudes, d’indifférences, qu’elle avait senti se tisser» (RTP IV: 9); es significativo que todas las opciones que el Narrador hipotetiza sean reflejos de las que él mismo se había hecho antes de tomar exactamente la misma decisión que Albertine puso primero en práctica. Más adelante, en Venecia, la ciudad a cuya visita el Narrador había renunciado por estar con Albertine, hay dos ocurrencias de un «réseau de petites ruelles» (RTP IV: 229) –la segunda con variación en “rue”–, justo tras mencionar la venidera caducidad de su luto –«quand je n’aimerais plus du tout Albertine» (ibid.)– y a punto de perderse en el laberinto urbano como antes se había perdido –y había hecho lo posible para a su vez enredar–

2.2.1. La compulsión a la interpretación

La “alegoresis” apareció antes que la “alegoría” deviniese modalidad de creación consciente, cuando fue preciso legitimar la existencia de los textos homéricos, devenidos moral o racionalmente chocantes –motivos muy parecidos a los que tiene el Narrador para embarcarse en una interpretación extra-denotativa de las palabras, especialmente de Albertine–, como modo de interpretación de aquello que el discurso no dice directamente. La precedencia temporal de la modalidad hermenéutica –respecto a la alegoría como modo simbólico de expresión– coincide con los desarrollos que el Narrador de la *Recherche* realiza a través de su aprendizaje interpretativo de los signos; en lo diegético como en la historia, la “alegoresis” como interpretación de los signos precede a la alegoría de la interpretación que en cierto modo constituye la *Recherche*.¹⁵⁷ Llamaré “amor” al ámbito privilegiado en este relato de aprendizaje y, a quien lo motiva, “ser amado”. Si, tal y como escribía Deleuze, en todo ser amado se expresa «un monde possible inconnu de nous. L’aimé implique, enveloppe, emprisonne un monde, qu’il faut déchiffrer, c’est-à-dire interpréter» (Deleuze, G. 2006: 14);¹⁵⁸ resulta inevitable que «des signes d’un être aimé, dès que nous les

en el “réseau” de señales e indicios compartidos a una Albertine aun viviente, como si la ciudad que el Narrador se había empeñado, a través de los regalos de ropas de Fortuny, en simbolizar a través de su amada, tras su muerte la alegorizara a su vez (218), mediante una modalización metonímica connotada en el desplazamiento por los laberintos de callejas que lo llevan a una plaza magnífica que jamás podrá reencontrar (229). Las páginas precedentes narran el conocimiento fugaz de una austriaca, con parecida expresión alegre, a quien intuye igualmente lesbiana (228), y a quien siente que empieza «à lui dire les mêmes choses que je disais au début à Albertine» (227); pronto se despiden y el Narrador sabe que no la verá más. La repetición y lo efímero conviven en estas páginas, sin la falsa conciencia –propia más bien del símbolo, según de Man (1983: 208)– de una identificación con su luto, cuyo dolor sabe que está remitiendo y acabará por desaparecer; pues en el amor, «la vérité vient toujours trop tard. Le temps de l’amour est un temps perdu, parce que le signe ne se développe que dans la mesure où disparaît le moi qui correspondait à son sens» (Deleuze, G. 2006: 106).

¹⁵⁷ Nacida con la «defensively recuperative intention it displays towards authoritative texts whose literalism has failed» (Fineman, J. 1980: 49), la “alegoresis” conoció un eclipse desde la Reforma hasta el siglo XX: Curtius advirtió su condición de «fundamento de toda interpretación textual» (1955: 292), mientras que Frye proclamó «that all commentary is allegorical interpretation, an attaching of ideas to the structure of poetic imagery» (2006: 82). En el caso de la *Recherche*, el primero que enfatizó –hasta donde sé– el aprendizaje de la interpretación como tema central de la novela, fue Deleuze (2006: 10); lo hizo, además, con unas palabras que muestran una afinidad quizá involuntaria con lo alegórico: «Chercher la vérité c’est interpréter, déchiffrer, expliquer. Mais cette «explication» se confond avec le développement du signe en lui-même. C’est pourquoi la *Recherche* est toujours temporelle, et la vérité, toujours vérité du temps» (25). En esta sección me basaré especialmente en sus aportes, aunque me aparte de sus posiciones en algunos puntos: el fundamental es el fervor te(le)ológico de la lectura que él presentó en primera instancia (el texto de 1964): la *Recherche* no me parece una epopeya de la interpretación, sino su tragicomedia; sus aportaciones ulteriores, maquinicas y antilógicas, tienen el interés de ser su propio pensamiento, sin la mediación neoplatonizante y soteriológica.

¹⁵⁸ Y más aún, no se trataría de un mundo posible, sino «d’une pluralité de mondes» (Deleuze, G. 2006: 14). “Amar” sería entonces «chercher à expliquer, à développer ces mondes inconnus qui restent enveloppés dans l’aimé» (ibid.). Los dos verbos que Deleuze subraya son fundamentales: “explicar” lo “implicado” es un procedimiento sinécdoquico, mientras que “desarrollar” lo “envuelto” es metonímico; la facilidad con que uno puede confundirse con el otro, con que uno se mezcla con el otro, “complica” la «contradiction de l’amour» (15), “explicada” como imposibilidad de «interpréter les signes d’un être aimé sans déboucher dans ces mondes qui ne nous ont pas attendu pour se former» (15) y “desarrollada” años más tarde en su addenda: «parce que ces mondes ne valent que par le point de vue que l’aimé a sur eux, et qui détermine la manière dont ils s’enroulent en lui, l’amant ne peut jamais être pris suffisamment dans ces mondes, sans en être exclu

«expliquons», se révèlent mensongers» (16), en parte porque estos no pueden, a causa de las características constitutivas de todo sistema semiótico, «s’adresser à nous qu’en cachant ce qu’ils expriment» (ibid.).¹⁵⁹ Esconder aquello que se expresa, si bien es condición necesaria de cualquier signo, está muy en especial, esencialmente asociado con el concepto que de ellos se hace el modo alegórico de significación:¹⁶⁰ sin interpretación alegórica no existe

du même coup» (167); en último término, «chaque préférence dont nous profitons dessine l’image du *monde possible* où d’autres seraient ou sont préférés» (15). Así se da la contradicción entre una “explicación” de estos signos y el “desarrollo” que ha llevado a que el ser amado los “implique” (para el amante): integración y desarrollo, existentes y eventos, focalización y contra-fácticos de mundos posibles; el léxico narratológico acaso contribuya a explicar la fuerza que el tema alcanza en la *Recherche*: si amar es la explicación de una pluralidad de mundos posibles implicados, su relación con la obra deviene de analogía; si el desarrollo del mundo del amado se abre camino entre el vértigo de opciones excluyentes, es un análogo al texto. Sea como fuere, es un correlato sobradamente adecuado para la expresión del brotar de un mundo que la obra implica y del entretejerse del texto por autor y lectorado, logrando que el enjambre de afectos difíciles atribuido al interpretante, resuenen en el sujeto leyente, igualmente enfrascado en una actividad hermenéutica.

¹⁵⁹ Es decir, «l’origine des mondes inconnus, des actions et des pensées inconnues qui leur donnent un sens» (Deleuze, G. 2006: 16). Aun cuando los signos de amor nos sean dirigidos, «ils expriment pourtant des mondes qui nous excluent, et que l’aimé ne veut pas, ne peut pas nous faire connaître. Non pas en vertu d’une mauvaise volonté particulière de l’aimé, mais en raison d’une contradiction plus profonde, qui tient à la nature de l’amour et à la situation générale de l’être aimé» (16). Como he dicho, esta situación general es más profunda –o de aplicación más extensa– de lo que argumenta Deleuze: se debe al carácter temporal en la aprensión de cualquier signo; el amor sólo exacerba la conciencia de esta imposibilidad por condenar al amante a un deseo de omnisciencia, localizado y singular, cuyo imposible cumplimiento destruiría, por otra parte, el amor con el que ama al amado. En este sentido «des signes de l’amour devancent en quelque sorte leur altération et leur anéantissement. Ce sont les signes de l’amour qui impliquent le temps perdu à l’état le plus pur. [...] l’amour ne cesse pas de préparer sa propre disparition, de mimer sa rupture» (Deleuze, G. 2006: 27) y quizá a ello se deba la intensidad desahogada del deseo de saber suscitado por un indicio perturbador del intérprete, que fatalmente pasa a considerar «como objeto de conocimiento, que podrá darle un sentido objetivo, aquello que sólo puede sentirse como desgarradura de dicho conocimiento» (Blanchot, M. 1977: 53).

¹⁶⁰ Contrariamente a lo que se puede pensar, no sería el dogma aquello que vincularía el signo alegórico con su significado, sino «a relationship between signs in which the reference to their respective meanings has become of secondary importance» (de Man, P. 1983: 207); el Narrador describe el proceso de aprendizaje de su modo de interpretación en términos de una parecida relación entre los factores comunicativos:

J’avais suivi dans mon existence une marche inverse de celle des peuples qui ne se servent de l’écriture phonétique qu’après n’avoir considéré les caractères que comme une suite de symboles; moi qui pendant tant d’années n’avais cherché la vie et la pensée réelles des gens que dans l’énoncé direct qu’ils m’en fournissaient volontairement, par leur faute j’en étais arrivé à ne plus attacher, au contraire, d’importance qu’aux témoignages qui ne sont pas une expression rationnelle et analytique de la vérité; les paroles elles-mêmes ne me renseignaient qu’à la condition d’être interprétées à la façon d’un afflux de sang à la figure d’une personne qui se trouble, à la façon encore d’un silence subit. (RTP III: 596).

El método contado por el Narrador empieza por la suspensión del significado recto de las palabras escuchadas –devenidas “of secondary importance”, como diría de Man– y el aumento de una atención a los indicios somáticos que aparecen en el sujeto que las pronuncia: en tanto expresiones sensibles de su interioridad, tienen con mayor crédito, están más “integradas” en el alma hablante por ser –supuestamente– sintomáticas e involuntarias, no mediadas por la inteligencia (son, por ende, más parecidas a un símbolo); el signo deviene entonces la síntesis entre el significado de las palabras dichas y las reacciones somáticas. No está de más recordar que uno de los factores perturbadores del concepto de “alegoría”, tal y como era presentado en “Combray”, era la discrepancia entre la expresión de las figuras de Giotto y las palabras que referían su significado alegórico (I: 80); por ello, la imprecisión terminológica que el Narrador expresaba entonces, al comentar «la grande place que le symbole y occupait, et que le fait qu’il fût représenté non comme un symbole puisque la pensée symbolisée n’était pas exprimée, mais comme réel, comme effectivement subi ou matériellement manié, donnait à la signification de l’œuvre quelque chose de plus littéral et de plus précis, à son enseignement quelque chose de plus concret» (81), no es tanto una contradicción (el símbolo ocupando “grande place” pero no expresado como símbolo, es una aporía de la que nos arranca una noción no-decimonónica de lo alegórico), como el saber anticipado de esta síntesis entre el

signo alegórico. En este sentido, si bien es cierto que «[I]es mensonges de l'aimé sont les hiéroglyphes de l'amour» (ibid.) no lo es menos que el sujeto amante contribuye, ya desde el inicio y sin que sea posible evitarlo, a tallar sus propias esfinges y borrar en demótico los papiros mediante los que lee, tanto al amado como a todo ámbito de la existencia.¹⁶¹ Es

significado referencial y el efecto en el cuerpo de la palabra dicha o escuchada, con la cual es posible intentar reconstruir la palabra callada. Justo a continuación del pasaje que inauguraba esta nota, el Narrador declaraba

Tel adverbe ([...]) jailli dans une conflagration par le rapprochement involontaire, parfois périlleux, de deux idées que l'interlocuteur n'exprimait pas, et duquel par telles méthodes d'analyse ou d'électrolyse appropriées, je pouvais les extraire, m'en disant plus qu'un discours. (RTP III: 596).

Obviando la digresión parentética elidida, concierne no a un adverbio de Albertine (el personaje que motiva el resto de la frase) sino al recuerdo de un “*justement*” de M. de Cambremer que éste, curiosamente, “n'exprimait pas” en lugar alguno de la novela –si bien las amigas de Albertine, tanto Andrée como Gisèle, sí mencionan respectivos “*justement*” (II: 280 III: 683) de doble intención–, el párrafo metaforiza con términos químicos el procedimiento de extracción del signo, entendido como ideas no explícitas (lo que en Giotto eran las figuras, incommensurables a la virtud o vicio representado, irreductibles a la expresión de sus rostros y gestos). Por ello, no debería restringirse sólo a la mentira –sino aplicarse a toda la dimensión de lo connotado– la observación deleuziana acerca de la tensión formada por el «système de rapports physiques entre la vérité et les dénégations ou inventions sous lesquelles on prétend la cacher: il y a donc des lois de contact, d'attraction et de répulsion, qui forment une véritable «physique»» (2006: 95-96). Es curioso que en estas tres leyes, basadas en los tipos de magia, falte la de “semejanza” –quizá la de “attraction” se refiera a ella, y atraiga por el parecido– pues, forzando muy poco los términos, podríamos considerar la “attraction” como una “condensación” integrativa –responsable, por ejemplo, del fervor católico por las reliquias– y topamos, otra vez, los cuatro tropos. Me dispongo a ejemplificarlos a través de las palabras de Albertine, como una demostración más, antes del auto-pastiche, de la función mediadora que tiene en el nivel diegético, también por lo que respecta al discurso. La “loi de ressemblance” se manifiesta, en Albertine, en un pasaje –Deleuze lo conocía (2006: 152 n.2)– en que se reflexiona acerca de la noción de “verosímil”. Según el Narrador, en ella

la sensation du mensonge était donnée par bien des particularités qu'on a déjà vues au cours de ce récit, mais principalement par ceci que, quand elle mentait, son récit péchait soit par insuffisance, omission, invraisemblance, soit par excès, au contraire, de petits faits destinés à le rendre vraisemblable. (III: 684).

Los términos de cantidad –lo poco de la insuficiencia y la nada de la omisión– dan paso a términos cualitativos: la inverosimilitud y un exceso de su contrario, propiciado por la adjunción de “petits faits”. Estos detalles innecesarios, nimios, causan en la narrativa el «*effet de réels*» (Barthes, R. 1984: 174), *connotan* realidad (ibid.). También favorecen el olvido de su estatuto ficcional, y de la condición imaginaria de –y por lo tanto la identificación con– los personajes de la fábula: quizá sea por una ironía nacida de una intuición de esta ley narrativa que el Narrador, en este pasaje, se refiere a su “récit” –que no implica ficcionalidad pero la connota– en oposición a “son récit”, el de Albertine, sospechoso al Narrador por conocer el poder encantatorio del recurso. Es significativo que la aparición del personaje en el plan de la novela supusiese el incremento de momentos gratuitos, “petits faits” desgajados de la necesidad del plan general que han llevado a que Albertine sea proclamada «*gloire de la contingence*» (Dubois, J. 1997: 78). Pero esto nos desplaza hacia la metonimia.

¹⁶¹ Es lo que he dado en llamar metonimias no sabidas, falazmente tomadas por sinédoques. Una de las constantes del aprendizaje es, en la *Recherche*, develar lo metonímico de tantas atribuciones indebidas; sería ilustrativo examinar a Albertine intentando lo contrario. Al asociar la parábasis a los anacolutos, de Man los ejemplificó con un pasaje de *La Prisonnière* (1999: 252) en el cual el Narrador cuenta cómo Albertine

usait, non par raffinement de style, mais pour réparer ses imprudences, de ces brusques sautes de syntaxe ressemblant un peu à ce que les grammairiens appellent anacoluthie ou je ne sais comment. S'étant laissée aller, en parlant femmes, à dire: «Je me rappelle que dernièrement je», brusquement, après un «quart de soupir», «je» devenait «elle», c'était une chose qu'elle avait aperçue en promeneuse innocente, et nullement accomplie. Ce n'était pas elle qui était le sujet de l'action. (RTP III: 659).

No sé hasta qué punto este cambio de persona del anacoluto se puede considerar parábasis (los ejemplos que se me ocurren de ésta última figura toman la dirección contraria, de tercera a primera, o de un plano intradiegético a otro metadiegético), y, en tanto parábasis, procedimiento impermanente y discontinuo de la ironía. Por ser muy característica de la *Recherche*, puede ayudarnos observar la “inversión”, y sus tres componentes: la “surprise” (Barthes, R. 1984: 309) o hecho topológico en sí, el giro súbito; el “comble” (ibid.) como la antítesis; la “temporalité” (ibid.) es la dimensión metonímica, no sólo abarcante del efecto de temporalidad –de hecho, en el ejemplo con que abre Barthes, la princesa Sherbatoff, recibe una atribución en parte causada por el contexto espacial (307)– sino de toda contigüidad. ¿Es el cambio súbito de Albertine, de primera persona a tercera, el “comble” del cambio posible? ¿No se podría pasar a un nivel más disruptivo,

necesaria una crisis que fragmente al Osiris imaginario que es toda visión del mundo:¹⁶² «[l]’imagination, la pensée peuvent être des machines admirables en soi, mais elles peuvent être inertes; la souffrance alors les met en marche» (RTP IV: 487).¹⁶³ En la *Recherche*, el

cambiando, por ejemplo, de primera a segunda? En el anacoluto, Albertine desplaza afuera algo que la concierne, reduce a lo ajeno algo que le es propio, y desintegra, por imperativos de la recepción, algo que en ella tendría integrado. Una desfiguración tal del discurso presenta cualidades metonímicas. Ahora bien, el giro que se produce en el anacoluto, al ser en el sujeto y no en el predicado, acercaría al procedimiento –según la imagen, propuesta por Genette, de un torniquete entre polo paradigmático y sintagmático de la narración (1972: 50, n.1), que de Man adoptó para los intereses de su denuncia de la labilidad de lo autobiográfico (1983: 69)– a una desfiguración metafórica en la cual Albertine mantendría el predicado (polo metonímico), pero se sustituiría a sí misma por una tercera persona análoga a sus determinaciones (por ser ella misma): el “torniquete” sólo daría, dentro de la rueda tropológica, un cuarto de vuelta, análogo al “quart de soupir” que menciona el Narrador. En un sentido contrario, el giro metonímico deviene más claro en el pasaje en que Albertine, tras gemir el nombre de Andrée medio dormida, desvía el tema, no con el cambio de persona, sino del predicado (RTP III:621). Sea como fuere, la combinación de ambos procedimientos es fundamental para lograr la distancia imprescindible y pasar el torniquete desde el momento autobiográfico al ficcional (de Man, P. 1983: 70), constituyendo otra enseñanza que Albertine irradiaría, en lo diegético, acerca de la narración.

¹⁶² La función desintegrativa que presenta Albertine respecto a la visión del mundo del Narrador también cae del lado de la sinécdoque. Deleuze observó la recurrencia en la *Recherche* a de «une production d’objets partiels [...] fragments sans totalité, parties morcelées, vases sans communication, scènes cloisonnées» (2006: 180) y ya he mencionado antes cómo el Narrador aísla a Albertine «pour le vider de tous ces mondes qu’il contient» (146), como si se tratase de una molécula, para estudiarla mejor. Desde este punto de vista, la segunda de las “figures” que Deleuze distinguió en la *Recherche*, designada por la imagen «des vases clos» (142), consistiría en la no integración entre «(parties-tout)» (ibid.) y era definida como «l’opposition d’un voisinage sans communication» (ibid.). Si la primera “figure” era una metonimia disfrazada de sinécdoque, ésta puede considerarse en tanto sinécdoque afectada por la reducción de una metonimia o bien –como en el ejemplo que da a “vases clos” su imagen– sinécdoques consideradas erróneamente metonimias. La integración –por Gilberte, al mostrar que el côté de Méséglise y el de Guermites están comunicados (RTP IV: 268)– es uno de los puntos de llegada de la trama a su fin, en tanto unión de aquello antes creído contrario, es una «duplication [...] perméable, les unités qu’elle délimite communiquent entre elles» (Milly, J. 1983: 184), aunque Deleuze lo niegue y multiplique transversales incommunicantes (2006: 150). El pasaje referente a “caser le pot” –el propio Deleuze lo señalaba (151)– está causado por un fenómeno de esta categoría o es, más bien, una manifestación de cuando esta “figure” fracasa, de cuando las defensas contrapulsionales se levantan, las “vases clos” se abren y las contigüidades se integran, abriendo, al fracasar, efectos de multiplicación en los sentidos postulados y de aumento en complejidad en la visión, como se ve en el comentario que hace el Narrador justo a continuación del fallido de su compañera: «Albertine était plusieurs personnes. La plus mystérieuse, la plus simple, la plus atroce se montra» (RTP III: 840); la analogía, “Albertine = plusieurs personnes”, se aleja y desfamiliariza con “la plus mystérieuse”, se integra como parte de un todo mínimo con “la plus simple”, se negativiza en “la plus atroce”. Como disimilitud de lo finalmente integrado, es un correlato de la condición fragmentaria del texto, inseparable del escepticismo epistemológico que se deriva de él:

Gisèle ne mentait pas de la même manière qu’Albertine, ni non plus de la même manière qu’Andrée, mais leurs mensonges respectifs s’emboîtaient si bien les uns dans les autres, tout en présentant une grande variété, que la petite bande avait la solidité impénétrable de certaines maisons de commerce, de librairie ou de presse par exemple, où le malheureux auteur n’arrivera jamais, [...] à savoir. (684).

La fantástica comparación con la burocracia aplica al terreno de la mentira social una observación que el Narrador realiza, en el campo del arte, respecto al “septuor” de Vinteuil, cuya función de auto-referencia de la obra respecto a sí misma ha sido bien estudiada (Milly, J. 1983: 150): la frase con que el Narrador lo describe, «éléments différents s’exposaient tour à tour pour se combiner à la fin» (RTP III: 756), es tan parecida a la multiplicidad de la *Recherche* como a la de sus partes, discrepantes y disímiles pero “si bien emboîtés”.

¹⁶³ La facultad responsable de esta ilusión debe ceder su lugar a la única cuya capacidad para distinguir elementos indiferenciados se compensa con la de asociar elementos diferentes. La imaginación identifica cualidades a la sustancia y aun le atribuye de ajenas; cree integrar explicaciones en implicaciones cuando meramente se desplaza a través de desarrollos que en ocasiones la embrollan; se deja tentar demasiado por el deseo y asustar por el temor. Sin embargo, la inteligencia, con su capacidad de asociar y distinguir, de tomar a su cargo las recurrencias y las variaciones, se mueve a través de los signos, cuando recibe ayuda de otras facultades (cuando deviene “pensée”), como en su hábitat natural: «Penser, c’est toujours interpréter, c’est-à-dire expliquer, développer, déchiffrer, traduire un signe» (Deleuze, G. 2006: 119). La función teleológica que

sufrimiento que excita esta marcha son los celos. Su étimo «comes from Greek *zelos* meaning ‘zeal’ or ‘fervent pursuit’» (Carson, A. 1988: 14): la búsqueda ferviente de saber siempre traza un movimiento de tres vértices: sujeto, objeto y mediador; si «[l]a jalousie est le délire propre des signes» (Deleuze, G. 2006: 167), su triángulo imaginario es también la figura de toda operación crítica, de toda hermenéutica, y de toda (re)lectura Textual.¹⁶⁴

Deleuze concede al proceso mediante el cual es posible «une prise de conscience qui transmue nos souffrances en joie» (91) y «de particulier en général» (92), no es ajena al propio Narrador (RTP IV: 483), tampoco el conocimiento de su propia serie amorosa (ibid.), el aprecio de la función de la inteligencia para vencer los dolores que padecemos (484) o la relación entre dolor y conocimiento (485). Pero esta dimensión moral de la clausura del discurso narrativo, redentora de la vida a través del arte, con ser hermosa, posee un idealismo menos interesante que el modo en que la propia búsqueda se plasma en el relato. Por ello, en lugar de la celebración de la Inteligencia como redentora del Sufrimiento y deshacedora del Error, prefiero mostrar la interacción entre ambos (ambos tres, vaya), y ver cómo participan de un parecido proceso de producción discursiva, funcionando bajo una lógica semejante: el Narrador está a medio camino de lo irónico al decir, respecto a los engaños, que «Albertine laissait parfois traîner dans ses propos tel ou tel de ces précieux amalgames que je me hâtais de «traiter» pour les transformer en idées claires» (RTP III: 596): “précieux amalgames” puede ser un eufemismo, pero no una completa antífrasis. No me atrevería a sugerir que estas “amalgames” pudiesen haber contribuido a motivar la confusión del Narrador de “anagramme” por “antiphrase” en un pasaje muy cercano al que acabo de citar, con el cual concluye nuestro tour tropológico:

Parfois l’écriture où je déchiffrais les mensonges d’Albertine, sans être idéographique, avait simplement besoin d’être lue à rebours; c’est ainsi que ce soir elle m’avait lancé d’un air négligent ce message destiné à passer presque inaperçu: «Il serait possible que j’aile demain chez les Verdurin, je ne sais pas du tout si j’irai, je n’en ai guère envie». Anagramme enfantin de cet aveu: «J’irai demain chez les Verdurin, c’est absolument certain, car j’y attache une extrême importance». (RTP III: 598).

Con este fragmento se muestra el empleo de Albertine –o, más exactamente, la aplicación receptiva por el Narrador– del tropo que nos faltaba; el último logro tropológico en el desarrollo filogenético de la humanidad, según Vico, pues la ironía: «non poté cominciare che da’ tempi della riflessione» (1953: 521).

¹⁶⁴ Empleo el término girardiano porque su connotación antropomórfica conviene a la comparación, pero el mediador, en su extremo abstracto, son los códigos –otros textos– con los que el sujeto intérprete pone en juego el texto, para extraer algunos de sus sentidos múltiples –quizá por ello el “tercero” siempre es, en la *Recherche*, una instancia plural. La importancia de Albertine como mediadora del texto se explicita –al presentarla como “la loca de la casa”, como la Imagen que todo lo revuelve y desordena– en el último volumen, en relación con aquel elemento autónomo y múltiple de construcción textual, las “paperoles”:

Françoise, voyant Albertine [...] mettre partout le désordre, me ruiner, me causer tant de chagrins, me disait [...]: «Ah! si Monsieur à la place de cette fille qui lui fait perdre tout son temps avait pris un petit secrétaire [...] qui aurait classé toutes les paperoles [...]!» j’avais peut-être tort de trouver qu’elle parlait sagement. En me faisant perdre mon temps, en me faisant du chagrin, Albertine m’avait peut-être été plus utile, même au point de vue littéraire, qu’un secrétaire qui eût rangé mes paperoles. (RTP IV: 488).

La turbulenta fragmentación asociada a Albertine se evoca, como impulso del imaginario, en un momento en que ya no está en juego el amor, sino el texto mismo que Albertine ha estado propiciando –el estilo del cual ha incluso propuesto, como veremos en el capítulo siguiente– a través de las interpretaciones discrepantes y difíciles de integrar de aquello que era o hacía Albertine. En relación homológica al caos proliferante de las “paperoles”, como prefiguración de lo plural del texto, Albertine encarnaría el “saber del fragmento” que Catelli, a propósito de la *Recherche*, derivaba doblemente –duplicidad muy propia de Albertine– de la etimología de “chisme” como «cisma» (2007: 77) y como «parte de un todo que se ha roto» (ibid.). Se pueden enfatizar los rasgos fragmentarios que presenta la *Recherche*, incluso desfigurarlos por hipertrofia, como hicieron las cuatro manos de Deleuze y Guattari (1985: 48), o postular, como en la lectura del primero, su unidad como efecto «du multiple et de ses parties décousues» (2006: 195), pero el deshilachado debería matizarse: en la *Recherche*, las “parties” sí están “cousues”, y con esmero, y más lo habrían estado si el autor –a quien exasperaban estos (pre)juicios contra la unidad de su obra, vindicando sus múltiples simetrías secretas– hubiese vivido para, por ejemplo, conmutarle al menos una de las dos muertes que padece el pobre Saniette (RTP III: 770; 829) –doble deceso que se condice, bien mirado, conde su vida desgraciada–, y lograr una perfección en la que creo que creía, o que deseaba. En el polo opuesto de los valores antiedípicos, un notorio detractor de la alegoría debía admitir que ésta puede «combine the parts to form a consistent whole» (Coleridge citado en: de Man, P. 1983: 192): una consistencia que no tiene por qué implicar unicidad, aunque sí sutura entre las partes para que se mantengan juntas. Y tanto el Narrador como el autor casi no hacían otra cosa que suturar.

3. – EL AUTO-PASTICHE

Abordaré finalmente el pasaje de *La Prisonnière* donde Albertine, tras mantener con el futuro narrador una larga cohabitación que está a punto de llegar a su final, improvisa un largo discurso justamente memorable, excepcional por el carácter y la función que tiene en relación con el resto de la obra, fascinante por las cualidades de su enunciado, y del cual este capítulo pretende dar el fruto de una sucesión de lecturas atentas y demoradas.¹⁶⁵

¹⁶⁵ El pasaje, reproducido íntegramente en esta nota ya *découpé* en las secciones y subsecciones pertinentes para mi análisis, abarca las cuatro oraciones (aquí enumeradas como [0.1.], [0.2.], [0.3.], [0.4.]) que componen el enmarcamiento introductorio mediante el cual el Narrador encuadra antes de ceder a la voz de Albertine el discurso directo; se centra en el discurrir de este decir, escandidas por el propio Narrador en cuatro partes (numeradas por mí con cifras romanas más guion y letra minúscula según la subsección) mediante tres comentarios intercalados y uno final (numerados los cuatro con cifras arábigas):

[0.1.] 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. [0.2.] Peut-être l'avenir ne devait-il pas être le même pour Albertine et pour moi. [0.3.] 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. [0.4.] Elle me dit (et je fus malgré tout profondément attendri car je pensai: «Certes je ne parlerais pas comme elle, mais tout de même, sans moi elle ne parlerait pas ainsi, elle a subi profondément mon influence, elle ne peut donc pas ne pas m'aimer, elle est mon œuvre»):

I [I-a.] «Ce que j'aime dans les nourritures criées, c'est qu'une chose entendue, comme une rhapsodie, change de nature à table et s'adresse à mon palais. [I-b.] 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, [I-c.] 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.»

[1.] Je trouvais que c'était un peu trop bien dit, mais elle sentit que je trouvais que c'était bien dit et elle continua en s'arrêtant un instant quand sa comparaison était réussie pour rire de son beau rire qui m'était si cruel parce qu'il était si voluptueux:

II [II-a.] «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. [II-b.] 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

[2.] (et ici le rire profond éclata, soit de satisfaction de si bien parler, soit par moquerie d'elle-même de s'exprimer par images si suivies, soit, hélas! par volupté physique de sentir en elle quelque chose de si bon, de si frais, qui lui causait l'équivalent d'une jouissance).

III [III-a.] Ces pics de glace du Ritz ont quelquefois l'air du mont Rose, et même si la glace est au citron je ne déteste pas qu'elle n'ait pas de forme monumentale, qu'elle soit irrégulière, abrupte, comme une montagne d'Elstir. Il ne faut pas qu'elle soit trop blanche alors, mais un peu jaunâtre, avec cet air de neige sale et blafarde qu'ont les montagnes d'Elstir. [III-b.] La glace a beau ne pas être grande, qu'une demi-glace si vous voulez, ces glaces au citron-là sont tout de même des montagnes réduites, à une échelle toute petite, mais l'imagination rétablit les proportions comme pour ces petits arbres japonais nains qu'on sent très bien être tout de même des cèdres, des chênes, des mancenilliers, si bien qu'en en plaçant quelques-uns le long d'une petite rigole, dans ma chambre, j'aurais une immense forêt descendant vers un fleuve et où les petits enfants se perdraient. [III-c.] De même, au pied de ma demi-glace jaunâtre au citron, je vois très bien des postillons, des voyageurs, des chaises de poste sur lesquels ma langue se charge de faire rouler de glaciales avalanches qui les engloutiront

[3.] (la volupté cruelle avec laquelle elle dit cela excita ma jalousie);

IV [IV-a.] de même, ajouta-t-elle, que je me charge avec mes lèvres de détruire, pilier par pilier, ces églises vénitienes d'un porphyre qui est de la fraise et de faire tomber sur les fidèles ce que j'aurai épargné. Oui, tous ces monuments passeront de leur place de pierre dans ma poitrine où leur fraîcheur fondante palpite déjà. [IV-b.] Mais tenez, même sans glaces, rien n'est excitant et ne donne soif comme

Ha habido unanimidad en la crítica al valorar el decir de Albertine como una imitación del estilo de Proust hecha por sí mismo, observando que el autor «parodies himself» (March, H. 1961: 236), al hacer que Albertine «adopte le propre style imagé du Narrateur» (Milly, J. 1970a: 45) «à travers d'une écriture autoparodique et caricaturale» (Richard, J. P. 1974: 27) que ha sido ampliamente calificada de “*auto-pastiche*” (Milly, J. 1970a: 45; Eells, E. 1982: *passim*; Genette, G. 1989: 151; Gray, M. E. 1992: 105; Dubois, J. 1997: 82; Brown, S. G. 2005: 46; Pierron, S. 2005: III, II § 24; Aron, P. 2012: 53-54; Tajani, O. 2021: *passim*).

Por el lado del texto y su relación con la totalidad de la obra, se lo ha leído como un ejemplo de la «annexation of critical discourse, and the advent of modernism in the guise of self-reflective fiction» (Riffaterre, M. 1987: 384) y se lo ha visto como indicio de un distanciamiento de Proust respecto de su propio estilo (Milly, J. 1970a: 45; Aron, P. 2012: 54) mediante la exacerbación de un «baroquisme outré» refractado en la producción especular de «une écriture doublement distancée de lui» (Richard, J.P. 1974: 27); Citati destacó prezosamente, en la introducción a la edición italiana de un volumen de Spitzer, «il brano famoso sui gelati» (Citati, P. 1959: XVI),¹⁶⁶ y destacaba «l'istinto analogico, il gongorismo, la

les annonces des sources thermales. À Montjouvain, chez Mlle Vinteuil, il n'y avait pas de bon glacier dans le voisinage, mais nous faisons dans le jardin notre tour de France en buvant chaque jour une autre eau minérale gazeuse, comme l'eau de Vichy, qui dès qu'on la verse soulève des profondeurs du verre un nuage blanc qui vient s'assoupir et se dissiper si on ne boit pas assez vite.»

[4.] Mais entendre parler de Montjouvain m'était trop pénible. Je l'interrompais. «Je vous ennuie, adieu, mon chéri.» (RTP III: 635-637)

¹⁶⁶ Llama la atención que Pietro Citati emplee el calificativo en fecha tan temprana, pues si exceptuamos el trabajo de Harold March (cuya primera edición es de 1948), no he podido censar una alusión al pasaje más antigua que la suya; pero, en efecto: “il brano sui gelati” ha devenido un lugar bastante frecuentado por la crítica; no ha dejado, como se verá, de jugar con la disemia entre “glace” como “helado” (o como “hielo”) y “glace” como “espejo”, tan adecuado para ser, por ello, el motivo central de un auto-pastiche. A propósito de la primera acepción, no he hallado aún ninguna voz crítica que haya propuesto relacionar el uso del motivo con algún precedente literario. Por otros motivos, Yves Tadié citó el fragmento de un artículo que Anatole France —ostensible modelo de Bergotte— había escrito en 1887; contiene la misma imagen, relacionada a semejante tema: «Jealousy has the effect of salt on ice in us: it precipitates the dissolution of our entire being with terrifying speed. And like ice, when we are jealous, we melt into the mud. It is a torture and a shame. We are condemned to the anguish of knowing and seeing everything... for to imagine is to see...without even having the means to turn away or close our eyes» (Anatole France citado en: Tadié, Y. 2001: 725). Más remoto en el tiempo —y en las posibilidades de relación textual, voluntaria o involuntaria— tenemos un precursor ático. Curiosamente está atribuido, como la carta que Gisèle escribió, a Sófocles. Se trata del fragmento de un drama satírico «entitled *The Lovers of Achilles*» (Carson, A. 1988: 111), allí el hielo no es comparado, como en el ejemplo anterior, al sujeto disuelto en sus celos, sino que sirve de analogía al deseo por el objeto

This disease is an evil bound upon the day./Here's a comparison—not bad, I think:/when ice gleams in the open air,/children grab./Ice-crystal in the hands is/at first a pleasure quite novel. But there comes a point—/you can't put the melting mass down,/ you can't keep holding it./Desire is like that./Pulling the lover to act and not to act, /again and again, pulling. (Sófocles citado en: Carson, A. 1988: 112).

Al margen del motivo en sí, en el fragmento hay por lo menos dos rasgos compartidos por el auto-pastiche: su estructura antitética y un despliegue temporal de la imagen, transformada hasta la enantiódroma conversión a su contrario. El comienzo del discurso de Albertine, como en los versos centrales del fragmento, expresa «a cold, original pleasure» (Carson, A. 1988: 111), pero a medida que Albertine avanza en su decir —también «a delicate and insidious mechanism» (114), como el fragmento sofócleo— sus palabras «turns eros subtly, permitting different aspects of its perversity to come to light» (111) y, así como «Sophokles subverts the image» (115) de un *topos* que ya era predecible, Albertine arrasa con gozo las imágenes que ha creado.

dilatatione macroscopica del particolare, la ironica evocazione del Mito» (ibid.); se lo ha considerado, a la vez, como un acto de auto-crítica (Milly, J. 1970a: 45; Genette, G. 1989: 153; Eells, E. 1982: 119) y lo contrario: un homenaje del Proust tardío al temprano (118).

Por el lado de lo diegético y sus personajes, este “auto-pastiche” disfrazado del “alo-pastiche” que sería en el nivel de la ficción (Genette, G. 1989: 151-152), este «morceau de bravoure» (Lejeune 1971: III, 5, §2; Eells, E. 1982: 105) donde Albertine se expresa «a la manière du narrateur» (Eells, E. 1982: 105) y «parodie la langue littéraire dont [il] aurait usé» (Pierron, S. 2005: III, II §10) se ha visto como un desafío a su estilo figurativo e ideología estética (Brown, S. G. 2005: 47), cerniéndose sobre la obra de la que forma parte como si fuese una «anti-*Recherche*, car en face de ces deux pages de discours tenu par Albertine, tout le texte doit être défendu contre cette mise en question» (Eells, E. 1982: 107). Se ha considerado la escena «une prise de pouvoir au sein du roman, par la “prise” de parole» (Pierron, S. 2005: III, II § 23), se ha reparado en el «élément burlesque» (Eells, E. 1982: 119) y en su carácter «manifestamente –aunque discretamente– satírico» (Genette, G. 1989: 153), se han mencionado al respecto los sintagmas «*singerio*» (Tajani, O. 2021: 109), «subversive mimicry» (Brown, S. G. 2005: 46) e «implicit mockery» (Gray, M. E. 1992: 105).

Se han realizado caracterizaciones valiosas de los mimetismos más señalados¹⁶⁷ Pero apenas se han inventariado los rasgos que hacen de este discurso –según una evidencia indiscutida e indiscutible– un fragmento “auto-pastichant”. Tampoco se ha profundizado en una delimitación de su estructura expresiva, y apenas nada en un fenómeno conexo: la dimensión transformativa que el discurso de Albertine presenta a lo largo de su transcurso.¹⁶⁸ La despreocupada profusión semántica, las visiones generales de conjunto, las caracterizaciones apresuradas, los comentarios sucintos y la imprecisión terminológica respecto a la valoración del pasaje –hasta aquí sólo esbozada, y de la que ni siquiera, como se ve por lo citado, un defensor de la precisión crítica tan tenaz como Genette llega a salir del todo indemne– son un síntoma de la posible ausencia de lecturas pormenorizadas del mismo.

El presente capítulo se propone suturar esta falta.

¹⁶⁷ Genette señaló el recurso a las metáforas seguidas y metonímicas (1989: 153); Tajani, por su parte, atribuye al fragmento de los cinco rasgos (figuras analógicas aparte) que censó Spitzer para caracterizar el estilo proustiano: 1) la tensión de la textura y longitud de la frase, con sus subordinadas retardantes; 2) el uso también retardante del paréntesis como elemento de aposición; 3) las igualmente retardantes disyunciones 4) el uso frecuente (y aquí caricaturesco) del demostrativo; 5) la mayúscula enfática aplicada a sustantivos escasamente pertinentes (2021: 105-108). Además, presenta –y de modo acusado– un recurso también censado por Spitzer, el despliegue de «images hyperboliques, s’écartant du récit proprement dit. Avec une sorte d’ironie sur lui-même, l’auteur cherche ensuite à resaisir ces comparaisons papillonnant loin de ses objets» (1970: 456)

¹⁶⁸ En el mejor y más detallado artículo que he leído sobre el discurso de Albertine, Emily Eells traza un bosquejo diacrónico del desarrollo de la tirada, muy esquemático (1982: 110-114). En la aportación crítica más reciente de que tengo noticia, el ya citado artículo de Tajani (2021: 105-111), aunque más centrado en la crítica traductológica (o precisamente por eso), la atención al fragmento que nos ocupa es también minuciosa.

3. 1. La red de mimetismos

Que el decir de Albertine sea leído, en el nivel de la ficción, como un hipertexto de un hipotexto ficticio formado por el discurso del futuro narrador (Eells, E. 1982: 110), o como una imitación, en el nivel del texto, del estilo de un Proust «*qui fait du Proust*» (Tajani, O. 2021: 101) importa poco en principio, pues nos confronta con un problema parecido, concerniente al sentido de la imitación del estilo.¹⁶⁹ Así, Genette escribía en *Palimpsestos* que

imitar precisamente, en su eventual singularidad, un texto singular, supone en primer lugar constituir el idiolecto de ese texto, es decir, identificar sus rasgos estilísticos y temáticos propios, y generalizarlos, es decir, constituirlos en matriz de imitación, o red de mimetismos, que pueda servir indefinidamente. Por individual y singular que sea el corpus de extracción, un idiolecto, por definición, no es una palabra, un discurso, un mensaje, sino una lengua, es decir, un *código* en el que las particularidades del mensaje se han hecho aptas para la generalización. (1989: 102)

La red de mimetismos que Albertine despliega en el pasaje que nos concierne es el producto de una relación de imitación con la matriz idiolectal del narrador «y, en consecuencia, [d]el propio autor» (152); sin embargo, el discurso va cambiando de tonalidad en su desarrollo. Tynianov definía el funcionamiento de la parodia en función de la entrada de elementos de un sistema poético, «which are interrelated with certain speech series», en un sistema diferente, «interrelated with different series» (2019: 315). Al aceptar –siguiendo tanto lo que el propio narrador declara en el texto como a la totalidad de las voces críticas consultadas– la existencia de una relación mimética que relacione el discurso de Albertine con el estilo del futuro narrador, nos vemos obligados a verla en términos de interrelación de las series del habla del personaje con los elementos del sistema poético del autor, que podemos considerar idéntico al que –de manera algo reticente– el propio Narrador se arroga.¹⁷⁰

Albertine va engarzando los rasgos estilísticos del idiolecto de su auditor –y de su autor– con distintas series de su habla, sirviendo a la expresión de sus propios deseos, declinando unos intereses, modismos y maneras específicamente característicos del personaje, según su propia motivación. Como en el caso tan proustiano de las metáforas diegéticas, que imbrican la analogía con los elementos contiguos en el espacio de la ficción, aquí la relación de mimetismo –es decir, la relación “analógica”– entre el discurso de Albertine y la matriz idiolectal proustiana se ve transida por elementos característicamente insertos tanto en el habla del personaje como en el entramado de intereses que unen, en ese

¹⁶⁹ Con «dos motivos temáticos que implica (el concepto de estilo debe ser aquí entendido en su acepción más amplia: es una manera, tanto en el plano temático como en el plano formal)» (Genette, G. 1989: 100).

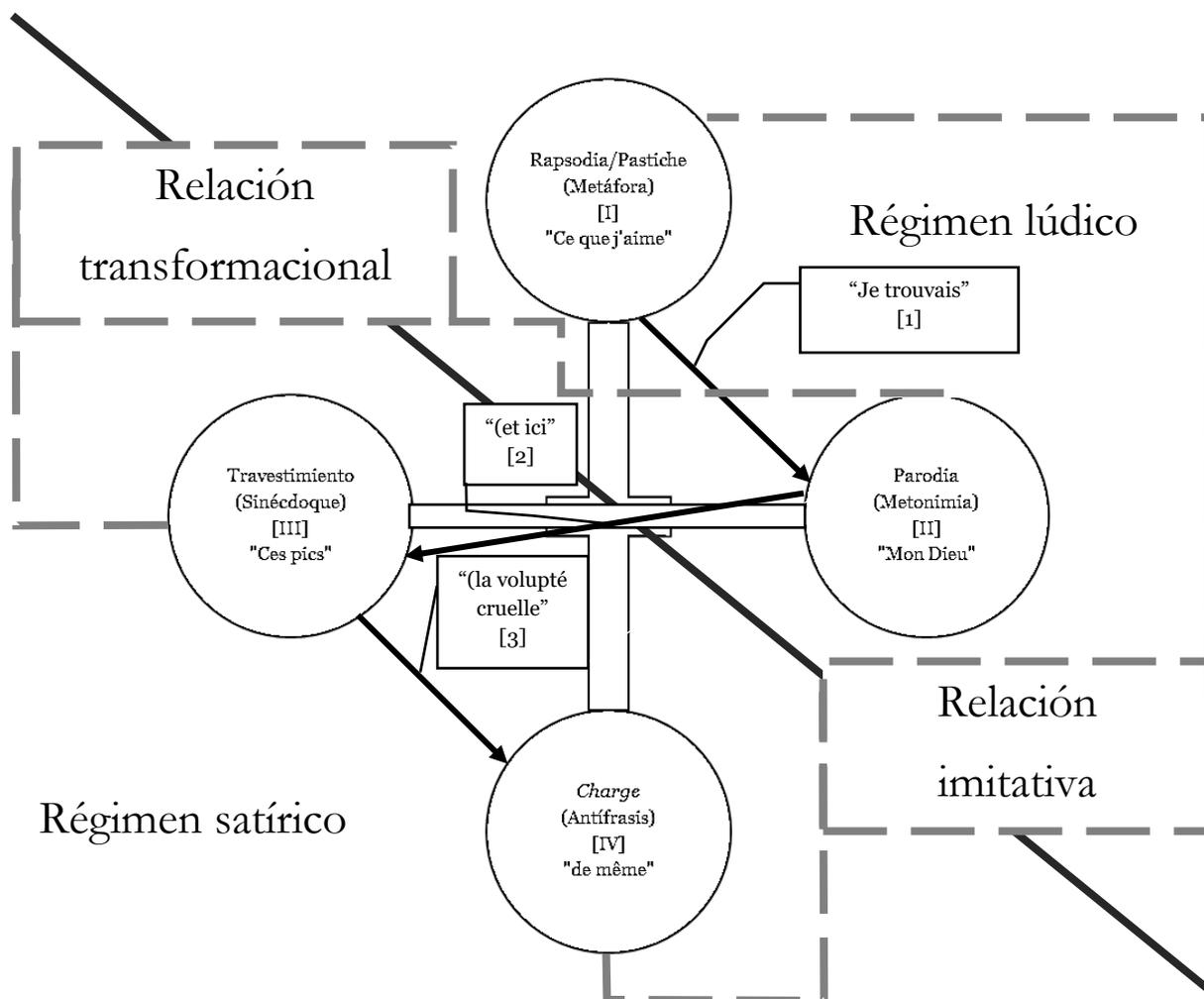
¹⁷⁰ Hace bien Genette al dudar de la verosimilitud diegética del pasaje, señalando que ya el propio Narrador puede tener –como de hecho afirma (en 0.1., 0.3. y 0.4.) que tiene– «un estilo oral muy distinto de su estilo escrito (que parece ser, o mejor, *constituir*, no por una necesidad lógica sino de hecho, el mismo estilo del autor Marcel Proust). En este caso estamos: aunque Marcel personaje no tome la palabra ni a menudo ni para largas intervenciones, está muy bien especificado que aquí Albertina habla, desde hace algún tiempo, no como *habla* su amigo, sino como éste *escribiría* si escribiese, y como sin duda escribirá cuando escriba» (1989: 152).

momento de la novela, a la elocutora con su auditor. La motivación que pone, en el nivel de la historia y en la voz del personaje, una imitación del estilo del narrador imprime en ella un sello de alteridad que posibilita, a su vez, «dándole una especie de coartada de enunciación» (Genette, G. 1989: 152), que sea su propio productor quien, en el nivel del texto, pueda recrear su propio estilo como si fuese ajeno, precisamente por hacerlo desde las prerrogativas de una voz, la de Albertine, que le es radicalmente ajena y está motivada por intereses distintos. De tal manera, si en términos absolutos la totalidad del decir de Albertine puede ser definida, como se ha hecho, en términos de un “mimotexto” ficticio, operando respecto al estilo proustiano un desplazamiento desde los ámbitos del “pastiche” a los de la “imitación satírica” (153); sin embargo, este desplazamiento dista mucho de ser una línea recta. Nacido con los rasgos de una imitación lúdica, de un “pastiche”, la tirada desciende hasta la crudeza de una “imitación satírica” siguiendo una progresión.

Dividido en cuatro partes por los tres comentarios intercalados del narrador, el decir de Albertine es un contracanto en absoluto uniforme: es una red de mimetismos que ofrece distintos modos de relación textual con los rasgos de estilo del narrador y establece una relación polifónica con estos rasgos: cada una de sus cuatro secciones presenta elementos singularizantes, que le otorgan caracteres autónomos, como los distintos movimientos de una pieza musical. Como contracanto, el discurso de Albertine es una *parodia* en su sentido etimológico: un fenómeno de habla con modelo relacional, relativo a otro fenómeno de habla, a otro texto, a otra voz... a una “rapsodia”, en suma.¹⁷¹ Como “parodia” es un canto adyacente o contrario a la “rapsodia” que supondrá, cuando escriba, el discurso del futuro narrador, armonizando con él mediante variaciones sucesivas, modulándolo para finalmente subvertirlo.¹⁷² Como red menos enmarañada de lo que parece, propongo desmadejarla teniendo en cuenta sus rasgos diferenciales. Construyendo un modelo que dé cuenta de las singularidades de las secciones que la componen, podríamos representar la totalidad del fragmento en una figura como la que preside la página siguiente:

¹⁷¹ Genette aludió a la imbricación dialógica de la parodia respecto a la rapsodia en términos casi píticos: «hija de la rapsodia [...] está desde siempre presente, y viva, en el seno materno, y la rapsodia, que se alimenta constantemente y recíprocamente de su propio retoño [...] La parodia es hija de la rapsodia y a la inversa [...] La parodia es el revés de la rapsodia» (Genette, G. 1989: 26). La relación de reciprocidad genética entre rapsodia y parodia, o entre parodia y rapsodia, se tematiza abiertamente en este pasaje de *La Prisonnière*, pues Albertine «imita (oralmente) un estilo (escrito) que jamás ha tenido ocasión de leer: el que, en ficción, Marcel estaba destinado a practicar más tarde, en su obra futura, mucho después de la muerte de Albertine» (153).

¹⁷² En el pasaje que nos concierne en este capítulo, el personaje de Albertine habla como si hubiese hallado, en el código idiolectal de su amante, la matriz que le permitirá imitarlo, aislando «dos rasgos de “monotonía” (aquí un término manifiestamente laudatorio) [...] la “monotonía” no es menos, o más bien es sobre todo, una unidad de *tono*.» (Genette G. 2005: 28). El descubrimiento de la tonalidad del habla de su auditor es lo que permite que pueda improvisar sobre ella y, eventualmente, alterarla mediante disonancias.



Las cuatro secciones ([I] a [IV]) del decir de Albertine, ya escandidas por los comentarios intercalados del narrador (aquí representados por las flechas ([1] a [3]), están alojadas cada una en un círculo, de manera que el inicio de cada sección figura entre comillas (del mismo modo que los comienzos de las interpolaciones del narrador figuran en cada pequeño rectángulo, sirviendo de leyenda de cada flecha). Cada círculo atribuye a cada sección del discurso de Albertine, por un lado, la influencia de un tropo dominante¹⁷³ –[I] (Metáfora), [II] (Metonimia), [III] (Sinécdoque) y [IV] (Antífrasis)– que rige la relación mutable de su palabra con el código que le sirve de hipotexto (volveré sobre ello). Además, cada círculo asimila cada una de las categorías genéricas trianguladas en sendos esquemas de Hutcheon (1981: 145, 149): a “parodia”, “sátira” e “ironía”, le añado la “rapsodia”,¹⁷⁴ y renombro por términos más específicos “sátira” e “ironía” (los círculos [III] y [IV], respectivamente), ya que los dos ejes vertical y horizontal que unen, respectivamente, los círculos [I] y [IV] y los

¹⁷³ Vertebrador de cada sección según un distintivo “modo de figuración”, basado en la aplicación analógica, a nivel de la oración o período, de aquello que los tropos realizan a nivel de sintagma.

¹⁷⁴ En parte porque lo sugiere ya el propio pasaje –en [I.a.]– al tematizarla explícitamente, en parte por la relación que mantiene la primera sección del decir de Albertine con la segunda y la cuarta (volveré sobre ello).

[II] y [III] no sólo esquematizan –apartándose ya en esto del modelo de Hutcheon– la oposición entre un polo metafórico y otro metonímico: también representan los extremos de dos posibilidades de relación entre textos: por un lado, la *relación imitativa* y por otro, la *relación transformacional*, tal y como Genette las clasifica en su tabla completa de categorías hipertextuales (1989: 41). Asimilo las secciones [I] y [IV] a los géneros que Genette cataloga como imitativos –*pastiche* e *imitación satírica* (“*charge*”, en francés)– y las secciones [II] y [III] con los transformacionales (*parodia* y *travestimiento*). Los primeros dos círculos se encuadran en la mitad del cuadro perteneciente al *régimen lúdico*, las otras, en el *régimen satírico*.

La determinación de los tropos dominantes y su orden de sucesión se inspiran en los propuestos por Hayden White (1988: 259-262) en su interpretación de fragmentos de los primeros capítulos de *Sodome et Gomorrhe*. Tanto el par de ejemplos tratados por White como el fragmento que nos ocupa presentan modos de figuración afines, ordenados en una misma secuencia de sustitución: el metonímico sucede al metafórico, el sinecdóquico al metonímico, el irónico al sinecdóquico.¹⁷⁵ Los cuatro segmentos del decir de Albertine –y lo mismo es válido, con salvedades, para el pasaje introductorio (0.1. a 0.4.) mediante el cual el Narrador enmarca su discurso– encajan en el modelo por los motivos que aduciré mediante su lectura. Veremos primero las características de las variedades imitativas y transformacionales del régimen lúdico; posteriormente procederé a analizar las dos primeras secciones del decir de Albertine a la luz de las categorías propuestas, tanto genéricas –“Rapsodia/Pastiche” y “Parodia”– como tropológicas –“Metáfora” y “Metonimia”–, junto a los dos primeros comentarios intercalados; tras abordar la relación que mantiene el pasaje tanto con el enmarcamiento (0.1. a 0.4.) como con la globalidad de la *Recherche*, haré con las dos últimas secciones –transformacionales e imitativas en régimen satírico– lo mismo que con las dos primeras: leerlas a la luz de sus rasgos encuadrables, respectivamente, en el “Travestimiento” y la “Sinécdoque” [III], y en la “*Charge*” y la “Antífrasis” [IV], abordando igualmente el tercer comentario intercalado y la coda.

¹⁷⁵ Jakobson duplicó su modelo bipolar a un sistema de coordenadas cartesianas, correlacionando el polo metonímico con el eje sintagmático de combinación (basado en la contigüidad) y el metafórico con el eje paradigmático de selección (basado en la equivalencia, semejanza y desemejanza, sinonimia y antonimia) (1960: 358), en las que me he basado para los fundamentos gráficos del presente esquema. Por lo demás, a los precedentes que Jakobson (1956: 81) halla en la teoría freudiana del sueño y su tríada de “dos más uno” –en forma de “desplazamiento” (=metonimia), “condensación” (=sinécdoque) e “identificación simbólica” (=metáfora)– podrían sumarse los que aduce Genette (1972: 26) respecto a la tripartición que hacía Mauss sobre los tipos de asociación en la magia (y que superan el binarismo, también mencionado por Jakobson en el mismo lugar, propuesto por Frazer, que sólo distinguió los dos primeros): “semejanza”, “contigüidad” y “oposición”. Sobreponiendo ambas tríadas (la freudiana con la de Mauss) y adoptando el tropo distintivo de cada una en el lugar del tropo faltante de la otra, tendríamos el modelo de tetrapartición tropológica que aquí propongo. Por otra parte, la clasificación cuaternaria de los tropos dista de ser nueva y su abolengo puede remontarse al barroco (24), o incluso antes, puesto que ya «[l]os retóricos del siglo XVI, siguiendo a Peter Ramus, clasificaban las figuras de lenguaje en términos de los cuatro tropos» (White, H. 1992: 41, n.13).

3.2. Por el lado lúdico

El régimen lúdico se distingue del satírico por la ausencia de una función agresiva respecto al hipotexto (Genette, G. 1989: 39). Como se ha visto, la tradición anglosajona suele utilizar el término “parody” para referirse al pasaje; por su parte, la francesa conoce la voz “pastiche”, que es la preferida para referirse a él. Conviene establecer aquí una demarcación más precisa de los rasgos de cada modo de relación hipertextual con función lúdica:

a) El “*pastiche*” –del italiano “*pasticcio*” (derivado de “*pasta*”)– es el término que designa al modo de imitación estilística con intenciones recreativas y lúdicas. La prioridad de su importación del campo de la gastronomía se encuentra en las artes plásticas.¹⁷⁶ El propio Proust llamaba “*pastiches*” a sus imitaciones de diversos autores: los rasgos distintivos del estilo de Balzac, Flaubert, Sainte-Beuve (criticando el *pastiche* atribuido al anterior), Saint-Simon, entre otros, fueron imitados, con muy distintos grados de respeto e irrisión (Genette, G. 1989: 123), en las páginas que Proust dedicó a *l’Affaire Lemoine*. En su artículo de 1920, “À propos du «*style*» de Flaubert”, cifraba en términos a medio camino de la medicina y el espiritismo los beneficios de la mimesis consciente de estilos ajenos:

je ne saurais trop recommander aux écrivains la vertu purgative, exorcisante, du *pastiche* [...] notre voix intérieure qui a été disciplinée pendant toute la durée de la lecture à suivre le rythme d’un Balzac, d’un Flaubert, voudrait continuer à parler comme eux. Il faut la laisser faire un moment, laisser la pédale prolonger le son, c’est-à-dire faire un *pastiche* volontaire, pour pouvoir après cela redevenir original, ne pas faire toute sa vie du *pastiche* involontaire. (Proust, M. 1971a: 594)

En el *pastiche*, la reconstrucción del código se correlaciona con la totalidad idiolectal de un ser escribiente, cuyas posibilidades de empleo de la lengua se expresan en las realizaciones que proporciona la matriz reconstruida: no es la obra o el mensaje individual el que se imita, sino la totalidad estilística, el conjunto los rasgos distintivos de un autor.

b) La “*parodia*” tiene un origen remoto: del griego *ôda*, “canto”; *para*: “a lo largo de”, “al lado”; *parôdein*, de ahí *parôdia*, refiere al «hecho de cantar de lado, cantar en falsete, o con otra voz, en contracanto -en contrapunto-, o incluso cantar en otro tono: deformar, pues, o transportar una melodía» (Genette, G. 1989: 20). La *Poética* de Aristóteles ya alude a

¹⁷⁶ En los albores del Renacimiento «the art scene grabbed “*pasticcio*” as a metaphor to describe a genre of painting of questionable quality that was [...] highly imitative painting that synthesized —“stirred together”— the styles of major artists» (Hoesterey, I. 2001: 1). Hacia mediados del siglo XVIII se consideraba que los *pasticci* eran obras artísticas que no podían considerarse ni originales ni copias, y que solían estar pintadas a la manera de otro pintor (así consta en la *Encyclopédie*, citada por: Hoesterey 2001: 6). Antes de acabar el siglo, se transfirió el término a la literatura: en 1767 Diderot aún hablaba del “*pastiche*” literario —a pesar de practicarlo— «de una manera hipotética, como de un género posible» (Genette, G. 1989: 109) pero veinte años después, Jean-François de Marmontel describía a los *pastiches* como «une imitation affectée de la manière et du style d’un écrivain» (citado en: Hoesterey 2001: 7) y citaba un *pastiche* de Montaigne hecho por La Bruyère donde éste sólo habría imitado del primero su rasgo de estilo más sobresaliente y caricaturizable: la prolijidad (Genette, G. 1989: 120). Se ve bien, ya en este caso, el modo de operar del “*pastiche*”: el aislamiento en el hipotexto de unos pocos rasgos relevantes y su reproducción en el hipertexto.

ella, si bien de una manera algo elíptica.¹⁷⁷ Desde el Humanismo se la consideraba un discurso o segmento de discurso, a menudo breve, siempre en relación con un discurso ajeno, del que a menudo se distanciaba.¹⁷⁸ La mayor antigüedad y prestigio de la palabra no debe haber sido ajena al hecho de que su fortuna haya sido, en el conjunto de las lenguas literarias, mucho mayor que la de “pastiche”, propiciando una frecuente indistinción terminológica en la que éste sale perdiendo. Sigo a Genette para la distinción entre ambas nociones. Allí donde el pastiche es una imitación estilística, la parodia «se ocupa esencialmente de un texto, y accesoriamente de un estilo», realizando su transformación «de acuerdo con una determinada coerción formal o con una determinada intención semántica» (1989: 100).

La oposición entre los conceptos de a) “imitación” y “recreación”, respecto a los de b) “transporte” y “transformación”, es central para asignar, como propongo en este trabajo, una afinidad de cada género hipertextual, sean lúdicos o satíricos, con cada sección del decir de Albertine. Respecto a la primera sección, su posición inaugural respecto al discurso propicia que sea el punto donde la matriz de imitación se fecunde y empiece a funcionar;¹⁷⁹ la relación que mantiene con la segunda sección equivale a la existente entre un canto y su contracanto, entre un tema y sus variaciones o entre una rapsodia y su parodia.¹⁸⁰ De aquí la anómala doble atribución genérica que he elegido para la sección primera: “pastiche” por su relación con el estilo proustiano, pero con los atributos de la “rapsodia” respecto a la sección siguiente, que transforma y expande sus imágenes, y respecto a la cuarta, que la subvierte de un modo más antifrástico que irónico (volveré sobre ello).

¹⁷⁷ Pese a los oscuros precedentes de Hiponacte, Epicarmo y Cratino, aducidos por García Yebra en nota al pasaje (1974: 250), Aristóteles adjudica, en 1448^a, la invención de la parodia a Hegemón de Taso, destacando que su objeto de imitación eran las acciones bajas, y asociando su nombre al de Nicócares, de quien menciona una *Deilíada* (1974: 132); el título de esta obra (de “*deilós*”, “cobarde”) ha hecho pensar que podría tratarse de una *Iliada* «de la cobardía [...] una especie de anti-epopeya» (Genette, G. 1989: 21), infiriéndose que el modo de imitación de las obras de estos autores (todas perdidas) era narrativo, pudiendo ocupar el incógnito cuadrante “bajo-narrativo” del cuadrado que se desprende de la división aristotélica de las especies poéticas en dos ejes bipolares: según la calidad del objeto imitado (alto o bajo), y según el modo (dramático o narrativo); las “parodias” serían, en relación al “épos”, lo que las comedias serían respecto a la tragedias.

¹⁷⁸ Si bien su asimilación a un género literario parece haber sido tardía, pues la parodia se consideraba más una figura retórica —la cita literal de una frase en un sentido desviado contextualmente, o en la modificación de una letra o palabra/s a partir de esta cita— y sólo a partir del siglo XVIII la voz empezó a designar un tipo de obras basadas en otras obras (Genette, G. 1989: 30). En una de sus definiciones canónicas, de particular sabor formalista, se determinaba la esencia de la “parodia” en función de la «mechanization of a given device. [...] Parody thus attains a double objective: 1) it mechanizes the device; 2) it organizes new material, and this new material will moreover be the old mechanized device» (Tynianov, Y. 2019: 43).

¹⁷⁹ Es donde emerge, además, su “*métaphore clé*” (Eells, E. 1982: 112), la metáfora primaria a la cual se irán religando todas las imágenes, en un entramado de metáforas hiladas que están por venir.

¹⁸⁰ Dado que la segunda sección desarrolla y transforma las imágenes halladas en la primera —“a given device[s]”, en términos de Tynianov— a través de desplazamientos semántica y/o referencialmente contiguos.

3.2.1. Sección [I] *Rapsodia / Pastiche (Metáfora)*

En su conferencia de 1978 dedicada a Proust, “«Longtemps je me suis couché de bonne heure»”, la primera de las misiones que Barthes pedía a la Novela por venir, a la Novela recordada o deseada, era «me permettre de *dire* ceux que j’aime», sin decirles que se les ama (1984: 324). Cuando Albertine empieza su largo discurso, lo hace con la conjugación de un “aimer” equívoco.¹⁸¹ El decir de Albertine en este pasaje constituye una satisfacción de la demanda de Barthes, que refleja y concentra, en forma de fragmento, uno de tantos modos de expresión indirecta de lo amado que encontramos en la totalidad de la *Recherche*, pues en él, Albertine no dejará de expresar aquello que le gusta y lo expresará en unas palabras que el narrador, por un lado, creará debidas a su influencia, testimonio de un amor cuyas pruebas declara haber estado ansioso por hallar; por otro, lo expresado por estas palabras será pudorosamente marcado con los signos de un desciframiento doloroso:

[I.a.] Ce que j’aime dans les nourritures criées, c’est qu’une chose entendue, comme une rhapsodie, change de nature à table et s’adresse à mon palais.

Al inaugurar su discurso con “ce que j’aime”, Albertine replica, en el relato, el casi inmediato “elle ne peut donc pas ne pas m’aimer” –de (0.4.)– mediante el cual el narrador acaba de introducirlo.¹⁸² La divergencia entre las dos acepciones de “aimer” es sólo la primera de una serie de ambigüedades semánticas –ya en esta primera oración hay dos más, de las que pronto me ocuparé– que vertebran el conjunto de este pasaje, poniendo las bases del conflicto entre lo dicho y lo entendido, lo denotado y lo connotado, lo escrito y lo escuchado, lo figurado y lo literal. Ya en esta frase primeriza, el discurso ofrece ejemplos numerosos de rasgos fácilmente identificables como “proustismos”: la primera comparación (“comme une rhapsodie”) presenta su modalizador favorito para la analogía, que es a su vez la figura más característica de su estilo.¹⁸³ Por otro lado, la elevación de un

¹⁸¹ El francés permite que este “aimer” –en este caso es un “aimer” no de “amar”, sino de mero “gustar”– contenga en sí una disemia: es la primera de las vacilaciones semánticas que caracterizarán el pasaje.

¹⁸² Dado que la narración es posterior a la historia, existe la paradoja de que a nivel de ambas es el Narrador quien replica, al escribir su “œuvre”, las palabras de Albertine en el nivel diegético. En esta aporía –tratada al menos en dos ocasiones (Eells, E. 1982: 114-117; Genette, G. 1989: 152-153)– se basa la postulación del carácter alegórico del pasaje y de la ejemplaridad axiológica (no tanto moral como estética) leñble en él.

¹⁸³ Se han contado «quelque deux mille occurrences de comparaisons en *comme*» (Vidotto, I. 2017: §2), considerándose a la “analogía”, para el estilo de Proust, como «l’intermédiaire privilégié dont sa pensée se sert pour entrer en contact avec le réel, pour en appréhender les multiples manifestations mais aussi pour le faire revivre, de façon authentique et poétique, dans et par le langage» (§1). Matizando el rol preponderante que ésta presenta en la poética proustiana, Genette observó que «a pesar del enorme poder que atribuía a la «metáfora», Proust percibía lo que en ella solía haber de afectado, y también de convencional en sus performances más espectaculares o exhibicionistas. Y es este único rasgo de estilo, el más expuesto, es decir, a la vez el más perceptible y el más vulnerable, el que entrega a la imitación reduccionista» (1989: 153).

sonido cotidiano a un análogo musical menudea en la *Recherche*,¹⁸⁴ aquí, la elección de “rhapsodie” parece motivarse por la libertad formal de este género musical de invención romántica, que reúne temas desprovistos de relación estructural, altamente contrastantes entre sí, evocando un aire de espontaneidad que a menudo recuerda a una improvisación.¹⁸⁵

Toda vez que “chose entendue” refiere en sentido recto a las “nourritures criées” en el espacio público, éstas no son sino una de tantas cosas audibles: lo que muta al transitar del oído a lo saboreado por la boca, también puede aludir, en lo figurado, a las palabras del narrador causantes de la influencia que éste, al introducir el discurso de su amada, nos declara haber conseguido inocular, gracias “à la constante cohabitation” en el espacio privado, en el entendimiento de la elocutora. Es este entendimiento –el “entendue” francés juega con esta anfibología– el lugar de transformación de esas palabras que el narrador creerá que ella le debe a él, como la “table” lo es para las “nourritures criées”, que abandonan lo que tienen de “chose entendue” igual que lo hacen ellas, para dirigirse al “palais” –un “paladar” que la lengua francesa quiere, por cierto, homónimo a “palacio”– de la Albertine hablante y, por extensión, al decir que Albertine dice. Es discutible que la desviación tropológica observable en “s’adresse à mon palais”, al sugerir la total pasividad subjetiva de Albertine, pueda ser transferida al sentido figurado sin problemas:¹⁸⁶ del pabellón auditivo al palacio de la voz hay un camino cuyo tránsito requiere iniciativa.¹⁸⁷

¹⁸⁴ Por ejemplo, poco antes del autopastiche: «Dans ces divers sommeils, comme en musique encore, c’était l’augmentation ou la diminution de l’intervalle qui créait la beauté. Je jouissais d’elle, mais en revanche, j’avais perdu dans ce sommeil, quoique bref, une bonne partie des cris où nous est rendue sensible la vie circulante des métiers, des nourritures de Paris» (RTP III: 632-633) y en Combray, sobre el vuelo de las moscas, «qui exécutaient devant moi, dans leur petit concert, comme la musique de chambre de l’été» (RTP I: 82).

¹⁸⁵ La “rapsodia” remite etimológicamente, además, al ensamblaje de cantos que se recitaban en la Grecia Arcaica, a menudo improvisados y muchas veces no compuestos por el recitante; se relaciona con el “zurcido” y el “cosido”, comparante que el mismo Proust referirá para caracterizar su propio trabajo escritural, con sus manuscritos continuamente rehechos, henchidos de interpolaciones, emborronados de múltiples correcciones y amplificaciones, con fragmentos encolados a los folios como “paperoles” (RTP IV: 611). Además, es legítimo ver una rapsodia en aquello que la propia Albertine está empezando a fonar, toda vez que se trata de una improvisación promovida por contenidos externos, a partir de los pregones callejeros.

¹⁸⁶ Refiriendo en su sentido recto un acto de nutrición que no requiere «aucune initiative du mangeur» (Richard J.P. 1974: 26), podríamos dudar entre considerar el tropo una personificación –si atendiéramos a la transferencia del régimen verbal activo por el pasivo de un elemento inanimado–, una metonimia –si optáramos a la de la consecuencia por su causa– o un correlato hiperbólico –de un régimen de vida que se fundaba entonces, para Albertine, en el acatamiento pasivo de una heteronomía impuesta por su amante, de quien es a la vez reina y prisionera, y cuyo “palais” va a abandonar pronto–, aunque la intelección de la imagen, en cualquier caso, estaría a salvo y se encontrarían razones para defender su pertinencia. Pero más difícil sería defenderla –y es lo que me propongo hacer en breve– en vistas a una propuesta de interpretación figurada que vertebré en paralelo la escucha, el entendimiento y el decir que está inaugurando Albertine.

¹⁸⁷ Parecido problema denunció Paul de Man, en una larga nota al pie (1979: 60-61 n.5), respecto al pasaje paduano en que se menciona al Sol «ayant tourné ailleurs son regard» (RTP IV: 227), cuya coherencia tropológica –«pure nonsense from the naturalistic point of view» (de Man, P. 1979: 61, n.5)– se restablece si observamos que el desvío de este ojo solar reproduce el movimiento del visitante que recorre con su mirar los frescos de Giotto: un quiasmo tan imposible “from the naturalistic point of view” como la devolución de la mirada al observador del torso acéfalo de Apolo (44) o la escucha del sonido –en un genitivo subjetivo

Pero de la misma manera que ninguna conciencia es dueña del palacio que habita, nadie es dueño, ni menos en la *Recherche*, de las palabras que dice, ni de los sentidos que éstas crean en otros entendimientos y otras escuchas: cada ser hablante se infecta de aquéllas como de una intoxicación y padece de éstos como de una enfermedad.¹⁸⁸

[I.b.] 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,

No deja de resultar sugestivo que la primera aparición del motivo de las “glaces” –cuya proximidad sintagmática con el recién mencionado “palais” de Albertine resalta la similitud fonética de las consonantes (“palais/pour les glaces”)– remita a «l'origine de la série amoureuse» (Deleuze, G. 2006: 88): a la (es)cena originaria en Combray y a la esquelita que el narrador, de niño, quiso hacer llegar a su madre, que estaba acometiendo, con el resto de la familia y con su invitado Swann, unos postres que eran, precisamente, “glaces”.¹⁸⁹

Más sugestiva aún es la disemia que ofrece “glace”, sugiriendo ambiguamente el sentido de “espejo” a una lectura que quisiese ser generosamente siléptica: la especularización narcisista observable en este pasaje, su carácter auto-mimético, encuentra así una tematización explícita.¹⁹⁰ Por su parte, el paréntesis inicia con una demanda de “moules dé-

naturalmente absurdo– (55) analizados en el capítulo dedicado a Rilke del mismo libro; idéntico al Sol «that reads the text of the epitaph» (1984: 75) del pasaje de Wordsworth aducido en su texto sobre la autobiografía.

¹⁸⁸ Y ya se encarga de explicitarlo el propio contexto inmediato del decir de Albertine, cuyas palabras son descifradas por el Narrador como una prueba del ascendente que tiene sobre ella, hasta el punto de llegarla a nombrar, cual nuevo Pígalión, “mon œuvre”. La propia Albertine le había confiado al Narrador, recordemos, cuánto cambiaba Andrée después de estar con él mientras que éste “craignai[t] de l'ennuyer” (RTP III: 530). Más ejemplos, todos de *La Prisonnière*: Françoise va perdiendo su habla dialectal a causa de su estancia en París y por influencia de su hija, a la vez que el Narrador se lamenta de haber aprendido “patois” oyéndolas a ambas hablar (RTP III: 660-661); Charlus adopta al envejecer «certaines expressions qui avaient proliféré et revenaient maintenant à tout moment (par exemple: «l'enchaînement des circonstances») et auxquelles la parole du baron s'appuyait de phrase en phrase comme à un tuteur nécessaire». (RTP III: 718). Genette, en un texto al que debo el recuerdo de estos dos ejemplos, postula la ley de que en la *Recherche* «tout langage fortement caractérisé, que ce soit dans son lexique, dans sa syntaxe, dans sa phraséologie, dans sa prononciation ou dans tout autre trait, qu'il s'agisse d'un style d'auteur [...] exerce sur ceux qui le rencontrent, oralement ou par écrit, une fascination et une attraction proportionnelles, non pas tant au prestige social ou intellectuel de ceux qui le parlent ou l'écrivent, qu'à l'amplitude de son «écart») et à la cohérence de son système» (1969: 264). Desviación (de la norma en el lenguaje hablado) y coherencia (entre sus partes) serán dos rasgos fundamentales, tanto del discurso de Albertine como del propio estilo proustiano que, en su decir, ésta mimetiza. Para un censo más amplio de los casos de divergencia y error en las interpretaciones de los signos: (Barthes, R. 1984: 307-308; Genette, G. 1969: 251-258, 272-280; 1972: 97-100).

¹⁸⁹ El Narrador escribía que «la glace elle même –la granité– et les rince-bouche me semblaient réceler des plaisirs malfaisants et mortellement tristes parce que maman les goûtait loin de moi» (RTP I: 30). Recordemos que a la voz “mousmé” se le atribuye, la vez que el Narrador se la escucha a Albertine, la provocación de «de même mal de dents que si on a mis un trop gros morceau de glace dans sa bouche» (RTP II: 653).

¹⁹⁰ Sylvie Pierron parte de esta ambigüedad para sugerir que Albertine, en este tramo de su discurso, puede «passer pour le doublet du narrateur, son reflet inversé (langue littéraire oralisée et féminisée)» (2005: III, II, §23); Kristeva se apoyó en la acepción culinaria para evocar sobre el episodio que «la glace ne symbolise pas mais réalise ou incarne l'amour du narrateur et d'Albertine [...] est à la fois médium et réalité des amours d'Albertine et pour elle: avidité, voracité, fluidité, fondant, disparition, fugace plaisir, désir glacial, et rocher résistant [...] connotée d'une intensité orale, est associée au palais fin [...] Aussi serat-t-elle une gelée monumentale, splendide d'impossibilité et de désir, d'autant plus voluptueux que suspendu, condensé» (1994: 256).

modés”, figuras que solidifican, congelados, los líquidos jugos, extractos y esencias en formas.¹⁹¹ En *todas* las formas: el adverbio cuantitativo de totalidad enlaza con el modal que posibilita a esas formas de arquitectura. Aquí aparece por vez primera como motivo el arte que, junto a la pintura, Albertine conoce mejor: pidiendo al narrador añejos moldes con todas las formas de arquitectura posible está solicitando, en lo literal, un inventario de figuras que conoce bien y que pasará a enumerar, reiterando el adverbio de totalidad (“toutes les fois”) para determinar el valor iterativo de un verbo que se alza, por primera vez en su monólogo, en primera persona, cargando el predicado sobre el propio sujeto de la hablante.

[L.c.] 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.

La irrupción en el discurso del tropo metafórico –analogía sin modalizador– se presenta con la enumeración (frustradamente) trimembre, suplementada con la disrupción de un inesperado cuarto término;¹⁹² respecto a su referencia, los “rochers” son un elemento eminentemente fronterizo, más paisajístico que arquitectónico, más natural que artístico.¹⁹³ Resulta sorprendente reparar en la recurrencia lexical de “églises” y “obélisques” en, respectivamente, las secciones [IV] y [III], así como de la reaparición de la semántica montañosa propia de “rochers” en la sección [III]; no sería muy arriesgado introducir en nuestro esquema en cruz estos elementos, viendo una relación semánticamente paradigmática, de sustitución, entre “églises” y “temples”, así como una sintagmática y transformacional entre

¹⁹¹ Ornella Tajani llamó la atención sobre el empleo del recurso parentético, a la vez retardatorio del discurso y digresivamente aposicional, que tendría en este caso un «impiego didascalico [...] per enunciare esplicitamente il campo semantico dal quale si dipana la *métaphore filée* che struttura il pastiche» (2021: 106).

¹⁹² Que rompe con el perfecto escalonamiento creciente en el número de unas sílabas –“temples (bisílaba), églises (trisílaba), obélisques (tetrasílaba)”– en constante armonía consonántica (las líquidas //, las sibilantes /s/), volviendo abruptamente al bisilabismo del primer término de la enumeración, añadiéndole además la turbulencia yámbica que supone su acentuación aguda, exagerada por el asíndeton. La disrupción promovida por los “rochers” a nivel fónico replica su relativa incongruencia semántica, de la que me ocuparé.

¹⁹³ La referencia amorfa y natural de los “rochers” –cuyo oxítono bisilabismo resulta tan contrastante con la paroxítona tetrasilabidad de los precedentes “obélisques”– rompe también la espigada verticalidad artificiosa de los antecedentes, ofreciendo además un correlato fónico en la irrupción de la rótica gutural francesa, connotadora de la profundidad abismática de las imágenes de engullimiento que están por venir. La rótica gutural de “rochers” irrumpe para acaparar una presencia notable: “géographie”, “pittoresque”, “regarde”, “d’abord”, “convertis”, imprimen una armonía consonántica que culmina en la cercanía aliterante de “framboise” y “fraîcheur”. Esta fonación de la fricativa labiodental también principia (sonoramente) “vanille”, que se interpone a ellas por posición sintagmática, oponiéndose además, en el plano de los puntos de articulación, a las profundidades claramente guturales que entreabren “gosier”. Tal vez sería muy aventurado proponer que en el desplazamiento por los puntos que articulan la fonación de Albertine pueda leerse un correlato de la conversión en discurso de sus deseos ocultos: el tránsito de fonemas guturales hasta los fonados en puntos labiodentales y postalveolares escenificarían así, en la boca de Albertine, un desplazamiento desde lo interior hasta lo exterior, homólogo a la emergencia desde lo profundo de su garganta de las verdades que esconde su sexo (la designación para la parte cóncava del cual está etimológicamente emparentada, a través de “vaina”, con “vanille”, y le es parónima), llevando a lo audible un desplazamiento de su deseo indecible, en una conversión de los misterios de su historia amorosa en libre juego de su imaginación.

“obélisques” y “rochers”.¹⁹⁴ Albertine parece haber consagrado su “palais” en “temple” para oficiar de sacerdotisa de un culto pagano, donde la contemplación (“je regarde”) y la conversión (“je convertis”) se sucedieran: en el “je regarde d’abord” y en el “je convertis ensuite” se alza por vez primera un indicativo presente de la hablante con valor habitual.¹⁹⁵

La tensión liminar de “rochers”, voz parónima de “recherche”, franquea el paso a –casi arroja hacia– la segunda comparación, “comme une géographie pittoresque”, reminiscente de numerosos pasajes de la *Recherche* –especialmente de los primeros volúmenes, donde el joven protagonista sueña con paisajes que aún no conoce (RTP I: 85-86; 381-386)– y que indicia un cuadro a medio camino entre lo artificioso y lo natural, en el espacio fronterizo entre arte y naturaleza que caracterizó a la imaginería paisajística de finales del XVIII.¹⁹⁶ Al declarar la conversión de esta “géographie pittoresque” en “fraîcheur”, Albertine arranca a la imagen de su estatismo y desencadena la dinámica creciente de transformaciones que caracterizarán el discurso: verdadero leitmotiv teleológico de las primeras dos secciones, este desplazamiento historiza una conversión que merece ser leída como reflejo imaginal de aquello que la propia Albertine realiza, en su tránsito por el régimen lúdico, respecto a los rasgos idiolectales de su auditor: convertir, a su estilo monumental, en frescura.¹⁹⁷

¹⁹⁴ El paso de la segunda sección (aún lúdica) a la tercera (ya satírica) será tan dislocador, a nivel del discurso, como lo ha sido a nivel de esta frase la contrastante sucesión de “obélisques” por “rochers”; además, las “églises” de la cuarta sección aparecerán para ser destruidas por la “langue” iconoclasta de Albertine. En este sentido, la repentina aparición de “rochers” podría acaso recordar al roquedal situado en el parque de les Buttes-Chaumont, lugar donde al Narrador le hará muy poca gracia enterarse que años atrás, Albertine visitaba «tous les jours» (RTP III: 890) después de que ésta le hubiese dicho que no lo conocía (529)

¹⁹⁵ Sugiere que ella también está, a su vez, consagrada a convertir lo contemplado en “fraîcheur”, verdadero “mana”, en el que de Man veía «the most desirable of qualities in this novel of the “solar myth”» (1979: 59) y cuya dignidad se elevará, en la sección siguiente, a un grado numinoso. Habría que recordar que la expresión que entrecomilla de Man proviene de la “plaquette” que Bergotte había escrito acerca de Racine (RTP I: 435), pero de adecuada aplicación a la *Recherche*, menos explícita pero igualmente edificada «sur la beauté des vieux mythes» (402) –o “sur le vieux mythe de la beauté”– como muestran el accidente mortal de Albertine –a caballo, como Hippolyte; junto a un cauce fluvial, como Ofelia– en un bosque, afín al dianismo que tantos de sus rasgos sugieren; entre ellos: uno no expresado, la complementariedad respecto a los solares y apolíneos del héroe –durante su convivencia mantienen una extraña relación fraterna, con sus baños contiguos (III: 520)–, cuyo proyecto podría calificarse más bien de órfico –el tracio mencionado en dos veces significativas (540; II: 434), si atendemos a su relación con la muerte y el volverse atrás que constituye esta novela, además de por un nimio precedente posible en el plano hipotextual del autopastiche, que veremos pronto.

¹⁹⁶ Como la que constituyó la “manière” de aquel Hubert Robert (real) cuya fuente (ficticia) es descrita en la recepción del Príncipe de Guermantes al comienzo de *Sodome et Gomorrhe* (RTP III: 56-57). Este representante del “pintoresquismo” prerromántico, a cuya obra paisajística y pictórica Proust refiere en pasajes significativos (RTP I: 40; 113; 1954: 70), afín a la poética proustiana según argumentos convincentes Hayden White como (1988: 273), uno de los cuales concierne a nuestros propósitos: la pasión que el artista tuvo por las ruinas y la frecuente inclusión de las mismas en pinturas que combinaban con un marco natural y elementos vestigiales de arquitectura antigua, llegando a pintar paisajes imaginarios donde, por ejemplo, un monumento arquitectónico como el Louvre se mostraba destruido e invadido por la naturaleza.

¹⁹⁷ Resulta notable comprobar que en el “je regarde d’abord” y en el “je convertis ensuite” se tematiza la diferencia entre el polo analógico y el metonímico, entre la contemplación estática y la conversión dinámica: la situación del verbo con valor dinámico en última posición condice con el tránsito hacia el final de la sección y prepara el terreno, así, para el comienzo de la siguiente, con su modalidad de metonímica figuración.

3.2.1.1. Primer comentario intercalado

[1.] Je trouvais que c'était un peu trop bien dit, mais elle sentit que je trouvais que c'était bien dit et elle continua en s'arrêtant un instant quand sa comparaison était réussie pour rire de son beau rire qui m'était si cruel parce qu'il était si voluptueux:

El primer comentario del narrador pasa del juicio estético a una declaración afectiva clave, que va a repetirse: una percepción de la crueldad, despertada por la voluptuosidad que descifra en la risa de Albertine.¹⁹⁸ Estos elementos referentes a la manera como Albertine dice su decir, declarados como didascalía, juegan un papel no menor, en mi opinión, a la hora de despertar en el lector del discurso directo la sospecha respecto a los ámbitos de connotación sexual que la crítica ha señalado por doquier y hasta la saciedad:¹⁹⁹ en términos tomados prestados de Barthes (1966: 10-11) podríamos decir que funcionan como “informantes” acerca de la enunciación de Albertine, que saturan a su vez el potencial “indiciario” de la dimensión figurada del enunciado que Albertine enuncia.

Respecto al juicio estético, que no va a ser ampliado en los siguientes incisos, es interesante reparar en que el decir “trop bien” es una objeción que Proust, en “A propos du «style» de Flaubert” (1971a: 586-587), le hacía a la calidad de los parlamentos de los personajes de *L'Éducation sentimentale*, que empleaban, según él, un estilo de una elevación que el propio Flaubert no habría podido mejorar.²⁰⁰ Más pertinente para mi propósito es la intrincada doble conmutación que articula “elle sentit que je trouvais”: pone gramaticalmente en escena la intersubjetividad dialogística que supone el doble proceso de interpretación de los signos de la reacción del otro a los signos de las reacciones de uno, y viceversa.²⁰¹

¹⁹⁸ Sea como fuere la opinión que la calidad de la improvisación haya podido merecer a su auditor, para Albertine es motivo de regocijo hilarante, toda vez que se interrumpe ante cada “comparaison” que “était réussie” para reír “de son beau rire”, que para el Narrador “était si cruel” porque “était si voluptueux”; la relación causal entre los rasgos de voluptuosidad y crueldad –que reaparecerá en el tercer comentario intercalado– es una característica omnipresente de aquello que la *Recherche* tiene dice sobre el amor y sus dobles.

¹⁹⁹ Por ejemplo: (Lejeune, Ph. 1971: III, 5, §3; Richard, J. P. 1974: 27-28; Gray, M. E. 1992: 107-110; Dubois, J. 1997: 82-83; Pierron, S. 2005: III, II, §10-13, 16-19, 23-24; Micu, C. 2016: 62-65). En la frontera incógnita entre la aberración teórica y el delirio pornológico, es muy sintomático: (Brown, S. E. 2005: *passim*).

²⁰⁰ Y en este punto resulta oportuno reparar en lo mucho que el Narrador –descartada ya de entrada la posibilidad de distinción estilística, para la obra de una vida entera como es la *Recherche*, entre éste y el propio Proust– hace para distanciarse del discurso de Albertine: la idiosincrasia del habla de Albertine se mantiene aún en los tramos de mayor mimetismo respecto al discurso que imita. Así, según Citati, en el pasaje, el autor «allontana ed abbassa a mero virtuosismo alcuni fra i modi piú straordinari del suo stile [...] parodizza gli elementi del proprio stile quando siano isolati, fuori dal Tutto» (1959: XVI); muy parecida opinión expresó Genette al escribir que Proust se auto-pastichaba «sin exagerar el conjunto de los rasgos, sino aislando y, por tanto, privando de su función estructural en relación a la totalidad de la obra, uno solo de entre ellos, reducido por eso mismo al estado de *procedimiento*» (1989: 153-154). Es difícil dirimir qué entendía Genette por “aislamiento del rasgo”; acabamos de empezar y en ningún caso parece que Albertine utilice “uno solo de entre ellos”: aparte de los elementos motivicos, de la analogía con modalizador y de la metáfora metonímica, hemos encontrado ya una enumeración tetrádica con valor tropológico y el empleo parentético del inciso.

²⁰¹ Las subordinadas en segundo grado, ya mencionadas en el “alo-pastiche”, encuentran aquí un ejemplo más característico de las costumbres sintácticas autoriales, rasgo latinizante según Spitzer (1970: 434).

3.2.2. Sección [II] – Parodia (Metonimia)

«Es posible que la audacia más notable no esté en estas metáforas improbables», escribía Barthes a propósito de los cuadros de Arcimboldo, «sino en las que podríamos llamar *desenvueltas*. La desenvoltura, en este caso, consiste en no metaforizar el objeto, sino simplemente en cambiarlo de lugar» (1995: 142). Habiendo erigido su sorprendente armazón de analogías y metáforas en el estilo y terreno de su auditor, la elocutora expande y desarrolla su fábrica: casi todas las metáforas serán “filée”, desovilladas de la anterior sección, transformadas y extendidas a través del polo metonímico, combinando la red de mimetismos hallada allí con una serie de permutaciones y desplazamientos, variando los elementos alzados en la primera sección mediante un diseño en planta que Albertine expande, guiada por la contigüidad semántica de las palabras y espacial de sus referentes:

[II.a.] «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.

La contigüidad metonímica domina la sección desde su inicio: por la proximidad espacial de sus referentes, “l'hôtel Ritz” motiva la mención de las “colonnes Vendôme” –pues está localizado, en París, en un extremo de la plaza del mismo nombre, en cuyo centro se levanta una columna– que son “de glace” en virtud de la comparación hecha en la sección anterior entre los helados y las formas de edificación clásicas. El recurso a «la[s] inevitable[s] metáfora[s] metonímica[s]» (Genette, G. 1989: 153) deviene más intenso que en la sección anterior, de la cual recibe y desarrolla sus temas: las metamorfosis semánticas que aglutinaban una “géographie pittoresque” prosiguen su transformación, desplazando por unas “colonnes votives” a las ya metonímicas “colonnes Vendôme de glace”.²⁰²

La disyunción de elementos de arquitectura clásica conmemorativa (“de colonnes votives ou de pylônes élevés”), dispuestos –en una manera graciosamente impropia– a la gloria de una sensación háptica,²⁰³ viene preterida por otra disyunción, entonces gustativa (“de glace au chocolat, ou à la framboise”); que el tacto y el sabor sean, según la opinión común, los sentidos menos nobles, contribuye al efecto sutilmente burlesco y a la descompensación de valores que supondría erigirlos “à la gloire” de una “Fraîcheur” ya mencionada en la anterior sección, aquí pomposamente dignificada por la mayúscula

²⁰² A propósito del relieve siléptico de “glace” y de la mención al Ritz, Aron aporta un detalle referencial que me parece importante y que no he visto mencionado en ningún otro sitio: «la salle à manger de cet hôtel était célèbre pour les grandes glaces [=espejos] –sans doute de Venise–, dans lesquelles les dîneurs se reflètent à l'infini, et le hall qui y conduisait était précisément encadré de hautes colonnes de marbre coloré» (2012: 54).

²⁰³ Erigiéndose al final de una frase ejemplar del «style défilé» que Spitzer, en otros lugares de la *Recherche*, había distinguido y definido como un análogo en lo sintáctico a «de cortège triomphal d'un mot ou celui d'une personnalité» (1970: 462) cuya aparición –precedida por los complementos que subordina– se demora a lo largo una oración que «semble accroître la longueur et la solennité du défilé» (ibid.) hasta llegar a su núcleo.

abstracta, personificada como si fuese una Virtud en una Alegoría. Sin embargo, resulta más interesante, para nuestros intereses tropológicos, reparar en el hecho de que “à la gloire de la Fraîcheur” se eleven los pilones y columnas “dans une allée”, puesto que incrementa aún más las connotaciones espaciales, de contigüidad y hasta de iteración continua y rítmica de la imagen;²⁰⁴ como un desplazamiento horizontal por la adyacencia de la superficie, una de las imágenes privilegiadas para representar (analógicamente) la metonimia.

[II.b.] 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

En un ejemplar de metáfora con base diegética, metonimizada, extremadamente saturado, los “obélisques” vuelven a metaforizar las “glaces”, delatados por el atributo “de framboise”, de la “serie asociativa” –utilizando los términos de Riffaterre– del tenor primario (1969: 49). Por su parte, “se dresseront” es un verbo que incrementa aún más la connotación vertical de este elemento arquitectónico: por su fonética, replica al “s’adressent” de la primera sección, suponiendo un giro de noventa grados en lo que respecta al valor semántico –trocando el desplazamiento horizontal por la elevación vertical–, tanto como la conjugación en presente de entonces disiente del tiempo futuro de ahora; por añadidura, su valor estructural –por relación paradigmática de equivalencia, en cuanto a sonido y régimen verbal– es duplicado por el posterior “ils désaltéreront”, que recuerda la condición refrescante del tenor primario, formando parte de su serie; el atributo “rose” es plenamente siléptico: aplicado al “granit” de la serie vehicular, está influenciado por la relativa cercanía de “framboise” y sirve por igual para ambas dos series.

Estos elementos estaban ya en las sub-secciones previas del discurso de Albertine; también el “de place en place”, que reitera e incrementa los indicios de iteración

²⁰⁴ Una “allée” flanqueada en sus costados por una ordenación de múltiples (“il en faut plusieurs”) elementos columnarios secuenciados, parecida a los paseos de Versailles –visitados recientemente por Albertine– y reminiscente de aquella “allée” de los jardines de Champs-Élysées, bajo cuyos laureles el joven Narrador había librado la tribádica “lutte por la lettre” con Gilberte (RTP I: 485); también recuerda al antiguo Trocadéro que muy oportunamente albergaba, además de la sala de fiestas donde Albertine tratará de ir ese mismo día y no llegará a pisar, el Musée de sculpture comparée. Durante el paseo en coche que Albertine y el Narrador darán por París esa tarde, conversarán acerca de arquitectura y pintura –sobre Davioud (arquitecto del antiguo Trocadéro) y Mantegna (en el fondo de cuyo *San Sebastián* Albertine detecta un edificio de semejante estructura bizantina)– (RTP III: 673); el admirado adjetivo que, tras esta observación, le dedicará el Narrador a Albertine, “renversante” (674), será el mismo que ella le había dedicado a Andrée en la “falaise”. Por ello, reparar en que las “colonnes”, al ser “votives” –coronadas por un frontispicio con decoración escultórica de valor relicario; dotadas de inscripciones epigráficas escritas bastante por encima de la base (a nivel de los ojos) en aras (nunca mejor dicho) de expresar agradecimiento a un numen–, implican una hibridación intermedial asociable al aducido comentario comparatista de Albertine, será más interesante que censar en su decir, como tantos críticos que se han ocupado del auto-pastiche, una mera sucesión de referentes con formas fálicas en el sentido anatómico y más bien burdo (no muy por encima de la base) del término; observar que “élevés” no sólo es leíble con función adjetival, sino –por disemia con la forma del “passé participe”– como apuntalamiento verbal de la cláusula que recorre, aliterante, la “allée à la gloire” –cuyo peso oracional, “élevés” distribuye como un arbotante siléptico, sin faltar a su función de atributo de las “pylônes”– nos convencería de que Albertine se muestra como una “élève” mejor que buena en las Artes, en parte aprendidas junto al Narrador, pero cuyas formas ella erige y pone en juego irónica y lúdicamente.

arquitectónica de la sub-sección anterior, al tiempo que satura su isotopía: “place”, que también significa “plaza”, estaba ya implícita en las “colonnes Vendôme”. Además, la reaparición de los obeliscos prepara metonímicamente –siendo ella misma metónima, pues la Place de la Concorde, en cuyo centro se levanta un obelisco, se sitúa muy cercana de la Place Vendôme– la “identificación motivada” (Genette, G. 1972: 30) de la “soif” –metónima de la serie del tenor primario– con el “désert brûlant” –metónimo de la serie del vehículo–; en la urdimbre de metáforas hiladas, esta identificación de la sed con el desierto supone una variación importante: la aridez, común a los desiertos y a la sed, es una motivación plenamente legítima, que aumenta su coherencia tropológica gracias a los vínculos metonímicos entre los obeliscos, originarios de Egipto, y el desierto. Por si fuese poca la saturación figurada, lo ardiente se opone a lo helado, logrando una red de analogías y proximidades que triangula a la vez entre la semejanza, la contigüidad y la oposición, tal y como hacía el Narrador en aquel pasaje de “Combray” (RTP I: 166) donde llamaba “allitération perpétuelle” al intercambio recíproco de lo líquido y endurecido del vidrio y el agua de y en las garrafas sumergidas en la Vivonne.²⁰⁵ La comparación de las “glaces” con “des oasis” prosigue el hilado con la metáfora diegética anterior, declarando favorecer, frente a ellos, la superior capacidad de los “obélisques de framboise” para apagar su sed. La conjunción de metáfora y metonimia, rasgo distintivo del discurso proustiano muy destacado, convierte a esta sección, posiblemente la de estilo más elaborado de todo el parlamento, en un juego de variaciones semánticas que revisita y expande, transporta y transforma (es decir, “parodia”) el contenido metafórico planteado en la primera sección.

²⁰⁵ Un pasaje considerado por Genette como un artificio típicamente barroco –una reversibilidad de opuestos cuya descripción, por cierto, le había ocupado desde sus comienzos críticos (1966: 9-10)–, donde «une coïncidence de l’analogie et du contigu» ordena y asimila, en una cohesión textual, una «consonance des choses [...] minutieusement agencée comme celle des mots dans un vers» (1972: 54). Es muy oportuno aducir una carta citada en el mismo artículo (60), donde Proust cifraba la belleza absoluta del estilo en una “espèce de fondu”: en el decir de Albertine, esta imagen empieza aquí su tematización implícita. La dinámica de transformación de los estados de la materia, de lo sólido a lo líquido, no está desprovista, según Richard, de un poder de ilusión temporal, renovador de la percepción en su condición de frescor fundente (1974: 29), cristalizando en aquella «unité transparente» donde todas las cosas, según deseo proustiano, «sont venues se ranger les unes à côté des autres dans une espèce d’ordre, pénétrées de la même lumière, vues les unes dans les autres, sans un seul mot qui reste en dehors» (Proust citado en: Genette, G 1972: 60): en el “je ferai fondre”, Albertine vuelve a tomar a cargo de su sujeto (como en el “je convertis ensuite” [I.c.], pero de modo más explícito, al tomar valor de promesa y no de mero hábito) el proceso de conversión, aquí transformado en la fundición que Proust deseaba para todo estilo que aspirase a la belleza absoluta, y que consideraba «le Vernis des Maîtres» (61). El hecho de que sea un fundido también en lo fonético barniza con una maestría no solamente tropológica este segmento del decir que ahora clausura Albertine. Y es que la imagen analógica de la “allitération perpétuelle” resulta en este caso perfectamente literal, pues es interesante reparar en que la aliteración “ferai fondre”, insinuada en la antecedente “soif”, continúa resonando en el cercano “fond” (que está mediando entre otra reiteración consonántica, de valor fonético opuesto, esta vez gutural: la que alitera “granit rose” con “gorge”); además, con la densidad de apariciones de la fricativa labiodental, se sugiere cratilianamente la homologación de la materia, fomentada por la fluidificación de una fundición o un fundido.

3.2.2.1. Segundo comentario intercalado

← [2.] (et ici le rire profond éclata, soit de satisfaction de si bien parler, soit par moquerie d'elle-même de s'exprimer par images si suivies, soit, hélas! par volupté physique de sentir en elle quelque chose de si bon, de si frais, qui lui causait l'équivalent d'une jouissance).

El contraste con el primer comentario intercalado es inmenso (y no sólo por su presentación parentética): a las precisiones críticas que el Narrador apuntaba acerca del discurso de la elocutora (“un peu trop bien”) le sucede la caída por el abismo restallante de “le rire profond” –adjetivo que alitera triplemente con la anterior subsección del decir de Albertine (en “fondre” y “fond”)–: la fragmentación de una totalidad, condición de posibilidad de toda sinécdoque, es prefigurada con la explosión de este “rire” que, cuando “éclata”, pareció desmembrar, partir en una triple disyunción, las conjeturas interpretativas que siguen.²⁰⁶ La “satisfaction de si bien parler” –participante del registro de lo Simbólico– se ve optada por la más agresiva “moquerie” especular –reflejo de una hostilidad doblemente Imaginaria, ya que la causa de la risa estaría en “de s'exprimer par images si suivies”, fundamental rasgo definitorio de la “manière” de su auditor cuando pase a narrar– y pronto inclinada hacia una “volupté physique” presentada –por la posición y longitud de la cláusula, por la interjección del Narrador, “hélas!”, por el asíndeton enfático “de si bon, de si frais”– con los rasgos de una certeza confirmada, arrojando hacia lo Real de una “jouissance” que no precisa especificaciones y que desmiente –pues se reconoce como tal– la atenuación que precede, con “l'équivalent d'une”, al anuncio de una “jouissance” que estraga a su auditor y lo convierte en su instrumento.²⁰⁷ Se prepara, por estas vías, un cambio de régimen.

²⁰⁶ Poco tratados por la crítica, los comentarios intercalados y su carga indiciaria, de éste en especial, se han observado al menos una vez: «questo inciso, che fornisce la chiave di lettura dell'autopastiche» (Tajani, O. 2021: 110) insinúa la función de parábasis que Spitzer asociaba a los paréntesis proustianos (1970: 412).

²⁰⁷ Signos de la alteridad de un goce mediante los cuales Albertine confirmaría la opinión de Cixous acerca de la voz femenina, pues hablando «materializa carnalmente lo que piensa, lo expresa con su cuerpo [...] inscribe lo que dice, porque no niega a la pulsión su parte indisciplinable, ni a la palabra su parte apasionada» (1995: 55) y que implicarán, para su auditor, la conciencia de un Goce Otro, como evidencias fantasmáticas pero lacerantes de un Goce *del* Otro, que ya han aparecido antes en la *Recherche*, fomentando la angustia del Narrador. Así, en el casino de Incarville, el doctor Cottard le ha señalado: «montrant Albertine et Andrée qui valsaient lentement, serrées l'une contre l'autre, «j'ai oublié mon lorgnon et je ne vois pas bien, mais elles sont certainement au comble de la jouissance. On ne sait pas assez que c'est surtout par les seins que les femmes l'éprouvent. Et voyez, les leurs se touchent complètement.» En effet, le contact n'avait pas cessé entre ceux d'Andrée et ceux d'Albertine [...] mais elles se détachèrent légèrement l'une de l'autre tout en continuant à valser. Andrée dit à ce moment un mot à Albertine et celle-ci rit du même rire pénétrant et profond que j'avais entendu tout à l'heure. Mais le trouble qu'il m'apporta cette fois ne me fut plus que cruel; Albertine avait l'air d'y montrer, de faire constater à Andrée quelque frémissement voluptueux et secret. Il sonnait comme les premiers ou les derniers accords d'une fête inconnue.» (RTP III: 191). Según interpretaba Compagnon este último pasaje, «[c]e rire profond, mystérieux, étranger, c'est le signe même de la jouissance féminine qui fascine ou épouvante le héros de la *Recherche*» (1996: §5). Por conjugar risa y safismo, resulta también revelador el momento en que el Narrador declara, en Balbec y en medio de una de sus intermitencias du cœur, que «[d]errière 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.» (RTP III: 501-502): es curiosa la mezcla que en esa ocasión el Narrador realiza entre Montjouvain y risa y la oiremos resonar en la clausura de la sección satírica del auto-pastiche.

3.3. (Un paréntesis “mereográfico”)

Resulta oportuno hacer una pausa en el desarrollo lineal de la lectura para abordar dos aspectos que relacionan el decir de Albertine (y los comentarios intercalados), en tanto segmento textual de un texto mayor, como *parte de un todo* o, al menos, como *parte entre partes* –de aquí el incómodo neologismo que he debido acuñar para titular el apartado–²⁰⁸ con otros sectores de la obra: tanto inmediatos –que abordaré a través de una lectura de las cuatro oraciones ([0.1] a [0.4]) con las que el narrador lo introduce– como lejanos, aislando algunos rasgos por los que puede ser leído como un reflejo de la obra en sentido global, asociándolos después con otros pasajes de los que, de forma a veces muy clara, se hace eco.

3.3.1. A propósito del enmarcamiento

Resulta extremadamente curioso que el fragmento inmediatamente previo al decir de Albertine, el enmarcamiento que el narrador hace de su monólogo, reproduzca también un esquema encuadrable en el modelo de figuración tetrapartito que Hayden White aplica a los pasajes de *Sodome et Gomorrhe*: también aquí cualquier escansión posible se ve poco menos que obligada a dividir en cuatro, coincidiendo con los cuatro comienzos de frase.²⁰⁹

El interés del auditor por interpretar el discurso en términos del ascendiente que tendría frente a Albertine es tematizado claramente por el narrador en la doble negación (“elle ne peut donc pas ne pas m’aimer”), cuya estructura alambicada se replicará –como hemos visto ya– en el primer comentario intercalado. En este caso, presenta los indicios del

²⁰⁸ «We need a term to suggest the symbiosis of part and whole» (Fletcher, A. 1970: 84). Me resigno a proponer “mereografía” para designar todo estudio de la relación entre partes y todo de un ente en concreto.

²⁰⁹ Reproduzco de nuevo el pasaje de la introducción que hace el Narrador al discurso de su compañera [0.1.] 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.

[0.2.] Peut-être l’avenir ne devait-il pas être le même pour Albertine et pour moi.

[0.3.] 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.

[0.4.] Elle me dit (et je fus malgré tout profondément attendri car je pensai: «Certes je ne parlerais pas comme elle, mais tout de même, sans moi elle ne parlerait pas ainsi, elle a subi profondément mon influence, elle ne peut donc pas ne pas m’aimer, elle est mon œuvre»):

La primera de ellas [0.1.], la más extensa, postula una tesis; la segunda [0.2.], la más breve, en cierto modo la socava, siendo respecto a la primera una suerte de antítesis, –Spitzer advirtió del uso que hacía Proust de los “peut-être” «ironiques et humoristiques» (1970: 453)– emitiendo un juicio problemático en dirección al futuro de la cadena sintagmática de acontecimientos de la historia, en un desplazamiento metónimo propuesto por una prolepsis conjetural; la tercera [0.3.], yuxtapone sin sintetizar el contenido de las anteriores, pero colecta los motivos de ambas (la etimología de “sinécdoque”, “entendimiento simultáneo”, resulta aquí sugerente); la cuarta [0.4.], supone una conclusión parcialmente antifrástica, internamente, pues consta de una lacónica concesión de la palabra a Albertine (“elle me dit”) en-seguida abortada por un paréntesis, que da una interpretación del discurso que está a punto de referirse (“elle ne peut donc pas ne pas m’aimer”) cuanto menos discutible (si es que no irónicamente errónea): una interpretación probablemente opuesta al sentido de un decir por medio del cual Albertine expresará otros gustos, remitirá a otros deseos, suponiendo un desmentido, al sugerir su improcedencia, a la actitud enternecida del protagonista

juego especular de interpretación intersubjetiva a través de los rasgos puramente gramaticales de saturación modal: si allí se lo postulaba mediante una densidad conmutadora, aquí toma la forma de una inferencia lógica (avivada por el paralógico “donc”) de estilo casi parmenídeo, cuyo ilusorio rigor formal no impide que sea una conclusión basada sobre premisas falsas. En la búsqueda en el discurso de signos del amor que ella pueda sentir por él, el auditor se encuentra en el doble plano de la reticencia y de la infatuación.²¹⁰ Desdeña el monólogo de su amiga, según dice, en virtud de su impertinencia, por la “grâce assez facile” y el preciosismo excesivo y vano, que fácilmente podemos poner del lado de la alegoría,²¹¹ le envanece lo que en él puede hallar de símbolo de su propio poder sobre ella, interpretando el discurso de Albertine sobre las “glaces” en los términos de su propio reflejo narcisista, como parte de sí mismo, representación sensible de una idea de sí y del estado de la relación vincular que lo une a ella en tanto reflejo. Al preferir tomar el discurso de las “glaces” como prueba de amor, Marcel está valorándolo como reflejo de su propia imagen y como manifestación de un doble reconocimiento, primero de él a sí mismo a través de su identificación en la imagen, y después del objeto que –para sí mismo en tanto sujeto– es Albertine, subjetivada (o sujetada) en una relación que supuestamente lo tomase a él como objeto de su deseo mimético.²¹² La recusación del impulso totalizante del

²¹⁰ De esta manera, el rechazo expresado por el Narrador a utilizar en la conversación formas literarias puede ser comparado con la caracterización que hace Genette (1969: 291) del florido estilo, literario y sobre-elaborado, de Legrandin: como en su caso –«Ma grand-mère lui reprochait seulement de parler un peu trop bien, un peu trop comme un livre, de ne pas avoir dans son langage le naturel» (RTP I: 67)–, Albertine habla aquí demasiado bien, demasiado como un libro. Respecto a la infatuación –y aparte del ejemplo ya citado de Andrée mimetizando por amor, en Balbec, los modos de expresión del protagonista– muy poco después del auto-pastiche, el Narrador comenta el monólogo de Albertine en unos términos que solidarizan el mimetismo con el poder y, en una inferencia muy sintomática, con el amor: «l’amour, même quand il semble sur le point de finir est partial. Je préférais la «géographie pittoresque» des sorbets, dont la grâce assez facile me semblait une raison d’aimer Albertine et une preuve que j’avais du pouvoir sur elle, qu’elle m’aimait» (RTP III: 638).

²¹¹ Concretamente de la alegoría barroca, por lo que presenta de «acumulación incesante de fragmentos sin idea rigurosa de un propósito, junto a la adopción de estereotipos para su realce» (Benjamin, W. 2006: 397). Si bien el narrador deja entrever –en [0.2.], a lo largo de los comentarios intercalados y en la “Coda”– motivos hartos más personales para el desagrado, de manera tal que aun en las secciones del régimen lúdico el auditor ha podido sentir ya, en el monólogo de su compañera, la incipiente prodrómica de unos signos agresivos –la “jouissance”, verbigracia– que parecen desplazarse mucho más allá del principio de placer.

²¹² El aspecto narcisista de esta valoración se incrementa por el vaciamiento de la importancia sagrada que suele reservarse al símbolo (Auerbach, E. 1998: 104): aquí es la forma de la expresión y del contenido de las “images si écrites” las que le parecieron “réservées pour un autre usage plus sacré”, no la sustancia de su contenido, la red ideológica de valores estéticos que el Narrador ha juzgado inadecuadas para un eretismo retórico de tal intensidad. Sin embargo, el potencial inagotablemente revelador de lo misterioso propio del símbolo, aquello que hizo a la palabra “símbolo” «ascender desde su aplicación original como documento, distintivo o credencial hasta el concepto filosófico de un signo misterioso y [...] acercarse a la naturaleza del jeroglífico, cuyo desciframiento sólo es posible al iniciado» (Gadamer, H. G. 1999: 111), se insinúa con el inmediato “et que j’ignorais encore”. La *Recherche* es la búsqueda de este todavía ignorado “usage plus sacré”, precisamente a través la narración hecha mediante este “usage”; un “usage” más valioso para el Narrador que estas téseras verbales de Albertine, desprovistas del “valor de cambio” con que él pretendía tasarlas en tanto testimonio de su deseo (de Albertine) y reconocimiento del suyo (del futuro narrador), pero portadoras, según Emily Eells, de una virtud “auto-fecundante” para la propia escritura que está por venir (1982: 116-117).

símbolo toma la forma de una tácita rescisión, por parte de Albertine, del “contrato” amoroso, de cuya asunción el Narrador da claras muestras de haberse esforzado –cuando lo oyó y aun después, al narrarlo– por mantener cuidadosamente reprimida.²¹³ Su última afirmación, “elle est mon œuvre”, se abre imperiosamente a una interpretación figurada.²¹⁴

²¹³ Resulta fundamental, para la fecunda ambigüedad del pasaje, que el Narrador dé a entender más de lo que él se atreve a confesarse a sí mismo. Kristeva podría haber tenido en la mente esta reacción del Narrador, así como todo el pasaje, al escribir que en Proust «el deseo y los signos tejen la tela infinita que no oculta sino hace aparecer lo inmundo tamizado. Como falencia, molestia, vergüenza, torpeza. En suma, como amenaza permanente para la retórica homogeneizante que el escritor construye contra y con lo abyecto» (1988: 33). Al esforzarse en interpretar el discurso de su amiga como manifestación sensible originada en un entramado de afectuosos y tiernos contenidos emocionales intra-albertínicos –deseo, emulación, amor– y en términos de una expresión del reconocimiento de su poder de acción sobre el entendimiento de Albertine, está eligiendo, en definitiva, interpretar el discurso según una modalidad simbólica. Pero si cada mitad del *symbolion* mantendría, según Genette, una relación de contigüidad entre las dos mitades complementarias y una relación de inclusión de las dos mitades respecto al todo que constituyen (1972: 27), podemos tener una pista de los modos de figuración que harán posible que Albertine se emancipe, a través de su discurso, de la tutela imaginaria en que pretende sumirla su auditor. Tal vez la relación entre alegoría y neurosis obsesiva no sea, por ende, tan clara como proponía Fletcher (1970: 286): bien pudiera ser, primero, que la alegoría fuera un estrago de lo simbólico en un mundo de neuróticos; y que la obsesión fuese, segundo, una mera organización de defensas, como la que leemos en [0.4], contra la angustia por la pérdida del objeto, cuyo vaciamiento suele escenificar la alegoría, «al afirmarse como coextensiva a la experiencia subjetiva de una melancolía nombrada» (Kristeva, J. 1997: 89) mediante la expresión de un duelo guardado por aquello que nunca se tuvo.

²¹⁴ Si bien el contenido literal tematiza la influencia lograda por el Narrador en el entendimiento de su amiga, Albertine, al arrojar a los oídos de su auditor unas “paroles du genre” que formarán –en “un autre usage plus sacré”– el estilo del libro que el Narrador escribirá, se está alzando como causa (principalísima) del texto que leemos: a la vez como oráculo de su prefiguración formal y como encarnación ficcional de la misma. ¿Qué tipo de encarnación ficcional? ¿Qué modo de figuración adoptaría el discurso de Albertine en relación con la obra? La ambigüedad llega también a este nivel. Si aceptamos la fórmula, antes propuesta, de conjunción tropológica –(Símbolo = Sinécdoque + Identificación); (Alegoría = Metonimia + Antonomasia)– no sólo estaremos en condiciones de aplicar al discurso las determinaciones de cada tipo de transformación semántica, sino que podremos trazar las condiciones desde la cual un modo se transforma en el otro, tanto en la vertiente productiva de Albertine, como en la receptiva del Narrador. Éste ha podido seleccionar las cualidades del discurso de ella en función de aquellos rasgos que lo asocian a sí mismo, identificando este discurso a él –pese a la distancia postulada por “à mon influence” [0.1.], el sintagma que antecede (“dus uniquement”) establece para sí una monocausalidad fácilmente confundible con fantasías regresivas de omnipotencia narcisista– y, sobre todo, al amor del cual se empeña en considerar una prueba. Si el Narrador muestra la necesidad, incluso al narrar –en un delicioso trabajo de ironía perspectivista en el cual el lectorado puede leer los puntos para los cuales el Narrador prefiere permanecer ciego–, de considerar al discurso en tanto tésera verbal identificada al amor (y al poder), ya en el comentario intercalado [1.], la disímil integración de los signos e indicios que auditor y elocutora colectan recíprocamente el uno del otro –la una del impacto del discurso en la reacción del otro, el otro de las cualidades del discurso como producción– supone un juego de sinécdoques no identificatorias que se acerca a la antonomasia: los rasgos idiolectales del Narrador aislados por ella presentan una autonomía que libera las cualidades de su origen sustancial; además, la principal crítica que hace el Narrador al discurso de su compañera refiere al contexto no libresco, a una traslación indebida o fuera de lugar, impropia: metonímica. Con este paso ya tenemos a la “Alegoría” en funcionamiento y hemos visto cómo la sección [II] es un desfile metonímico extremadamente saturado de recursos tropológicos, en celebración hiperbólica del motivo de la “glace”; el paréntesis del comentario [2.] ha diseminado la plurivocidad del discurso mediante “le rire profond”, y veremos las transformaciones que padecerá en su caída hacia las secciones satíricas esta “glace” ante “le rire” que “éclata”, pues ya no será un símbolo en el cual el Narrador pueda identificarse, tampoco el discurso podrá identificarse a él. Dado que toda metonimia es convertible en sinécdoque, según Genette, apelando al conjunto superior, y toda sinécdoque en metonimia recurriendo a la relación entre las partes constituyentes (1972: 27), el paso –dado ya por Albertine, pero aún no entendido, incluso manifiestamente denegado por el Narrador– de un modo simbólico a uno alegórico podría darse por la extracción de un elemento, bien disolviendo la identificación, bien extirpando la unidad que la parte mantiene, en relación de inclusión, con un “todo” –devenido, de tal manera, en un “resto”.

3.3.2. A propósito de la reflectividad

Si la diferencia entre sinécdoque y metonimia se juega, respectivamente, en «le rapport de la partie au tout et le rapport de cette même partie aux *autres parties* constitutives du tout: rapport, si l'on préfère, de la partie au *reste*» (Genette G. 1972: 27), la lectura figurada de una Albertine que representase aquí, mediante su discurso, a la propia obra de la que “forma parte”, nos la presentaría escindida: bien identificada en la conciliación representativa de una parte del todo de la obra, bien en la expresión abstracta de aquellos agentes alegóricos, a menudo femeninos, que personificaban Virtudes o Artes y hacían entrega de su mensaje a un buscador del cual eran una alteridad radical; es decir, bien por una sinécdoque, bien por una metonimia; bien por su relación con el todo, bien por su relación con el resto. Una tensión análoga a la que autor y Narrador mantendrían con su relato –y entre sí– y a la relación que este fragmento de la *Recherche* mantendría con la totalidad (de la obra) y el resto (del texto). Quizá esta dialéctica basada en la oposición entre un impulso en busca de totalización y otro que la rehúye sea la dominante temática para el pasaje que nos ocupa.²¹⁵

Por otro lado, la condición de “parte representativa de un todo” constituye también la primera mitad de una definición del procedimiento que se conoce, desde Gide, como “mise en abyme”; su segunda mitad querría que esta condición de “representativa” se fundara en una relación de “analogía” entre la parte y el total. Lucien Dällenbach cataloga de “mise en abyme” a «*todo enclave que guarde una relación de similitud con la obra que lo contiene*» (1991: 16), convirtiendo a la noción de reflectividad en su base común (58).²¹⁶ Si bien la naturaleza auto-referente de este pasaje ha sido señalada por diversas voces críticas, que han mencionado a menudo su naturaleza especular, apenas se han dado pasos para dirimir

²¹⁵ Aunque esta dialéctica entre ambos impulsos opuestos se exprese, ciertamente, con la tensión suspensiva e irresuelta de un “dialogismo polimorfo”: relacionando el discurso de Albertine con los comentarios intercalados y su propia serie del habla con su función mimética, se tejen las disyunciones entre placer y goce, ludismo y sátira, risa y pesar, que en este pasaje se enzarzan –por decirlo en términos que Mukarovsky reservaba a la obra de arte en general, pero que se pueden aplicar de manera señalada a este paso de la *Recherche*– «en complejas relaciones recíprocas, tanto positivas como negativas (concordancias y contradicciones), de modo que se genera una totalidad dinámica mantenida en unidad por las concordancias y a la vez puesta en movimiento por las contradicciones» (2000: 199). Veremos en la tercera sección cómo el uso que Albertine hace del modo de figuración sinécdoquico presentará una forma problemática, en absoluto subsumible en la expresión holística –propia del símbolo– de una esencia unitaria, fragmentando las imágenes según aquella tendencia al aislamiento que Fletcher consideraba propia del modo alegórico (1970: 87). Asimismo, veremos en la cuarta sección cómo su discurso tomará del dechado de la alegoría la imagería y los motivos, para construir su alegato en oposición frontal a los valores estéticos (y morales) de su auditor.

²¹⁶ Definiendo el “reflejo” como «*todo enunciado que remite al enunciado, a la enunciación o al código del relato [...] una metasignificación merced a la cual el relato puede tomarse a sí mismo por tema*» (1991: 59), Dällenbach lo distingue de las relaciones de analogía existentes en el símbolo y en la alegoría determinando que la sobrecarga semántica que opera el reflejo al desdoblarse el relato, depende fundamentalmente, para su desciframiento, del conocimiento del propio texto (60), como un ente autónomo no necesitado de códigos.

cómo opera este reflejo y qué elementos refleja.²¹⁷ La condición reflectante de una parte de un texto respecto al texto donde se inserta, se puede dar, por ejemplo, en forma de una especie particular del modo metadieético que Dällenbach denomina “metarrelato”, y que se distingue por interrumpir no sólo la historia,²¹⁸ sino también el relato, reflejándolos a ambos mientras diversifica la instancia de enunciación (66): sin duda es el caso de los enunciados que componen el fantasioso discurso de Albertine.²¹⁹ Ahora bien, la tripartición tipológica propuesta por Dällenbach –especificada a cinco clases de lo que llama “mise en abyme elementales”– no lo exime de advertir que en la práctica ni estos tipos ni estas clases aparecen en estado puro. El discurso de Albertine podría considerarse, a la vez, reflejo “ficcional” y “enunciativo”,²²⁰ pero no opera lejos de la “mise en abyme textual”, al ser un reflejo de la vertiente literal de la *Recherche* –siguiendo, como estamos viendo, una sucesión de modos de figuración característica de la obra, reproduciendo su código– y evocándola según un “modelo reducido” (120), “à une échelle toute petite”, como dirá la propia Albertine.

²¹⁷ Por ejemplo, Eells observó una relación de analogía entre los motivos de la improvisada “œuvre” de Albertine y la obra novelesca, mencionando su función auto-referencial (1982: 117), igual que Dubois, que reparó además en el autotelismo del pasaje (1997: 83); Milly vio –en un texto de 1985 al que no he tenido acceso directo– las “glaces” de este pasaje como «symboles de l’œuvre à venir» (citado en: Micu, C. 2016: 64) y atribuyó al pasaje una «réflexivité intimement intégrée à la fiction» (citado en: Tajani, O. 2021: 114), si bien tres años antes había subestimado su potencial de «grille[] de lecture[]» (Milly, J. 1983: 43 n.70), en favor de los pasajes «fournies à propos des artistes» (ibid.); vimos cómo Riffaterre calificaba el fragmento de «self-reflective fiction» (1987: 384); Pierron propuso, como hemos visto, una relación homológica entre la espectralidad de las glaces y las cualidades reflectantes de Albertine respecto a su auditor (2005: III, II, §23); por su parte, Aron se refiere a un «jeu de miroirs» que evoca la «poétique du fragment qui est au cœur de la méthode de composition de Proust» (2012: 54); Tajani designa el fenómeno con la voz «sdoppiamento» (2021: 114).

²¹⁸ En la traducción de que dispongo se lee el término “diégesis”, pero lo modifiqué por “historia” para evitar confusiones con el término genettiano, que Dällenbach parece utilizar –tanto si escribió “diégèse” como “diégesis”– con un significado distinto al que Genette insiste en reservar para lo “diegético”: el universo a menudo ficcional (la “diégèse” en sentido estricto) donde sucede la “historia” del relato (1998: 15-16).

²¹⁹ Y es importante tener presente que esta asignación, “metarrelato”, sólo sería pertinente para las palabras que el texto marca como directas de Albertine. La distinción de Dällenbach entre “metadiégesis” –término que adopta de Genette (1972: 241-243)– y “metarrelato” se fundamenta en el relevo que en este último se da en la instancia de enunciación, que difiere de la del narrador del relato englobador. Ahora bien, la imbricación con los comentarios que el Narrador intercala, focalizados en las circunstancias perfectamente diegéticas del acto de su enunciación, así como el juicio que apunta al enmarcarlo, no sólo sobrecargan indiciariamente –como se ha dicho ya– el discurso de Albertine, insinuando las direcciones para su(s) descifraje(s), también establecen las condiciones de recepción del auditor, sugiriendo su ambigua posición respecto a un *exemplum* analógico –según términos de Dällenbach (1991: 101) provenientes de Genette (1972: 242-243)– que lo incumbe: esta posición del Narrador ante el discurso de Albertine, que he abordado en el apartado anterior, tiene una importancia, aun siendo reflejo enunciativo, fundamental en la reflectividad referencial del pasaje entero, al reiterar tantos motivos –por ejemplo: los celos, la crueldad, el deseo, la literatura– altamente representativos de la novela. En un orden funcional, por la relación metadieética que mantiene tanto con acontecimientos futuros como pretéritos de la historia, encajaría en las primeras tres funciones de la lista que da Genette en (1998: 64): retrospectión, anticipación y paralelismo temático.

²²⁰ Ficcional, pues el enunciado de su creación imaginaria guarda relaciones de analogía con otras partes de la obra; enunciativo, ya que un sujeto de la enunciación distinto del narrador imita el estilo de éste y facilita un contexto que condiciona la producción de la obra (Dällenbach, L. 1991: 95), prefigurándola formalmente.

3.3.2.1. Un reflejo local de tipo temático

Genette distingue dos posibles relaciones metadieéticas de tipo temático, en virtud de su parecido analógico o de su contraste opositivo (1972: 242). En el caso que nos ocupa, la condición innegablemente metadieética se basa en el absoluto carácter imaginario de la improvisación de Albertine, la cual presenta un gran número de analogías temáticas y motívicadas con el resto (o el total) de la *Recherche*, algunas de las cuales consigno en este trabajo.

Es obvia la condición opositiva respecto pasaje de la “falaise”;²²¹ pero hay otro punto en la *Recherche* al que el “auto-pastiche remite analógicamente en virtud de su afinidad temática, casi figural.²²² También allí se metaforiza un pasaje de nutrición con una imaginaria arquitectónica; es el pasaje donde la joven Gilberte devora un “gâteau” (RTP I: 497).²²³ Si

²²¹ Donde Albertine era allí oyente asombrada de los saberes de Andrée, y jugando en este punto de *La Prisonnière* con tal desparpajo con las “images si écrites”; con la Albertine que entonces acababa de confesar por escrito su amor al futuro narrador y la que aquí lo desmiente de viva voz, entre la Albertine que entonces daba a su amigo el deseo de vivir con ella su novela y la que da a su auditor las palabras para escribirla. No creo que pueda decirse mejor que lo hiciera Eells: «Si le pastiche de Gisèle est la première leçon de littérature d’Albertine, et le début de leur amour, le texte de l’autopastiche, en revanche, serait son examen oral qu’elle passe a la fin de son séjour chez lui, qui marque également la fin de leur amour» (1982: 107).

²²² La estructura figural de la obra de Proust fue sugerida, aunque sólo de modo implícito, muy tempranamente: ya antes de que Auerbach reintrodujera el término para los estudios literarios, en 1930, Beckett fundamentaba su acercamiento a la *Recherche* en el «dualism in multiplicity» (1957: 1) que hace que Proust respete «the dual significance of every condition and circumstance of life» (52). Deleuze encontró lo figural en el acoplamiento de dos sensaciones alejadas en los sentidos y en el tiempo, relacionándolo con el modo de operar que presenta la memoria involuntaria en la novela (2004: 67-68). Por su parte, White (1988: 269) asimiló la consumación propia de la estructura figural con las sucesiones temáticas y de los modos de figuración. Algo parecido sucede con la relación (doblemente) figural, que mantiene el Narrador con Swann, que ha sido señalado, más de una vez, como una prefiguración del primero: por ejemplo, cuando Rousset calificaba de ejemplares los amores de Swann con Odette, designándolos «premier schéma que les amours ultérieurs auront pour tâche de reproduire, en le variant sans doute mais en le répétant inéluctablement [...] pré-figurant en cela l’itinéraire du héros» (1962: 145) [cursivas mías], lo hacía con una terminología reminiscente de la interpretación figural; cuando destacaba, del Narrador y de Swann, las «similitudes de caractère et analogies de destinée» (146), estaba aislando unos rasgos cercanos a la definición que ofrecía Auerbach de “figura”, en tanto conexión establecida «entre dos hechos o dos personas en la que uno de ellos no se reduce a ser él mismo, sino que además equivale al otro, mientras que el otro incluye al uno y lo consume» (1998: 99). La conexión entre Swann y el Narrador es de consumación, pues el segundo vence el error del primero, y aprende la superioridad del arte frente al amor (Rousset, J. 1962: 169-170); doblemente figural porque es correlativa a la que ambos mantendrían intertextualmente –en un plano que podríamos llamar (figuradamente) “literalmente figural”– con Moisés y Cristo, respectivamente: como Moisés, Swann muere antes de poder regocijarse por la entrada de su familia en la Tierra Prometida (el salón de los Guermantes) y ve a su amada en el retrato de Sefora (RTP I: 219-222); como Moisés, defiende la dignidad de su pueblo en l’Affaire Dreyfus y da al Narrador una prefiguración de su destino celópata, cual si fuesen las Tablas de la Ley (RTP III: 101).

²²³ El hilado de metáforas que hacía entonces por el Narrador se basaba también en el atributo “arquitectural” del “gâteau” que Gilberte devoraba, una “métaphore clé” a partir de cuya cimentación se alzaban unas imágenes de derrumbe muy parecidas a las que observaremos en la sección cuarta del decir de Albertine.

la salle à manger, sombre comme l’intérieur d’un Temple asiatique peint par Rembrandt et où un gâteau architectural aussi débonnaire et familier qu’il était imposant, semblait trôner là à tout hasard comme un jour quelconque, pour le cas où il aurait pris fantaisie à Gilberte de le découronner de ses créneaux en chocolat et d’abattre ses remparts aux pentes fauves et raides, cuites au four comme les bastions du palais de Darius. Bien mieux, pour procéder à la destruction de la pâtisserie ninivite, Gilberte ne consultait pas seulement sa faim; elle s’informait encore de la mienne, tandis qu’elle extrayait pour moi du monument écroulé tout un pan verni et cloisonné de fruits écarlates, dans le goût oriental. (RTP I: 497)

La selección del motivo del “Temple asiatique peint pour Rembrandt” para la comparación de “la salle à manger” toda vez que está diegéticamente motivada por la hebraicidad de Swann y su aprecio por la pintura

allí el hilado imaginal se tejía alrededor de la comparación de la sala de Swann con un templo oriental pintado por Rembrandt, a través de un desarrollo metónimo relacionado con la ascendencia hebraica de la familia, en el caso del discurso de Albertine los motivos sacros se imbrican con leitmotifs venecianos, tan propios del personaje. La relevancia de la repetición escénica se intensifica con la relación figural que une a los personajes de Gilberte y Albertine;²²⁴ en lo que respecta a algunos rasgos que comparten –el safismo, por ejemplo– y la parecida función –ciertamente estragante– con que el narrador las inviste, sucesivamente, en la dialéctica de su deseo. Ignoro si alguien ha reparado antes en el hecho de que este pastiche también toma unas formas –o “moules”– provenientes de Luciano.²²⁵

holandesa enlaza con “un gâteau architectural”, adjetivado con una junción adjetival (“débonnaire et familier”) que redundante entre sí pero que tiende sus lazos a isotópicos al espacio doméstico, no sin una hipálage concerniente a Swann. La construcción se revela concesiva en su siguiente atribución: “qu’il était imposant” es sucedida por una analogía (“semblait trôner là”) que enlaza con la modalización metonímica que despliega la temporalidad y las acción, desde “à tout hasard comme un jour quelconque, pour le cas où il aurait pris fantaisie à Gilberte”, hasta la transición a los elementos que, persistiendo en su orientalismo, abandonan la determinación religiosa e ingresan en la realeza, quizá en relación con las puestas en escena tardo decimonónicas del Racine. El paso se apoya en una catacrexis, “découronner de ses créneaux”, hiladora de la “métaphore clé” que cratiliza, ocluyendo con una violencia aliterante en /k/ y/r/ la masticación, cambiando a la modalidad de la sinécdoque. La presencia de la /d/ contribuye a resaltar una simetría entre el infinitivo y los complementos (ambos tetrasílabos) que “en chocolat” (cualidad del tenor de una metáfora por venir) atempera por su variación consonántica; reveremos al final del auto-pastiche replicar la oclusividad que retumba en “et d’abattre ses remparts aux pentes fauves et raides”: la comparación vincula el barro cocido como material de construcción a la cualidad del tenor, y la adecuada mención al rey persa que precede al sintagma “la destruction de la pâtisserie ninivite”, cuya disposición catastrófica –en sus varios sentidos– recuerda a un tema icónico de la pintura romántica francesa: las imágenes de destrucción asociadas a Sardanápalo, rey ninivita. En un ejemplo de la modalización antifrástica que se avanza a la que encontraremos en el auto-pastiche, a partir de la mención de “destruction”, el tono cambia por completo: a una prótasis tan imaginada y terrible adjunta una anteisagógé (“Gilberte ne consultait pas [...] elle s’informait encore de la mienne”), prosaica y diegética que involucra al Narrador y lo reintroduce como personaje en la escena.

²²⁴ El paralelo entre Gilberte y Albertine es mencionado en ocasiones reiteradas, teniendo un momento de tematización explícita en la confusión que el futuro narrador comete después de la muerte de Albertine, al leer este nombre en la firma de un telegrama que Gilberte le envía (RTP IV: 220). Siendo un momento clave en virtud de la confusión entre lo “literal” y lo “figurado”, contraste altamente explotado en la novela –por ejemplo, en el pasaje de las Virtudes y los Vicios de Giotto (RTP I: 80-81)–, aquí se presenta figurado de un modo triple o cuádruplemente literal, a través del erróneo desciframiento (por partida doble o triple, por ser un telegrama) de los trazos de una letra. Resulta curiosa la tematización de las “glaces”, en su acepción “especular”, en los comentarios en que metaforiza la pérdida de interés en esta falsa noticia de la resucitación de Albertine: «Et en m’apercevant que je n’avais pas de joie qu’elle fût vivante, que je ne l’aimais plus, j’aurais dû être plus bouleversé que quelqu’un qui, se regardant dans une glace, après des mois de voyage ou de maladie, s’aperçoit qu’il a des cheveux blancs et une figure nouvelle, d’homme mûr ou de vieillard» (RTP IV: 226-227).

²²⁵ Quizá veo este parecido por el alto nivel de heterología y polimorfismo que caracterizan tanto a la menipea como al auto-pastiche: en ambos casos se da aquella ambivalencia de la menipea, consistente, para Kristeva, «en la comunicación entre dos espacios, el del escenario y el del jeroglífico, el de la representación por el lenguaje y el de la experiencia en el lenguaje» (1981: 218), entre el ámbito de un enunciado –metadieético y mimotextual– y el ámbito que concierne a su enunciación –e interpretación– en el ámbito intradieético. En este caso, recuerda a formas menipeas no sólo por su semejanza al motivo del “mundo en la boca”, reminisciente del pasaje lucianesco de *Historia Verdadera* que Auerbach (1996: 248) da como una de las fuentes –la otra es el *Gargantúa* popular– del motivo en Rabelais, sino por un eco también rabelaisiano que creo percibir. En el capítulo LV del Libro Cuarto de *Gargantúa y Pantagruel*, encontramos un pasaje no desprovisto de semejanzas con este momento de *La Prisonnière*: Panurgo, embarcado con sus amigos en la búsqueda del oráculo de la Divina Botella para saber si debe casarse o no, y si será cornudo si lo hace –las mayores preocupaciones del protagonista, dicho sea de paso, en este quinto volumen de la *Recherche*–, oye que

3.4. Por el lado satírico

Motivado por una intención burlesca, el régimen satírico no precisa de mayores presentaciones: es la categoría marcada de la oposición lúdico-satírico, y la marca que los separa es la animosidad. Por otro lado, la sugerencia avanzada en el apartado interior, considerar el auto-pastiche a la luz de su vinculación con la tradición menipea, solicitarían una delimitación de lo que se entiende por tal, y más ahora que el discurso de Albertine se dirige a registros más claramente asociados con el régimen satírico.²²⁶ Sin embargo, cuestiones de espacio me obligan a reservar para el pie de la página el esclarecimiento de unos pocos rasgos pertinentes y de su relación con el discurso de Albertine; razón que me obliga también a apuntar una caracterización muy lacónicamente de los dos géneros hipertextuales (transformacional e imitativo) que Genette distinguió en el régimen satírico:

c) El “*travestimiento*” –del francés “*travestissement*”– es el término que designa al modo de transposición estilística en el régimen satírico. Nacido en el Barroco con la adaptación en octosílabos romances de cantos épicos virgilianos (Genette, G. 1989: 73), el travestimiento «modifica el estilo sin modificar el tema» (33), «consiste en transformar un texto noble imitando el estilo de otro texto, más difuso, que es el discurso vulgar» (43).

d) La “*charge*” –o “imitación satírica”– es el término que designa el tipo de relación imitativa en el régimen satírico, donde el hipotexto es ridiculizado mediante «exageraciones y recargamientos estilísticos» (37), «cuya función dominante es la burla» (104).

del mar llegan unas voces misteriosas y entra en pánico. Pantagruel conjetura que bien pudiera ser que estuviesen llegando al centro de los mundos, que estaba regido, según el pitagórico Petróon –citado por Plutarco en *De los oráculos que han cesado*–, por la morada de la Verdad, donde habitaban las Palabras, las Ideas y los Ejemplos, cuyo goteo muy de vez en cuando precipitaba sobre los humanos; seguidamente menciona la cabeza de Orfeo, decapitado por las ménades y llorando a Eurídice en su canción hasta su arribo a la eólia isla de Lesbos. En el siguiente capítulo se descubre que se trata de palabras que han quedado milagrosamente conservadas en el hielo y que, al fundirse, derraman sobre la cubierta sus voces bárbaras y disfemísticas.

²²⁶ Desde Bajtín, se atribuye a la menipea una influencia fundamental en la formación de la novela europea: nacida en los últimos siglos del primer milenio antes de nuestra era, se llama así por Menipo de Gádara, de quien no han quedado obras, pero que dio su nombre al genitivo con que se conocieron las sátiras de Varrón, fomentando una cohesión genérica que cristalizó con el advenimiento de la Segunda Sofística, principalmente en Luciano de Samosata (Kristeva, J. 1981: 214). El polimorfismo de la menipea está marcado por una tendencia al uso escandaloso y excéntrico del lenguaje, que sitúa a «[l]a palabra fuera de lugar por su franqueza cínica, por su profanación de lo sagrado, por su ataque a la etiqueta» y se lanza a «la exploración del lenguaje y de la escritura», destruyendo «la unidad [...] del hombre así como su creencia en la identidad [...] señal[ando] que ha perdido su totalidad» (215). El decir de Albertine tomará en lo venidero unos rasgos sacrílegos inéditos en las primeras secciones: la matriz estilística del Narrador y la integridad de la ordenación simbólica de su ideología estética, serán contestadas, degradadas y atacadas; pues la menipea «es una fiesta de la crueldad, un acto político» (217) que apunta a un trastocamiento de las relaciones de poder que atan a los sujetos entre sí; si la menipea, «por el estatuto de sus palabras, es política y socialmente subversiva» (214), la toma de la palabra por parte de Albertine es un vuelco en la correlación de fuerzas solidificadas en las jerarquías preexistentes; con su «mouvement de flux et de reflux qui agite le cœur d’Albertine: elle s’approche du narrateur et en même temps s’éloigne de lui: elle l’imite, mais en même temps se libère de son emprise» (Eells, E. 1982: 113), de modo que el vínculo que lo une a él experimenta –mediante los poderes subversivos de la carnavalización que presidirá las próximas secciones– una disolución cuanto menos momentánea.

3.4.1. Sección [III] – *Travestimiento (Sinécdoque)*

Tras la explosión de su risa –así como de la consignación que hace el Narrador acerca de la equivalencia que cree percibir, en la forma de su reír, al sentimiento de un goce– Albertine prosigue su discurso. «Le plaisir en pièces; la langue en pièces; la culture en pièces», así definía Barthes lo que llamaba «*textes de jouissance*» (1973: 82): en su gozoso alejamiento estilístico e ideológico respecto al modelo, cuyo registro rebaja, degradándolo y haciéndolo pedazos a nivel sintáctico y deformando el ordenado rigor de sus frases.²²⁷ De un modo parecido a la manera cómo, en las farsas carnavalescas, se operaba con la palabra oficial, el discurso toma a la sinécdoque como modalidad de figuración, pero de una forma particularmente denegatoria, despojándola de la ilusión de síntesis de una totalidad que de Man veía en el tropo (1979: 63 n.8): nombrando todos por partes y partes por todos sólo para exhibir de modo más explícito su despiece, su conversión de las totalidades en restos, despiezando su pulsión alegórica y (des)figurando, su propia fragmentación discursiva:

[III.a.] Ces pics de glace du Ritz ont quelquefois l'air du mont Rose, et même si la glace est au citron je ne déteste pas qu'elle n'ait pas de forme monumentale, qu'elle soit irrégulière, abrupte, comme une montagne d'Elstir. Il ne faut pas qu'elle soit trop blanche alors, mais un peu jaunâtre, avec cet air de neige sale et blafarde qu'ont les montagnes d'Elstir.

La relación de los “pics de glace du Ritz” (tácitamente “de forme monumentale”) con el “mont Rose” se establece por una supuesta semejanza, así sea intermitente (“ont quelquefois l'air”); sin embargo, que Albertine tome este monte individual y concreto como inicio de una transición hacia la especie indefinida de las montañas –o mejor aún, de aquellos rasgos (“qu'elle soit irrégulière, abrupte”) propios de la categoría de lo montañoso– y que especifique que ella “ne déteste pas” que la “glace” no tenga forma monumental, sugiere que la comparación inicial pueda estar menos basada en un aire de semejanza ocasional que en la pujante necesidad o deseo, por parte de la hablante, de formular implícita una puesta en contraste de dos elementos representantes, a su vez, de dos campos se-mánticos muy distintos, con ámbitos de referencia reductibles a la antítesis “artificio/naturaleza”.²²⁸

En el nivel de discurso, esta sección replica respecto a la anterior el contraste existente –a nivel de la frase– en la sección primera entre los sustantivos “obélisques” y “rochers”,

²²⁷ Albertine ya no opera una transformación semántica, sino una transposición estilística. Del nivel lúdicamente elevado de las secciones previas, se desciende a registros más modestos, incluso vulgares (por la aparición de disfemismos), tejiendo imágenes menos “écrites”, con una sintaxis más cercana a la oralidad.

²²⁸ En una lógica que aún se presenta más metonímica que sinécdoquica, el primero de estos elementos remite –por ser habitual del Ritz y por adquirir allí los “pics de glace”– al Narrador: no será aludido individualmente en esta sección más que en este primer sintagma –si exceptuamos la alusión plural a los “petits enfants” de [III.b.] o a los “voyageurs” de [III.c.]– tampoco en la siguiente (si optáramos por excluir al auditor de entre esos “fidèles” también plural de [IV.a.], colgados por el derrumbe de las estructuras eclesiales): la distanciamiento estilística del enunciado va de la mano de un alejamiento de lo figurado por él, que ya no se relaciona con el auditor más que si lo consideramos un miembro más de estas colectividades desdichadas.

saltando en ambos casos de la ordenada distribución de artificios con formas monumentales a la abrupta e irregular amorfa ctónica en geografías pintorescas (y pintadas) del orden natural. Ya en estas dos frases –que también son ellas mismas abruptas, irregulares y desprovistas de forma monumental: más breves que las anteriores, articuladas en construcciones negativas y adversativas, que dan una impresión más conversacional – el único sabor que aparece es el del ácido “citron” (será mencionado dos veces más en las subsecciones que siguen); por otro lado, los dos colores son un blanco no “trop blanche” y un “jaunâtre” cuyo obvio valor disfemístico –en la menipea «la palabra no teme mancharse» (Kristeva, J. 1981: 215)– no impedirá que sea repetido, a lo largo de las siguientes subsecciones, en dos ocasiones más, ni eximirá a Albertine de aumentarlo, en ésta, con la cláusula “avec cet air de neige sale et blafarde”.²²⁹ He mencionado ya las afinidades de estas “montagnes” con los “rochers” de la primera sección: en consonancia con la lógica carnavalesca de este momento, los “rochers” son el único elemento de la enumeración tetramembre de [I.c.] no denotado después en una u otra sección. Aquí se transforman, engrandecidos por un disfraz hiperbólico, de un modo que podríamos calificar de sinecdóquico (¿qué serían la “montagnes” sino inmensas acumulaciones de “rochers”?). La ambigüedad entre sinécdoque y metonimia se agrava por el hecho de que las “montagnes” referidas sean pictóricas, y que las continuidades y contigüidades aumenten, por ende, su mediación.²³⁰

[III.b.] La glace a beau ne pas être grande, qu’une demi-glace si vous voulez, ces glaces au citron-là sont tout de même des montagnes réduites, à une échelle toute petite, mais l’imagination rétablit les proportions comme pour ces petits arbres japonais nains qu’on sent très bien être tout de même des cèdres, des chênes, des mancenilliers, si bien qu’en en plaçant quelques-uns le long d’une petite rigole, dans ma chambre, j’aurais une immense forêt descendant vers un fleuve et où les petits enfants se perdraient.

²²⁹ La prudencia que transmite el adverbio “quelquefois” es innecesaria en esta reiterada expresión modalizadora de la comparación: el aire que tenían en común, a veces, los “pics de glace du Ritz” y el “mont Rose” lo tiene, siempre, la nieve sucia y blanducha de las montañas de Elstir. El uso que hace Albertine de la fórmula negativa en ambas frases y el hecho de las dos van a parar en un mismo referente, los cuadros de Elstir; no puede ser fortuito, dada la extremada afinidad de las poéticas del narrador y el pintor (Eells, E. 1982: 112; Genette, G. 1966: 48; 1972: 61), que Albertine –a quien Elstir ha ilustrado en materia de pintura y gustos artísticos, y a quien ella imita al pintar (RTP III: 401)– se refiera, en este momento promiscuamente transformativo, satírico y carnavalesco del discurso, a sus cuadros, que en forma de descripción del narrador, han sido leídos como ejemplos de “mise en abyme metatextual”, pasajes de mostración del código a través de la referencia a una pintura que refleja los principios estructurales de la propia *Recherche* (Dällenbach, L. 1991: 120-121). Tampoco extrañará que ambos compartan “co-autoría” en lo que respecta a la “œuvre Albertine”. Por otra parte, la atribución a Elstir de una serie montañosa, muy verosíblemente se debería a Ruskin, cuyas descripciones de los paisajes del Jura habrían sido, una influencia para los pa(i)sajes “fluviátiles” que, en Combray, el Narrador da por el “côte de Guermantes” (Genette, G, 1999: 338); la traslación de las cualidades de Ruskin a Elstir, se debería a que, por lo dicho, para Albertine, «Elstir est son Ruskin» (330).

²³⁰ Las pinturas de Elstir, cuya relación con el mar resulta proverbial, se travisten en representaciones alpinas. Podría referirse Albertine a una de sus «aquarelles à sujets mythologiques, datant des débuts d’Elstir», como las que adornaban el salón de los Guermantes, donde «les Muses étaient représentées comme le seraient des êtres appartenant à une espèce fossile mais qu’il n’eût pas été rare, aux temps mythologiques, de voir passer le soir, par deux ou par trois, le long de quelque sentier montagneux» y «un poète épuisé d’une longue course en montagne, qu’un Centaure, qu’il a rencontré, touché de sa fatigue, prend sur son dos et ramène» (RTP II: 714-715) en un pasaje que también merecería leerse a la luz de su relación con el modo alegórico.

Esta subsección está constituida por el período más largo del monólogo; ahora bien, es innegable que «risulta privo di ogni eleganza» (Tajani O. 2021: 105).²³¹ Añadiéndose al ya tema-tizado “jeu sur le dur et le mou”, el arranque de «une interversion (fascinante également pour Proust) des catégories du grand et du petit» (Richard, J. P. 1974: 28 n.1) lleva, tras la negación de la grandeza, a la nominación de una sinecdóquica “demi-glace”.²³² Postulando la bipartición simbólica de la sinécdoque, Albertine perturba la relación unitaria de las partes, sugiriendo un desplazamiento en la *identificación* de las “glaces” con su auditor y disolviendo la necesidad de una *inclusión* entre las mitades heladas en un todo mayor.

La confluencia de los motivos forestales y de los niños perdidos recuerdan al argumento de *François le Champi*;²³³ también al verso de Victor Hugo que el Narrador se repite a sí mismo hacia el fin del séptimo volumen (RTP IV: 615): la dinámica sacrificial que se tematiza en ambos pasajes, postula una visión neo-romántica de la obra como producto del sufrimiento, en una ley cruel del arte que hace nacer una lujurante floración de belleza de la disgregación de la pérdida (Kristeva, J. 1994: 214). Aquí la pérdida de los “petits enfants” sugiere una imagen que invita al auditor a identificarse, reducido a una posición regresiva de vuelta a la infancia. Eells quiere ver aquí un símbolo del miedo a la castración (1982: 107), lo cual me parece exagerado, aunque la connotación de angustia por la pérdida imaginaria de sí y del objeto parezca innegable. Por otra parte, la correspondencia proléptica entre la “petite rigole” –convertida sinecdóquicamente en “fleuve”–²³⁴ y el Vivonne –en cuyas orillas Albertine habrá de perder, ella misma, su vida– no debería eximirnos de recordar,

²³¹ Se incrementa el peso que tiene la serie del habla del personaje en la selección y combinación de los elementos de su discurso: como señala Tajani, el coloquial “de même” será repetido en las tres subsecciones ulteriores, “toute petite” tiene unas connotaciones pueriles y un poco naïfs (2021: 106). La sintaxis sigue manteniendo, aún y con eso, restos de rasgos retóricamente comparables a las anteriores secciones: la extremada subordinación del discurso y el uso de las aposiciones para tematizar una formulación descriptiva en varios tiempos, con adversativas, no está lejos de los pasajes de contemplación estética –por ejemplo, los resaltados por Genette (1972: 133-138)– tan característicos del idiolecto del propio Narrador.

²³² En virtud de su demediación, la “demi-glace” se relaciona con lo fragmentario. Si bien «chaque demi-symbole, d’un même mouvement, appelle l’autre et évoque leur ensemble commun» (Genette, G. 1972: 27), la partición de la “glace” en mitades evoca la totalidad, pero ya perdida, dejando intacto el estatuto material de lo demediado, así como su cualidad: siendo agua helada, una “demi-glace” será “glace” en menos cantidad, “à une échelle toute petite”, pero igual de “glace” que antes. Así, la especificación “demi” funge como recordatorio de una unidad sólo conservada mediante ella, un vestigio lingüístico de una unidad abolida y, juzgando por lo que declara la propia Albertine, como verdaderamente intrascendente a efectos de sus preferencias.

²³³ Al narrar la historia de un niño expósito que acaba enamorándose de su madrastra, la nouvelle de George Sand tiene una importancia fundamental por ser una lectura que el futuro narrador hace con su madre (RTP I: 41-42), y cuyo recuerdo en la *matinée* de los Guermantes será un agente desencadenante, en el último volumen, de uno de los epifánicos fenómenos sucesivos de memoria involuntaria (RTP IV: 461-462).

²³⁴ Esta transformación, casi clausurando la oración más larga –y acaso menos trabajada– del decir de Albertine, pareciera replicar travestido el consejo quedaba Quintiliano respecto a la retórica: «Proceda, dunque, essa non per stretti sentieri, ma per pianure estese, non alla maniera delle fontane povere d’acqua che hanno stretti becchi, ma come i fiumi amplissimi che scorrono per valli intere e, se qualche volta non avrà trovato il suo letto, se lo crei» ([V, XIV 30-31]; 2003a: 691, 693): es connivente con la participación de esta parte satírica del discurso que emplee una imagen que era un tópico, para referir las tareas de la elocuencia.

también, aquel pasaje de “Combray” en que el futuro narrador describe por primera vez el acto de lectura:²³⁵ allí como aquí, el encuentro del pensamiento con las palabras abre un espacio imaginario, “montueux et fluvatile”, que también aquí reviste los rasgos de una revelación. Si allí el Narrador menciona el “pas inestimable dans la conquête de la vérité” que le habría parecido dar si sus padres le hubiesen permitido entonces –niño lector– acudir a los paisajes descritos en sus libros, aquí los “petits enfants” se perderían y la conquista de la verdad se hará al precio de resultar, para el auditor, “trop pénible”. Si allí la semántica de la fragmentación viene dada por las aserrerías y los trozos de madera pudriéndose en el fondo del agua transparente, aquí la sinécdoque obra una conversión, no sólo de la “petite rigole” en “fleuve”, sino de los “petits arbres japonais nains” en “inmense forêt”.²³⁶ Además, la enumeración de tres árboles “cèdres, des chênes, des mancenilliers”, remite a los tres árboles de Hudimesnil, a uno de los momentos de fracaso más destacados del Narrador.²³⁷

[III.c.] De même, au pied de ma demi-glace jaunâtre au citron, je vois très bien des postillons, des voyageurs, des chaises de poste sur lesquels ma langue se charge de faire rouler de glaciales avalanches qui les engloùtiraient

La repetición de “demi-glace”, cuya adjetivación reitera los precedentes atributos ácidos y disfemísticos (“jaunâtre de citron”), refrenda el régimen de representación de la sinécdoque: aquí está, además, precedido de un posesivo que relaciona a ésta con la elocutora. Además, con el complemento circunstancial de lugar que lo precede (“au pied de”) la tematización de la fragmentariedad se intensifica: ya no es una mitad de una “glace” la

²³⁵ Las semejanzas motivicas están muy lejos de ser triviales. En Combray, el Narrador amalgamaba el deseo por paisajes leídos –«j’ai eu, à cause du livre que je lisais alors, la nostalgie d’un pays montueux et fluvatile, où je verrais beaucoup de scieries et où, au fond de l’eau claire des morceaux de bois pourrissaient sous des touffes de cresson» (RTP I: 85)– con ensueños amorosos: «de rêve d’une femme qui m’aurait aimé était toujours présent à ma pensée, ces étés-là ce rêve fut imprégné de la fraîcheur des eaux courantes; et quelle que fût la femme que j’évoquais» (ibid.). Si se piensa en las correspondencias entre la profesión de fe que hacía allí a esa mujer imaginaria que evocaba, «par la foi avec laquelle ma pensée allait au-devant de sa parole comme d’une révélation» (ibid.), con el momento presente del discurso de Albertine, se comprueba la particular ironía del cumplimiento de sus deseos de infancia. Acaso “les enfants” inviten al auditor a identificarse con ellos de una forma más profunda, más incardinada en la historia personal, como parece sugerirlo el comentario que entonces hacía: «Si mes parents m’avaient permis, quand je lisais un livre, d’aller visiter la région qu’il décrivait, j’aurais cru faire un pas inestimable dans la conquête de la vérité» (ibid.).

²³⁶ Lejeune vio en los “petites arbres japonais nains” una reminiscencia del desplegarse de Combray en la memoria del narrador (RTP I: 47); y en la imaginación de Albertine restableciendo “les proportions”, una fantasía fantasmática de nutrición, oponiendo su gigantismo a la pequeñez regresiva que el auditor se ve invitado a ocupar (1971: II, 5, §6); señala Pierron reminiscencias vagamente rabelaisianas (2005: III, II, §20).

²³⁷ Para Deleuze, la incapacidad del Narrador para dilucidar qué reminiscencias se escondían en su visión «sont un véritable échec, puisque leur sens n’est pas élucidé» (2006: 20). El Narrador se preguntaba si «était-ce une fatigue de ma vision qui me les faisait voir doubles dans le temps comme on voit quelquefois double dans l’espace?» (RTP II: 78): quizá fuese en su futuro donde habría de encontrar aquellos árboles que entonces creía ver venir hacia él, cual «apparition mythique, ronde de sorcières ou de nornes qui me proposait ses oracles» (ibid.), como aquí le está proponiendo Albertine el suyo. Incluso los “petits enfants [qui] se perdraient” estaban prefigurados allí: «Je crus plutôt que c’étaient des fantômes du passé, de chers compagnons de mon enfance, des amis disparus qui invoquaient nos communs souvenirs» (ibid.). Además, «des agencements ternaires» (Milly, J. 1983: 137) de aquel pasaje se reeditan, también en la enumeración que veremos en [III.c]: las “chaises de poste” recordarán las semejanzas entre aquel pasaje, recién apeado, y el momento fundante de su escritura: los tres claustros de Martinville vistos desde el coche (RTP I: 177-179).

parte que a Albertine le importa nombrar, sino una parte especialmente mínima y baja de esa “demi-glace”. En un grado aún más espectacular, justo después, Albertine triza en tres una imagen que podría haberse articulado de una vez: las “chaises de poste” serían un todo junto a los postillones y viajeros, enumerados por separado, ya desarticulados en el discurso de Albertine incluso antes de que su “langue” los engulla.²³⁸ Por otro lado, los efectos degradantes connotados en la desarticulación enumerativa de las “chaises de poste” (cósicas) y sus dos clases (antrópicas) de ocupantes, pueden leerse como la incipiente caída del discurso por la oquedad grotesca que conduce hacia los modos alegóricos, si tenemos en cuenta que a «la personificación alegórica [...] lo que sin duda le incumbía no podía ser personificar lo cósico, sino antes bien configurar lo cósico aún mucho más imponentemente ataviándolo como persona» (Benjamin, W. 2006: 406). El pasaje de “Combray” presentado más arriba en nota, tiene una continuación cuyo cotejo es pertinente aquí.²³⁹

Desde la prisión domiciliaria que está a punto de abandonar, Albertine abre para su auditor “l'accès d'un monde inconnu”, que no por imaginario y figurado tiene menos efectos. Este mundo supone una subversión cruel del mundo cotidiano del Narrador, una castración imaginaria, semejante a las “sections à des hauteurs différentes” que artificialmente separaban entonces, en el decir del Narrador, “un jet d'eau irisé et en apparence immobile”; la escisión en el discurso de Albertine es similar a la escisión entre viaje y amor, que el futuro narrador ha mantenido angustiadamente separados a lo largo de su cohabitación con ella: el viraje sádico que el discurso de Albertine ha tomado al abrir sus fauces a

²³⁸ Por su fonética, “les engloutiront” replica al “se dresseront” de la segunda sección (a su vez eco del “s'adressent” de la primera), suponiendo en esta ocasión un giro de ciento ochenta grados en lo que respecta a su valor semántico, trocando la erguida elevación de entonces en el descenso de ahora, garganta abajo. Con su racimo de líquidas, róticas y guturales, la clausura oracional vuelve a una armonía consonántica parecida a la del fin de la subsección [I.c.], pero si allí la fricativa labiodental se oponía en mayoría a la gutural, aquí es al revés, saturando los puntos de articulación profundos a expensas de los superficiales. Aceptando la lectura siléptica que propone Pierron para “langue” (2005: III, II, §18), ésta procedería a una «destruction annoncée des formes conventionnelles» (§23) a través de una “charge” perpetrada contra los “moules démodés” mencionados al inicio del discurso, permitiendo un alcance figurado que apunta a la poética del Narrador.

²³⁹ Recortándole un pasaje precedente que reflexiona acerca de la naturaleza proyectiva del deseo –tratado por de Man en términos de un intento de «reconciliation between imagination and action and to resolve the ethical conflict that exists between them» (1979: 64)– el fragmento de lectura en Combray que sucede al que he abordado antes en nota, presenta una tendencia a la estructuración binaria que replica la conflictividad entre dos tendencias que entonces, según declara el Narrador, no se vivían como excluyentes:

Aussi, si j'imaginai toujours autour de la femme que j'aimais, les lieux que je désirais le plus alors, si j'eusse voulu que ce fût elle qui me les fit visiter, qui m'ouvrit l'accès d'un monde inconnu, ce n'était pas par le hasard d'une simple association de pensée; non, c'est que mes rêves de voyage et d'amour n'étaient que des moments –que je sépare artificiellement aujourd'hui comme si je pratiquais des sections à des hauteurs différentes d'un jet d'eau irisé et en apparence immobile– dans un même et inflexible jaillissement de toutes les forces de ma vie (RTP I: 86)

De Man observó que el pasaje «is connected to the central Proustian motive of guilt and betrayal that governs the narrator's relationship to himself and to those united to him by ties of love or affection. Guilt is always centered on reading and on writing, which the novel so often evokes in somber tones» (1979: 64); al margen de la totalización de la frase final, en sí discutible y más aplicable, quizá, al propio de Man que a la obra proustiana, es innegable la “hamartia” cometida por el Narrador al traicionar su propio deseo.

la expresión de su deseo fantasmático, condena esta traición que el Narrador se ha hecho a sí mismo; se venga, mediante las formas burlescas y risibles, bajas y degradadas de la sátira, de esta separación artificial –perpetrada por él– de los “rêves de voyage et d’amour”, cuyo corte se replica en el contraste observable entre la motivación forestal de la enumeración trimembre de la subsección anterior respecto a la motivación urbana que presenta ésta. La frontera entre naturaleza boscosa y artificio antrópico vuelve a remitir a la labilidad entre límites categoriales, preparando el paisaje de ruinas que está a punto de irrumpir.²⁴⁰

3.4.1.1 Tercer comentario intercalado

↙ [3.] (la volupté cruelle avec laquelle elle dit cela excite ma jalousie);

El último y más breve comentario intercalado (como el anterior, entre paréntesis) ensambla en sintagma, reunidos en conjunción, los motivos de la voluptuosidad y de la crueldad, ya aparecidos en el primer inciso del narrador: aquí no aparecen articuladas por una relación causal, sino fusionadas, al fin, como sustancia y atributo, fungiendo de sujeto de una frase brevísima, particularmente aliterante –haciendo resonar, como un doble eco, el adjetivo “cruelle” con el pronombre relativo “laquelle”, percutiendo después en el personal “elle”– donde la “jalousie” se erige al final como objeto, excitada como una pulsión.²⁴¹

²⁴⁰ Mediante la contrastante yuxtaposición entre unos referentes propios del artificio histórico y otros del espacio natural, se imprime aquella «fisonomía alegórica de la historia-naturaleza [...] presente en tanto que ruina» de cuya reducción a mero escenario se lamentaba Benjamin a propósito del drama barroco (2006: 396), y que aquí, en la lengua glacial de Albertine, toma un efecto de maquinaria teatral, de trampilla que precipita la representación a su final. Si la forma en que la elocutora ha ido modelando una transformación respecto al estilo de su auditor sugiere su asimilación analógica con lo indómito e indomesticable de la naturaleza, Albertine ha expresado, con el tratamiento sinecdóquico de la imagen y la nominación fragmentada de sus partes, una denegación del todo. En el engullimiento se produce una caída equivalente a la que va de esta versión inconciliada y fragmentaria de la sinécdoque a la antífrasis, y de la mascarada carnavalesca a la tematización de esta disemia satírica que inhiere en la palabra “charge”, cuya reiteración saturará muy pronto –en [IV.a.]– su carga siléptica implícita, pero que tiene aquí valor de verbo, designando el acto aluviónico operado por la “langue” de Albertine, que pronto se tematizará a sí misma sin sinécdoque, como sujeto entero, para proseguir con su devastación cargando directa y sin subterfugios a la contra del constructo ideológico del Narrador, retomando contra él la mimesis de su idiolecto para postular su destrucción.

²⁴¹ Incita al asombro intentar un registro que dé cuenta de hasta qué punto la “jalousie” y sus derivados lexicales fluctúan tan abundantemente en la *Recherche*, erigiéndola como emoción central y fundiendo con ella grandes secciones de la motivación de la trama. Sin pretender exhaustividad, producto de un somero rastreo: (RTP I: 30-31; 76; 205; 234-235-236; 249; 265; 267-268-269-270-271-272-273; 278-279-280-281-282; 290-291-292-293; 297-298-299-300-301; 309-310-311-312-313-314-315-316-317; 341; 351; 354-355-356-357-358-359-360-361-362-363-364-365-366-367; 371-372; 476; 509; 514-515-516; 519; 528; 553; 604; 610-611; II: 169-170; 241; 280-281-282; 291-292; 293-294; 346; 417; 419-420-421-422; 462-463-464-465-466-467-468-469-470; 475-476-477; 504; 523; 540; 578; 624; 643-644; 647-648; 758; 771-772-773; 799; 822; 875; 878; III: 24; 32; 92-93-94-95; 101; 108; 115; 127; 191; 193-194-195-196-197-198-199-200; 215; 222-223-224-225-226-227; 244-245; 248; 257-258-259; 268; 270; 276; 313; 404; 409-410; 420; 424; 429; 455; 464-465; 487; 489; 492; 499-500-501-502-503-504-505-506-507-508; 514; 531-532-533-534; 538-539-540; 555; 558; 565-566-567-568-569-570-571; 576; 586; 592-593-594-595-596-597-598-599; 603; 606-607-608; 611-612-613-614; 616; 620-621; 637-638; 641-642; 651-652-653-654-655-656-657-658-659-660-661; 664; 671-672; 678-679-680-681; 684; 696-697-698-699; 720-721-722-723; 730; 767; 777; 782; 791-792; 803-804; 830; 834-835; 839; 847-848-849-850-851-852-853-854-855-856-857-858-859; 863; 867-868-869-870; 875; 878 886-887; 893-894-895; IV: 8-9-10; 14-15-

3.4.2. Sección [IV] – “Charge” (Antífrasis)

Si elijo “antífrasis” para caracterizar este pasaje no es en virtud de las acepciones más comunes, a saber, que esta figura consistiría en decir lo contrario de lo que se quiere significar (antífrasis irónica) o de lo que se piensa (mera mentira).²⁴² Más erróneo me parecería postular una rígida distinción antitética de «la salvaje naturaleza de los contrarios» (Barthes, R. 1980: 21):²⁴³ No hay tanto contrarios como contradictoriedad: hacia el fin de su discurso, Albertine excava sus oposiciones como trincheras, atacando la sección primera –al rasgar con signos de hostilidad los motivos hilados en la imitación lúdica– y enfrentando entre sí las dos subsecciones –[IV.a.] y [IV.b.]– del final. El contraste se ve incluso a nivel microtextual, con el solapamiento de las marcas de conmutación interdiscursiva, peleando en su contigüidad el combate tácito entre dos enunciaciones enfrentadas entre sí:

[IV.a.] de même, ajoute-t-elle, que je me charge avec mes lèvres de détruire, pilier par pilier, ces églises véniennes d’un porphyre qui est de la fraise et de faire tomber sur les fidèles ce que j’aurai épargné. Oui, tous ces monuments passeront de leur place de pierre dans ma poitrine où leur fraîcheur fondante palpite déjà.

La imbricación entre el discurso intercalado y el de Albertine (“de même, ajoute-t-elle, que je...”) repite la interrupción del comienzo de la subsección [0.4.]: si allí se cedía la palabra a la elocutora para pronto diferir la presentación de su discurso (mediante un paréntesis que retrasaba la cesión de la voz), aquí el decir de Albertine se interrumpe mediante un marcador anómalo, entre meras comas, que disimulan en un primer momento el tránsito de una voz enunciativa a la otra, para aumentar con posterioridad su efecto disruptivo.²⁴⁴

Si en el comienzo de la primera sección Albertine mencionaba (¿programáticamente?) la “rhapsodie” en un contexto donde la enunciativa era receptora pasiva, también aquí “charge” es directamente denotada en su condición de verbo, en primera persona presente; lo es por segunda vez, tras la mención sinecdóquica al final de la anterior subsección: aquí

16-17-18; 33; 43; 47; 57-58; 65-66-67; 71-72-73-74-75; 80-81; 86; 89; 91-92; 100-101-102-103-104; 109-110-111-112-113; 118-119; 121-122; 125-126-127-128; 132-133-134-135-136-137; 140-141; 149; 153; 187-188; 190-191-192-193; 196; 221-222-223; 228; 242; 261; 264; 283; 285-286; 297; 340; 359-360; 389; 418; 484; 495-496; 597-598-599; 624). Fuente de una pulsión hermenéutica que toma como objeto la verdad escondida en el otro, la “jalousie”, por ser «plus profonde que l’amour, elle en contient la vérité [...] va plus loin dans la saisie et dans l’interprétation des signes. Elle est la destination de l’amour, sa finalité» (Deleuze, G. 2006: 16), nunca obtiene su satisfacción (siempre parcial) más que mediante la exposición al dolor que puede causar aquello que uno pueda encontrarse durante la búsqueda del saber acerca de lo que el amado oculta.

²⁴² En la *Coda*, la respuesta del auditor a lo escuchado podría ser antifrástica en este último sentido; respecto a la primera acepción, encajaría sólo muy vagamente aplicada a este segmento del decir de Albertine.

²⁴³ Pues aquí, aunque en cierto modo se dé «el combate de dos plenitudes enfrentadas como dos guerreros armados», la diferencia sí «proviene de un movimiento complementario, dialéctico (vacío frente a lleno)»; contraria-mente a la antítesis, «figura de la oposición *dada*» (Barthes, R. 1980: 21), aquí la oposición se *da*, se entrega a la subversión del discurso previo, se enrola en una movilización que *carga* contra el modelo antes imitado y se encarga de la destrucción de sus imágenes mediante las imágenes de su destrucción.

²⁴⁴ Sugiriendo un efecto de aceleración y salto comparable al que produce, en poesía, un encabalgamiento, connotador de una urgencia en la precipitación del pasaje hacia su zenit de frenesí destructivo.

no es la “langue” de Albertine la que se “charge de”, sino Albertine como sujeto, entera, saturando por repetición y salpicando por homonimia unos polisemantismos que van de los campos de batalla y sus maniobras bélicas (las “cargas” que nuestro idioma también registra) a sus derivados literarios (la “charge” con que el francés denota nuestra *imitación satírica*).

La exhibición de motivos alegóricos del comienzo del parlamento alcanza en su final el pathos de destrucción propio de la época barroca, de manera que «toda belleza efímera se viene al fin abajo y la obra se afirma en tanto que ruina» (Benjamin, W. 2006: 401). El dinamismo de la imagen se potencia con la restallante aliteración de oclusivas: así el “pilier par pilier” se opone al “de place en place” de la segunda sección del discurso, connotando un contraste entre aquella expresión de expansiva horizontalidad con esta verticalidad –incrementada por la elección de “pilier”– catastrófica, propia del derrumbe.²⁴⁵ Las “églises” de la primera sección reaparecen con el adjetivo “véniennes”, única mención a Venecia en esta segunda versión definitiva.²⁴⁶ Sin embargo, el largo alcance del gentilicio se multiplica por la

²⁴⁵ Encontramos una imagen muy parecida unas páginas después, hacia el final de *La Prisonnière*, donde el efecto de la confesión por parte de Albertine de algunas de sus mentiras tiene un efecto en su auditor cuya devastación merece una comparación similar «je me sentais comme dans une ville rasée, où pas une maison ne subsiste, où le sol nu est seulement bossué de décombres– mais par cette mélancolie [...]» (RTP III: 838).

²⁴⁶ En su primera versión, la mención a Venecia era explícita, repetida incluso por una exclamación vocativa, tal y como se puede ver en la versión reproducida por Emily Eells que debo citar por extenso:

«Enfin en tous cas si vous commandez une glace, je vous en prie *que ce soit* qu'on la fasse prendre dans un de ces vieux moules démodés où elles ont l'air d'églises ou de temples aux colonnes de framboise comme sont paraît-il certains monuments de Venise. Ah! Venise! Je tiens à ces moules parce que c'est comme les choses criées. Au lieu d'un refrain c'est une architecture qu'on convertit en fraîcheur pour le gosier. *En Aussi ces espèces* chacun de ces temples-là destinés à fondre dans ma bouche, *je les j'appelle* le “Temple de Goût”. Au Ritz je ne crois pas qu'ils aient plus compliqué qu'une obélisque ou une colonne. Mais ces colonnes Vendôme-là je me charge de les amincir cuillerée par cuillerée, jusqu'à ce que *tout* le monument *ait passé* tout entier ait passé de la Place Vendôme où est le Ritz, jusqu'au fond de ma gorge. Adieu chéri.» (Proust citado en: Eells, E. 1982: 121).

La primera versión padece un déficit severo de “la souplesse, la fougue, le fondu, la vie” y puede ser un ejemplo de las posibilidades creativas que la reordenación del material podía alcanzar para Proust, de su capacidad de corregir y desarrollar ideas escasamente brillantes en origen. Llama la atención la total ausencia de diálogo: la dramatización promueve una tensión entre las partes que en esta primera versión aún no están distinguidas. Mostraré un contraejemplo que quizá clarifique el razonamiento al que quiero llegar. Se trata de una carta de juventud del autor en que se pastichea a sí mismo. Poca diferencia hay, pero vital, entre la gracia ingenua de Albertine en su primera versión y esta desenfadada epístola proustiana, citada por Jean Milly:

Telle grande courtisane dont l'évasure de la nuque a précisément la rondeur charmante de ces amphores où les Étrusques mirent tout leur idéal, tout leur rêve consolant de grâce, dont le coin de la lèvre est le même que dans ces vierges naïves de Luini (Bernardino) ou de Botticelli, que je préfère de beaucoup à celles de Raphaël –patatras, où en suis-je?– attends que je relise, ah! oui, telle courtisane, dis-je, enferme dans les plis savamment ondulés de sa robe violette plus de charme que beaucoup de salons; (1970b, 6)

En la carta se caricaturiza, por ejemplo, la mundanidad del escribiente –la primera versión del pasaje de las “glaces” ya insinúa este punto a través del marcador de clase implícito en el Ritz–, su gusto por el arte –en la primera versión Albertine explícita, poco sutil, la doble exclamación del serenísimo objeto de deseo urbano en la laguna– y en la carta las oraciones caracolean –rasgo que la primera versión del auto-pastiche más bien atenúa– hasta caer en un anacoluto muy poco característico de la escritura proustiana... pero sí de la comedia, en tanto género basado en la disrupción de lo incongruo. Si se compara con la carta de juventud, en la primera versión del auto-pastiche se percibe la falta de esta disrupción. Su especificación final, un poco pleonásmica, “de la Place Vendôme où est le Ritz” pasó entera, ya no por “la gorge” de Albertine, sino por el sistema modalizador que construyó, una vez aislado el molde que vinculaba al Ritz con Place Vendôme –e intuido el vínculo que une a ésta con su columna central– una sección entera del “autopastiche” tal y como lo

irradiante concreción que presenta “d’un porphyre”, tipo de piedra que puede considerarse en relación sinecdóquica con la ciudad a través de su vinculación con la estatua de los tetrarcas y por la presencia que tiene en la anexa Basílica de San Marco, una de cuyas pilas bautismales es precisamente de “porphyre”. Es sugerente constatar que la destrucción de las iglesias venecianas mantiene una relación de correspondencia proléptica con las disjuntas losas de su Baptisterio (RTP IV: 224-225), de gran importancia por desencadenar, durante su involuntario recuerdo en el patio de los príncipes de Guermantes, la serie de iluminaciones trascendentes con que la *Recherche* empieza su clausura (445-446).²⁴⁷

conocemos; paralelamente, la mención que hace Albertine de su “gorge”, quizá el momento textual de la primera versión más libidinalmente cargado –y, se me perdonará el freudismo, pero el sintagma que denota el tránsito del monumento desde lo toponímico a lo anatómico, es el lugar con mayor densidad de correcciones, consistentes en un reordenamiento verbal y adverbial (“jusqu’à ce que *tout le monument ait passé tout entier ait passé*”) que permite el adjetivo “entier” enfatizar y retrasar la llegada del predicado– parece haber sugerido la saturación de esta carga connotante en la versión definitiva. Asimismo, pudo haber propiciado la aparición del único elemento faltante entre aquellos que, en la versión final, sirven de emblema a cada sección. Vemos que aparecen revueltos –junto a dos ocurrencias de “colonnes” en plural y una en singular– todos los elementos enumerados en [L.c.] “temples” (dos plurales y una singular especificada, volveré a ello), “églises” (una en plural), “obélisques” (una en singular). Todos menos los “rochers”: la ausencia de los elementos de la tercera sección sugiere que ésta pudo, quizá, ser un centro nodal del desarrollo que culminó en la versión definitiva. La sección sinecdóquico-travestida es, en el texto final, un punto de inflexión hacia una tonalidad más agresiva, propia de la sátira. En relación con los elementos ya planteados en la primera versión, los “rochers” connotan –aparte de una amorfia barroca– el salvaje irrumpir en el discurso de los elementos naturales; pudo ser el recuerdo del verso de Baudelaire, “la Nature est un Temple”, aquello que deshizo el “Temple de Goût” de la primera versión y cedió su témenos a un espacio natural, convirtiendo la tercera sección en un “temple degoûtant”, aunque parece más factible que fuese una asociación con la obra de Ruskin, cuya influencia esteticista, fundamental en Proust, pudo vincular al Temple de Goût a los paisajes del Jura (Genette, G, 1999: 338), partiendo de Venecia y de unas iglesias prestas a la destrucción en la versión final. No obstante, la propia polisemia de “gorge” pudo contribuir a agrietar al (auto)mimotexto meramente lúdico, otorgándole su corrosiva potencia satírica: por un lado, a través de la construcción temática del ambiente rocoso –reminiscente del roquedal de la Buttes-Chaumont, cuya antigua frecuentación por Albertine será un descubrimiento que perturbará al Narrador (RTP III: 890)–; por el otro, la connotación libidinal de la palabra pudo ofrecer, en su acepción anatómica, uno de los motivos, el principal, a articular a un conjunto temático predilecto, especialmente en este volumen: los celos. Dejar abierta la “gorge” de Albertine implicó que de ella saliera el caudal de tropos –“jusqu’à ce morceau ait passé tout entier”– hasta el fondo narrativo donde, al rearticular el material en función de los intereses del relato (mencionar “les choses criées” al comienzo, establecer una continuidad con las preguntas que se hace el Narrador sobre el amor de su compañera y el establecimiento de una progresión que acabase en un motivo tan incardinado en la poética proustiana como el de la destrucción de las iglesias y catedrales (RTP IV: 374; 1971a: 141-149; 573) convirtió un mero, banal apóstrofe a Venecia con muestrario de formas arquitectónicas vagamente graciosas en un texto genial.

²⁴⁷ Cuando, en el patio de los Guermantes, el Narrador se dice «je la reconnus, c’était Venise» (RTP IV: 445) sólo un turista pensaría que se está refiriendo a la ciudad. Lo que reconoce es un momento pasado en un lugar junto a su ser más querido. Pero para llegar a él debo hacer un desvío por *calli* laterales: en el primer Balbec, cuando iba por fin a serle presentada al Narrador, éste no reconoció de primeras a la desconocida que tenía ante él y que tantos días había visto pedalear: «c’était pourtant Albertine» (II: 225). Ella es aludida en el pasaje del Baptisterio, por el deseo, hasta entonces no entendido, que expresaba de ver juntos «telle peinture» (IV: 225); en el Baptisterio, el Narrador entenderá cuanto menos el placer de “haber visto” con cierta persona. Tras una sutil, brutal metalepsis que disuelve los límites entre lo diegético y el arte, se manifiesta esa forma extrañadora, muy Sévigné, de expresar a quien más ama: «cette femme aux joues rouges, aux yeux tristes, dans ses voiles noirs, et que rien ne pourra plus jamais faire sortir pour moi de ce sanctuaire doucement éclairé de Saint-Marc où je suis sûr de la retrouver parce qu’elle y a sa place réservée et immuable comme une mosaïque, ce soit ma mère» (ibid.). Presenta a su madre como si tardase en reconocerla, no muy distinguible del cuadro. La ropa y los ojos tristes del duelo, contrastan con unas mejillas rojas que recuerdan a Albertine, cuyas “joues” eran “rouges” cuando no eran “roses”. Comparada al mosaico cuya reminiscencia reconocerá en el patio, la madre –sin opalinos ópalos triviales– siempre permanecerá en Saint-Marc, “doucement éclairé”.

En la saturada aliteración en /p/, en /t/ y en /f/ con que se clausura la última frase, J. P. Richard desea leer un correlato fónico de la transmutación –de lo duro e inanimado a lo tierno y orgánico– proponiendo una connotación metónima entre la “poitrine” y la carnalidad de los senos palpitantes (1974: 27); mucho más claro me parece ver en la oclusividad bilabial de las /p/, el rasgo fonemático más explosivo, destruyendo y triturando, con la complicidad también oclusiva de la /t/, los vestigios de sólida liquidez helada de “églises” y “glaces”, dejando de ellos solamente el reguero de frescor fluyente de la fricativa /f/.²⁴⁸

[IV.b.] Mais tenez, même sans glaces, rien n’est excitant et ne donne soif comme les annonces des sources thermales. À Montjouvain, chez Mlle Vinteuil, il n’y avait pas de bon glacier dans le voisinage, mais nous faisons dans le jardin notre tour de France en buvant chaque jour une autre eau minérale gazeuse, comme l’eau de Vichy, qui dès qu’on la verse soulève des profondeurs du verre un nuage blanc qui vient s’assoupir et se dissiper si on ne boit pas assez vite.»

La modalización antifrástica es perceptible, como en (0.4.), también a nivel interno de la sección: [IV.a.] y [IV.b.] parecen oponerse estilística, tonalmente, como las galas de un aparatoso disfraz se oponen a la repentina desocultación de la verdad desnuda. En este final del discurso se comprueba ya el descenso en el registro del habla de Albertine que observa Eells en sus siguientes tomas de palabra en la novela (1982: 111); al finalizar su improvisación helada, vuelve a su propio idiolecto para verbalizar acerca de lo líquido, y exponer de esta manera el ámbito de su deseo que más capacidad tiene para perturbar a su auditor.²⁴⁹

Sorprende la notable cantidad, tras la mención de “Montjouvain” y “Vinteuil”, de fricativas labiodentales, sordas y sobre todo sonoras, cuyo grafema (/v/) cratiliza su connotación sexual (femenina) invistiendo casi todos los verbos,²⁵⁰ además de unos sustantivos de gran relieve (“voisinage”, “Vichy”, “verre”) y el adverbio que clausura la oración, “vite”.²⁵¹

²⁴⁸ Aparte de la paragramaticidad que cratiliza el fonema /f/, connotativamente fálico, podría sugerirse que el cargado racimo de fricativas, labiodentales y bilabiales oclusivas que aquí alitera, supone una oposición, respecto a los puntos de articulación, de las secuencias fonemáticas de los finales de las secciones [I] (“mon gosier”) y, sobre todo, [III] (“rouler des glaciales avalanches qui les engloutiront”), tan pródigos en guturalidad: no hay ahora necesidad de la connotación, por el discurso, de un profundo previamente escondido, pues el carnaval de la anterior sección se ha visto sucedido por un clímax de escombros, dando paso a un anticlímax en la subsección final que agotará el repertorio de significantes perturbadores para el auditor.

²⁴⁹ Operando un contraste ciertamente irónico, la disyunción antifrástica opone a la tragicidad creatural de la subsección anterior el habla cotidiana, «lo mismo que quienes se precipitan dan una voltereta en la caída, así también la intención alegórica, de imagen simbólica en imagen simbólica, sería presa del vértigo de su profundidad carente de fondo si en la más extrema de aquellas imágenes no cambiara el rumbo» (Benjamin. W. 2006: 455), hacia la coloquialidad del desenlace –“trop pénible” para su auditor– del discurso de Albertine.

²⁵⁰ A saber: “avait”, “buvant”, “verse”, “soulève” y “vient”, todos los verbos excepto el (también) fricativo labiodental “faisons” y los tres últimos, significativamente “s’assoupir” y “se dissiper”, regidos por “vient”; de modo parecido, la también elocuente forma negativa de un verbo reincidente, “ne boit pas”.

²⁵¹ El Narrador había enfocado sus cuitas celópatas a cierta dama de Vichy, amiga de Albertine con fama de gomorrita (RTP III: 483). La ausencia de “bon glacier dans le voisinage” de Montjouvain deviene cómica, por poco que uno juegue con el código que hace de las especulares “glaces” una simbolización del Narrador; asimismo, la paragramaticidad que se cifra en los sustantivos dotados de /v/ dan resultados reveladores, casi una fórmula lógica: “il n’y avait pas de bon glacier dans le voisinage” = “Vichy” y “verre”. No se precisa

Por otro lado, referido a la gratificación oral que supone la bebida de las “sources”, el sintagma “notre tour” –en apariencia tan poco relevante– está investido de unas connotaciones eminentemente libidinales: toda pulsión nace de una “source” –el desplazamiento metónimo a “des profondeurs du verre” satura aún más esta connotación–, tiene un empuje –“rien n’est excitant et ne donne soif”, “des qu’on la verse soulève”–, da un “tour” alrededor del objeto y se satisface –o no, “si on ne boit pas assez vite”– como mucho parcialmente; de aquí, supongo, la promiscua iteración sugerida por “chaque jour une autre”.

Las “sources”, brotando del interior de la tierra, connotan al elemento amorfo, ctónico y telúrico aliado con lo fluyente. La “espèce de fondu” reaparece y prepara el terreno para que a la siguiente frase se mencione “l’eau minerale gazeuse” que, a falta de helados en las cercanías, servía de refrigerio en la estancia de Albertine en casa de Mlle. Vinteuil en Montjouvain, de ominoso recuerdo para el narrador (RTP I: 157-163). El cambio de estado de la materia, de lo helado y sólido a lo líquido y vertible, es duplicado por las señas de una transformación segunda: la presencia, entre el líquido, de burbujeantes partículas aéreas, connotando la espuma con la voz que se utiliza para designar las nubes del cielo.²⁵² Es curioso observar el eco que presenta este paso con el estribillo de la canción que Albertine gustaba cantar en la bañera: “*Une chanson d’adieu sort des sources troublées?*” (RTP III: 521).

3.4.2.1. Coda

[4.] Mais entendre parler de Montjouvain m’était trop pénible. Je l’interrompais. «Je vous ennuie, adieu, mon chéri.»

Ejemplo extremo de la púdica discreción mediante la cual el Narrador puntúa el elemento obsceno que descifra, según nos da a entender, en el discurso de Albertine, la sola repetición de “Montjouvain”, recién mencionado por la elocutora, es suficiente para resaltar su connotación gomorrita; la elección del adverbio “trop” remite al “trop bien dit” del primer comentario intercalado [1.]: aquí es “trop pénible” precisamente por haber “trop entendu”. Nada del producto de este entendimiento ni de esta escucha es comunicado explícitamente al lectorado, dando incluso señales de haber querido hurtar el menor signo de comprensión implícita a su compañera. Actuando de un modo escandalosamente antifrástico, nos dice que la interrumpió –¿habría seguido hablando de no hacerlo?–, alegó percibir en ella un afecto a todas luces contrario al real y, lacónico, se despidió.

reparar en los verbos ni el adverbio final, tan pregnantes, para establecer la absoluta exclusión categorial del auditor respecto al conjunto de seres entre cuyos atributos se cuentan tales manantiales.

²⁵² Este “nuage blanc” trae a la memoria el “nuage oblong fait de mille gouttelettes” que culmina la descripción de la fuente de Hubert Robert –en el pasaje de *Sodome et Gomorrhe* (RTP III: 56-57) que White toma como paradigma interpretativo para su propuesta de serialidad tropológica (1988: 272)– en el modo irónico de figuración que, igual que aquí, finaliza disgregativa y nubosamente el pasaje.

“Did you know, he’s devised a prayer. Walking about this city, to be said in rhythm to his footsteps. Fortune, may Stencil be steady enough not to fasten on one of these poor ruins at his own random or at any least

V.

4. CONCLUSIONES

Quizá mi investigación adolezca de un déficit de síntesis. Único mérito indiscutible de estas páginas, la atención microscópica al objeto reproduce, en la medida de mis imposibilidades, el punto de vista hiperdetallado, los desarrollos desaforados, la complejidad del texto puesto en juego. Al déficit sintético le corresponde, por desgracia o fortuna, un exceso analítico. Es en este exceso donde la potencia de la *Recherche* abre algunos de sus excedentes de sentido. Realizar una lectura es tomar decisiones respecto al punto de vista. Es inevitable que todo acercamiento sea parcial: una aproximación crítica, ¿no significa antes que nada alejarse de la actualización de incontables potencialidades, renunciar a mucho de lo que podría ser? Nadie podrá negar la productividad heurística de mi intento; en el auto-pastiche, la serialidad de las modalidades tropológicas se revela especialmente operativa y, en no pocas ocasiones, también fuera de él.²⁵³ Distinguir los rasgos tonales y de registro manifestados en las diversas secciones ha revelado un orden sistemático, cierto, pero motivado por su atribución a los personajes.²⁵⁴ Operar con la aplicación de patrones seriales recortados sobre la urdimbre de la escritura ha contribuido a deshacer el ovillo mediante el cual la mayor parte de la crítica –poco inclinada a un comentario que tuviese en cuenta su condición de discurso (es decir, de producción sólo aprensible a lo largo de su

²⁵³ Si hiciéramos un pequeño tour, un trayecto que fuese desde el nivel frástico hacia a las unidades superiores de integración discursiva veríamos cómo, por ejemplo, se teje una enumeración cuaternaria de cualidades referente a Françoise –«la crainte, la prudence, l’attention et la ruse» (RTP II: 653-654)– ordenadas según relaciones semánticas homólogas a las tropológicas. A un nivel superior, nos encontraríamos con que, en la “lutte pour la lettre” con Gilberte, el Narrador comienza con una oposición tética de la lucha –«Je tâchais de l’attirer, elle résistait;» (RTP I: 485)– inmediatamente establecida en la modalidad analógica a través de la comparación: «ses pommettes enflammées par l’effort étaient rouges et rondes comme des cerises;» (ibid.) y desplazada desde el plano atributivo a la denotación de la acción –«elle riait comme si je l’eusse chatouillée;» (ibid.)– y a su efecto inesperado, con formulación de la consecuencia antes de la causa y la comparación, ambas metonímicas (serían cosquillas si la estimulación fuese en otro lugar). Enseguida, la selección sinecdótica de los miembros parciales de ambos cuerpos –«je la tenais serrée entre mes jambes comme un arbuste après lequel j’aurais voulu grimper; et, au milieu de la gymnastique que je faisais, sans qu’en fût à peine augmenté l’essoufflement que me donnaient l’exercice musculaire et l’ardeur du jeu» (ibid.)– se clausura con la culminación irónica: «je répandis, comme quelques gouttes de sueur arrachées par l’effort, mon plaisir auquel je ne pus pas même m’attarder le temps d’en connaître le goût; aussitôt je pris la lettre» (ibid.).

²⁵⁴ En el alo-pastiche y el diálogo subsiguiente, la distinción entre los idiolectos de las tres instancias ha sido, en los juicios críticos que me han precedido, mejor enfatizada que en el auto-pastiche, si bien nadie ha sistematizado las diferencias en un modelo coherente como el que he propuesto con el análogo discursivo de la forma sonata. En el caso del auto-pastiche es pronunciado por Albertine en una situación diegética concreta y, por lo tanto, influenciado por las notas de carácter –y de destino– de este sujeto ficcional de la enunciación: no suele tenerse muy en cuenta, salvo en el caso de las honrosas excepciones a las que me he referido, en el a veces aberrante panorama crítico que se ha ocupado del pasaje de las “glaces”. El recurso a la caracterización de las cuatro secciones del decir de Albertine a través de los cuatro géneros hipertextuales de los regímenes lúdico y satírico, en la medida que encaja con nítida felicidad con las determinaciones del texto, me permitió la primera de las maneras de huir de un modelo –la serialización de las modalidades tropológicas de figuración– que en la *Recherche* funciona con mucha frecuencia y, cuando funciona, funciona demasiado bien.

desarrollo temporal)— ha compactado ambos pasajes, anulando sus diferencias, tratándolos a ambos desde lejos y despachándolos de una manera más bien sumaria.

Investigando se encuentra. No todo es inteligible con una concepción cuaternaria de la *dispositio* proustiana; por suerte, tanto el alo-pastiche como el diálogo subsiguiente solicitan otros modos de lectura.²⁵⁵ Vinteuil me ha ayudado, a través de sus obras —cuya écfrasis sonora mantiene ostensibles relaciones de autorreferencia con la *Recherche*— de forma inesperada, para ensamblar el discurso de Andrée con el diálogo con Albertine. Enfrentado a un segmento textual cuya inicial heteroglosia es unificada, al final, a un mismo tono con parecido mensaje, he intentado aplicar al diálogo un análogo discursivo de la forma sonata; las implicaciones de este modelo se han revelado, respecto al material tratado, como paradigmáticas e integrables, en ocasiones, a otros momentos del texto, señaladamente a nivel de la frase, mostrando indicios de una correlación, sin duda no universal, pero sí notable por su frecuencia y claridad, entre las características de la frase proustiana y los fenómenos integrables en niveles superiores, sobre todo los manifestados a nivel de la *dispositio*.²⁵⁶ Necesitando apartarme del encuentro por doquier de la serialidad en las

²⁵⁵ Mi acercamiento, basado en la tratadística de la elocuencia greco-latina, restituye la redacción de Gisèle a su mimesis de la retórica de una manera más rotunda que en los trabajos de mis predecesoras, cuya investigación en el ámbito de la intertextualidad pedagógica quizá ha dificultado un remontaje de las determinaciones hasta las fuentes originales de la disciplina: tanto la redacción como el discurso de Andrée siguen la preceptiva incluso cuando vulneran —por imperativos de autoexpresión subjetiva— algunas de sus normas.

²⁵⁶ Es el caso más sorprendente de homología, pero también hay, por otro lado, continuos —y no precisamente cortos— determinados por un mismo orden de sucesión, como un *ricorso* que reinicia la secuencia justo al acabar; ya hemos visto alguno, pero aquí va uno más. Primero aparece la modalidad analógica: «Je me rappelais Albertine d'abord devant la plage, presque peinte sur le fond de la mer, n'ayant pas pour moi une existence plus réelle que ces visions de théâtre où on ne sait pas si on a affaire à l'actrice qui est censée apparaître, à une figurante qui la double à ce moment-là, ou à une simple projection» (RTP III: 656), que pasa a desarrollar una acción ejercida por la imagen postulada: «puis la femme vraie s'était détachée du faisceau lumineux, elle était venue à moi» (ibid.), ulteriormente revertida, pero mediante la modalidad de la sinécdoque, expresando con el detenido lujo específico de lo concreto y lo háptico, «mais simplement pour que je pusse m'apercevoir qu'elle n'avait nullement, dans le monde réel, cette facilité amoureuse qu'on lui supposait dans le tableau magique. J'avais appris qu'il n'était pas possible de la toucher, de l'embrasser, qu'on pouvait seulement causer avec elle, que pour moi elle n'était pas une femme plus que des raisins de jade, décoration incontestable des tables d'autrefois, ne sont des raisins.» (656-657). De inmediato la relativa reversión anterior resulta a su vez revertida —«Et voici que dans un troisième plan elle m'apparaissait réelle, comme dans la seconde connaissance que j'avais eue d'elle, mais facile comme dans la première; facile, et d'autant plus délicieusement que j'avais cru si longtemps qu'elle ne l'était pas.» (657)— antes de recomenzar la serialidad al formular la presentación de otra tesis, mediante una analogía que adapta una expresión a otro uso idiomático —«Mon surplus de science sur la vie» (ibid.)— matizada por un desvío metonímico («sur la vie moins unie, moins simple que je ne l'avais cru d'abord) aboutissait provisoirement à l'agnosticisme.» (ibid.), cuyo estado de cosas resume en una selección enumerativa que presenta y clasifica: «Que peut on affirmer, puisque ce qu'on avait cru probable d'abord s'est montré faux ensuite, et se trouve en troisième lieu être vrai?» (ibid.), finalmente, un paréntesis afirma mediante una negación la incompletitud del saber alcanzado: «(Et hélas, je n'étais pas au bout de mes découvertes avec Albertine.)» (ibid.). Ya hemos visto cómo, en Balbec, se podía dividir tropológicamente el desarrollo narrativo a partir del momento de la escena de la “falaise”: aquellas decenas de páginas ya eran unidades superiores a los pasajes que hemos estudiado. Pero la serialidad de los modos de figuración se encarna a niveles aún mayores. Ofreceré un ejemplo manifestado a lo largo de cientos de páginas y que concierne a Racine: el leitmotiv de citas de sus obras bíblicas articuladas al tema homosexual en *Sodome et Gomorrhe*. Se ha destacado el hecho de que «[l]es quatre apparitions contiennent des renvois les

modalidades de figuración tropológica, modelo al que debo demasiado, he abordado la dialéctica entre símbolo y alegoría respecto al personaje de Albertine, en vistas a realizar el capítulo central de la presente monografía; aunque mis planes iniciales aumentaron desafortunadamente, creo que es mejor y más sugerente que sea así.²⁵⁷ Investigar es crear el objeto. Es encontrar respuestas posibles a enigmas irresueltos o plantear problemas impensados.²⁵⁸ Temer los riesgos de rigidificación intelectual, ciertamente esquizotípica (o

unes aux autres, comme une métaphore filée ou une allégorie» (Compagnon, A. 1989: 70), pero el orden de sucesión de los cuatro términos es igualmente tropológico. En la primera aparición, Vaugoubert sabe por Charlus de los gustos de los secretarios del embajador X y, acto seguido, se desencadena la comparación

ces révélations rapides, pareilles à celles qui dans les tragédies de Racine apprennent à Athalie et à Abner que Joas est de la race de David, qu'Esther assise dans la pourpre a des parents youpins, changeant l'aspect [...] de tel service du ministère des Affaires étrangères, rendaient rétrospectivement ces palais aussi mystérieux que le temple de Jérusalem ou la salle du trône de Suse (RTP III: 64).

Se prosigue durante dos páginas con citas de los chœurs de *Esther*. Más de cien páginas después, el motivo reaparece aplicado a la pluralidad de mozos ociosos en el “hall” de l'Hôtel de Balbec. Allí el Narrador en les voyant, non certes les vers de Racine qui m'étaient venus à l'esprit chez la princesse de Guermantes tandis que M. de Vaugoubert regardait de jeunes secrétaires d'ambassade saluant M. de Charlus, mais d'autres vers de Racine, cette fois-ci non plus d'*Esther* mais d'*Athalie*: car dès le hall, ce qu'au XVIIe siècle on appelait les portiques, «un peuple florissant» de jeunes chasseurs se tenait, surtout à l'heure du goûter, comme les jeunes Israélites des chœurs de Racine. Mais je ne crois pas qu'un seul eût pu fournir même la vague réponse que Joas trouve pour Athalie quand celle-ci demande au prince enfant: «Quel est donc votre emploi?» (RTP III: 171).

Viene a continuación la cita de algunos chœurs de *Athalie*. El valor metonímico es muy claro: el propio Narrador remite explícitamente a la primera aparición de la serie; desplaza, además, de la citación de los chœurs de *Esther* a los de *Athalie*. Si bien el homoerotismo de esta escena es menos evidente, es plenamente incluible en el leitmotiv, pues páginas después Nissim Bernard selecciona, como en sinécdoque, a uno de los empleados del Hôtel para intentar algo erótico con él: ya destacó Compagnon (1989: 70) que el Narrador observa cómo el “commis” seleccionado era «assez pareil à ces chasseurs dont nous avons parlé, et qui nous faisaient penser aux jeunes israélites d'*Esther* et d'*Athalie*» (RTP III: 236-237). Entonces, en lo que sigue, cuatro secciones de *Athalie* interrumpen la narración, reducida a meras indicaciones intermediando las citas: cada una de las cuatro secciones mezcla versos de distintos puntos de la obra, en ocasiones ligeramente modificados (237). No puedo detenerme, pero es interesante comprobar que incluso los cuatro segmentos armados a partir de los versos siguen un desarrollo tropológico. La estructura de “centón” (Compagnon, A. 1989: 70) propicia que participe, también en lo formal, de la relación parte-todo propia de la sinécdoque. En el último elemento del leitmotiv, Charlus, no el Narrador, recita entrando al Hôtel unos versos de *Esther* a un “valet de pied” que no le entiende (RTP III: 376). Es curioso que el narrador se equivoque atribuyéndolos a Josabeth, de *Athalie*, pero ¿se equivoca el autor? Que este término de la serie caiga en posición antifrástica lo hace perfecto para trocar una obra por otra. El Narrador dice «cités dans un tout autre sens» (ibid.) y el verso que recita Charlus, «Venez, venez, mes filles» (ibid.), aplicado un solo “valet de pied”, de género masculino, participa de la inversión antitética, mientras que el comentario del Narrador «il se sentit dégoûté et n'ajouta pas comme elle: «il faut les appeler»» (ibid.) emplea un modo denegatorio de afirmar afín a la antífrasis.

²⁵⁷ Inicialmente proyectado como breve puente entre la lectura de los pastiches situados a ambos extremos del trabajo, al librarme de la constricción de tener que centrarme en unas pocas páginas de la *Recherche*, ha alcanzado unas dimensiones excesivas; sin embargo, a través del trabajo en esa zona he encontrado parecidos patrones tetrádicos, incluso secciones del texto modalizadas según los cuatro sentidos de las escrituras: creo haber contribuido a mostrar una vez más –aunque dudo que fuera preciso– cuán productivo resulta pensar alegóricamente el texto proustiano –aunque no necesariamente, como exacerbaba Jauss, «tutto in questo romanzo [...] sarebbe un segno allegorico» (2003: 304), resulta elocuente su censo no exhaustivo de figuras simbólicas (236-237)–, tan adecuado a los modos tradicionales de interpretación –la doctrina de los cuatro sentidos, la alegoría, el símbolo, la figura– por motivos cuyo desarrollo no sería pertinente ahora, pero que conciernen a su “clasicidad”: si Joyce acaba con seis siglos de literatura moderna, la *Recherche* los “resume”. Quizá por ello lectores tan “conservadores” –y no me refiero sólo, ni principalmente, a lo político– como Curtius fueron tan precoz y calurosamente receptores de aquello que la novela proustiana construye y funde.

²⁵⁸ Ejemplo del primer caso sería mi propuesta de leer la primera ocurrencia (oral) de “Marcel” en función de una intertextualidad dantesca; ejemplo de lo segundo, preguntarse qué podemos hacer respecto a

hasta paranoico-crítica), que pueda entranar la búsqueda de rasgos pertinentes en un texto –sea el que fuere– según una pasión desmedida por divisiones categoriales marcadas, no agosta la fecundidad potencial de la búsqueda, ni invalida los resultados alcanzados. Inútil sería recordar que Proust era un virtuoso, no un metrónomo: sería un cliché decir que ningún patrón –sean los factores o funciones de la comunicación, las partes del discurso forense en la elocuencia antigua, una secuencia de tropos devenidos figuras, las categorías de imitación y transformación, las de símbolo y las de alegoría– podrá dar completa cuenta de la complejidad de su obra;²⁵⁹ confío en que los resultados de este escrito compensan, aún y así, los peligros de engegueda simplificación que pueda haber en mi posición crítica: quien busca encuentra, y la *Recherche* es una pleonásmica búsqueda. Salir a su encuentro es una apuesta –siempre ya– ganada de antemano por encontrar en ella órdenes y estructuras, correlaciones y recurrencias, correspondencias y reflejos en aliteración perpetua.

la segunda ocurrencia escrita. Ejemplos de ambos, serían mi lectura del primer recuerdo de la “falaise” en función de una alegoría contra las teorías de Taine, y del segundo, ciertamente bastante obvio, alusivo contra el método de Sainte-Beuve. He esparcido por el trabajo diversas intuiciones hermenéuticas, algunas más posibles que otras –guardo especial afecto a la hipótesis acerca del origen autorreferente de la tríada adjetival de Mme Cambremer, a la tetrapartición de las *narrations* de Andrée en función de las danzas de la suite, a los potenciales sentidos racineanos referentes al personaje de la “grand mère”, a la (des)figuración de los tres árboles de Hudimesnil en la parte satírica del discurso de Albertine y a las formas de alegorización en los pasajes de la pianola o de Saint-Cloud– pero creo que la mayoría son bastante ingeniosas; expresan, además, mi concepción de lo que debemos hacer cuando hacemos crítica literaria: apuestas radicales para el aumento de la potencia del texto releído y para lograr, al liberar sus sentidos posibles, gratificarnos del goce heurístico (con sus frustraciones) que nos otorga desentrañar aquello que había permanecido escondido, o no dicho, no pensado, quizá increado aún, pero textualmente implícito, como téseras de sentido para el lectorado intrépido.

²⁵⁹ Sin embargo, también podríamos explicarnos mediante la serialización tropológica por qué sólo a partir del cuarto volumen –y la predominancia que, en él, alcanza Albertine será fundamental en esto– la *Recherche* deja de ser el aprendizaje de los signos a partir de las decepciones para convertirse en una auténtica búsqueda de la verdad. Incluso el concepto de verdad, tal y como puede ser inferido desde la *Recherche*, tiene características tropológicas: en primer lugar, como expresión de la esencia, es adecuación de los signos con su sentido, el “símbolo” que los mantiene juntos a ambos; en segundo lugar, esta verdad que expresa la esencia sólo puede hacerse presente en el tiempo, concierne a causas y consecuencias, implica la alteridad que la hace diferir; en tercer lugar, su corolario, esta esencia encarnada en el devenir del tiempo sólo puede aprehenderse a través de unos signos que jamás se dan a la vez, que siempre son fragmentarios y precisan integrarse a una unidad superior; en cuarto lugar, la esencia sólo puede hacerse presente mediante aquello que, al hacerla presente, la encubre. Podemos comprobar cómo esta cuaternidad de determinaciones, disciplinada y serialmente tropológicas, se corresponde a la función que Albertine desempeña a partir del volumen tercero: de la identificación simbólica de Albertine a Balbec se pasa, en el cuarto, a la interpretación del discurso indirecto, a una dominancia de la acción –es decir (en el panorama antrópico de clases ociosas que pinta la *Recherche*) de la sociabilidad–, a un incremento de la predominancia del desplazamiento –por el segundo viaje a Balbec, la aparición del automóvil (e incluso la “avionette”)– y a un despegue respecto a la preocupación del Narrador por el deseo –pasado y presente– de Albertine, que empieza a tomar altura –los planes de futuro que insinúan una boda posible– cuando una de sus frases desencadena, por lo contiguo de unas connotaciones no implicadas en la literalidad, el vuelco que propicia el encierro característico del quinto. En *La Prisonnière*, mediante la abducción y aislamiento de Albertine respecto a su medio, se suceden los procesos de selección que el Narrador realiza de los signos que ella esparce, el intento de reconstrucción de los fragmentos analizados, evaluados, tratados de integrar –y es una casualidad afortunada que sea éste el tomo que la muerte del autor dejó en un estado más fragmentario– en una síntesis imposible. En el sexto, la huida de Albertine cuando el Narrador iba a dejarla, inaugura una presencia ausente que conduce –con la ironía de sus cartas póstumas, la auténtica y la apócrifa– desde la angustia hasta la indiferencia de unas revelaciones que el Narrador no se acaba de creer y que ya le importan poco. De este modo la serie tropológica se manifiesta –al menos respecto a Albertine– también al nivel macro-textual de las significaciones globales de los volúmenes.

5. BIBLIOGRAFÍA

De Proust:

- Proust M. (1954) *Contre Sainte-Beuve*. Gallimard. Paris.
- Proust, M. (1971a) *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et Mélanges* et suivi de *Essais et articles*. (Ed. Pierre Clarac). Bibliothèque de La Pléiade – Gallimard. Paris.
- Proust, M. (1971b) *Correspondance I* (1880 – 1895) (Ed. Ph. Kolb) Plon. Paris.
- Proust, M. (1987) (RTP I) *À la Recherche du Temps Perdu I*. La Pléiade-Gallimard. Paris.
- Proust, M. (1988) (RTP II) *À la Recherche du Temps Perdu II*. La Pléiade-Gallimard. Paris.
- Proust, M. (1988) (RTP III) *À la Recherche du Temps Perdu III*. La Pléiade-Gallimard. Paris.
- Proust, M. (1989) (RTP IV) *À la Recherche du Temps Perdu IV*. La Pléiade-Gallimard. Paris.

Sobre Proust:²⁶⁰

- Adorno, Th. W. (2003) *Notas sobre literatura*. (Tr. Alfredo Brotons Muñoz) Akal. Madrid [*Noten zur Literatur* (1974) Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main]
- Aron, P. (2006) “Sur les pastiches de Proust”, *CONTEXTES* [En ligne], n°1
- Aron, P. (2012) “Les pastiches littéraires dans *À la Recherche du Temps Perdu*”. *Revue d'Histoire littéraire de la France* 112e Année, No. 1, Le pastiche dans tous ses états (XIX e -XX e siècles)
- Aron, P. (2021) “Comment ne pas rire vulgairement en se moquant des écrivains qu'on aime (ou qu'on n'aime pas)? – sur les pastiches” En: *Proust et le rire* (Ed. Sjeff Houppermans et al.). Brill-Rodopi. Leiden. Boston.
- Austin, J. F. (2008) “Pastiche Expelled: A Proustian Guide to French Pedagogy” *Dalhousie French Studies*. Vol. 84 (Fall 2008)
- Barthes, R. (1984) *Le bruissement de la langue*. Seuil. Paris.
- Bayard, P. (1996) *Le hors-sujet: Proust et la digression*. Minuit. Paris.
- Beckett, S. (1957) *Proust*. Grove Press. New York.
- Beistegui, M. (2022) “Proust i la filosofia”. Registro audiovisual. En línea. Disponible en: <https://youtu.be/3Gk14tRDj3w?si=iQQUedJRqIABwEDF>
- Besa, C. (1999a) “La máxima y su lector en Proust. Consideraciones desde la estética de la recepción, la retórica y la psicocrítica” *Tropelías: Revista De Teoría De La Literatura Y Literatura Comparada*, 9-10. (61–77)
- Besa, C. (1999b) “La máxima como hábito estilístico y huella de escritura en la *Recherche*”. *Cuadernos de Investigación Filológica*, Vol. XXV (73-91).
- Blanchot, M. (1977) *Falsos pasos* (Tr. Ana Aibar Guerra) Pre-textos. Valencia. [*Faux Pas* (1943) Gallimard. Paris]
- Bouillaguet, A. (2015) “Les Jeunes filles en fleurs de Marcel Proust et l'exercice scolaire de la «dissertation»” En: *De Samarcande à Istanbul: étapes orientales* Editions du CNRS. En línea. Disponible en: <https://books.openedition.org/editions-cnrs/25407>
- Brown, S. G. (2005) “Desire on Ice: The Menace of Albertine's Mimicry in "La Prisonnière"” *College Literature* Vol. 32, No. 2 (Spring, 2005) (43-61).
- Brunet, É. (2017 [1982]) “Le style de Proust dans la Recherche du temps perdu. Etude quantitative”. En línea. Disponible en: <https://hal.science/hal-01574516/document>

²⁶⁰ Enumero en esta sección de la bibliografía aquellos textos que con independencia de estar o no primordialmente dedicados a la producción proustiana, me han servido en virtud de su acercamiento a ella.

- Butor, M. (1964) *Repertoire II*. Minuit. París.
- Catelli, N. (2007) *En la era de la intimidad*. seguido de: *El espacio autobiográfico*. Beatriz Viterbo. Rosario.
- Chaudier, St. (2000) “A la Recherche d’une figure: les séries d’adjectifs chez Proust” *Bulletin Marcel Proust* (59-80)
- Chevalier, A. (1989) “Notices, notes et variantes de *Albertine disparu*”. En: *À la Recherche du Temps Perdu IV*. La Pléiade-Gallimard. Paris. (993-1145).
- Citati, P. “Introduzione” a Spitzer, L. (1959) *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*. Einaudi. Torino.
- Clarac, P. / Sandre, Y. (1971) “Notices, notes et choix de variantes” de *Essais et articles*. En: *Contre Saint-Beuve* précédé de *Pastiches et Mélanges* et suivi de *Essais et articles*. (Ed. Pierre Clarac). Bibliothèque de La Pléiade – Gallimard. Paris. (866-970)
- Compagnon, A. (1988) “Notices, notes et variantes de *Sodome et Gomorrhe*”. En: *À la Recherche du Temps Perdu III*. La Pléiade-Gallimard. Paris (1185-1627).
- Compagnon, A. (1989) *Proust entre deux siècles*. Seuil Paris
- Compagnon A. (1992) “Ce qu’on ne peut plus dire de Proust” *Littérature*, n°88. (54-61)
- Compagnon, A. (1996) “La «danse contre seins»”. En: *Marcel Proust. Écrire sans fin*. (Ed. Rainer Warning y Jean Milly). [en línea]. CNRS Éditions. Paris.
Disponible en: <https://books.openedition.org/editionscnrs/42132>, consultado el 25/01/23
- Curtius, E. R. (1928) *Marcel Proust* (Tr. Armand Pierhal) La Revue Nouvelle. Paris
- Deleuze, G. (2004) *Francis Bacon. Logic of Sensation*. (Tr. Daniel W. Smith). Continuum. London-New York. [*Francis Bacon. Logique de la sensation* (1981) Editions de la Différence. Paris.]
- Deleuze, G. (2006) *Proust et les signes*. PUF. Paris. [Reimpresión de la 3ª edición]
- Deleuze, G. / Guattari, F. (1985) *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* (Tr. Francisco Monje). Paidós. Barcelona. [*L’Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie* (1972) Minuit. Paris]
- de Man, P. (1979) *Allegories of Reading*. Yale University Press. New Haven-London.
- Descombes, V. (1992) *Proust. Philosophy of the novel* (Tr. Catherine L. Macksey) Stanford University Press. Stanford. [*Proust. Philosophie du roman* (1987) Minuit. Paris]
- Dubois, J. (1997) *Pour Albertine. Proust et le sens du social*. Seuil. Paris.
- Eells, E. (1982) “Proust à sa manière”. *Littérature* n°46: (105-123).
- Genette, G. (1966) *Figures*. Seuil. Paris.
- Genette, G. (1969) *Figures II*. Seuil. Paris.
- Genette, G. (1972) *Figures III*. Seuil. Paris.
- Genette, G. (1989) *Palimpsestos*. Taurus. Madrid. [*Palimpsestes* (1982) Seuil. Paris.]
- Genette, G. (1998) *Nuevo discurso del relato*. (Tr. Marisa Rodríguez Tapia) Cátedra. Madrid [*Nouveau discours du récit* (1993). Seuil. Paris.]
- Genette, G. (1999) *Figures IV*. Seuil Paris.
- Genette, G. (2004) *Metalepsis. De la figura a la ficción* (Tr. Luciano Padilla López) Fondo de Cultura Económica. México D.F. [*Métalepse. De la figure à la fiction* (2004) Seuil. Paris.]
- Genette, G. (2005) *Figuras V*. Siglo XXI. México–Buenos Aires. [*Figures V* (2002). Seuil. Paris]
- Ghavimi, M. (2007) “Proust et le langage révélateur” *Pazhubesh-e Zabanha-ye Khareji*, No. 36, Special Issue, French (79-99)
- Gide, A. (1988) “Lettre de janvier 1914” En: *Autour de La Recherche: lettres*. Editions Complexe. Bruxelles.
- Girard, R. (1985) *Mentira romántica y verdad novelesca* (Tr. Joaquim Jordà) Anagrama. Barcelona [*Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961) Grasset. Paris.]
- Gray, M. E. (1992) *Postmodern Proust*. University of Pennsylvania Press. Philadelphia.
- Guyaux, A. / Paz, M. (1980) “La dissertation de Gisèle: note sur trois pages manuscrites des *Jeunes Filles*” *Bulletin d’informations proustiennes*. No. 11 (PRINTEMPS 1980)

- Hamel, Y. (2013) “Sophocle mauvais lecteur de Racine: autour de la composition de Gisèle” *Fabula / Les colloques*, Les mauvaises lectures (dir. Claudia Bouliane, Anne-Hélène Dupont, Sylvain David, Genviève Sicotte), En línea. Disponible en: <http://www.fabula.org/colloques/document2228.php>
- Jameson, F. (1974) [1972] *The Prison-House of Language*. Princeton University Press. Princeton.
- Jauss, H.-R. (2003) *Tempo e Ricordo nella Recherche di Marcel Proust* (Tr. Matteo Galli) Le Lettere. Firenze. [*Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts »À la Recherche du Temps Perdu« Ein Beitrag zur Theorie des Romans* (1986) [1955] Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main]
- Kato, Y. (2015) “Les goûters sur la falaise: Montage de l'histoire des jeunes filles pendant les années 1914-1918” *Bulletin d'informations proustiennes*, No. 45, (61-74).
- Kristeva, J. (1988) *Poderes de la perversion*. Siglo XXI. Buenos Aires-México D.F. [*Pouvoirs de l'horreur* (1980). Seuil. Paris]
- Kristeva, J. (1994) *Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*. Gallimard. Paris.
- Landy, J. (2004) “Proust, His Narrator, and the Importance of the Distinction” *Poetics Today* 25:1 (91-135).
- Laget, Th./Rogers, B. (1988) “Notices, notes et variantes de “*Le Côté de Guermantes II*”. En: *À la Recherche du Temps Perdu II*. La Pléiade-Gallimard. Paris (1670-1840)
- Lejeune, Ph. (1971) “Écriture et sexualité” *Europe* (février-mars 1971: 113-43). [en línea]. Disponible en: https://www.autopacte.org/Petite_Madeleine.html, consultado el 25/01/23
- March, H. (1961) *The Two Worlds of Marcel Proust*. A.S. Barnes. New York. [1era edición: (1948) University of Pennsylvania Press].
- Micu, C. (2016) “Les goûts d'Albertine: de dévorantes correspondances”. *Marcel Proust Aujourd'hui* Vol. 13, Sensations proustiennes (2016),
- Milly, J. (1970a) *Les Pastiches de Proust*. Armand Colin. Paris.
- Milly, J. (1970b) *Proust et le style*. Lettres Modernes Minard. Paris.
- Milly, J. (1983) *La phrase de Proust*. Honoré Champion. Paris.
- Muller, N. M (2019) [1997] “Création et procréation ou allégorie et jalousie dans la *Recherche*” En: *Le Masque d'Abraham. Essais et articles sur À la recherche du temps perdu*. Classiques Garnier. Paris. (167-185)
- Nakano, Ch. (2020) “Proust critique de l'enseignement littéraire: Les ressorts du comique dans l'épisode de la «composition française» de Gisèle”. *Bulletin d'informations proustiennes*, No. 50 (91-103).
- Pierron, S. (2005) *Ce beau français un peu individuel. Proust et la langue*. [en línea]. Presses Universitaires de Vincennes. (P.U.V.) Disponible en: <https://books.openedition.org/puv/910?lang=es#access>, consultado el 25/01/23
- Quaranta, J.-M. [2001] (2023) “Le dîner à La Raspelière : éléments pour une étude littéraire. En línea. Disponible en: <https://hal.science/hal-03988815/document>
- Rey, P.-L. (1987) “Notices, notes et variantes de “Autour de Mme Swann” (*À l'ombre des jeunes filles en fleur I*)”. En: *À la Recherche du Temps Perdu I*. La Pléiade-Gallimard. Paris (1282-1430).
- Rey, P.-L. (1988) “Notices, notes et variantes de “Noms de pays: le pays” (*À l'ombre des jeunes filles en fleur II*)”. En: *À la Recherche du Temps Perdu II*. La Pléiade-Gallimard. Paris (1313-1490).
- Richard, J. P. (1974) *Proust et le monde sensible*. Seuil. Paris.
- Robert, P.-E. (1988) “Notices, notes et variantes de *La Prisonnière*”. En: *À la Recherche du Temps Perdu III*. La Pléiade-Gallimard. Paris (1628-1795).
- Rousset, J. (1962) *Forme et signification*. José Corti. Paris.
- Spitzer, L. (1970) “Le style de Marcel Proust” (Tr. Alain Coulon) En: *Études de style*. Gallimard. Paris. (397-473) [“Zum Stil Marcel Prousts” (1928) *Stilstudien*. Hueber. München]
- Suzuki, M. (1959) “Le «je» proustien” *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust* (69-82).

- Tadié, Y. (2001) *Marcel Proust*. (Tr. Euan Cameron). Viking. New York [*Marcel Proust* (1996) Gallimard. Paris]
- Tajani, O. (2021) “*Faire du Marcel* in italiano: traduttori e traduttrici alle prese con l'autopastiche proustiano” *Quaderni proustiani*. Università di Padova.
- Vidotto, I. (2017) «La vérité n'a pas besoin d'être dite pour être manifestée». *Revue italienne d'études françaises* 7. [en línea] Disponible en: <http://journals.openedition.org/rief/1496>, consultado el 25/01/23
- Warning, R. (1996) “Écrire sans fin. La Recherche à la lumière de la critique textuelle” En: *Marcel Proust. Écrire sans fin*. (Ed. Rainer Warning y Jean Milly). [en línea]. CNRS Éditions. Paris. Disponible en: <https://books.openedition.org/editions-cnrs/42107>
- White, H. (1988) “The Rhetoric of Interpretation and the Interpretation of Rhetoric”. *Poetics Today*. Vol. 9. N. 2. (253-274). Duke University.

General:

- Aristóteles (1974) *Poética* (Edición trilingüe de Valentín García Yebra). Gredos. Madrid.
- Aristóteles (1990) *Retórica* (Edición de Quintín Racionero). Gredos. Madrid.
- Auerbach, E. (1996) *Mimesis*. (Tr. de I. Villanueva y E. Imaz). Fondo de Cultura Económica. Ciudad de México. [(1946) A. Francke. Bern.]
- Auerbach, E. (1998) *Figura*. (Tr. de Yolanda García y Julio Pardos). Trotta. Madrid.
- Barthes, R. (1963) *Sur Racine*. Seuil. Paris.
- Barthes, R. (1966) “Introduction à l'analyse structurale des récits” *Communications*, 8. pp. 1-27
- Barthes, R. (1973) *Le plaisir du texte*. Seuil. Paris.
- Barthes, R. (1980) *S/Z*. Siglo XXI. Buenos Aires. [*S/Z* (1970). Seuil. Paris]
- Barthes, R. (1993) *La aventura semiológica* (Tr. Ramón Alcalde) Paidós. Barcelona. [*L'aventure sémiologique* (1985) Seuil. Paris]
- Barthes, R. (1995) *Lo obvio y lo obtuso*. (Tr. C. Fernández Medrano). Paidós. Barcelona-Buenos Aires- México. [*L'obvie et l'obtus. Essais Critiques III* (1982) Seuil. Paris.]
- Benjamin, W. (2006) *El origen del Trauerspiel alemán*. (Tr. Alfredo Brotons Muñoz). En: *Obras Completas I.1*. Abada. Madrid
- Berry, W. (1966) *Form In Music*. Prentice-Hall. New Jersey
- Bèze, Th. de (1920) *Abraham sacrificiant*. Librairie A. Jullien. Genève. [en línea] Disponible en: <https://archive.org/details/abrahamsacrifian00bzuoft/page/n1/mode/2up>
- Blanchot, M. (1969) *El libro que vendrá* (Tr. Pierre de Place) Monte Ávila. Caracas. [*Le livre a venir* (1959) Gallimard. Paris]
- Boileau, N. (1881) *Art poétique*. Hachette. Paris.
- Capuccio, Ch. (2021) “Introducción al Canto XXX”. En: *La Divina Comedia – Purgatorio* (Tr. Raffaele Pinto) Akal. Madrid (460-463)
- Carson, A. (1988) *Eros the bittersweet*. (2. Ed.) Princeton University Press. Princeton.
- Cixous, H. (1995) *La Risa de la Medusa*. (Tr. Ana María Moix y Myriam Díaz-Diocaretz). Anthropos. Barcelona. [“Le rire de la Méduse” (1975) L'Arc. Paris.]
- Cuesta Abad, J. M. (2021) “Materialismo figural: crítica e ideología en Friedric Jameson”. *THEORY NOW: Journal of literature, critique and thought*. Vol 4 N° 1 Enero - Junio 2021
- Curtius, E. R (1995) *Literatura europea y edad media latina* (Tr. Antonio Alatorre y Margit Frenk) Fondo de Cultura Económica. México D. F. [*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1984) [1948] A. Francke AG Verlag, de Bernal]
- Dällenbach, L. (1991) *El Relato Especular*. Visor. Madrid. (Traducción de Ramón Buenaventura) [*Le Récit Speculaire* (1977) Seuil. Paris]
- Deltour, F. (1878) *Principes de composition et de style*. Ch. Delagrave. Paris

- Deltour, F. (1879) *Les ennemis de Racine au XVIIe siècle*. (3 ed.) Hachette. Paris.
- de Man, P. (1983) *Blindness and Insight* (2. Ed. Revised) University of Minnesota Press. Minneapolis.
- de Man, P. (1984) *The rhetoric of romanticism*. Columbia University Press. New York.
- de Man, P. (1999) *La ideología estética*. (Tr. Manuel Asensi y Mabel Richart) Cátedra. Madrid
[*Aesthetic Ideology* (1996) University of Minnesota Press. Minneapolis]
- Derrida, J. (1967) *De la grammatologie*. Éditions de Minuit. Paris.
- Eco, U. (1986) “La Epístola XIII, el alegorismo medieval, el simbolismo moderno” (Tr. Esther Cohen) *Acta poetica* 6. Otoño 1986
- Fineman, J. (1980) “The Structure of Allegorical Desire”. *October*, 12 (46-66)
- Fletcher, A. (1970) *Allegory. The Theory of a Symbolical Mode*. Cornell University Press [1ª ed.1964]
- Frye, N. (2006) *Anatomy of Criticism*. University of Toronto. Toronto-Buffalo-London
- Gadamer, H. G. (1998) *La actualidad de lo bello*. (Tr. Antonio Gómez Ramos). Paidós. [*Die Aktualität des Schönen* (1977) Reclam. Stuttgart]
- Gadamer, H. G. (1999) *Verdad y Método*. (Tr. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito) Ediciones Sígueme. Salamanca. [*Wahrheit und Methode* (1960) Mohr. Tübingen.]
- Gasc-Desfossés, L. / A. (1886) *Recueil des sujets de composition française donnés à la Sorbonne aux examens du baccalauréat ès-lettres (première partie) de 1881 à 1885*. Croville-Morant et Foucart. Paris.
- Gide, A. (1948) *Journal (1889-1939)*. Gallimard. Paris.
- Grammont, M. (1961) *Petit traité de versification française*. Armando Colin. Paris.
- Guillén, C. (1985) *Entre lo uno y lo diverso*. Crítica. Barcelona.
- Hepokoski, J./Darcy, W. (2006) *Elements of sonata theory*. Oxford University Press. New York.
- Hoesterey, I. (2001) *Pastiche – Cultural Memory in Art, Film, Literature*. Indiana UP. Bloomington.
- Hutcheon, L. (1981) “Ironie, Satire, Parodie: Une Approche Pragmatique de l'Ironie” *Poétique: Revue de Theorie et d'Analyse Litteraires* 12.46 (1981): 140-155.
- Jakobson, R. (1956) “Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances”. En: Halle, Morris & Jakobson, Roman. *Fundamentals of Language*. Mouton & Co. The Hague.
- Jakobson, R. (1960). “Closing statements: Linguistics and Poetics” En: *Style in language*. (Ed. Sebeok, Th., A). M.I.T. Press. New York. (350-377).
- Kirkendale, U. (1980) “The Source for Bach's *Musical Offering*: The *Institutio Oratoria* of Quintilian”. *Journal of the American Musicological Society* 33 (1): 88–141.
- Klinkenberg, J.-M. (2006) *Manual de semiótica general* (Tr. Gonzalo Baquero) Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Bogotá [*Précis de sémiotique générale* (1996) De Boeck & Larcier. Bruxelles.]
- Kristeva, J. (1974) *La révolution du langage poétique*. Seuil. Paris.
- Kristeva, J. (1981) *Semiótica 1*. (Tr. José Martín Arancibia) Fundamentos. Madrid-Caracas. [*Semiotiké* (1969) Seuil. Paris.]
- Kristeva, J. (1997) *Sol Negro. Depresión y melancolía*. (Tr. Mariela Sánchez Urdaneta). Monte Ávila. Caracas [*Soleil Noir. Dépression et mélancolie* (1987) Gallimard. Paris.]
- La Fayette, M. de (1828) *Mémoires de la cour de France pour les années 1688 et 1689*. Foucault. Paris.
- Lanson, G. (1895) *Histoire de la littérature française*. Hachette. Paris.
- Lanson, G. (1896) *Conseils sur l'art d'écrire*. Librairie Hachette. Paris.
- Lanson, G. (1898) *Études pratiques de composition française; sujets préparés et commentés pour servir de complément aux Principes de composition et de style et Conseils sur l'art d'écrire*. Hachette. Paris.
- Lausberg, H. (1975) *Elementos de retórica literaria* (Tr. Mariano Marín Casero) Gredos. Madrid. [*Elemente der Literarischen Rhetorik* (1963) Max Hueber Verlag. München]
- Lebègue, R. (1979) “*Les Juives*” de Robert Garnier. (3ª Ed.) SEDES-C.D.U. Paris.
- Lemaître, J. (1908) *Jean Racine*. Calmann-Lévy. Paris.
- Lotman, J. (1977) *The Structure of Artistic Text* (Tr. Gail Lenhoof y Ronald Vroon) University of Michigan. Ann Arbor. [*Struktura khudozhestvennogo texta* (1970) Iskusstvo. Moskow]

- Machosky, B. (2013) *Structures of Appearing*. Fordham University Press New York.
- Malinowski, B. (1923) "The problem of meaning in primitive languages" En: (Ed. Ogden, C. K. & I. A. Richards) *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought Supplement I* (296-336)
- Merlet, G. (1875) *Études littéraires sur les classiques français de la rhétorique et du baccalauréat ès lettres*. Hachette. Paris.
- Mortara Garavelli, B. (1991) *Manual de retórica* (Tr. M^a José Vega) Cátedra. Madrid. [*Manuale di retorica* (1988) Gruppo Editoriale Fabbri Bompiani Sonzogno ETAS. Milano.]
- Mukarovsky, J. (2000). *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky*. (Tr. y ed. Jarmila Jandová y Emil Volek). Plaza y Janés. Bogotá.
- Nerval, G. de (1964) *Sylvie–Aurélia*. José Corti. Paris.
- Notley, M. (2005) "Plagal Harmony as Other: Asymmetrical Dualism and Instrumental Music" *The Journal of Musicology*, Vol. 22, No. 1 (90-130)
- Owens, C. (1980) "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism" *October*, 12 (67-86).
- Quintiliano, M. F. (2003a) *L'Istituzione Oratoria I*. (Tr. Rino Faranda y Piero Pecchiura) Unione Tipografico-Editrice Torinese. Torino.
- Quintiliano, M. F. (2003b) *L'Istituzione Oratoria II*. (Tr. Rino Faranda y Piero Pecchiura) Unione Tipografico-Editrice Torinese. Torino.
- Racine, J. (2001) *Athalie*. Folio-Gallimard. Paris
- Racine, J. (2008) *Esther*. Edition Théâtre Classique.fr. (En línea).
Disponibile en: https://reynaldo-hahn.net/Textes/livrets/RACINE_ESTHER.pdf
- Rastier, F. (1989) *Sens et textualité*. Hachette. Paris.
- Riffaterre, M. (1969) "La métaphore filée dans la poésie surréaliste" *Langue Française* (3)
- Riffaterre, M. (1987) "Intertextual Unconscious". *Critical Inquiry* (13-2)
- Riffaterre, M. (2000) "La ilusión de ékphrasis". (Tr. Carles Besa). *Literatura y pintura* (Ed. Antonio Monegal). Arco Libros. Madrid. (161-183) ["L'illusion d'ekphrasis" (1994.) *La Pensée de l'image: Signification et figuration dans le texte et dans la peinture* (Ed. G. Mathieu-Castellani) Université de Vincennes. (211-229)]
- Rosen, Ch. (1988) *Sonata Forms*. W.W. Norton & Company. London – New York.
- Schulenberg, D. (2001) *Music of the Baroque*. Oxford University Press. New York.
- Terry, J. (2016) *A History of the Plagal-Amen Cadence* (Tesis doctoral) En línea. Disponible en: <https://scholarcommons.sc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4442&context=etd>
- Tynianov, Y. (2019) *Permanent Evolution* (Ed. & Tr.: Ainsley Morse & Philip Redko). Academic Studies Press. Boston.
- Vico, G. (1953) *Opere*. (Ed. Fausto Nicolini) Riccardo Ricciardi Editore. Milano-Napoli
- White, H. (1992) *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX* (Tr. Stella Mastrangelo) Fondo de Cultura Económica. Ciudad de México. [*Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (1973) John Hopkins University Press. Baltimore]

De consulta:

- Apel, W. (1969) *Harvard Dictionary of Music* (Ed. 2) Harvard University Press. Cambridge.
- Littré, E. (1883) *Dictionnaire de la langue française I*. Hachette. Paris. En línea. Disponible en: <https://archive.org/details/dictionnairede01littuoft/page/454/mode/2up>

6.- ANEXOS

6.1. – El fragmento del alo-pastiche (RTP: 264-268)

Parfois une gentille attention de telle ou telle éveillait en moi d'amples vibrations qui éloignaient pour un temps le désir des autres. Ainsi un jour Albertine avait dit: «Qu'est-ce qui a un crayon» Andrée l'avait fourni, Rosemonde le papier, Albertine leur avait dit: «Mes petites bonnes femmes, je vous défends de regarder ce que j'écris.» Après s'être appliquée à bien tracer chaque lettre, le papier appuyé à ses genoux, elle me l'avait passé en me disant: «Faites attention qu'on ne voie pas.» Alors je l'avais déplié et j'avais lu ces mots qu'elle m'avait écrits: «Je vous aime bien.»

«Mais au lieu d'écrire des bêtises», cria-t-elle en se tournant d'un air soudainement impétueux et grave vers Andrée et Rosemonde, «il faut que je vous montre la lettre que Gisèle m'a écrite ce matin. Je suis folle, je l'ai dans ma poche, et dire que cela peut nous être si utile!» Gisèle avait cru devoir adresser à son amie, afin qu'elle la communiquât aux autres, la composition qu'elle avait faite pour son certificat d'études. Les craintes d'Albertine sur la difficulté des sujets proposés avaient encore été dépassées par les deux entre lesquels Gisèle avait eu à opter. L'un était: «Sophocle écrit des Enfers à Racine pour le consoler de l'insuccès d'*Athalie*»; l'autre: «Vous supposerez qu'après la première représentation d'*Esther*, Mme de Sévigné écrit à Mme de La Fayette pour lui dire combien elle a regretté son absence.» Or Gisèle, par un excès de zèle qui avait dû toucher les examinateurs, avait choisi le premier, le plus difficile, de ces deux sujets, et l'avait traité si remarquablement qu'elle avait eu quatorze et avait été félicitée par le jury. Elle aurait obtenu la mention «très bien» si elle n'avait «séché» dans son examen d'espagnol. La composition dont Gisèle avait envoyé la copie à Albertine nous fut immédiatement lue par celle-ci, car devant elle-même passer le même examen, elle désirait beaucoup avoir l'avis d'Andrée, beaucoup plus forte qu'elles toutes et qui pouvait lui donner de bons tuyaux. «Elle en a une veine, dit Albertine. C'est justement un sujet que lui avait fait piocher ici sa maîtresse de français.» La lettre de Sophocle à Racine, rédigée par Gisèle, commençait ainsi: «Mon cher ami, excusez-moi de vous écrire sans avoir l'honneur d'être personnellement connu de vous, mais votre nouvelle tragédie d'*Athalie* ne montre-t-elle pas que vous avez parfaitement étudié mes modestes ouvrages? Vous n'avez pas mis de vers que dans la bouche des protagonistes, ou personnages principaux du drame, mais vous en avez écrit, et de charmants, permettez-moi de vous le dire sans cajolerie, pour les chœurs qui ne faisaient pas trop mal à ce qu'on dit dans la tragédie grecque, mais qui sont en France une véritable nouveauté. De plus, votre talent, si délié, si figolé, si charmeur, si fin, si délicat, a atteint à une énergie dont je vous

félicite. Athalie, Joad, voilà des personnages que votre rival, Corneille, n'eût pas su mieux charpenter. Les caractères sont virils, l'intrigue est simple et forte. Voilà une tragédie dont l'amour n'est pas le ressort et je vous en fais mes compliments les plus sincères. Les préceptes les plus fameux ne sont pas toujours les plus vrais. Je vous citerais comme exemple:

De cette passion la sensible peinture

Est pour aller au cœur la route la plus sûre

Vous avez montré que le sentiment religieux dont débordent vos chœurs n'est pas moins capable d'attendrir. Le grand public a pu être dérouté, mais les vrais connaisseurs vous rendent justice. J'ai tenu à vous envoyer toutes mes congratulations auxquelles je joins, mon cher confrère, l'expression de mes sentiments les plus distingués.» Les yeux d'Albertine n'avaient cessé d'étinceler pendant qu'elle faisait cette lecture: «C'est à croire qu'elle a copié cela, s'écria-t-elle quand elle eut fini. Jamais je n'aurais cru Gisèle capable de pondre un devoir pareil. Et ces vers qu'elle cite! Où a-t-elle pu aller chiper ça?» L'admiration d'Albertine, changeant il est vrai d'objet, mais encore accrue, ne cessa pas, ainsi que l'application la plus soutenue, de lui faire «sortir les yeux de la tête» tout le temps qu'Andrée, consultée comme plus grande et comme plus calée, d'abord parla du devoir de Gisèle avec une certaine ironie, puis, avec un air de légèreté qui dissimulait mal un sérieux véritable, refit à sa façon la même lettre. «Ce n'est pas mal, dit-elle à Albertine, mais si j'étais toi et qu'on me donne le même sujet, ce qui peut arriver, car on le donne très souvent, je ne ferais pas comme cela. Voilà comment je m'y prendrais. D'abord, si j'avais été Gisèle, je ne me serais pas laissée emballer et j'aurais commencé par écrire sur une feuille à part mon plan. En première ligne, la position de la question et l'exposition du sujet; puis les idées générales à faire entrer dans le développement. Enfin l'appréciation, le style, la conclusion. Comme cela, en s'inspirant d'un sommaire, on sait où on va. Dès l'exposition du sujet ou si tu aimes mieux, Titine, puisque c'est une lettre, dès l'entrée en matière, Gisèle a gaffé. Écrivant à un homme du XVIIe siècle, Sophocle ne devait pas écrire: mon cher ami. – Elle aurait dû, en effet, lui faire dire: mon cher Racine, s'écria fougueusement Albertine. Ça aurait été bien mieux. – Non, répondit Andrée sur un ton un peu persifleur, elle aurait dû mettre: “Monsieur”. De même, pour finir elle aurait dû trouver quelque chose comme: “Souffrez, Monsieur (tout au plus, cher Monsieur), que je vous dise ici les sentiments d'estime avec lesquels j'ai l'honneur d'être votre serviteur.” D'autre part, Gisèle dit que les chœurs sont dans *Athalie* une nouveauté. Elle oublie *Esther*, et deux tragédies peu connues, mais qui ont été précisément analysées cette année par le professeur, de sorte que rien qu'en les citant, comme c'est son dada, on est sûre d'être reçue. Ce sont *Les juives* de Robert Garnier et

l'*Aman* de Montchrestien.» Andrée cita ces deux titres sans parvenir à cacher un sentiment de bienveillante supériorité qui s'exprima dans un sourire, assez gracieux d'ailleurs. Albertine n'y tint plus: «Andrée, tu es renversante, s'écria-t-elle. Tu vas m'écrire ces deux titres-là. Crois-tu? Quelle chance si je passais là-dessus, même à l'oral, je les citerais aussitôt et je ferais un effet boeuf.» Mais dans la suite, chaque fois qu'Albertine demanda à Andrée de lui redire les noms des deux pièces pour qu'elle les inscrivît, l'amie si savante prétendit les avoir oubliés et ne les lui rappela jamais. «Ensuite», reprit Andrée sur un ton d'imperceptible dédain à l'égard de camarades plus puérides, mais heureuse pourtant de se faire admirer et attachant à la manière dont elle aurait fait sa composition plus d'importance qu'elle ne voulait le laisser voir, «Sophocle aux Enfers doit être bien informé. Il doit donc savoir que ce n'est pas devant le grand public, mais devant le Roi-Soleil et quelques courtisans privilégiés que fut représentée *Athalie*. Ce que Gisèle dit à ce propos de l'estime des connaisseurs n'est pas mal du tout, mais pourrait être complété. Sophocle, devenu immortel, peut très bien avoir le don de la prophétie et annoncer que selon Voltaire *Athalie* ne sera pas seulement "le chef d'œuvre de Racine, mais celui de l'esprit humain".» Albertine buvait toutes ces paroles. Ses prunelles étaient en feu. Et c'est avec l'indignation la plus profonde qu'elle repoussa la proposition de Rosemonde de se mettre à jouer. «Enfin», dit Andrée du même ton détaché, désinvolte, un peu railleur et assez ardemment convaincu, «si Gisèle avait posément noté d'abord les idées générales qu'elle avait à développer, elle aurait peut-être pensé à ce que j'aurais fait, moi, montrer la différence qu'il y a dans l'inspiration religieuse des chœurs de Sophocle et de ceux de Racine. J'aurais fait faire par Sophocle la remarque que si les chœurs de Racine sont empreints de sentiments religieux comme ceux de la tragédie grecque, pourtant il ne s'agit pas des mêmes dieux. Celui de Joad n'a rien à voir avec celui de Sophocle. Et cela amène tout naturellement, après la fin du développement, la conclusion: "Qu'importe que les croyances soient différentes?" Sophocle se ferait un scrupule d'insister là-dessus. Il craindrait de blesser les convictions de Racine et glissant à ce propos quelques mots sur ses maîtres de Port-Royal, il préfère féliciter son émule de l'élévation de son génie poétique.»

L'admiration et l'attention avaient donné si chaud à Albertine qu'elle suait à grosses gouttes. Andrée gardait le flegme souriant d'un dandy femelle. «Il ne serait pas mauvais non plus de citer quelques jugements de critiques célèbres», dit-elle avant qu'on se remît à jouer. «Oui, répondit Albertine, on m'a dit cela. Les plus recommandables en général, n'est-ce pas, sont les jugements de Sainte-Beuve et de Merlet? - Tu ne te trompes pas absolument », répliqua Andrée qui se refusa d'ailleurs à lui écrire les deux autres noms malgré les

supplications d'Albertine, «Merlet et Sainte-Beuve ne font pas mal. Mais il faut surtout citer Deltour et Gasc-Desfossés.»

6.2. – El fragmento del auto-pastiche (RTP III: 635-637)

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. Elle me dit (et je fus malgré tout profondément attendri car je pensai: «Certes je ne parlerais pas comme elle, mais tout de même, sans moi elle ne parlerait pas ainsi, elle a subi profondément mon influence, elle ne peut donc pas ne pas m'aimer, elle est mon œuvre»): «Ce que j'aime dans les 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.» Je trouvais que c'était un peu trop bien dit, mais elle sentit que je trouvais que c'était bien dit et elle continua en s'arrêtant un instant quand sa comparaison était réussie pour rire de son beau rire qui m'était si cruel parce qu'il était si voluptueux: «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 (et ici le rire profond éclata, soit de satisfaction de si bien parler, soit par moquerie d'elle-même de s'exprimer par images si suivies, soit, hélas! par volupté physique de sentir en elle quelque chose de si bon, de si frais, qui lui causait l'équivalent d'une jouissance). Ces pics de glace du Ritz ont quelquefois l'air du mont Rose, et même si la glace est au citron je ne déteste pas qu'elle n'ait pas de forme monumentale, qu'elle soit irrégulière, abrupte,

comme une montagne d'Elstir. Il ne faut pas qu'elle soit trop blanche alors, mais un peu jaunâtre, avec cet air de neige sale et blafarde qu'ont les montagnes d'Elstir. La glace a beau ne pas être grande, qu'une demi-glace si vous voulez, ces glaces au citron-là sont tout de même des montagnes réduites, à une échelle toute petite, mais l'imagination rétablit les proportions comme pour ces petits arbres japonais nains qu'on sent très bien être tout de même des cèdres, des chênes, des mancenilliers, si bien qu'en en plaçant quelques-uns le long d'une petite rigole, dans ma chambre, j'aurais une immense forêt descendant vers un fleuve et où les petits enfants se perdraient. De même, au pied de ma demi-glace jaunâtre au citron, je vois très 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'aurai épargné. Oui, tous ces monuments passeront de leur place de pierre dans ma poitrine où leur fraîcheur fondante palpite déjà. Mais tenez, même sans glaces, rien n'est excitant et ne donne soif comme les annonces des sources thermales. À Montjouvain, chez Mlle Vinteuil, il n'y avait pas de bon glacier dans le voisinage, mais nous faisons dans le jardin notre tour de France en buvant chaque jour une autre eau minérale gazeuse, comme l'eau de Vichy, qui dès qu'on la verse soulève des profondeurs du verre un nuage blanc qui vient s'assoupir et se dissiper si on ne boit pas assez vite.» Mais entendre parler de Montjouvain m'était trop pénible. Je l'interrompais. «Je vous ennuie, adieu, mon chéri.»