

Charlus, un recorrido personal de la decadencia

Analia Melamed¹

Los personajes de *En busca del tiempo perdido* transitan la novela como presencias intermitentes, a distancias variables y en circunstancias diversas. A veces son sombras o elementos menores de un paisaje social que más tarde encontramos en un lugar central, para luego esfumarse nuevamente. Proust observa a los personajes como siluetas frente al mar, como figuras en el fondo de una calle o, disecciona el más leve matiz de sus gestos, las imperceptibles inflexiones de la voz o de sus miradas. De modo que en la novela, la construcción de personajes es un procedimiento que requiere de tiempo y memoria. Porque si “el rostro humano es realmente como el de un dios de la teogonía oriental: todo un racimo de caras yuxtapuestas en distintos planos y que no se ven al mismo tiempo” (Proust, 1993a: 556), esto se debe a que no permanece siempre, por decirlo así, el mismo encuadre: la variación de la lente nos da una visión que difiere hasta tal punto de las demás que resulta imposible componer una imagen única que sintetice a todas.

Puesto que la narración no avanza hacia la revelación de algún sentido o verdad última, al final encontramos que los diversos mundos novelescos se evaporan y no hay certezas sobre nada. Por tal motivo podría decirse que todos los personajes cumplen un ciclo descendente, cada uno recorre un camino propio, donde pueden leerse los fracasos amorosos, la violencia y humillación padecida o ejercida en el mundo social, la pérdida de las ilusiones.

En ese marco el barón de Charlus puede tomarse como un cristal o un

¹ Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata-CONICET.

hilo de lectura privilegiado porque, alternativamente como fondo o como figura, recorre toda la novela. Las sucesivas capas del personaje permiten constatar el perspectivismo narrativo, la concepción del mundo social como caleidoscopio, y un profundo escepticismo. En él se encuentran una de las patologías detenidamente descrita en la trama: la mentira hacia los otros y hacia a sí mismo. Estas visiones ilusorias que Marx en el plano social llamó ideología, en Proust resultan analizadas en sus variaciones, particularmente en el plano individual.

Palimpsesto y locura

Charlus ingresa en la narración en un chisme. En efecto, se lo menciona al comienzo de la novela en una conversación familiar cargada de suspicacias. Visto a través de los ojos prejuiciosos de las tías es señalado como el amante de Odette y por tanto como el motivo del sufrimiento de Swann. En el marco de este equívoco, que responde a la modalidad proustiana de sembrar pistas falsas, el barón aparece por primera vez ante el héroe el día en que conoce a Gilberta en un paseo por Combray, cuando ella hace un gesto que él no entiende pero aún así, o por eso mismo, se enamora perdidamente de ella. En este episodio, como trasfondo junto a Odette, Charlus es “un señor con traje de dril, para mí desconocido, el cual me miraba con ojos saltones” (Proust, 1992: 173). Vinculado a Swann, pertenece a un universo que fascina al héroe, en parte por su proximidad con Gilberta, en parte porque como contrapartida a su entorno doméstico y familiar, Charlus forma parte de un mundo feudal y de ensueños góticos. Heredero de los Guermantes, hijo de una duquesa de Baviera, cinco veces príncipe, Duque de Brabante, Barón de Charlus y Doncel de Montargis, está emparentado con los misteriosos personajes medievales de los vitrales de la iglesia de San Hilario, en Combray, así como con los de las proyecciones de la linterna mágica en el cuarto infantil. Charlus es también el rey de la mundanidad, gran señor católico, devoto y homosexual, y como sostiene Bernard Brun, un representante de una judeofobia religiosa y arcaica, que contrasta con un antisemitismo financiero y social más moderno y urbano (Brun, 2006).

Es presentado al héroe un poco más adelante en las playas de Balbec. Allí, en pocas páginas Proust construye un palimpsesto al superponer la siguiente serie de imágenes: inicialmente Charlus impacta por el gesto erguido en son

de bravata, su mirada fría, dura, hasta insultante; luego por sus muestras de odio a los hombres, sobre todo jóvenes, de quienes, en una velada acusación de afeminamiento, afirma con ferocidad “son unos canallitas”; poco después sostiene que las demarcaciones estrechas que trazamos en torno del amor provienen de nuestra ignorancia de la vida y que hay mucha más verdad en una tragedia de Racine que en todos los dramas de Víctor Hugo. Y finalmente el narrador se refiere a su “risa aguda y fresca de colegiala... de chiquilla pícara” (Proust, 1993a: 374-387). Puede advertirse que además del lenguaje verbal se narran gestos, miradas, sonrisas, entonaciones, esto es, un verdadero sistema de signos, sujetos a constante desciframiento, a recepciones vacilantes y aún contradictorias. Encontramos en Charlus, más que en las demás figuras, un lenguaje del cuerpo, que es objeto de una intensa actividad hermenéutica interna a la narración. En este sentido la densidad de la escritura proustiana, con una simultaneidad de lenguajes en tensión, parece aludir en él a un doloroso conflicto entre el “esfuerzo valeroso por adoptar una apariencia masculina” (Proust, 1987: 350) y las pulsiones que cuestionan la imagen socialmente aceptable que intenta representar. En paralelo se narra entonces la necesidad de cumplir con una exigencia social y lo que el cuerpo por sí mismo expresa. Este continuo conflicto en Charlus lo convierten en un personaje contradictorio, enigmático para el propio narrador. A propósito de esto, Gilles Deleuze sostiene que en la *Recherche* hay una presencia muy viva e inquietante de la locura, hábilmente distribuida en los personajes clave, en particular, dice, en aquel que está loco desde el principio: Charlus. Charlus, dice Deleuze, es una nebulosa que con sus ojos saltones, intermitentes, desiguales, actúa erráticamente ante el héroe. Así, oscila entre el interés, la violencia y la absoluta indiferencia (Deleuze, 1975). Un ejemplo de ello es el episodio en el que invita al héroe a su palacio y representa allí una escena absolutamente incomprensible.

En cuanto a la importancia del lenguaje gestual puede observarse también en el comienzo de *Sodoma y Gomorra*, cuando el héroe contempla los extraños movimientos de seducción entre Charlus y Jupien que culminan con la consumación del amor homosexual (Proust, 1987: 16).² Para mostrar el

² “*Ce qu'on appelle parfois fort mal l'homosexualité*”, aclara el narrador. Como señala Compagnon Proust prefiere el término inversión y no homosexual que es de tradición alemana (1989: 66).

carácter natural de estos amores y sin una pretensión científica de identificarlos con ciertas leyes de la botánica, el juego entre ambos personajes será comparado con los movimientos de algunas flores en el proceso de la fecundación (Loc. Cit.). Para ello Proust se servirá, sin mencionarlo, de un ensayo de Darwin: “La facultad motriz de las plantas” (Tadié, 1983: 34). En cierta medida esta comparación coincide con la importancia que Balzac le otorga a la botánica.

Profanación y decadencia

El ciclo novelesco de esta figura y su decadencia se encuentra también estrechamente ligado a uno de los conflictos que en plano social subyace a la trama: la lucha de la nobleza en retirada y la burguesía ascendente, los Guermantes y los Verdurin. A medida que la novela se desplaza en su geografía espiritual del mundo feudal de la infancia y de los ensueños góticos al espacio burgués y urbano, es decir, cuando empiezan a predominar las condiciones y criterios burgueses de circulación social y artística, la estrella de Charlus se apaga. Se podría decir que el punto de inflexión ocurre cuando, en cierta medida por azar, se presenta en el salón de los Verdurin. Charlus, que detesta a los afeminados, hace su ingreso contoneándose, amanerado, con una excesiva amabilidad para con unos simples pequeños burgueses. En esa escena, cargada de tensión y malos presagios, en el rostro de Charlus se consume, advierte el narrador, la profanación de su madre.

Sólo a fuerza de mentir a los demás, pero también de mentirse a sí mismo, se deja de notar que se miente, por más que pidiera a su cuerpo que [...] manifestara toda la cortesía de un gran señor, aquel cuerpo, que había entendido muy bien lo que monsieur de Charlus había dejado de oír, desplegó todas las seducciones de una gran dama (Proust, 1987: 351).

El motivo de la profanación – presente en la novela desde el episodio del beso de la madre en el comienzo de la novela, que reaparece luego en la escena de la hija de Vinteuil con el retrato de su padre– se liga en este caso con la reaparición deformada o paródica de los rasgos de la madre en los del hijo. De este modo la decadencia de Charlus en el plano social coincide con la progresiva imposibilidad de sostener su personaje masculino. Se trata de

un yo involuntario, ligado a sus pulsiones y su corporalidad, que prevalece sobre el yo voluntario, actuado, ilusorio.

Sabemos que el Faubourg Saint-Germain y el salón burgués dedicado al arte se excluyen mutuamente. Sin embargo, este encuentro entre Charlus y los Verdurin, de otra manera improbable, ha tenido lugar por un malentendido sobre la pertenencia de cada uno. De hecho, Charlus va a la casa de Verano de los Verdurin persiguiendo a Morel, el joven virtuoso de cuyo talento los Verdurin esperan apropiarse. Estos ven en Charlus un compañero de Morel –al que también acompaña en el piano–, un viejo aristócrata incierto, mientras que el barón percibe a los Verdurin como burgueses advenedizos y del montón. Error y desprecio por ambas partes. Charlus abre las hostilidades, porque para él comer con los Verdurin no era en absoluto ir en sociedad, sino frecuentar un lugar de mala fama. Según Jacques Dubois las alusiones a un burdel en tres oportunidades, exceden la referencia a lo sexual para extenderse a lo social, porque en el salón todos están dispuestos a humillarse para lograr estar luego en posición de despreciar a los demás. Pero la referencia al burdel también alude a las diversiones sórdidas de Charlus. En esa velada en la *Raspeliere*, que como todas las descripciones que Proust hace de los salones funciona como un laboratorio social, puede verse que la armonía del clan de los Verdurin es aparente y que hay una guerra constante de todos contra todos, cuyo conflicto principal es el de la aristocracia versus la burguesía. Este enfrentamiento tendrá consecuencias nefastas para nuestro personaje.

Charlus “*célibataire de l’art*”

Charlus no sólo enmascara su deseo en lo amoroso, también desoye su talento artístico y como en Swann, el yo del artista es sacrificado al hombre mundano y al amante; son dos casos de esnobismo estético, porque el posible yo poético aparece en ellos traicionado en función de objetivos sociales y amorosos. Como en todos, la satisfacción del deseo conduce a la nada.

Sin embargo, las vinculaciones de Charlus con el arte son numerosas. Intertextualmente, por su carácter andrógino remite a cierta iconografía de fines del siglo XIX. Por ejemplo a las figuras de pálidos y estilizados efebos y doncellas de Gustave Moreau, o a cierto misterio de las acuarelas de Odilon Redon así como a obras de los prerrafaelistas, entre otros. Estos últimos, ligados a John Ruskin, y con gran influencia sobre Oscar Wilde. Todos ellos

son admirados por Proust. Oscar Wilde, cuya historia tiene un gran peso para la generación de Proust, sostenía que la mayor pena de su vida había sido la muerte de Luciano Rubempré, el personaje de Balzac. En un cruce entre realidad y ficción, es justamente el personaje de Charlus, el que hablará con erudición de las obras de Balzac y compartirá el dolor de Wilde por la muerte de Luciano. A su vez el propio Charlus parece un personaje salido de la *Comedia humana*.

Sobre su peculiar sensibilidad el narrador nos dice que tenía “unas reales disposiciones artísticas, no llegadas a maduración” (1987: 403). Había sido un excelente pianista. Conjetura además que, dada su inteligencia, su gusto, su espíritu de observación, su capacidad de distinguirlo todo y además de saber el nombre de aquello que distinguía, posiblemente hubiera sido un escritor genial. Sin embargo, “nunca quiso probar, quizá simplemente por pereza, o porque le acaparaban el tiempo las fiestas brillantes y las diversiones sórdidas, o por la necesidad Guermantes de prolongar indefinidamente los charloteos” (Proust, 1992: 223, nota al pie en la ed. en español). Aún así, afirma, pese a la hipocresía, al espíritu belicoso y vengativo con que ocultaba su generosidad y su talento, Charlus, gracias a su rara inteligencia, supo encontrar cierta poesía en la mundanidad “en la que entraba la historia, la belleza, lo pintoresco, lo cómico, la frívola elegancia” (Proust, 1993b: 94). Si tras los pasos de Morel cae en manos del clan Verdurin, también la compulsión amorosa lo aleja del arte, la única posibilidad de salvación en la novela. Porque “la insensible y poderosa fuerza que tienen esas corrientes de la pasión” hacen que la salvación resulte dudosa, “el enamorado, como un nadador pierde pronto de vista la tierra. Como un nadador arrastrado, sin darse cuenta, por las olas” (Proust, 1987: 448).

Príncipe destronado

En *El tiempo recobrado* Charlus también ocupará un lugar central. Su ruptura con el clan Verdurin contribuye a un aislamiento que según el narrador él mismo buscó. Sin embargo, en el clan sostienen “no lo ve nadie, no lo recibe nadie”. Los Verdurin lo consideran pasado moda y alientan la circulación de publicaciones, “croniquillas”, donde se burlan de su homosexualidad, tituladas por ejemplo, «Desventuras de una ilustre abuela ..., la vejez de la baronesa» (Proust, 1993b: 96 y ss). Durante la guerra a estas acusaciones se

agregan las de germanófilo. En este punto y por boca del barón, Proust introduce reflexiones ligadas a lo que podríamos denominar una psicología del patriotismo. De pronto el personaje errático, desquiciado, es el que presenta un punto de vista racional e irónico sobre el fanatismo nacionalista que despierta la gran guerra entre los franceses. Charlus, que es en todo un traidor a sí mismo, en el único momento en que no traiciona es cuando explícitamente se lo acusa de traidor. Como carecía de la pasión del patriotismo, “denunciaba con inteligencia cada razonamiento falso de los patriotas” (1993b:109). Por ejemplo se burla de que se hable de la extraordinaria falta de psicología de Alemania. “Así se trate del alemán más grande, de Nietzsche, de Goethe, oír a Cottard hablar de la habitual falta de psicología que caracteriza a la raza teutona” (Loc. Cit.). En esos pasajes Proust, y a través de Charlus, describe lo que en arte y la vida social podría llamarse el kitsch patriótico: la repetición de fórmulas, el efectismo. Contra esto sostiene que un artista sirve a su patria comprometiéndose con su obra.

Con el trasfondo de la guerra, el héroe tiene sobre Charlus tal vez la visión más perturbadora de toda la novela. Por error entra en un prostíbulo y allí a través de un tragaluz presencia una escena en la que Charlus, se hace flagelar por unos jóvenes travestidos de soldados. Conjetura que esta práctica es habitual en él porque su cuerpo sangrante está cruzado por cicatrices. Su cuerpo aparece así como lo que realmente ha sido a lo largo de la novela: otro campo de batalla en una larga guerra privada. Se podría pensar que ese castigo es una suerte de reproche último porque nunca le ha obedecido del todo. Y que en él el amor y el dolor, el deseo y la profanación son inseparables.

Su última aparición ocurre después de la guerra, cuando el héroe regresa a París e inesperadamente en un paseo en los Champs-Élysées lo ve, como un hombre que: “fijos los ojos, encorvado el cuerpo, estaba posado, más que sentado, en el fondo del carruaje y hacía por mantenerse erguido los esfuerzos que habría hecho un niño a quien recomendaran que fuera bueno” (Proust, 1993b: 204). Charlus había sufrido un ataque de apoplejía cuya consecuencia era una “alteración metalúrgica de su cabeza”. Su cabello, ahora mechones de pura plata, había otorgado, “al viejo príncipe destronado la majestad shakespeareana de un rey Lear” (Loc. Cit.). Este encuentro con Charlus es un primer anuncio del triunfo de la muerte, de la acción destructora del tiempo. Por eso el narrador agrega:

El barón seguía viviendo, seguía pensando; la enfermedad no le había llegado a la inteligencia. Y el saludo atento y humilde del barón a madame de Saint-Euverte [a quien antes había considerado no lo suficiente elegante para él] proclamaba, más que lo hubiera proclamado un coro de Sófocles sobre el orgullo humillado de Edipo, más que la muerte misma y toda oración fúnebre sobre la muerte, lo que tiene de frágil y de perecedero el amor a las grandezas de la tierra y todo el orgullo humano (Proust, 1993b: 205).

En el rostro final de Charlus se plasma no sólo el tiempo, también lo doloroso, lo fallido de su propia historia, como pequeñas catástrofes encadenadas. En esa decadencia parece manifestarse la vuelta de la criatura a una especie de estado de naturaleza, que finalmente prevalece a pesar de los esfuerzos por sofocarla. Como dice Walter Benjamin, la naturaleza, la gran maestra, “no se manifiesta en el capullo y la flor, sino en la excesiva madurez y en la decadencia de sus criaturas” (Benjamin, 2012: 223).

Charlus es también el personaje que expresa, como la hija del músico Vinteuil, lo que el narrador encuentra en las alegorías de Giotto en Padua, que el vicio y la virtud, la profanación y la redención, se requieren mutuamente y son inescindibles. Según Benjamin, esto es en Proust lo más disruptivo para el orden burgués, lo más profundamente nihilista (Benjamin, 1990: 120).

En una novela donde no hay sentidos últimos y por tanto no hay aprendizaje alguno, sin embargo el narrador rescata dos importantes lecciones de Charlus. Casi en el final de *El tiempo recobrado* afirma que de sus amores homosexuales, más que de sus propias experiencias amorosas, extrajo lo que llama una lección de Idealismo. Esta consiste en comprender hasta qué punto es indiferente la materia y que es el pensamiento el que puede poner en ella todo. Pero al mismo tiempo, en otro plano, la narración nos permite advertir cómo este idealismo responde a mecanismos profundamente ideológicos al enmascarar los motivos individuales y sociales que están en la base de las ilusiones. La segunda lección la sugiere el hecho de que Charlus vea el rostro de Morel en el personaje de la infiel en el poema *La noche de octubre* de Musset. Allí se confirma que, en la lectura, el lector tiene la libertad de ponerle el rostro que quiera a los personajes porque finalmente todo lector es lector de

sí mismo. El esfuerzo hermenéutico que impone Charlus al narrador podría significar así una manera oblicua de autocomprensión, como un centro de gravedad de la novela, una clave velada. Por sus múltiples dimensiones, por la locura, la crueldad y el dolor, también para los lectores Charlus deviene en un cristal imprescindible.

Bibliografía

- Brun, B. (2006). Marcel Proust et la religion. *Item* [En ligne]. Recuperado de: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=13957>.
- Benjamin W. (2012). *Origen del Trauerspiel alemán*. Buenos Aires: Gorla.
- Benjamin, W. (1990). *Diario de Moscú*. Buenos Aires: Taurus.
- Deleuze, E., Barthes, R. & Genette, E. (1975). Table ronde. *Cahiers Marcel Proust*, 7, Études proustiennes II, N.R.F., Paris, Gallimard.
- Campagnon, A. (1989). *Proust entre deux siècles*. París: Editions de Seuil.
- Tadié, J-Y. (1983). *Proust*. Paris: Pierre Belfond.
- Dubois, J. (sin fecha). Charlus à la Raspelière / un jeu de barres social. Recuperado de www.fabula.org/compagnon/proust/dubois.php
- Proust, M. (1992). *En busca del tiempo perdido*. 1. *Por el camino de Swann*, Madrid: Alianza.
- Proust, M. (1993a). *En busca del tiempo perdido*. 2. *A la sombra de las muchachas en flor*. Madrid: Alianza.
- Proust, M. (1987). *En busca del tiempo perdido*. 4. *Sodoma y Gomorra*. Madrid: Alianza.
- Proust, M. (1993). *En busca del tiempo perdido*. 6. *La fugitiva*. Madrid: Alianza.
- Proust, M. (1993b). *En busca del tiempo perdido*. 7. *El tiempo recobrado*. Madrid. Alianza.
- Proust, M. (1987-1989). *A la recherche du temps perdu*, versión de Jean-Yves Tadié. Paris: Bibliothèque de la Pléiade.