

Prólogo

«Verdadero juicio final»

Sobria escuela de vida

Desde 1906, saliendo de una cura en un sanatorio, con 36 años de edad, y hasta su muerte en 1922, Marcel Proust vive en situación psicológica de reclusión, primero en su piso del parisino *boulevard* Haussmann, y desde finales de 1919 en un estudio de la *rue* Hamelin, dedicado a la redacción de lo que, tras varias remodelaciones, acabaría siendo *A la Recherche du Temps Perdu*.

Al referirme a la persona de Marcel Proust en estas primeras páginas (y solo en ellas), efectúo voluntariamente una identificación abusiva con la figura del Narrador, es decir, del principal protagonista de la *Recherche*. Se ha insistido con sobrada razón en que, de facto, la personalidad objetiva de Marcel Proust es tan solo un modelo del que el autor se sirve para forjar la figura del Narrador, modelo a veces no solo deformado, sino reemplazado en ciertos rasgos por los de un modelo opuesto.¹

¹ El Narrador de la *Recherche*, pese a ser el principal protagonista del relato y a que muchas de las peripecias descritas le conciernen directamente, queda en la mente del lector tan asociado a la trama general que constituye casi una sorpresa

Esta utilización distorsionada de una persona (en este caso del autor mismo) concierne a todos aquellos a los que se ha creído poder identificar en la *Recherche*, y se traduce concretamente en un punto que tiene enorme importancia en la obra, a saber, la disposición para la tarea de la escritura. El Narrador se presenta a sí mismo como un ocioso, que va demorando día tras día, y hasta año tras año, la decisión de entregarse realmente a su trabajo, de tal manera que el momento de «empezar la primera cimentación del libro» supondría una auténtica reconversión espiritual. Pues bien:

En realidad, Marcel Proust era, desde mucho antes, más bien una persona meticulosa hasta la obsesión, y exigente consigo misma respecto a la escritura. La *Recherche* fue precedida de múltiples artículos (algunos de gran valía) y de profundas reflexiones, como varios ensayos sobre Ruskin, o esbozos de crítica relativa a la concepción del hecho literario por Sainte Beuve (*Contre Sainte Beuve*, que puede considerarse como una matriz de la *Recherche*), además de *Jean Santeuil*, (novela inacabada empezada en Bretaña en 1895) y *Los placeres y los días*.² No obstante no ha de excluirse que Marcel Proust tuviera realmente la impresión de que está a punto de iniciar un nuevo ciclo, y que

descubrir que tiene un nombre... coincidente con el del autor. Hay en efecto dos únicos momentos en los que esta coincidencia es afirmada y ambos en «La Prisionera», narración en la que se condensa uno de los temas obsesivos de la obra, a saber, el vínculo entre la fijación amorosa y los celos llevados hasta el extremo de la patología, vínculo que el propio Narrador encarna. En el primero de los textos se evoca condicionalmente esta coincidencia: «Recuperando la palabra, decía “Mi” o “Mi querido”, expresiones completadas con mi nombre de pila, lo cual, otorgando al narrador el mismo nombre que al autor de este libro, daría “Mi Marcel” o “Mi querido Marcel”» (III, 582; el segundo texto se encuentra en III, 663).

Las referencias remiten a la edición (tomo y página) hoy canónica en cuatro tomos de *La Pleiade*, París, Gallimard, 1987. La traducción de todos los textos de la *Recherche* es propia.

² Incluso por lo que se refiere a sus años de frecuentación de la vida mundana, ha podido verse en ellos la expresión de una suerte de radicalidad militante y casi de una potencial virtud (véase más adelante lo que Roland Barthes dice al respecto).

la obra hasta entonces escrita, era, comparada con la extremadamente ambiciosa que ahora abordaba, como mucho un embrión o un peldaño.

Marcel Proust afirma explícitamente, en relación a la teoría literaria, que un libro —y cabría decir en general la obra de arte— es el resultado de una dimensión de la personalidad que nada tiene que ver con la que se muestra en sociedad, la cual está determinada por las costumbres, las manías y, en ocasiones, las perversiones o vicios. Y todo indica que solo en el momento en que adopta la resolución de escribir la *Recherche*, esta personalidad profunda, de ordinario encubierta por una identidad convencional, más o menos vacua y más o menos narcisista, está realmente aflorando e imponiéndose.

En cualquier caso el autor quiso que los lectores tuviéramos la impresión de una decisión ascética, análoga en intensidad (en modo alguno en coincidencia de causa) a la que determina la actitud mística, y sobre todo, quiso que los lectores nos hiciéramos partícipes de la disposición ética que ello implica. Por ello enfatizaré en este ensayo la presentación que el Narrador hace de sí mismo como un frecuentador de ambientes mundanos (tan brillantes como a veces frívolos y esnobes) que, cuando finalmente se decide a escribir, lamenta emprender su tarea «en vísperas de la muerte y sin saber nada de mi oficio».

La determinación es entonces brutal, como lo indica el siguiente párrafo del *Narrador* en relación a cuál sería su actitud en el caso de que conocidos o amigos le importunaran mientras estuviera entregado a su tarea:

Ciertamente, tenía la intención de volver, desde el día siguiente, a vivir en soledad. No toleraría visita alguna en los momentos de trabajo, pues el deber de realizar mi obra tenía primacía sobre el de la amabilidad, e incluso el de la bondad. Sin duda insistirían, ellos que no me habían visto desde tanto tiempo atrás, ahora que me habían recobrado y creyéndome sano, vendrían a verme, cuando la tarea de su jornada o de su vida se había acabado o interrumpido [...] Mas tendría el valor de responder [...] que tenía, en relación a cosas esenciales, respecto a las cuales era imprescindible que fuera informado sin retraso alguno, una cita urgente, capital, conmigo mismo [...] Y sin

embargo, al haber poca relación entre nuestro yo verdadero y el otro, en razón del homonimato y el cuerpo común a ambos, la abnegación que nos hace sacrificar los deberes más fáciles, incluso los placeres, a los demás les parece egoísmo (IV, 563-564).

Tal radicalidad en la denuncia de lo que el Narrador considera falsos deberes (en la medida en que le apartan de lo único que realmente puede hacer por los demás), tal identificación de hipocresía y ritual moral convencional, se encuentra en muchos lugares de la *Recherche*. Así, las cenas mundanas a las que es invitado, son calificadas de «festines de bárbaros», en los que proliferan las más estériles «conversaciones humanitarias, patrióticas, humanísticas y metafísicas». El Narrador de la *Recherche* parece obsesionado en denunciar la falacia, lo puramente aparente de aquellos que «interrumpen su trabajo a fin de recibir a un amigo que sufre, aceptar una función pública o escribir artículos propagandísticos». Como una suerte de preámbulo de esta reflexión quisiera formular una sencilla pregunta:

¿Qué procura a este hombre la fuerza para entregarse con tal radicalidad a un proyecto que supone prácticamente el abandono de toda convención social? La respuesta es obvia: Marcel Proust tiene en mente un libro, un libro que ha de preparar sopesando sus fuerzas como se prepara una ofensiva militar, mas también un libro que ha de ser «soportado como una fatiga, aceptado como una regla, construido como una iglesia, seguido como un régimen, vencido como un obstáculo, conquistado como una amistad, sobrealimentado como un niño, creado como un mundo».

Marcel Proust, en la medida —repito— en que podamos designar con este nombre la figura del Narrador, ha de escribir un libro singular, cuya mera proyección constituye la escuela más sobria de vida y en cuyo logro o fracaso reside el criterio del juicio final:

Un acto de creación en el que nadie puede sustituirnos, ni siquiera colaborar con nosotros. Por ello, ¡cuántos eluden el escribirlo! ¿Qué tarea no están dispuestos a asumir, con tal de escapar a esta? Cada acontecimiento, ya sea el *affaire* Dreyfus, ya sea la guerra, proporciona la excu-

sa oportuna para no descifrar dicho libro. Pretendían asegurar el triunfo del derecho y la justicia, rehacer la unidad moral de la nación [...] se trataba solo de excusas [...] excusas que en el arte no constan, pues en este las intenciones no cuentan [...] el arte, lo más absolutamente real, la escuela más sobria de vida y el verdadero Juicio Final (IV, 458).

La exaltación de Marcel Proust respecto al libro que se dispone a escribir, no radica en otra cosa que en una confianza en la capacidad legitimadora y redentora de ese material último de toda construcción humana que es la palabra. Marcel Proust busca en su apartamento parisino el reencuentro con una dimensión de nuestro ser cuya emergencia supuso un tremendo salto en la historia evolutiva, y que relativiza el peso que para los hombres tiene lo inevitable de la sumisión a las leyes naturales. Marcel Proust confía, en suma, en que la fragilidad y la finitud del mundo no son óbice para que, a través de la admirable potencia del lenguaje, haya siempre algo nuevo que expresar. Confía asimismo en que habrá lugar para una recreación de lo ya expresado, con intervención de nuevas palabras, palabras que solo el lenguaje mismo impone y que, por consiguiente, convierten al escritor en un simple heraldo o mensajero.

El Narrador de la *Recherche* será en estas páginas presentado como ejemplo de aquel que, acuciado por la duda, mas consiguiendo superarla, entrega todo al lenguaje, el lenguaje tomado como fin en sí, respondiendo así a ese tercer instinto de nuestra especie al que se refiere el pensador contemporáneo Steven Pinker. Por tal entrega, el Narrador se siente parcialmente liberado de la inmediatez de la naturaleza y de la vida, concreada para él en la enfermedad física. Liberado asimismo de las limitaciones y frustraciones inherentes al orden social. Mas sobre todo, liberado de lo más estéril de sí mismo, de ese *yo* omnipresente que oscila entre la depresión por herida narcisista y la exaltación gratuita provocada por cualquier fugaz estímulo.

El lenguaje libera al Narrador de todo ello, no recreando un universo paralelo, sino utilizando la realidad social y natural como materia de una nueva construcción. Pues cabe decir que sin la indignancia que supone la finitud inherente a la condición natural, y sin las frustracio-

nes que conlleva la propia subjetividad (marcada por leyes sociales que son en gran parte expresión, en las organizaciones humanas, de la lucha por la subsistencia), no habría obra, porque simplemente no habría materia en la que el lenguaje pudiera hincar el diente. De ahí que para el enriquecimiento del lenguaje, finalmente cualquier cosa valga. Lo único que quizás no sirva sea la convencional identidad de quien (escritor o no) es una suerte de termómetro del grado de resistencia que oponemos a la fuerza del espíritu, resistencia a fin de evitar que el espíritu legisle, es decir: evitar que legisle esa parte de nuestra alma que ama el lenguaje y en consecuencia se subordina a él, acepta ser cauce para los meandros en los que el lenguaje se despliega.

Si Marcel Proust puede vivir tantos años en situación psicológica de clausura en un inmueble parisino, si tiene fuerzas para tomar distancia frente a una sociedad más o menos brillante y más o menos ociosa (y que en todo caso era la suya), es porque los componentes de esta sociedad se encuentran de alguna manera entre las paredes de su apartamento, recreados por la fuerza de la lengua. Marcel Proust no abandona a las personas que, remodeladas, han venido a ser los Charlus, Bergotte, Albertine, *Madame* de Guermantes, Swann... Vive con lo que de esas personas se esconde tras el hecho elemental de su presencia física y del rol social que encarnan. Lejos de tratarse de restaurar lazos con figuras fantasmales, se trata de que surja realmente, quizás por vez primera, lo esencial de aquello que en el lazo con tales personas se fraguaba.

Tal recreación de lo esencial se traduce en un programa, un programa que, de hecho, cualquiera estaría en condiciones de proponerse llevar a cabo, pues como dice noblemente el Narrador «el genio e incluso el gran talento surgen menos de las semillas del intelecto, y de un refinamiento social superior al de otras personas, que de la capacidad de transformación y transposición». De ahí la secuencia de espléndidas metáforas para expresar las condiciones de realización de la obra, y lo que esta supondría.

Dejando de vivir exclusivamente para sí mismo, el Narrador hará de su ser una suerte de espejo; espejo antinarcisista, en el cual los otros, si tienen la necesaria entereza, encontrarán su verdad. Ello

se efectúa actualizando aquello de lo que los demás son portadores en potencia. Actualización para la que no es suficiente —aunque sí necesaria— la exhaustiva iluminación de lo que muestran los seres, pues, nos dice, de poco vale disponer de lámpara potentísima, si de lo que se trata es de elevar la temperatura de un líquido; lo importante es entonces simplemente tener la virtualidad de transformar la capacidad de iluminar en capacidad de calentar. Análogamente, el motor más poderoso, pero apto tan solo para proseguir una trayectoria horizontal, de poco sirve si de lo que se trata es de convertir su velocidad en capacidad de alzarse.

Bajo el prisma de la lectura de la *Recherche*, los cuerpos de los humanos, y hasta sus almas moldeadas por las convenciones y las costumbres, parecen jugar en relación al lenguaje un papel análogo al de los recipientes en relación al líquido que contienen. Sin ellos, el líquido ciertamente se desparramaría, mas reconocer lo imprescindible de la función del vaso no ha de suponer la inversión de jerarquía consistente en estimar que el vaso mismo es lo que cuenta en realidad.

Los cuerpos de los humanos son depositarios de ese extraño don de la palabra que nosotros, y solo nosotros poseemos. Y la *dicha*, a la que el Narrador de la *Recherche* se refiere (como veremos) en tantas ocasiones, no es en definitiva otra cosa que la manifestación de que, en un momento dado, ha habido simplemente suerte: esa suerte consistente en que, cualesquiera que sean las vicisitudes por las que atravesamos, la palabra discurre libremente a través de las mismas, se sirve de ellas para fortalecerse y, como simple corolario, hace que nos reconciliemos hasta con las más duras causas de dolor; todo ello en razón de que las penas «son servidores atroces», pero al fin y al cabo meramente servidores.

En 1915, el escritor Paul Morand escribe respecto a nuestro autor: «Proust, ¿a qué encuentros acudes en la noche, para retornar con ojos tan cansados y tan lúcidos?».³ Y en 1925, tres años después de la muer-

³ «Proust à quels raouts allez-vous donc la nuit / pour en revenir avec des yeux si las et si lucides».

te de Proust, el mismo Paul Morand en su *Meditación por un amor difunto*, nos habla de sus visitas a la habitación tapizada de corcho en la que el escritor se ahogaba por el asma, entre humos pestilentes: «Hablabamos de la soledad humana. El creía que esta era absoluta y encerraba en su libro, como en un sarcófago, su corazón de mónada».

Hay una foto de Marcel Proust tomada en mayo de 1921, cuando está a punto de cumplir 50 años. La imagen recorta los hombros y el pecho a unos centímetros del nudo de la corbata, sobre un cuello blanco alzado que cubre hasta el mentón. La cabeza parece ligeramente inclinada hacia atrás y bajo el bigote, más poblado que en otras imágenes, la boca ligeramente entreabierta prolonga en un esbozo de sonrisa una serenidad y entereza que fluye por los pómulos blanquecinos y sorprendentemente tersos, brotando desde la cavidad en la que los ojos, efectivamente cansados y lúcidos, son ante todo ojos de niño feliz, ojos que han tenido la fortuna de «encontrar la verdad antes que la muerte».

¿Por qué la *Recherche*?

Supongamos que nos proponemos efectuar una reflexión sobre la esencia de la escultura. Sería perfectamente legítimo hacerlo de manera puramente conceptual o a priori. Pensamos en la condición indisolublemente biológica y espiritual del hombre, en la necesidad que experimenta de confrontarse a la naturaleza y domarla, mas también en las interrogaciones que al hombre han acompañado desde su hipotético origen en Herto, interrogaciones relativas a su destino, y no ya a las condiciones materiales de su subsistencia. Pensamos en el papel de las manos, esas «manos que piensan» según la expresión de un escritor contemporáneo, inclinadas no solo a coger materiales e instrumentalizarlos, sino también a moldearlos, apurar sus posibilidades inmediatas y eventualmente hacerles responder a exigencias no previstas. Todo ello nos conduciría, sin duda, a avanzar alguna conjetura, más o menos aguda, sobre el porqué de lo que damos en llamar «escultura», y concretamente sobre su universalidad, sobre el hecho de que no se dé sociedad alguna en la que no forme parte de la

actividad y —sobre todo— que ni siquiera sea concebible una comunidad humana con tal carencia.

Existe, sin embargo, un segundo método de abordaje. En lugar de empezar por una reflexión antropológica, nos dirigimos al taller de un escultor que merece nuestra admiración y nos confrontamos a una obra en concreto. El escultor nos ofrece la posibilidad, no ya de observar la pieza desde todos los ángulos posibles, sino de tocarla, reconocer la textura superficial, recorrer sus ángulos y pliegues. Quizás incluso, si se hallan presentes fragmentos aun vírgenes del material, observar la interna estructura del mismo, su resistencia, las vetas que el escultor ha debido forzosamente respetar a la hora de la talla a fin, precisamente, de que pueda llegar a actualizarse su entera potencialidad... Tras todo ello, retornando a la contemplación admirativa de la obra, emergerá de nuevo la pregunta fundamental, la pregunta antropológica: ¿por qué?; ¿cuál es la razón, la causa subjetivamente *eficiente* y objetivamente *final* de este gigantesco esfuerzo?

Cabe decir que la presente reflexión responde al segundo método. Interrogándome sobre la razón del trabajo literario, barruntando que solo por el enorme peso de tal razón en la vida de los hombres se explica la admirable ascesis de algunos escritores, la entereza con la que subordinan todo aquello que —por formar parte de nuestros intereses y deseos más anclados— los demás solemos erigir en fin en sí, tomo apoyo en la *Recherche* de Marcel Proust a fin de extraer argumentos para una tesis general (que quisiera poder depurar de connotaciones tanto idealistas como románticas), a saber: que los que hacen del enriquecimiento del lenguaje la causa final de sus acciones son de alguna manera redentores de nuestra condición; en ellos recaería la misión de reconciliarnos con nuestra naturaleza, mediante el recurso de mostrar la fertilidad y grandeza de la misma.

Pues a diferencia de los discursos teóricos sobre la singularidad del lenguaje humano, sobre la imposibilidad de reducirlo a un mero código, y sobre su capacidad de infinita renovación, narradores y poetas tienen la ventaja de la praxis. No se limitan a predicar las virtudes del lenguaje, sino que las muestran, convirtiendo así en evidencia la conveniencia de ponerse a su servicio: conveniencia de intentar recon-

ciliarnos con lo que constituye el rasgo fundamental de nuestra especie, lo que nos singulariza en relación a las demás especies animales.

Cualquiera de los grandes de la literatura hubiera podido servir de trampolín para la exposición de la tesis, y para la incitación a introducir entre nuestras máximas de acción (introducir en las alforjas de nuestra ética), el luchar contra todo aquello que dificulta la asunción por cada hombre de su naturaleza, lo cual obviamente pasa por la confrontación política contra las formas de alienación.

Hay sin embargo (aun haciendo abstracción de las circunstancias aleatorias por las que la *Recherche*, a modo de Guadiana literario, ha retornado en mi vida a lo largo de decenios) una razón suficiente para que este libro sea el escogido, a saber: que el Narrador mismo se encarga de dar explícita cobertura a la tesis aquí mantenida. El Narrador se presenta a sí mismo como sabiendo, ya desde muy joven, que la lengua tiene exigencias muy difíciles de satisfacer para la personalidad viciada por la pereza, la inercia y la costumbre, y a veces exclusivamente configurada por estos defectos.

En primer lugar, exigencias de no repetición, pues la repetición es incompatible con la intrínseca variedad, con la tendencia a mutar, de la lengua. Si la lengua funciona en libertad (es decir, si el hablante o el escritor no la subordinan, no la reducen a instrumento al servicio de causas más o menos legítimas) entonces, dada una frase, no hay ley que permita aventurar la frase que va a seguir.⁴ Pero la condición de no repetición es insuficiente.

Un célebre director de orquesta sostenía que lo fascinante en Mozart reside, no en el hecho obvio de que escuchado un segmento sea imposible adivinar qué vendrá a continuación, sino en que, cuando el posterior segmento surge, se hace evidente que no podría en modo alguno ser reemplazado por otro. Lo que inmediatamente escribirá el compositor, es a la vez imprevisible, pues ningún objeto se lo dicta,

⁴ El Narrador ilustra este aspecto evocando a Saint-Simon, quien retratando a «un hombre más bien delgado, moreno... con una fisonomía vivaz, abierta y expresiva», prosigue inesperadamente, y sin explícita solución de continuidad, con una referencia al estado mental del personaje.

y necesario, pues no puede —sin rechinar— trascender las fronteras de un determinado espectro (que, si se trata de una nueva frase, nada tiene que ver con el espectro anterior). De tal modo, *libertad sin arbitrariedad* y *necesidad sin predeterminación*, aparecen como criterios de posibilidad de la obra de arte.⁵

La riqueza del lenguaje reside en esta capacidad de variedad, en la abundancia de elementos de la que ninguna lógica probabilística sería apta para dar cuenta. Apostar por el lenguaje es apostar por esa pluralidad liberadora, en lugar de hacerlo por la uniformidad que suele presentarse como universo real. Ese supuesto universo real solo alcanza legitimidad cuando la fértil potencialidad del lenguaje lo toma como punto de arranque. La función del escritor es, de alguna manera, recordar la verdad de las cosas que se presentan: las cosas son, para los hombres, siempre de alguna manera palabras, pero un cambio cualitativo se da cuando un ser humano decide asumir con radicalidad tal hecho; decide ver en las cosas, incluidas aquellas forjadas por los hombres, esencialmente un material para la vida de las palabras.

⁵ Libertad, en razón de que el artista no es jamás un mero transcriptor de lo ya dado. Ausencia de arbitrariedad, pues tras un primer rasgo, nota, o frase, la voluntad del artista poco cuenta. Necesidad, pues el espectro de valores que determina cada paso ha de ser compatible con el todo de la obra (todo que no forzosamente es un conjunto de rasgos simultáneamente compatibles). Ausencia de predeterminación, dado que antes de la intervención del artista es imposible decir qué surgirá.

El arte es, obviamente, por completo ajeno a la lógica según la cual el espíritu se limitaría a reflejar las leyes de una realidad objetiva en la cual lo que acontecerá se hallaría predeterminado por lo que ya aconteció. Mas el hecho de que, aun dándose estricta necesidad, sea imposible predecir la forma o valor de lo que va a acontecer trasciende el ámbito del arte. Cuando aquello que se dispone a medir es incompatible con el rasgo que el objeto medido posee en ese momento (simplemente como resultado de una medida anterior), el investigador cuántico no busca constatar un valor que ya estaría dado y que simplemente ignora, sino que forja ese valor en el acto mismo de medir; asimismo el artesano enfrentado a un bloque de madera no constata por su acción la existencia de la mesa, sino que la genera a partir de lo que era mesa tan solo en potencia (y que antes de la acción podría, por ejemplo, ser silla, incompatible pues con el ser mesa).

Veremos que la *Recherche* oscila entre la descripción de los efectos del tiempo en los cuerpos de los hombres, y la apuesta por un efecto del lenguaje en el que queda relativizada la irreversibilidad inherente al tiempo físico. En este segundo aspecto el Narrador se refiere en varias ocasiones a una vivencia en la que lo real no tendría las limitaciones de lo fáctico, y lo imaginario se vería liberado del carácter profundamente insatisfactorio de lo abstracto. La síntesis es calificada de «tiempo en estado puro», ni presente, ni pasado ni futuro:

Tantas veces, en el curso de mi vida, la realidad me había defraudado porque en el momento en el que la percibía, mi imaginación, único órgano para gozar de la belleza, no podía aplicarse a tal realidad, en virtud de la ley inevitable según la cual no cabe imaginar más que lo que está ausente. Mas he aquí que de repente el efecto de esta dura ley se hallaba neutralizado, puesto entre paréntesis por un expediente maravilloso que había hecho resplandecer una sensación [...] a la vez en el pasado, lo que permitía a mi imaginación aprehenderla, y en el presente, donde la real afección de mis sentidos por el ruido, el contacto de las sábanas etcétera, había añadido a los sueños de mi imaginación aquello de lo que se hallan habitualmente desprovistos, la idea de existencia (IV, 451).

Merece la pena detenerse un momento en lo que cabría calificar de *tesis* del Narrador. Los acontecimientos que nos describe no tienen nada de milagroso, y ni siquiera de singular. Se trata de fenómenos psicológicos que experimentamos cada día, como mera expresión de la capacidad del lenguaje para establecer vinculaciones entre cosas heterogéneas, que poseen algún elemento genéricamente común. Ese «tiempo en estado puro», ese tiempo en el que la imaginación deja de ser asténica, no es otro que el de los tropos del lenguaje, en los que la palabra funciona sin sumisión a imperativos prácticos, tiempo que retrotrae a la edad dorada, perdida definitivamente para todos los que rodean al Narrador:

¿No me había equivocado al tomar estos arbustos que había visto en el jardín por dioses extranjeros, al igual que la Magdalena cuando, en

un jardín diferente, un día en que el aniversario se acercaba, al ver una forma humana «creyó que era el jardinero»? Guardianes del recuerdo de la edad dorada, garantes de la promesa de que la realidad no es lo que se cree, que el esplendor de la poesía, que la luminosidad maravillosa de la inocencia pueden resplandecer y pueden llegar a ser la recompensa que nos esforzamos en merecer, las grandes criaturas blancas, maravillosamente inclinadas sobre la sombra propicia a la siesta, a la pesca, a la lectura, ¿no eran más bien ángeles? (II, 458-459).

El Narrador de la *Recherche* intenta dar cuenta de lo que supone hallarse inmerso en una vivencia metafórica, cosa absolutamente cotidiana, y quizás ingrediente esencial de la cotidianeidad misma (aunque ello quede habitualmente ocultado) en razón de que para el ser de palabra la metáfora es constitutiva de «la esencia misma de las cosas». En cualquier caso, lo que singulariza al Narrador no es tanto el contenido de sus reminiscencias, como la fuerza con la que le embargan, fuerza que logra superar el carácter asténico de la imaginación, logra que su contenido tenga el vigor del contenido presente. Y al respecto el Narrador no hace quizás otra cosa que recrear una situación por la que todos hemos pasado, una situación que era la nuestra cuando simplemente el lenguaje tenía para nosotros esa potencia que nunca debió de haber perdido. Pues, posiblemente, nadie hubiera dado el paso a la inmersión en el orden del lenguaje si este no hubiera mostrado esa prodigiosa capacidad de unificar lo separado e incluso dar nuevo vigor a lo que parecía ya acabado o perfecto; capacidad que provoca el alborozo del Narrador, como provoca el alborozo de cada niño que, pendiente al principio de la peripecia que se le cuenta... siente que este punto de arranque pierde peso en relación al instrumento mismo en el que se despliega.

La obsesión por las duras condiciones de posibilidad de la creación literaria, por la durísima prueba que ello supone para el sujeto, obsesión presente como herida mal cicatrizada en el esfuerzo de tantos escritores, remite en última instancia a una tan sencilla como inevitable nostalgia: nostalgia, de ese lazo con el mundo en que todo se vio por vez primera empapado por las palabras e iluminado por

ellas; nostalgia de la atmósfera en la que esas palabras constituían el elemento vivificador, e interrogación respecto a las vías posibles para su restauración; nostalgia literalmente del *principio*, principio efectivamente confundido con el verbo e independiente de toda cronología, entre otras cosas porque el *krónos*, el tiempo que responde a un concepto, el tiempo no ya indisociable de la vida de los hombres sino exclusivamente humano, el tiempo en suma que deja huellas imborrables aun más en el espíritu que en el cuerpo... ese tiempo es quizás exclusivamente hijo del verbo.

La presente reflexión no constituye una hermenéutica que superpondría al contenido de la *Recherche* una finalidad redencionista. Pues tal finalidad es explícitamente afirmada por el Narrador, y —prodigiosamente— lo es como tesis filosófica; tesis filosófica indisociable de las descripciones convencionalmente narrativas sobre la vida de los protagonistas; indisociable también de los prodigiosos párrafos en los que parece realizarse el proyecto del Narrador de encontrar su lugar en la filiación de los grandes de la lírica (véase al respecto «Analectas» en el capítulo titulado «Ha de crecer la hierba...»).

A todo ello hay que añadir las reflexiones del Narrador sobre la exigencia radical que su tarea supone, empezando por el sacrificio de valores (éticos incluidos) profundamente arraigados, y sobre la recompensa que aguarda al que se mantiene con entereza en la apuesta y lleva a término el objetivo, el conjunto configurando una suerte de compendio ético del que se ocupa explícitamente uno de los capítulos de este libro.

Señalaré que también el arte mismo es, en la *Recherche*, privilegiado objeto de reflexión filosófica; siendo uno de los prodigios de este libro que el lector se vea embarcado en tal reflexión de alguna manera sin percatarse, casi permaneciendo anclado en la lógica de la narración, y atento a las peripecias de protagonistas en ocasiones perfectamente anodinos. Quizás uno de los momentos más representativos al respecto son las consideraciones sobre la capilla Scrovegni de Padua, para las que sirve de ocasión una ayudante de la sirvienta Françoise que, en la cocina de la casa de Combray, «empezaba a llevar con dificultad el misterioso fardo, día a día creciente, tras

cuyos amplios pliegues se adivinaba la forma magnífica» (I, 79). Una tangencial vinculación entre el rostro de esta muchacha, hinchado y deformado por el embarazo, con «las vírgenes fuertes y algo hombrunas, matronas más bien» elegidas por Giotto para representar la virtud, da lugar a un pequeño ensayo sobre los frescos de la Arena,⁶

⁶ Tras la *visita* a la Arena nos encontramos de nuevo en la cocina de la casa de *tante Léonie* en Combray, donde la ayudante preparaba un café que no resistía la comparación con el de Françoise, haciendo así brillar las virtudes de esta última, al igual que —último homenaje a Giotto— «el Error, por contraste, hace más luminoso el triunfo de la Verdad». Y, al igual que el Crucificado gana en fuerza cuando (abandonando su imagen de invulnerable majestad) muestra un vientre prominente y unos brazos vencidos por el peso del cuerpo, las alegorías de la Caridad, la Envidia o la Justicia ganan en impresión de realidad cuando se muestran tan próximas como una sirvienta embarazada:

Al igual que la imagen de esta muchacha se agrandaba por el símbolo añadido que portaba en su vientre, pareciendo no comprender en absoluto el sentido, sin que nada en su rostro tradujera la belleza y el espíritu, como si llevara tan solo una mera carga, así también, como pareciendo no darse cuenta de ello, debajo del rótulo *Caritas*, era representada en la Arena la potente matrona que encarna esta virtud [...] sin que pensamiento alguno de caridad parezca haber podido expresar este rostro enérgico y vulgar. Por una hermosa invención del pintor pisotea los tesoros de la tierra, pero lo hace como si estuviera pisando racimos para extraer el jugo, o más bien como si se subiera sobre sacos a fin de alcanzar visión [...]

Solo mas tarde comprendí que la cautivante extrañeza, la singular belleza de estos frescos, residía en el enorme papel que en ellos ocupaba el símbolo, y que el hecho de ser representado no como un símbolo, pues el pensamiento simbolizado no llega a expresarse, sino como real, como algo efectivamente experimentado o materialmente trabajado, daba a la significación de la obra un suplemento de literalidad y de precisión, confería a su mensaje un añadido de concreción y de impacto. Tampoco en la pobre muchacha de la cocina, la atención era siempre canalizada hacia ese vientre cuyo peso sin embargo la tensaba. Asimismo, muy a menudo el pensamiento de los agonizantes se concentra en el aspecto efectivo, doloroso, oscuro, visceral, hacia esta suerte de negativo de la muerte, que es precisamente el aspecto

llo de agudísimas observaciones gracias a las cuales el lector de la *Recherche* se familiariza, sin necesidad de explícitas referencias eruditas, con la idea de que Giotto representa en la historia de la pintura un momento de humanización de los símbolos

En fin, el aspecto reflexivo de la *Recherche* se extiende también a la filología y a la gramática, haciendo a veces que el cambio de unas cuantas frases, aquí o allí intercaladas, bastara para convencer al lector de que está leyendo, por ejemplo un tratado de etimología. Lo más representativo a este respecto son quizás las páginas en las que el profesor y académico Brichot, miembro del «pequeño clan» de los Verdurin, abrumba a los invitados, aunque no al propio Narrador, con reflexiones sobre la significación de los nombres de poblaciones y lugares toponímicos ubicadas en torno a Balbec, de tal manera que una de las frívolas personas sometidas a tal tortura protesta por la «pila de diccionarios» que el erudito ha añadido al manjar.⁷

bajo el que se presenta a ellos, el aspecto que ella les hace realmente sentir y que se parece mucho más a un fardo que los aplasta, a una dificultad para respirar, a una necesidad de beber, que a lo que llamamos idea de la muerte.

Era necesario que estas Virtudes y estos Vicios de Padua tuvieran en si mismos una gran realidad puesto que me parecían tan vivos como la sirvienta encinta, y que de hecho esta misma no me parecía menos alegórica (I, 80-81).

Señalaré de pasada que estas *Virtudes y Vicios* de Padua, se convierten en «Virtudes y Vicios de Padua y de Combray», según el llamativo título de uno de los esbozos (Pléiade, I, Introducción General, p. LXIII) relativos a la joven sirvienta (quemada en un incendio) con la que el Narrador se da cita en la Arena, confundándose la «impureza» de Giotto con su creciente e incontenible lascivia, que fuerza a ambos a abandonar la capilla para refugiarse en un hotel.

⁷ Y en efecto se trata de decenas de páginas filológicamente bien articuladas, que no son en absoluto óbice para que el lector siga teniendo la impresión de que la cena en la que aquel discurso se despliega es un puro acto de frivolidad social, y que los comensales son, además de ociosos, perfectamente vacuos. Esa misma impresión que tenemos en nuestras conversaciones cotidianas sobre lo dramático de la situación económica o social, sobre el terrorismo, o sobre la

Se diría que el Narrador ve con creces satisfecho, en la obra misma de la que es protagonista, un ideal de integración de aspectos reflexivos en un texto cabalmente literario, ideal entrevisto desde su infancia en Combray, en las primeras obras de un escritor admirado.⁸ Que el lector de la *Recherche* pase sin solución de continuidad de uno de estos aspectos a otro, que en ocasiones sea incluso difícil determinar en qué registro nos encontramos, que la metáfora y otros instrumentos propios de la lírica se imbriquen, no ya en la lógica narrativa, sino asimismo en la reflexión conceptual, muestra simplemente hasta qué extremo en esta obra cristalizan diversas modalidades de la riqueza esencial del lenguaje; riqueza que potencialmente todos compartimos, sin la cual carecería de sentido la invitación reiterada del Narrador a servirnos de la obra como trampolín para explorar la verdad oculta en nosotros mismos.

La mirada de Proust

La reclusión a la que páginas antes hacía referencia, no significa que Marcel Proust no salga de casa. El aislamiento físico no será efectivo más que en los últimos tiempos y aún con muchas excepciones, pues desde el año 1921, es decir, entra en el de su muerte, con una entera noche de fiesta. En los años que siguieron a la Gran Guerra, y aun durante la misma, su actividad social es intensa: hace numerosos viajes

acogida que da el público de tal teatro de ópera español a una representación en versión concierto, aunque semi-es escenificada, de *Pelléas y Melisande*.

⁸ «Pues en los libros posteriores, si había encontrado una importante verdad o el nombre de una catedral célebre, interrumpía su relato y, en una invocación, un apóstrofe, una larga oración, daba rienda suelta a sus efluvios, que, sin embargo, en sus primeras obras permanecían como algo interior a su prosa, y eran discernibles tan solo por las ondulaciones de la superficie, más suaves quizás, más armoniosas, cuando se hallaban así recubiertas por un velo, sin que cupiera indicar de una manera precisa dónde nacía y dónde expiraba su murmullo. Estos fragmentos en los que se complacía eran mis preferidos. Me los sabía de memoria y me sentía decepcionado cuando retomaba el relato». (I, 114-115).

a la localidad normanda de Cabourg, recorre paisajes de Francia en automóvil, visita ciudades y acude a exposiciones en las que puede nutrir su enorme interés por el arte religioso, relee a Baudelaire y Gerard de Nerval (concretamente *Sylvie* donde el poeta desarrolla el tema de la síntesis por el sueño de pasado y presente), lee a Dostoievski y entabla relación con nuevos escritores.

No amenazado de movilización, en razón de su enfermedad crónica, vive sin embargo con profunda conciencia de la calamidad el París de una guerra en la que caen algunos de sus mejores amigos. En la ciudad cercada, frecuenta en la noche un oscuro hotel, una suerte de lupanar, que observa con minuciosidad de entomólogo, sin que sea posible asegurar que solo le movió esta preocupación analítica. Finalizada la guerra, lucha por abrirse paso en la vida literaria, concretamente intentando encontrar un editor. Asiste a la opera, interesándose por los *Ballets Russes*. En 1919 recibe el premio Goncourt y un año más tarde la Legión de Honor. En 1922, último año de su vida, frecuenta aun el Ritz, donde un día de mayo tiene un encuentro con Joyce. Y desde luego durante esos años no faltarán las visitas a galerías, conciertos, conferencias y... salones mundanos, esos salones con los que está tan familiarizado todo lector de la *Recherche*.

Y sin embargo no deja de ser cierto que Marcel Proust era un hombre que vivía recluso, recluso en cualquier circunstancia. Varios de sus interlocutores señalaban la palidez de su rostro, su aspecto cansino y sus silencios, pero esto no es excesivamente importante en una persona de salud delicada. A propósito del evocado episodio de la visita al lupanar en noche bélica, Paul Morand escribe los versos que evocaba anteriormente sobre la pesadumbre de las almas percibida por los ojos «cansados y lúcidos» de Marcel Proust.⁹

⁹ Vale la pena transcribir en su lengua original el poema entero:

Ombre / Née de la fumée de vos fumigations / Le visage et la voix / Mangés / Par l'usage de la nuit / Céleste, / Avec sa vigueur, douce, me trempe dans le jus noir / De votre chambre / Qui sent le bouchon tiède et la cheminée morte. / Derrière l'écran des cahiers, / Sous la lampe blonde et pois-

seuse comme une confiture, / Votre visage gît sous un traversin de craie.
 / Vous me tendez des mains gantées de filoselle; / Silencieusement votre
 barbe repousse / Au fond de vos joues. / Je dis: / —vous avez l'air d'aller
 fort bien. / Vous répondez: / —Cher ami, j'ai failli mourir trois fois dans
 la journée. / Vos fenêtres à tout jamais fermées / Vous refusent au boule-
 vard Haussmann / Rempli à pleins bords, / Comme une auge brillante, / Du
 fracas de tôle des tramways. / Peut-être n'avez-vous jamais vu le soleil? /
 Mais vous l'avez reconstitué, comme Lemoine, si véridique, / Que vos ar-
 bres fruitiers dans la nuit / Ont donné les fleurs. / Votre nuit n'est pas notre
 nuit: / C'est plein des lueurs planches / Des catleyas et des robes d'Odette,
 / Cristaux des flûtes, des lustres / Et des jabots tuyautés du général de Fro-
 berville. / Votre voix, blanche aussi, trace une phrase si longue / Qu'on di-
 rait qu'elle plie, alors que comme un malade / Sommeillant qui se plaint, /
 Vous dites: qu'on vous a fait un énorme chagrin. / Proust, à quels raouts
 allez-vous donc la nuit / Pour en revenir avec des yeux si las et si lucides?
 / Quelles frayeurs à nous interdites avez-vous connues / Pour en revenir si
 indulgent et si bon / Et sachant les travaux des âmes / Et ce qui se passe
 dans les maisons, / Et que l'amour fait si mal? / Étaient-ce de si terribles
 veilles que vous y laissâtes / Cette rose fraîcheur / Du portrait de Jacques-
 Émile Blanche? / Et que vous voici, ce soir, / Pétri de la pâleur docile des
 cires / Mais heureux que l'on croie à votre agonie douce / De dandy gris
 perle et noir?» (Paul Morand, 1915).

Sombra / Nacida del humo de tus fumigaciones / El rostro y la voz / Roi-
 dos / Por el uso de la noche / Celeste, / Tan llena de vigor, me sumerge, con
 dulzura, en el zumo negro / De tu habitación / Que transpira el corcho tibio
 / Y la chimenea muerta. / Tras el muro de tus cuadernos, / Tras la lámpara
 rubia y empalagosa como una mermelada, / Tu rostro yace bajo un velo de
 tiza. / Me tiendes tus manos en guantes de filoseda; / Silenciosamente tu
 barba rebrota / En el fondo de tus mejillas. / Yo digo: / —Tienes aspecto
 de encontrarte bien / Me respondes / —Amigo mío, he estado junto a la
 muerte tres veces en este día. / Tus ventanas sempiternamente cerradas /
 Te niegan el *boulevard* Haussmann / Repleto / Como un apogeo brillante,
 / Del estruendo del techo de tranvías. / ¿Quizás no has visto nunca el sol?
 / Pero, al igual que Lemoine, lo has reconstruido tan verídico, / Que tus
 árboles frutales en la noche / Han florecido. / Tu noche no es nuestra no-

Y en efecto, la mirada de Proust es en todas partes la mirada de alguien que observa desde un lugar oculto, y que solo tolera un ocupante. Un lugar no exactamente distanciado, sino comprometido con lo que de verdad está en juego más allá de las apariencias y las convenciones. Compromiso con la pasión y con el vicio del observado, y hasta compromiso con su muerte.¹⁰

Marcel Proust muere el 18 de noviembre de 1922, pero al parecer meses atrás había ya escrito «fin» tras la última frase de la obra, esa frase que cierra la palabra emblemática «tiempo». He leído en varios lugares que habría entonces declarado que ya podía morir. Se ha escrito también que su muerte se precipitó en razón de haber rechazado cuidarse tras una bronquitis, cogida unas semanas atrás al salir de una de esas veladas mundanas de las que tanto material extrajo y que carecían ya de utilidad para la obra... aunque quien sabe: Celeste Albaret —su asistenta hasta el último momento— señala que el día mismo de su muerte estuvo hasta pasadas las tres de la mañana reto-cando alguna frase de sus *papeoles*. Hay indicios de que entre ellas figuraba precisamente la última:

che: / Esta llena de luces blancas / De catlejas y de vestidos de Odette, / Cristales de las flautas, de los lustres / Y de juncos agujereados del general de Froverville. / Tu voz, también blanca / Traza una frase tan larga / Que parece plegarse, mientras que como un enfermo / Somnoliento que se queja / Dices que te han causado un enorme pesar. / Proust, ¿a qué festines acudes en la noche, / para retornar con ojos tan cansados y tan lúcidos? / ¿Qué horrores, a nosotros vedados, has percibido / para retornar tan indulgente y tan bueno / Conociendo la pesadumbre de las almas / Y lo que pasa en las casas, / Y que el amor es causa de tanto daño? / ¿Eran tan terribles las noches de vela que en ellas abandonaste / La sonrosada frescura / de aquel retrato de Jacques Emile-Blanche? / Encontrándote así aquí, esta noche, / Tallado en la palidez dócil de las ceras / Pero feliz de que creamos en tu agonía dulce / De dandi gris perla y negro?

¹⁰ Lo que según Celeste Albaret habría llevado al escritor a tomar veronal, a fin de acercarse al trance de un escritor que inspira uno de sus personajes.

No dejaría de describir a los hombres (aunque ello les asemejara a seres monstruosos) como ocupando un lugar tan considerable, contrariamente al tan limitado que les está reservado en el espacio, un lugar prolongado sin medida [...] en el Tiempo (IV, 625).

Mas en este *prólogo* a una reflexión sobre el trabajo de la escritura, sobre la radicalidad del trabajo de la escritura, quisiera ante todo citar el texto con el que el propio Proust se refiere al tema, vinculándolo al de la disposición de ánimo que ha de ser el nuestro para abordar los caminos sinuosos que conducen a la verdad y a la muerte:

Cuando de escribir se trata, se es escrupuloso, se mira todo desde muy cerca, se rechaza todo aquello que no es verdad. Pero mientras solo se trata de la vida, uno se arruina, enferma, se destruye por mentiras. Cierto es que tan solo de la ganga de estas mentiras (si ha pasado ya la edad de ser poeta) cabe extraer un poco de verdad. Las penas son servidores oscuros, detestados, contra los que luchamos, y bajo cuyo imperio caemos con mayor frecuencia, servidores atroces, que por vías subterráneas conducen a la verdad y a la muerte. ¡Afortunados aquellos que han encontrado la primera antes que la segunda y para quienes, por cercanas que deban estar la una de la otra, la hora de la verdad sonó antes que la hora de la muerte! (IV, 488-489).