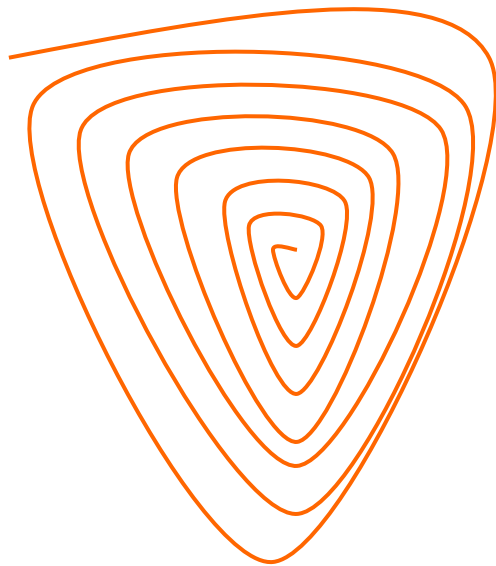


HUYEN LOS SIGNOS

CARLOS JIMÉNEZ

ARRIBAS ESTUDIOS

LITERARIOS



ÍNDICE

Nota hermenéutica a un episodio del Quijote
Un perro, un caballo y una tórtola. Introducción a *Walden*, de H. D. Thoreau
Ralph Waldo Emerson, *Obra ensayística*. Introducción
En los Estados Unidos y Europa. Prólogo a unos ensayos de José Martí
La mansedumbre de los pájaros. Preliminar a una traducción de Darwin
Melvilliana. Notas a una lectura de *Moby Dick*
Introducción a *La licencia y el límite*, de Robert Browning
El hombre de Bram Stoker
La mujer ganada y la mujer perdida de Olivia Shakespear
Los cisnes y la torre: Traducir a Yeats al castellano
De Babel a Balbec: Unas notas sobre Proust
En el planeta K. *El proceso* de Kafka
Lunes yo. Gombrovicz y Schulz
La espléndida irreflexión de Thomas Mann
Evolucionismo y creacionismo en la narrativa de Onetti
Poética del objeto: la poesía en prosa de Zbigniew Herbert
Epílogo a *Llamadme Ismael*, de Charles Olson
Prólogo a *Ciudad propia. Poesía autorizada*, de Francisco Ferrer Lerín
Elogio del sujeto
Historia de lo posible. Arte, literatura y docencia en el Museo del Prado
La piel del mundo
Notas sobre *The Thinking Hand*, de Juhani Pallasmaa
Rueda al revés. De Zubiri y Gilson a Parménides y Heráclito
Contra natura. Unas notas sobre *nature writing*

[...]

DE BABEL A BALBEC: UNAS NOTAS SOBRE PROUST

Leer es un ejercicio de evocación: leemos de memoria. Y leer *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, es evocar constantemente dos motivos introducidos en el primer volumen de la obra, *De la parte de Swann*. Hasta tal punto que sería posible leer toda la novela como la simple y gozosa amplificación de esos dos recuerdos iniciales y recurrentes. El primero es la iglesia románica de Balbec, descrita por el personaje que da título al primer tomo, Charles Swann, como una reliquia de estilo persa injertada en pleno románico normando. La descripción recuerda las sinfonías de Sibelius, un contemporáneo aproximado del autor, en las que se cuele un motivo musical de sonoridades orientales y aparece cada ciertos tramos con la contundencia del recuerdo. La novela es un despliegue descomunal de forma y filigrana, y, en su centro, engarzado en él como una perla, late con fuerza y luminosidad esa iglesita persa. *En busca del tiempo perdido* no es más que la variación psicológica de aquel arabesco inicial; la novela es el pórtico románico, repleto de personajes y volutas, de intrigas amorosas y sociales, que contiene en su almendra el eco de la iglesia persa, un recuerdo imborrable. El protagonista acude a Balbec en el segundo volumen, *A la sombra de las muchachas en flor*, como quien peregrina para ver con sus propios ojos un lugar soñado, pero lo que ve no queda a la altura de sus expectativas. Y Swann, que es quien lo había animado a visitar el pequeño templo, palidece en la consideración estética del joven decepcionado. Hasta que un personaje que toma el testigo en el papel de su iniciador, un pintor esta vez, Elstir, describe para él la sinfonía en piedra, llamando su atención sobre motivos, formas y estructuras, eso que había pasado desapercibido para el ojo no atento. Entonces la prosa sube con la levadura de la revelación, hinchando la costra del recuerdo, y le da una nueva voluta al magnífico pórtico de la catedral erigida por Marcel Proust.

En busca del tiempo perdido es una catedral de arena, como las que llenan las playas norteañas en verano, que surge por emulación de la sinfonía en piedra descrita con tanta pericia por el pintor. Siguiendo esta interpretación, los devaneos amorosos constituirían un motivo a media escala, ordenarían el pórtico románico que es la novela, igual que gradas, plintos, arcos y niveles ponen orden a la sinfonía de la forma que es la catedral, un trasunto del mundo tal y como era visto por el ojo medieval que imaginó el gran templo, lo construyó y lo colmó con la ofrenda de su fe. En una escala menor, a un nivel más bajo, en la minucia que llena esas gradas o fases eróticas en la formación del

esteta, estaría la deriva psicológica. Allí el tiempo se estira siguiendo un desarrollo más musical que narratológico, y los personajes, más que actuar, danzan con el paso a dos, el tira y afloja de los diálogos. Como en la audición de una sinfonía, Proust no exige del lector comprensión, sino entrega de los sentidos, una lectura que sea capaz de dejar a un lado la necesidad de trama clara, de avance lineal y de motivación psicológica unitaria, un oído atento que no busque melodía concreta, resultado inmediato, y pueda abandonarse a escuchar la música, dejarse llevar por ella sin desconectar mentalmente de su recorrido, eso que constituye el desliz más común que comete el aficionado a la música clásica. Porque es fácil abandonarse a la deriva del pensamiento leyendo la prosa proustiana, dejar que los ojos recorran los miles de líneas, se adentren en el pórtico o en las aparentes fugas que nos sacan de él, cuando en realidad lo que están haciendo es construirlo sobre la marcha para nosotros. Es fácil abandonar todo eso y ponerse a pensar en el trabajo, en la familia o en las últimas noticias, mientras el narrador se esfuerza, ¿inútilmente?, por desglosar para nosotros las implicaciones del caso Dreyfus, las motivaciones de las potencias beligerantes en la guerra, los devaneos en los salones de sociedad, y esa cáscara aparente de una nobleza vacía de contenido como esta prosa, que es aparentemente pura cáscara formal, ¡ay, pero tan hermosa! Si Proust escribe sobre la nobleza desde la conciencia burguesa, en un quiero y no puedo que lo lleva a llenar páginas y páginas con una nostalgia que no parece de su casta pero que le corresponde por tradición —las letras francesas— y por ambición —el ansia desmedida de reconocimiento— lo que nos ofrece es el retablo impagable de un mundo perdido para siempre, rescatado en piedra, igual que un pórtico románico.

El segundo motivo es un boceto que Proust incluye en la primera parte y que él mismo denomina *poema en prosa*. Parece una impresión paisajística, como tantos poemas en prosa en los inicios del género. Sucede, además, y esto supone una novedad que acerca el fragmento al cinematógrafo, en movimiento, es la impresión que el narrador tiene de los campanarios de Martinville cuando el carruaje en el que va montado se aleja de ellos al atardecer. Todo queda ahí aparentemente, en ese boceto inacabado al que ni siquiera el narrador da importancia. Lo menciona después en varias ocasiones a lo largo de los distintos tomos, siempre con esa displicencia que esconde en realidad un orgullo desmedido. Y es en el libro sexto, *Albertine desaparecida*, en el que el fragmento se ofrece en toda su magnitud. Lo publica nada menos que *Le Figaro*, y sirve al narrador para fundir en uno la trama doble del reconocimiento que viene persiguiendo durante los

tomos precedentes: la visión de su obrita publicada en la portada de un periódico leído por todo el mundo; y, además, la posibilidad de figurar como su autor ante la persona de mayor escala en la jerarquía del pósito que ha levantado, la mujer más deseada de todas, la duquesa de Guermantes, la más lejana, la única capaz de otorgar aquello con lo que Vicente Huidobro definió el sexo femenino en la ecuación amorosa: la *dadora de infinito*. Porque el ansia de Proust, muy parecido al de Dante por su Beatriz, es por definición infinito, no se puede colmar; la obra, los cánticos concéntricos de la *Comedia* y los volúmenes centrípetos del *Tiempo perdido* son la pobre respuesta formal, estética, literaria, a una voluntad en fuga y a un ansia de infinitud, a un corazón centrífugo.

La mayor parte de los escritores que publican columnas y artículos en la prensa lo hacen como un premio o colofón a su carrera literaria. En muchos casos es lo que ayuda a sostener económicamente su vocación cuando han conseguido cierto prestigio. Pero Marcel, el narrador de *En busca del tiempo perdido*, recorre el camino opuesto desde sus inicios con una pequeña columna en *Le Figaro*. A partir de ahí levantará el edificio imponente de su obra. ¡Hay que ver, lo que da de sí un sencillo poema en prosa! Leámoslo otra vez, sin olvidar su posición preeminente en el frontispicio de toda la arquitectura proustiana. Recuérdese, está al final de la primera parte, «Combray», del primer tomo, *Por la parte de Swann*:

Solos, elevándose del nivel de la llanura y como perdidos en el campo raso, subían hacia el cielo los dos campanarios de Martinville. Pronto vimos tres: tras colocarse frente a ellos con un audaz volteo, otro campanario rezagado, el de Vieuxvicq, se había reunido con ellos. Pasaban los minutos, íbamos deprisa y, sin embargo, los tres campanarios seguían a lo lejos delante de nosotros, como tres pájaros posados en la llanura, inmóviles y que distinguéramos al sol. Después el de Vieuxvicq se apartó, se distanció y los de Martinville quedaron solos, iluminados por la luz del ocaso que incluso a aquella distancia veía yo jugar y sonreír en sus pendientes. Habíamos tardado tanto en acercarnos a ellos, que estaba yo pensando en el tiempo que aún faltaba para alcanzarlos, cuando, tras tomar el coche una curva, nos dejó de pronto a sus pies y se habían lanzado tan bruscamente ante él, que tuvimos el tiempo justo de detenernos para no chocar con el pósito. Proseguimos nuestro camino; hacía ya un poco que habíamos abandonado Martinville y el pueblo, tras acompañarnos unos

segundos, había desaparecido, cuando sus campanarios y el de Vieuxvicq, solos en el horizonte y contemplándonos huir, seguían agitando en señal de despedida sus cimas soleadas. A veces uno se eclipsaba para que los otros dos pudieran divisarnos por un instante aún, pero el camino cambió de dirección, viraron en la luz como tres pivotes de oro y desaparecieron para mis ojos. Pero, un poco después, cuando ya estábamos cerca de Combray, puesto el sol ya, los divisé una última vez desde muy lejos: tres simples flores pintadas en el cielo por encima de la línea baja de los campos. Me recordaban también a las tres muchachas de una leyenda, abandonadas en un paraje solitario sobre el que ya caía la obscuridad y, mientras nos alejábamos al galope, los vi tímidamente buscar su camino y, después de algunos torpes traspiés de sus nobles siluetas, estrecharse unos contra otros, deslizarse uno tras otro, constituir ya en el cielo aún rosa una sola forma negra, encantadora y resignada y eclipsarse en la noche¹.

Lo azaroso de la descripción viene motivado por el movimiento zigzagueante del coche que lo lleva. Los escorzos invitan al cubismo; las apropiaciones antropomórficas de los campanarios, inicialmente fálicas, pero luego comparados con flores pintadas, con las tres muchachas de la novela, Albertine, Gilberte y la púber final que resume las dos familias en litigio, más el telón oscuro en el que funde todo el cuadro móvil que ha puesto en escena, todo invita a considerar este fragmento como el embrión estilístico y emocional de la novela, siendo la precaria vista sobre los imponentes campanarios un trasunto o correlato objetivo de la impericia literaria, quizá algo más que simple *captatio venebolentiae*, de la que hace gala en todo momento el narrador; y siendo el devaneo de perspectivas, la preeminencia del tercer campanario, trasunto del baile social de posiciones y títulos nobiliarios que corren como un reguero por *En busca del tiempo perdido*. Martinville no se puede comparar en sus implicaciones etimológicas, y hay que recordar que la etimología desempeña un papel importante en la novela en episodios posteriores, con Vieuxvicq, siendo el primer pueblo un símbolo de la llaneza, lo común, lo plebeyo; y el segundo, que domina a los otros dos en el escorzo de la mirada desde el carruaje rampante, el emblema de lo añejo, la solera, la alcurnia y la nobleza.

¹ *En busca del tiempo perdido*, I, 197, traducción de Carlos Manzano, Lumen, 1999-2009.

Así acaba la primera mitad de *Por la parte de Swann*, con este episodio en el que el narrador ha hecho partícipe al lector de sus pinitos literarios. Pero es un narrador que parece de todo menos bisoño, pese al repetido *understatement* sobre sus capacidades literarias. Al final de este primer volumen, centrado en el amor de Charles Swann, da muestras de la sutil adaptación de la prosa literaria a la secuencia musical, con el pretexto de comentar un pasaje de Chopin al piano. En esta prosa la sensación adquiere categoría narrativa, la trama avanza por transmisiones y evoluciones sensoriales, a través de las generalizaciones espaciotemporales entre las que se desarrolla la historia de los amores de Swann, de nuevo como una danza en la que los pasos de baile son eco de la sinfonía de seducción, dos pasitos adelante, un pasito atrás, el avance musical que preludia el encuentro, todo deja en un segundo plano el tiempo del relato, totalmente secundario frente al sentimiento, una categoría que no es narratológica, sino musical. Un ejemplo: Swann piensa que el viaje de Odette a Egipto con Forcheville aleja a su amada para siempre de su lado, pero el narrador se vale de la nota escrita por un tercer personaje para aclarar que la joven no ha parado de hablar de Swann en todo el viaje. Esa nota es un elemento importante desde el punto de vista de la trama, pero adquiere un valor secundario frente a los aspectos psicológicos que presiden su origen y motivación. Después de Forcheville, Swann, un neurótico que gira y gira como esos bailes obsesivos en los que el eje centrípeto de la pareja alimenta la fuga sin fin, sospecha de otro hombre, Rémi, y así avanza la trama, la música que reproduce la sonata oída anteriormente. Pero el tiempo viene siempre entre hilvanes, y la narración habla de «un día», «después de aquella velada», «los días en que Gilberte me había anunciado que no iba a acudir a los Campos Elíseos», referencias vagas, evanescentes, como un almanaque borrado; y la revelación fundamental, las inclinaciones lésbicas de Odette, que tanta importancia tendrán más tarde en la relación del narrador con Albertine, eco de la historia amorosa de Swann y Odette, la anécdota de aquel encuentro entre dos mujeres a la luz de la luna, eso viene solo sugerido, engarzado como una perla en el metal precioso de la divagación psicológica. Casi pasa desapercibido en la abigarrada prosa y en el abigarramiento de relaciones e interrelaciones.

No es extraño que a Marcel le guste tanto Carpaccio. Es el pintor que mejor reproduce el abigarrado engarce de lo real en el lienzo, un paso intermedio entre la sinfonía del mundo que intenta reproducir el pórtico de una catedral medieval, y el detalle hecho categoría que inaugura la visión moderna del Renacimiento. Pero su ubicación, ya

en pleno fermento renacentista, le da a su obra esa rareza de fondos y perspectivas que fascinaba a un director de cine como Tarkovsky. Carpaccio es lo icónico, lo cubista, el *maravilloso abigarramiento* de las muchedumbres del que habla Proust en el tomo final de su obra. Para que nada se le quede fuera ha de meterlo todo en el lienzo, provocando ese efecto de trampantojo que no es alarde técnico, sino voluntad de comprensión, de abarcamiento, y que solo el cine en sus inicios y el surrealismo, dos fenómenos estéticos de principios del siglo XX, lograron entender. Proust ha intentado hacer lo mismo, ubicar la narración en un plano cenital que no privilegie unos elementos sobre otros. Para ello, el movimiento que rige las coordenadas de su universo no puede ser lineal, cronológico, sino cíclico:

el centro de las composiciones de Carpaccio, con tantas figuras, es cada una de las figuras, cada una por separado. Si uno se concentra en una de las figuras, en cualquiera de ellas, de inmediato reconoce con sorprendente claridad que todas las demás, la ambientación y el entorno, solo son un pedestal para aquella figura «casual». El círculo se cierra y la voluntad contemplativa de observador sigue inconsciente y perseverante el flujo de la lógica de los sentimientos que buscaba el artista, va paseándose de un rostro a otro, rostros que se pierden en la masa².

Carpaccio y el artista medieval tienen todavía la capacidad de percibir el mundo como un todo, trasunto del Ser Supremo, aunque esto sea el motivo y no la consecuencia. Cuando el Renacimiento busque aislar en esa visión al individuo, pasará justo lo contrario, y la consecuencia se hará motivo, ocasionará la desaparición del Ser Supremo, no ya del cuadro, sino del mismo mundo. Proust busca restaurar una visión total y, dado que ya no puede reponer la figura de Dios, tantos siglos después, acaba poniendo en su lugar la figura del autor, del artista. Su novela es la sinfonía del ego levantada en piedra, siguiendo la lógica de los sentimientos, pasando de un rostro a otro hasta perderse jubilosamente en la masa, con una prosa musical que engaña con su flexibilidad y maleabilidad, pues aspira a lo perenne.

² Andrei Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*, traducción de Enrique Banús Irusta, Rialp, 2009⁹, página 71.

Pero volvamos al motivo del texto embrionario para toda la novela. Ya en el tomo dos, *A la sombra de las muchachas en flor*, al principio, vuelve a aparecer el poema en prosa de los campanarios. Parecía que el narrador se había olvidado de él, y es su padre quien le pide que se lo enseñe al Sr. de Norpois, noble diplomático que se ofrece a echarle una mano en su carrera literaria. Norpois, sin embargo, no percibe esa exaltación que Marcel sintió durante su composición y que el pequeño texto, hasta ese momento, había transmitido a todos los que lo leyeron, el estado de felicidad en el que escribió su primer esbozo literario. Es más, será precisamente esa exaltación lo que repudie Norpois en el fragmento que le dan a leer. Marcel hace escarnio de sí mismo, como hemos hecho todos al releer lo que en su día escribimos y nos pareció sublime pero que el tiempo ha demostrado es pura mediocridad. Porque la creación, cuando baja sobre la cabeza del elegido por primera vez, siempre deja ese halo de excepcionalidad, esa marca de divinidad con la que el iniciado se cree llamado al Olimpo de las musas. La impresión del viaje, el movimiento, la imagen superpuesta de los campanarios y su veraz jerarquía, todo parece mentira, un simple y fatuo fuego de artificio que no logra impresionar a un lector riguroso y objetivo. Todos nos hemos sentido así alguna vez. Pero muy pocos son los que no han roto el fragmento en mil pedazos, bien al contrario, han vuelto sobre él y le han erigido un pórtico de gloria digno de la arquitectura gótica. La prosa envarada de Norpois en sus artículos sobre asuntos exteriores palidecerá delante del río caudaloso que es la prosa de Marcel Proust, y en la que esos artículos del aristócrata son solo una ramita más que lleva la corriente poderosa en la que también navega, por cierto, el poema en prosa de los campanarios.

En el tercer volumen de la obra, *La parte de Guermantes*, el *understatement* da paso fugazmente a la fuerza de la vocación, y Marcel vuelve a jugar con el tiempo, esta vez el necesario, según sus mismas palabras, para que esa vocación cuaje en la novela. Habla de entusiasmo creador, de fecundidad, pero también de soledad, como si quisiera explicar su retiro del mundo para ponerse a escribir la gran novela en la que apenas cabe todo el caudal de su memoria. En ese momento le viene a la mente su primer balbuceo literario, «aquella pequeña descripción —vuelta a encontrar precisamente poco antes, corregida y en vano enviada a *Le Figaro*— de los campanarios de Martinville» (III, 420). La modestia con la que se refiere a su poema en prosa no casa con la pretensión de querer que aparezca en el periódico. Sigue, por tanto, siendo un referente de importancia en la novela el boceto impresionista de los campanarios, y va experimentando una especie de

crecimiento o evolución, pues reconoce que lo ha corregido, siendo el culmen de esta evolución la portada de *Le Figaro*. Además, lo une expresamente a la novela, por lo que parece un elemento constitutivo de la misma, el *leit motif* que la obra mayor viene a perpetuar, el motivo musical que recorre toda la sinfonía. El tomo quinto, *La prisionera*, se abre con nueva mención al escrito de los campanarios. Y frente al fluir de los materiales narrativos, y ante su aparente inmovilidad, este episodio en movimiento constantemente evocado constituye una especie de foto fija, o un cortometraje reproducido una y otra vez sobre la pantalla mayor de la obra. Y también es una linde, un túmulo desde el que nos saluda Marcel con la validación de su mirada, su escritura y su experiencia. Confiesa el narrador que sigue esperando que *Le Figaro* publique su poemita en prosa y abre cada día el ejemplar que llega a casa de sus padres ansiando encontrarlo. Admite también que lo ha modificado ligeramente, por lo que la evolución del motivo en movimiento sigue su curso. Sigue también la modestia, ahora lo llama «un artículo —o supuestamente tal—» (V, 13). Frente a esa incertidumbre genérica con la que se refiere al fragmento engarzado, y que pasa por ser poema en prosa, fragmento, artículo supuesto, no haya ninguna duda en llamar novela a todo el engarce, *En busca del tiempo perdido*.

Llegamos por fin al penúltimo tomo de la novela, *Albertine desaparecida*, cuando esa desaparición prelude, como un azar, la aparición del texto escrito por Marcel, la fuga de los campanarios, impreso en la portada de *Le Figaro*. No es casual que se lo publiquen precisamente en ese tomo, en el que narra la desaparición de Albertine. En un plano distinto, casi en la parodia, pero con un espíritu similar, la composición de *En busca del tiempo perdido* viene propiciada por la muerte de la amada igual que en el caso de Dante y su Beatriz, pedestal para la *Comedia*. Beatriz, Albertine, Gilberte, son todos nombres de cierta irrelevancia, pues lo que importa para el escritor es que funcionen como detonantes, que tengan el papel correspondiente en el binomio estímulo-respuesta, que sean el acicate de la obra literaria. Proust también usa este pie para levantar el canto de su novela, pero no se engaña como Dante, él reconoce cuál es el alcance verdadero de la muchacha detonadora en unas palabras al final de este tomo sexto: «Y de repente pensé que la verdadera Gilberte, la verdadera Albertine tal vez fuesen las que se habían entregado en el primer instante con su mirada: una delante del seto de majuelos y la otra en la playa» (VI, 302). La novela es la transformación de esa demorada entrega en literatura; igual que la *Comedia* fue la elevación a canto de ese anhelo. Es la transposición a signo escrito del signo no escrito que supone la experiencia amorosa, tal y como lo

describió Giles Deleuze en su libro sobre Proust. Pura cuestión de traslaciones. La muerte de Albertine es, sin embargo, un signo más cómico que trágico, sucede de manera demasiado conveniente, orquestada y con un golpe no necesariamente diestro de la batuta, pero es lo que necesita el narrador para lanzarse a evocarla junto con el tiempo perdido. Justamente entonces le publican su esbozo en el periódico.

Cuando por fin llega a sus manos el ejemplar de *Le Figaro*, el narrador finge estar tan absorto en su relación con Albertine y la consiguiente desaparición de esta, que tarda en darse cuenta de que el texto en el periódico es el suyo. La modestia lo lleva al extremo de pensar que alguien con su nombre ha publicado un artículo muy parecido, tan parecido que es de su autoría. Por supuesto, lo desprecia, habla de la imperfección de sus frases, de cómo no lograron plasmar el pensamiento original en aquel viaje en coche alejándose de los campanarios. De cómo la pobreza de sus palabras no logró reproducir fielmente toda la riqueza semántica de los signos que el paisaje en movimiento le brindaba, si seguimos la interpretación de Deleuze. Marcel se encuentra amordazado por la tiranía de lo inefable, lo inexpresable, y comprendemos que dedique nada menos que siete tomos, quince en las ediciones originales, a intentar descifrarlo. Maravillado por lo que trae aquella mañana el periódico, se imagina luego a sus lectores, los conocidos sobre todo, los que ocupan una escala más alta en la jerarquía de la sociedad o en la suya propia. Una lectura autorizada es, según esto, la que da el duque de Guermantes, consorte de la duquesa, quien ofrecerá el voto definitivo de aceptación en sociedad del nuevo autor. El duque relaciona el fragmento de los campanarios con la prosa de Chateaubriand, critica su ampulosidad, el exceso de metáforas, la sintaxis decadente. La conexión para con el autor de las *Memorias de ultratumba* es rigurosa, pues Chateaubriand es considerado uno de los antecedentes del poema en prosa en esas *Memorias*. Proust, fino lector de Baudelaire, pone en boca de uno de sus personajes, el duque, no demasiado versado en lides estéticas, un atinado juicio literario que sirve como contrapeso a la egolatría que implica auto-citarse.

La condición de *En busca del tiempo perdido* como el gran *bildungsroman*, la gran novela de formación, se confirma en estas páginas centrales del tomo sexto de la obra, cuando el narrador funde en uno ambos reconocimientos, el social y el literario. La literatura, que había actuado como medio para aspirar al reconocimiento en sociedad, acabará siendo un fin en sí misma; y la reclusión final de Marcel Proust, su retiro del siglo para escribir la gran novela de su vida, nacerá como proyecto vital en estas páginas. En

ellas se funden las dos tramas espirituales de la novela, el amor y la literatura, y vuelve a resonar el ejemplo de Dante delante de la amada muerta, cuando promete cubrir su recuerdo de tercetos encadenados. El canto llano de Proust también busca la reivindicación por la literatura, pero sustituye el endecasílabo por la interminable sintaxis de su prosa; y la muchacha muerta como génesis del relato, por la reminiscencia del autor. Pero es más honesto que Dante, se pone a sí mismo en el núcleo del edificio que va a levantar, sin pretensiones de reivindicación ajena. *En busca del tiempo perdido* es la crónica de su purificación en su aprendizaje. Vividos en carne propia. Vida y obra, amor y literatura sirven a la construcción de una personalidad literaria y a la desconstrucción de un mundo de prejuicios sociales y estéticos. Y la unión de ambos planos se produce en el salón de sociedad cuando la duquesa de Guermantes pronuncia las palabras mágicas: «¿Ha publicado usted un artículo en *Le Figaro*?», exclamó la duquesa con la misma vehemencia que si hubiera exclamado: “Pero si es mi prima”» (VI, 184). Marcel ha conseguido perforar la seca costra de las convenciones áulicas con la publicación de su artículo. La enunciación exclamativa que denota verdadera sorpresa, y que la duquesa solo empleaba para comentar asuntos de familia, se usa ahora para expresar admiración ante la aparición inesperada de la literatura. En la novela Marcel nunca se acuesta con la duquesa, a quien tiene como pináculo de sus anhelos eróticos y sociales, pero estas palabras de ella valen tanto como si la hubiera poseído.

El tomo final de la obra reitera la falsa modestia del autor, se abre con el reconocimiento explícito de que no cree poseer dotes para la literatura. Nos resulta familiar tanta modestia. Sin embargo, el edificio levantado contradice con los actos estas palabras que ni siquiera son un motivo literario, sino una especie de mueca irónica, el vacío repiqueteo de una convención. Recuerda la impericia de la que se duele en el tomo primero, desmentida luego con la prosa musical que emula perfectamente los fraseos de Chopin. Porque más adelante en ese mismo tomo séptimo, en el famoso pasaje sobre los parientes de la criada Françoise, el narrador alardea de que ha inventado absolutamente todos los personajes, «conforme a las necesidades de mi demostración» (VII, 171). Nos enteramos así de que *En busca del tiempo perdido* pertenece al raro subgénero de la ficción demostrativa. ¿Escribió siete tomos para demostrar que el autor de aquel fragmentito en prosa no andaba tan desencaminado? ¿O lo hizo más bien para traducir a prosa deíctica, indiciaria, los signos enhiestos e inexpresables de lo que permanece quieto mientras el mundo gira? El caso es que ese temor a no estar dotado para la creación le

viene siempre que evoca el paseo en coche alejándose de los famosos campanarios. De hecho, en este mismo séptimo tomo narra un viaje en tren en el que lo asalta la convicción de que no es poeta. El escenario es muy parecido, y vuelve a ubicar al sujeto sobre una plataforma en movimiento, un vagón de tren esta vez, con un fondo luminiscente de paisaje en fuga que se burla de todo intento por atraparlo en prosa. Huyen los signos. Los árboles, con su simbología fálica, han sustituido a los campanarios, y su preeminencia sobre el discurso horizontal de la prosa parece una nueva derrota infligida a quien solo es capaz de escribir en párrafos y merece, por tanto, ser desterrado del mundo de la poesía. ¿Lo aceptará dentro de sus murallas el otro mundo, el de la prosa narrativa? Entre la impresión, como reconoce explícitamente que es el episodio de los campanarios, o la reminiscencia, así entiende el de la magdalena, entre eso y la plasmación escrita del tiempo que atesoran y por tanto ayudan a evocar corre el otro impulso, el impulso máximo que es la creación de la novela. Con él busca la autenticidad del recuerdo, un tiempo único, claustral, que no sufra los embates del devenir y se mantenga puro en su raíz. Puesto que puro se manifestó en la impresión única sobre el ser. Si recordar es etimológicamente volver a pasar por el corazón, algo cardinal para entender a Proust late en esas páginas. Los párrafos sobre la escritura y los signos que ocupan esta parte central de *El tiempo recobrado* evocan unas palabras que Jaime Plensa repite con frecuencia:

Pero el arte ha de poder sobrevivir al gusto de su época. William Faulkner, cuando le dieron el Nobel, dijo: a veces me sorprende ver la obsesión de un escritor joven por publicar y cómo se olvida de que este no es el problema de la escritura; la escritura es la relación del escritor con su propio corazón. Creo que hay que volver a contemplar el arte con esta perspectiva. El arte no es el problema de poder exponer. ¿Cuántos grandes artistas hay en la historia del arte que jamás expusieron? Muchos se llenan la boca con palabras como estrategia. Tal vez tendríamos que cortarnos una oreja como Van Gogh, porque si era una cuestión de estrategia, lo hizo muy bien para pasar a la historia del arte. Me identifico más con Elias Canetti cuando escribe que hemos de intentar que se nos entienda tan mal como el murmullo de los ángeles. Es la voluntad no de que te entiendan, sino de que no te entiendan³.

³ *El País*, 2 de marzo de 2011.

Proust está hablando de eso cuando describe el libro interior de signos desconocidos, como exploración del subconsciente, la obra preexistente al autor que el autor ha de descubrir, su esclavitud a ella, la sumisión de la inteligencia al instinto, ese único libro que podemos escribir con caracteres figurados, *no trazados por nosotros*, la convicción de que el arte verdadero nada tiene que ver con proclamas y que sucede siempre en el silencio, la necesidad de hacer que la impresión pase una y otra vez por el filtro del alma hasta darle la ajustada expresión, el paso del recuerdo una y otra vez por el corazón, la definición del sentido artístico como la sumisión a la realidad interior. ¿Quién va a leer a Proust en una época como la nuestra? Su misma carga contra la naturaleza cinematográfica de la recepción de la obra —«Algunos querían que la novela fuese algo así como un desfile cinematográfico de las cosas. Esa concepción era absurda. Nada se aleja más de lo que hemos percibido que semejante visión cinematográfica» (VII, 211)— da prueba de esa distancia para con las expectativas de muchos lectores. Hollywood se vengó de él, y ahora, cuando se busca descalificar a un personaje por su pedantería, por su desconexión con la realidad, los guionistas hacen que pase por proustiano, como el tío de la niña en *Mi pequeña Miss Sunshine*, caracterizado convenientemente como un experto en su obra. Pero las palabras de Proust sobre la visión cinematográfica ofrecen también una lectura nueva del fragmento de los campanarios, que fue una impresión solamente, algo que había que pulir en el tamiz de la interioridad hasta que adquiriera la impronta que lo haría digno de la portada de *Le Figaro*, una expresión a su altura. El poema en prosa de Martinville es una muestra de cómo no hay que escribir, y la novela una demostración de cómo sí hay que hacerlo. Interesa constatar que ese estilo cinematográfico que podría definirse como el mero desfile de las cosas, y que ha acabado imponiéndose en cine y literatura, es lo mismo contra lo que clama Tarkovski en sus escritos sobre el séptimo arte. Uniendo el esfuerzo común por llevar las cosas a su preciso espacio, la interioridad, la especificidad de la literatura por su parte, y la del cine por la suya, como expresión única de esa interioridad, uniendo a Proust y a Tarkovski, precioso nexo entre ambos, está Carpaccio, quien podría haber firmado estas palabras de *El tiempo recobrado*:

De modo que la literatura que se contenta con «describir las cosas», con dar solo una miserable relación de líneas y superficies, es la que, aun llamándose realista, es la más alejada de la realidad, la que nos empobrece y entristece más, pues corta bruscamente toda comunicación de nuestro yo presente con el pasado, cuya esencia conservaban las cosas, y el futuro en el que nos incitan a saborearla de nuevo (VII, 214).

Proust coincide con Walter Benjamin en el papel de traslación del conocimiento analógico que tiene la labor de escritura, preexistente en el libro del mundo. Aunque el libro, como escribirán Deleuze y Guattari en *Rizoma*, no sea la imagen del mundo como se suele decir, sino un mundo aparte y paralelo a él. Escribir es entonces hacer traslaciones de uno a otro. Y todo escritor es en el fondo un traductor: «un escritor no debe inventar, en el sentido corriente, ese libro esencial, el único libro verdadero, puesto que ya existe en cada uno de nosotros, sino traducirlo. El deber y la tarea de un escritor son los de un traductor» (*En busca del tiempo perdido*, VII, 220). Benjamin concibe la traducción como un acercamiento, otro más, de la obra a su original previo a Babel, ya que toda obra no es sino un pálido reflejo de esa copia primera. Y la idea de Proust, llevar la intuición inicial, su impresión, a la máxima expresión es muy parecida. El poema en prosa, la literatura de anotaciones, la impresión que dejó la vista de los campanarios de Martinville, todo eso ha de ser tamizado y llevado un poco más allá, en un acercamiento más, pasado de nuevo por el corazón, recordado. Y ese desplazamiento lo es también a un tiempo perdido. He aquí la definición proustiana de la literatura: el tiempo recordado es el tiempo recobrado. El resultado final, sin embargo, es cruel, vitalmente péfido, pues no logra detener el otro tiempo, solo fijarlo en los medallones que ofrece el recuerdo literariamente expresado. Frente a la impresión de la iglesita de Balbec, frente a la de los campanarios de Martinville y Vieuxvicq, que siguen intactos, comienza una desintegración cruel del tejido narrativo —los personajes y sus intrigas de salón, tan pálidos frente a los instantes rememorados— que se desmorona, literalmente se derrite, se desintegra como arena frente a los monumentos de la memoria. Expresar esos signos de la fluidez del mundo en un lenguaje suficiente, un muro de contención que se baste para detener unos instantes el fluir, es la salvación que ofrece el arte, el sistema de signos superior en la jerarquía de Deleuze. Pero el anhelo va más allá de todo eso, es una corriente de pensamiento que este filósofo fija muy bien como ajena al conocimiento científico, racional, filosófico. Es el conocimiento

analógico, no necesariamente antagónico del conocimiento lógico, más bien paralelo a él, como dos corrientes contiguas en la historia del pensamiento occidental. Proust se da la mano con Benjamin, Balbec saluda desde las costas normandas a la semítica torre de Babel, en esta tradición de desvelamiento del mundo, este baile entre la inmanencia y la presencia, esta arcilla impregnada de significación que es el mundo para la tradición hebraica de conocimiento y que quizá vaya todavía más allá y haya que calificar de semítica, o de aria si pensamos en el jarro de barro formado por átomos que algún día fueron humanos que cantó Omar Jayyam reeditando a Demócrito. La arena con la que se levantó la torre de Babel y la iglesia de Balbec es la misma de la que está hecho el monigote redivivo del Golem.

Pero volvamos al pintor veneciano. Hay unas palabras al final de *En busca del tiempo perdido* que evocan sin mencionarlo expresamente el espíritu de Carpaccio y su perspectiva volumétrica. En el caso de Proust, esto se traduce en una especie de psicología tridimensional, toda una declaración de intenciones y toda una poética. Sucede justo antes de la aparición de un personaje que acabará aunando en su persona todos los anhelos y las pesquisas literarias y sociales del joven Marcel. Invitado a la enésima fiesta, en este caso la última, en casa de los Verdurin, quienes tienen en la obra el papel de oficiadores, meros maestros de ceremonias, simples jefes de pista del circo en el que se desarrollan las intrigas de otros con más alcurnia que ellos, el narrador preludia su encuentro con la joven Saint-Loup. Hace una descripción del abarrotado salón que parece uno de esos fondos de Carpaccio:

No podríamos contar nuestras relaciones con una persona que hayamos conocido incluso poco sin hacer sucederse los ambientes más distintos de nuestra vida. Así, cada individuo —y yo mismo era uno de ellos— medía para mí la duración mediante la revolución que había realizado en torno no solo a sí mismo, sino también a los demás y, en particular, mediante las posiciones que había ocupado sucesivamente en relación conmigo, y seguramente todos esos planos diferentes siguiendo los cuales el tiempo, desde que yo acababa de reaprehenderlo en aquella fiesta, disponía mi vida, haciéndome pensar que, en un libro que quisiera contar una vida, habría que recurrir —por oposición a la psicología plana que se

utiliza de ordinario— a algo así como una psicología en el espacio, añadían una belleza nueva a esas resurrecciones que mi memoria alumbraba (VII, 372).

La innovación que Proust introduce conscientemente en la narrativa occidental es un cambio de perspectiva, inspirado en el románico, en el gótico, en Carpaccio, y pasa por introducir en el relato la dimensión psicológica tridimensional, no lineal. Eso es lo que aporta volumen, sensación de vida y perspectiva, y lo que acaba aboliendo el tiempo en su discurrir habitual, para ofrecernos una imagen verosímil del recuerdo, un tiempo elástico, incluso con la deformidad óptica que ello implica. El tiempo recobrado es entonces el tiempo re-situado en sus coordenadas espaciales, *algo así como una psicología del espacio*, y explica el demorado baile de los personajes en salones y excursiones, porque hablar de uno es hablar de todos los que en un determinado momento lo escuchan, lo contemplan, o simplemente pasaban por allí. Exactamente como en un cuadro de Carpaccio, en el que el *pasar por allí* constituye el fondo de verosimilitud, el bajo continuo de la presencia humana en el relato. Para Proust, como para Carpaccio, primero son los seres humanos; y la trama es algo secundario. Ese tiempo elástico, habitable, paradigmático, se impone al de la narrativa convencional, que es un tiempo lineal, sintagmático, narratológico. Como broche que ilustre la nueva psicología narrativa, el narrador introduce justo en ese momento a la Srta. de Saint-Loupe, que funciona, igual que la iglesita de Balbec, igual que el episodio de los campanarios, como fulcro o punto centrípeto de amalgama de todas las fuerzas narrativas desplegadas a lo largo de la novela; funde en uno, sin decir ni palabra, con su sola aparición, todo el fluir del edificio narrativo que Proust ha construido sobre un recuerdo, ya que las dos partes, la de Swann y la de Guermantes, los dos caminos, se unen en esta criatura, hija de un matrimonio inesperado entre ambas familias, que recuerda la niña en cabello de la literatura tradicional y que sienta las bases para las Lolitas del futuro, de Onetti a Nabokov.

En el decálogo proustiano no tienen cabida los presupuestos narrativos que ha acabado imponiendo el discurso dominante. Su efigie, como la de Tarkovski en el cine, ha sido apisonada por las condiciones materialistas que dictan la trama lineal, las líneas argumentales de conflicto, una especie de cociente aprovechable en el carrito de la compra del espectador-consumidor, el estéril utilitarismo que simula, bajo la ubicuidad del objeto en el supermercado cultural del cine, la literatura y el arte, la tremenda realidad

de su ausencia, el vacío más absoluto. A todo ese discurrir que exige resultados, productos, réditos, Proust le opone el simple, mágico y tremendamente poderoso hechizo del único recurso verdadero que el ser humano tiene frente al tiempo, ya sea efectivo o evocado, el recurso a la pura presencia:

Para dar una idea de ella, habría que recurrir a las comparaciones con las artes más elevadas y más diferentes, pues ese escritor, que, por lo demás, presentaría —para cada carácter— las facetas opuestas, para mostrar su volumen, debería preparar su libro, minuciosamente, con perpetuas reagrupaciones de fuerzas, como una ofensiva, soportarlo como una fatiga, aceptarlo como un regla, construirlo como una iglesia, seguirlo como un régimen, vencerlo como un obstáculo, conquistarlo como una amistad, sobrealimentarlo como a un niño, crearlo como un mundo, sin dejar de lado esos misterios que probablemente solo tengan explicación en otros mundos y cuyo presentimiento es lo que más nos emociona en la vida y en el arte (VII, 373).

Giles Deleuze tituló su libro *Proust y los signos*, y en ocasiones parece una aplicación de la teoría de Charles Sanders Peirce a la narrativa proustiana. Como cuando dice que cada signo tiene dos mitades, que designa a un objeto y significa algo distinto, una reinterpretación de las categorías peircianas de *ground* y *base*. Se entiende así, por ejemplo, el pavor que siente la clase aristocrática, tan bien descrito por Proust en la novela, a que los burgueses les arrebaten su esencia, su base de significación. Pero Deleuze, el mismo Proust, anclan su lectura y su escritura más atrás y más abajo. Como cuando el primero de ellos habla explícitamente, lo que nunca hace el segundo con tanta literalidad, de que el mundo es un objeto que hay que descifrar⁴. Deleuze apadrinó revoluciones que buscaban la arena de la playa debajo de los adoquines de la gran ciudad, pero su verdadero patrocinio fue enseñarnos a leer a Proust, enseñarnos a leer en Proust, buscar otra arena, la fluida arena del pensamiento, fijada durante un instante que dura siglos, como los castillos de arena en la playa duran un demorado atardecer, en el pórtico de la iglesita persa de Balbec, entender la gran novela del siglo XX como un flujo de arena. Lo deja claro en el inicio del capítulo IV de su *Proust y los signos*: «La obra de

⁴ *Proust y los signos*, traducción de Francisco Monge, Anagrama, 1972, página 37.

Proust no está enfocada hacia el pasado y los descubrimientos de la memoria, sino hacia el futuro y los progresos de aprendizaje» (página 36).

Deleuze ayuda con su lectura a entender la filiación proustiana con Carpaccio. Escribe el filósofo francés que *En busca del tiempo perdido* opone el signo, de raíz aproximadamente semítica, judaica, al logos, de raíz griega. Según esto, los fondos superpoblados de Carpaccio serían leídos por Proust como fragmentos significativos en lo que tienen de huella de una realidad mayor, anterior, como aquellos *fragmentos a su imán* de Lezama Lima. Es el mundo contenido en su abigarramiento, en su suficiencia y pluralidad, lo que le corresponde al pintor por su posición espaciotemporal en la historia de las ideas. Deleuze, y quizá los surrealistas, y Proust, valoran en la mirada cubista de este pintor la desintegración verosímil de un mundo que no permite el conocimiento (logos) sino solo la interpretación (signo). Más rizoma que árbol, siguiendo la terminología deleuziana. Porque no hay logos en Proust ni en los fondos de Carpaccio, solo jeroglíficos:

En un universo dividido de esta forma, no existe Logos que reúna todos los trozos, pues no hay ley que los vincule a un todo, ni todo por recobrar y ni siquiera por formar. Y sin embargo existe una ley; pero lo que ha cambiado es su naturaleza, su función, su relación. El mundo griego es un mundo en el que la ley está siempre en segundo lugar, pues es un poder segundo con respecto al logos que abraza el todo y lo refiere al Bien. La ley, o más bien las leyes, rigen las partes, las adaptan, las aproximan y las unen, para establecer en ellas un «mejor» relativo (*Proust y los signos*, 137).

Carente de ese logos unificador, la ley ocupa su vacío, se hace imperativa: «La ley no dice lo que está bien, sino que está bien lo que dice la ley». La principal consecuencia de esto es la vinculación psicológica que parodia hasta lo trágico *El proceso* de Kafka: «no podemos obedecer a la ley más que siendo culpables». Aunque Deleuze matiza la diferencia entre uno y otro: «A la conciencia depresiva de la ley tal y como aparece en Kafka, se opone en este sentido la conciencia esquizoide de la ley según Proust» (138). «Secuestrar, observar y profanar, es la trinidad proustiana» (147), entonces, al tridente esquizofrénico le corresponde el opuesto kafkiano del depresivo, y su trinidad será pasiva:

ser secuestrado, ser observado, ser profanado. En Kafka el insecto ya no será el tercer elemento de la sexualidad que Deleuze introduce en la interpretación de la dicotomía proustiana —el fecundador del hermafrodita—; en Kafka el insecto acabará siendo el narrador mismo, recluido en su habitación (*secuestrado*), entrevistado en su transformación por el resto de la familia (*observado*) y, finalmente, repudiado el vínculo que lo unía a ellos (*profanado*). Kafka se entierra a sí mismo debajo de todo el peso oscuro de la depresión, sucumbe a la negrura de su yo, pide a Max Broch que la huella de ese yo sobre la Tierra, su obra, sea destruida. Proust, en cambio, se disocia en múltiples yoes, busca la luz de las alturas bajo el prisma precioso y transparente de las múltiples perspectivas, no le perdona a Gallimard que no publique su obra. ¿Qué quiere decir de nuestra época que todo el mundo conozca la *Metamorfosis* pero cada vez menos gente lea *En busca del tiempo perdido*? «Proust is a prism», escribió Nabokov; un telescopio, lo llamó Deleuze. ¿Qué dice de nosotros que hayamos preferido el microscopio?

[...]