

*vierten en estatuas; en Ojos azules el paralelismo de las tumbas, y también la línea paralela del barco, y los vagones contiguos donde están los dos enamorados y la muerte, el paralelismo entre La bien amada en la que el hombre ama a tres mujeres, y Ojos azules en la que la mujer ama a tres hombres, etc, y, en fin, todas esas novelas supuestas las unas sobre las otras, como las casas amontonadas en altura sobre el suelo rocoso de la isla? (p. 879).*

Todas estas observaciones del Narrador, que son además notables y anticipadoras, ¿no caen también ellas en el «respeto fetichista por los libros» (*Sésame*, p. 78), condenado por Proust en el artículo-prefacio de 1905-1906? Esas excelentes definiciones críticas que el Narrador inflige a Mlle. Simonet ¿no son ellas también «una miel ya preparada por los otros y que nosotros no tendremos sino que tomar de los panales de las bibliotecas y degustar a continuación pasivamente en un perfecto reposo de cuerpo y espíritu»? (*Sésame*, p. 73). ¿Por qué el hecho de haber individualizado esas «frases-tipos» o «estructuras que retornan» debería permitir al Narrador obviar la estéril lectura para entrar en el reino bendito de la creación? El ejemplo de Thomas Hardy está, según creo, muy bien elegido: esos bloques de piedra geoméricamente labrados encumbran el espíritu del Narrador, sin suscitar de ningún modo su profundidad, sin ayudarle a reencontrar su verdad y su «tiempo perdido». El Narrador no escapa aquí a la cruel definición del «letrado» que encontramos en *Sobre la lectura*.

El Narrador-Letrado no alcanza a asimilar, a digerir esos ingestos bloques de piedra que resultan extraños a su interioridad. Esta pequeña joya de crítica temática estructuralista *ante litteram* aplicada a Thomas Hardy no es para el Narrador una fuente de vida. Es más bien un peso que le aplasta, como –si se me permite una aproximación irreverente– las patatas poco cocidas, y por lo tanto indigestas, que Bergotte comió antes de ir a la fatal exposición de pintura holandesa. Por otro lado, el «pequeño fragmento de muro amarillo» podría también ser considerado como el símbolo o la metáfora irónica de una manera de «leer» los cuadros (y los libros) que reduce, de forma muy inteligente, lo que es complejo a sus elementos simples, pero haciéndolo sin desplazar un milímetro la línea de partición entre la apariencia y la verdad, entre la alienación y la autenticidad, entre el tiempo perdido y la salvación.

Justamente, antes de lanzarse a esa bella explicación de crítica literaria para el uso de Albertina, el Narrador nos ha explicado claramente que el esfuerzo intelectual hecho para «conocer» un fragmento de música tocada por la muchacha en la pianola es algo nefasto, ya que destruye el misterio y, por lo tanto, la esencia misma. En efecto, la música, en la filosofía de Schopenhauer adoptada aquí por el Narrador, es superior a la literatura, es «algo más verdadero que todos los libros conocidos» (p.

876), porque ella sola puede expresar lo que está más allá de la inteligencia. En el caso de las obras musicales, la actividad crítica tiene un efecto degradante: hace caer la música al nivel de la inteligencia. Cuando este trabajo crítico se realiza, «hay para [él], sin duda, un fragmento de música de menos en el mundo, pero una verdad de más», porque de un desastre tan grande nace al menos «tal o cual reflexión aprovechable» (874).

Volvamos a Thomas Hardy. La actitud intelectual aplicada por el Narrador a sus novelas es exactamente la misma que emplea para con las obras de Vinteuil o de Wagner. La conclusión es pues que los análisis críticos sobre el escritor inglés son también «nefastos», y no otorgan la vida sino la muerte del espíritu. La crítica literaria es semejante al rey Midas: transforma todo lo que toca en algo que, desde el punto de vista intelectual, es oro puro. Pero este oro no puede alimentar, no puede dar la vida, es un oro que mata. El crítico literario es pues un asesino y un suicida, o, como se dice en Nápoles, un «muerto que habla». La consecuencia de esto será que toda crítica, y no solamente el método de Sainte-Beuve, es una actividad de segundo orden, porque está condenada a no conocer sino la apariencia, la *Vorstellung*, sin jamás entrar en el *nou-meno*, en la *Wille*. Todo se reduce a un problema de digestión. Bergotte no alcanza a digerir esas benditas papas bastante crudas, el Narrador-Letrado no alcanzará jamás a digerir los bloques de piedras de Thomas Hardy. Y entonces, ¿qué se debe hacer?

La metáfora de la miel nos puede ayudar. La lectura —es decir, la crítica— se vuelve peligrosa cuando tiende a sustituir a la vida personal del espíritu, cuando la verdad nos parece «como una miel totalmente preparada por los otros». Pero ¿a esa miel «pasiva» no se le podría oponer una miel «activa»? El lector es comparado a una abeja. O, en medio de esos insectos, los que trabajan, comiendo durante el invierno una miel preparada por ellos mismos y no «por los otros». Y para «prepararla» ellas digieren y asimilan enteramente el polen y las sustancias azucaradas que encuentran en las flores, transformándolas en algo que forma parte de ellas, y luego en una nueva «esencia»: la miel.

Esa miel —una sustancia fluida, transparente, dorada— parece no tener nada en común con las flores de las cuales ha sido «extraída», parece un producto totalmente original y «personal» de la abeja. Pero todas las mieles no valen y las hay para todos los gustos. Hay miel de la acacia, miel de castañas, miel de la montaña, etc. Evidentemente algo de la flor original ha quedado prisionero en la nueva sustancia y se puede reconocer por el sabor o por el perfume.

Me gustaría dar un ejemplo sacado de la arquitectura bizantina y romana. En esos siglos lejanos no existía un «respeto fetichista» por los monumentos de la antigüedad. El amor por el arte romano y griego no

se manifestaba, como ocurre hoy día, en el esfuerzo de conservación sin ninguna intervención innovadora. Al contrario, el arquitecto romano no dudaba en insertar en sus obras, radicalmente nuevas, fragmentos y elementos antiguos: columnas, capiteles, algunas piedras elegantemente decoradas, bajorrelieves. En ocasiones se trataba de cosas bellas encontradas muy cerca, entre las ruinas de los edificios parcialmente destruidos; otras veces, esas preciosas decoraciones habían sido traídas de Oriente, con la ayuda de navíos. El ejemplo «clásico» que Proust nos da es la *Piazzetta* de Venecia, donde se encuentran bellas cosas que vienen de Constantinopla o del Líbano o de Siria o quizás de Delfos y Jerusalén... ¿Se trata es ese caso de una «miel totalmente preparada por los otros y que podemos recoger sin esfuerzo en los estantes de las bibliotecas»? Podría ser para el turista, pero no para los arquitectos de la Edad Media. Esa miel (la basílica de San Marcos y los lugares contiguos) posee –en la heterogeneidad de los materiales empleados– una «verdadera y compleja individualidad» (Proust, *Sésame*, p. 94), que construye el modelo supremo de la obra de arte personal y profunda capaz de ayudar, al lector, o a aquel que escucha música o al turista que admira, a penetrar en su verdad.

La *Piazzetta* es –como el texto proustiano– una obra maestra de alta intertextualidad. En Proust la escritura debe ser intertextual, porque en ella se exteriorizan esos elementos de textos de otros que han sido ya parcialmente digeridos y por lo tanto asimilados a una subjetividad creativa. Pero siendo un placer apropiarse, interiorizándolos, los libros que se han leído, en parte quedarán siempre sin digerir, tampoco totalmente disueltos en la continuidad del texto, y por consecuencia bien reconocibles en el momento en que son insertados, como las teselas de un mosaico bizantino, en un nuevo texto del que se tornarán partes integrantes y esenciales, cimentadas irrevocablemente en el todo, inseparables desde entonces y sin destruir el nuevo organismo viviente de la obra. La escritura es pues una segunda digestión que acaba la primera, siempre imperfecta, como ocurre en los grandes mamíferos llamados rumiantes. En el acto de rumiar, o segunda digestión, podemos contemplar un milagro: la identidad absoluta entre la crítica literaria verdadera y la escritura. Si el escritor es, en la perspectiva proustiana, un «rumiante», eso es verdad también para el buen crítico. El modelo y el emblema de uno y del otro será pues el buey. Pienso en los bueyes de piedra que, instalados sobre las dos torres de la catedral gótica, dominan la ciudad de Laon, y las planicies de la Campaña, como la recordamos en *El mundo de los Guermantes*, en un pequeño pastiche intertextual en el que mezcla a Ruskin, Viollet-le Duc, Huysmans y Male (Pléiade I I , 331-3).

De ello se deduce que un buen comentario de *A la búsqueda...* es justamente la explicación de la naturaleza verdadera de las diferentes tесе-