

redith) sobre Proust. Un habitante de Italia por aquellos tiempos, Ezra Pound, define, en tales fechas, a Proust como «un Henry James pasado por el simbolismo».

He podido contar cuatro traducciones de la *Recherche* al italiano, lo cual es un indicio muy elocuente de interés lector. Einaudi (1963) la confía a la dirección de Paolo Serini, contando entre los traductores nada menos que a Natalia Ginzburg. En 1978, la misma casa presenta otra, a cargo de M. Bongiovanni Bertini, con prólogo de Giovanni Macchia, tal vez el más notorio especialista en literatura francesa de Italia. La traducción de Giovanni Raboni, supervisada por L. de María, es editada por Mondadori entre 1983 y 1989. Finalmente, Newton Compton lanza en 1990 una versión colectiva, al cuidado de Paolo Pinto y Giuseppe Grasso.

Eventos proustianos han sucedido en Italia con regularidad, entre los cuales cabe recordar el monográfico de la revista *Letteratura* (Florencia, 1947), por los veinticinco años de la muerte, y un simposio internacional por el centenario del nacimiento (1971) en la muy proustiana Venecia, cuyas actas fueron editadas por Liviana, en Padua (1973).

Los citados Pinto y Grasso han reunido, bajo el título de *Proust e la critica italiana* (Newton Compton, Roma, 1990) una extensa colección de trabajos proustianos producidos en Italia, desde el premonitorio de D' Ambra hasta la actualidad. Es notable advertir entre las firmas a la mayoría de los grandes críticos y pensadores italianos, junto a algún novelista notable, como Alberto Moravia. Parece que Proust ha sido una asignatura obligatoria. Hasta existe una evaluación de época, como la que hace Sergio Solmi en 1947, durante la inmediata posguerra. En ese tiempo, Proust aparece como un monumento de épocas difuntas, una «suerte de Atlántida remota en la memoria de los hombres». Son años de literatura apasionada por lo contemporáneo, «comprometida», existencial y desgarrada por la condición europea convulsa y ruinosa de los cuarenta.

Proust es, en tal contexto, un escritor inactual (en el sentido despectivo de la palabra, no en el elogioso y proustiano) para el que la acción es engañosa y, finalmente, imposible, un tejido de situaciones irresolubles, recogidas por una conciencia pasiva. Lo que denominamos realidad son esbozos o residuos de acciones, tics, manías, deformaciones mundanas o profesionales, estados pasivos de un paralizante sufrimiento (de nuevo: la pasión): precisamente, lo opuesto a la acción como orden del día, como intervención en el flujo del presente, como compromiso consciente con las parcialidades «buenas y justas» de la historia. Un Sartre más sartriano que el maestro sería la figura opuesta a Proust.

El universalismo de la crítica italiana no ha desdeñado considerar a Proust dentro del sistema literario francés, acaso como una actitud comparatista de alcance. De nuevo, universal. Ya en 1933, por ejemplo, Maria Luisa Belleli estudia la raigambre francesa de Proust a partir de lo dicho por Thibaudet (recordado páginas atrás) y Fernand Gregh. Hay una línea de pensamiento o, mejor dicho, de actitud escritural ante el pensamiento, que parte de Montaigne y llega a Gide, pasando por Renan y Barrès: individualismo, diletantismo. Luego hay la cuestión de cuán judío es Proust

y cómo conciliar su hebraísmo supuesto con el espíritu francés (*esprit*: fantasma, alcohol, ingenio). Proust es inteligente y perseguido no sólo como individuo, sino como raza secular, discurre Gregh. Hay en él la aceptación plena del «propio ser», sin nada de cristiana humildad. Pero hay también, valga la paradoja, una ausencia de Dios que lo aleja de la Biblia. Dios no aparece en Proust ni en su religión del arte, que es una suerte de panteísmo promiscuo: ni amado, ni renegado, ni rencoroso, ni odiado. Proust considera el mundo histórico como una *Vanitas* barroca que se remonta al *Eclesiastés*, pero que se resuelve en inmoralismo individualista, en nietzscheísmo neopagano. Es un autor de enciclopedias y sumas culturales pero completamente contrario a cualquier sistema. No sigue un modelo orgánico, sino al propio y errante pensamiento: la memoria.

Otro fuerte vínculo con la cultura francesa advierte Moravia en Proust al hacer (como Walter Benjamin) del esnobismo, el centro de la novela. El esnobismo anima los cambios que intervienen en la dinámica de la sociedad francesa y contribuyen a la alteración de los personajes. Es un elemento tan fuerte como la necrofilia en Poe y la crueldad sexual en Sade, con los cuales se religa secretamente Proust. El esnobismo colabora, además, a la crítica de la felicidad como costumbre (*l'habitude*), la ética de lo recibido, de *les moeurs*, la asegurante repetición de actos placenteros.

Pero es, según me parece, la historia el campo más trabajado por la crítica proustiana en Italia. Historia en el doble sentido de «cosas que ocurren y pueden ser contadas» y de historicidad como rasgo antropológico, la consideración del hombre como animal histórico. Empuñando códigos diversos y obteniendo resultados variables, los italianos se encarnizan en las relaciones proustianas con lo histórico. Y siempre más como filosofía de la historia que como historiografía.

En aquellos años de posguerra, Benedetto Croce, anciano y hegeliano, apalea cortesmente a Proust en un trabajo de 1945. Le reprocha su «historicismo decadente» porque desdibuja la visión genuina de la historia en los hombres «sanos de mente y de corazón». El yo proustiano es un mero artilugio del lenguaje (nada menos) que no se consolida ni unifica con fuerza interior, sino que se dispersa y se desagrega. Para Croce la historia es la inmanencia del hombre, que no puede saltar fuera de ella hacia ningún más allá. El hombre es doblemente histórico: en su libertad como actualidad y en la necesidad de su pasado. Para Proust, lo actual es una conjetura y el pasado es necesario, pero inalcanzable. Se pierde en el tiempo y no lo recupera el historiador, sino el artista. Desde luego, Proust se lleva mal con la ortodoxia hegeliana y si no, que lo diga Lukács.

Sin decirlo, Carlo Bo (1953) cuestiona el cuestionamiento crociano. Bo encuentra que en Proust existe una verdad que coincide con la historia, que es eterna y continua, pero que carece de forma definitiva. No la garantizan el espíritu (póngale mayúsculas quien prefiera) ni la idea (*idem*). Es «un texto perpetuo y eternamente perfeccionable». Existe un texto ideal que contiene una verdad probable, pero que es una verdad sólo aparente en el texto concreto. Proust no escapa de la historia, como se queja don

Benedetto, sino que la contiene en un juego de la memoria, sin constatación final, o sea sin absoluto.

Así como Mallarmé se encamina al silencio y la nulidad, Proust propone una interrogación sostenida y difusa, una religión de lo ignorado, a la cual son ajenas las cosas. El tiempo histórico se sistematiza musicalmente en la novela. No hay palabra última como no hay cadencia final. La novela proustiana carece de tonalidad definida y no puede, armónicamente, resolverse. Tiene, si acaso, una tonalidad ideal, como Arnold Schönberg observa acerca del preludio del wagneriano *Tristán e Isolda*.

También reivindica la historicidad en Proust, Enzo Paci (1947). La memoria reconstruye las zonas perdidas de nuestro yo, restableciendo el vínculo con el pasado que ha destruido el Tiempo, en el presente del *coeur*: interioridad, eternidad. *Coeur*, para los franceses, no es sólo corazón, víscera cordial, sentimiento e intimidad: es, también, memoria: *apprendre par coeur, savoir par coeur*, es aprender y saber de memoria. Las intermitencias del corazón remiten a la historia como intermitencia, no como continuidad fantasmal del Espíritu (ahora, sí, con germánica mayúscula). Hay continuidad en el lenguaje, pero sólo aparente, pues el lenguaje es poroso, está lleno de huecos, de silencios y mallarmeanas nulidades.

Cuando la memoria se hace arte aparece, justamente, la historia, una reinención continua y perpetua del pasado. Lo que el arte no reconstruye, es existencia caída y disuelta para siempre: caducidad, obsolescencia, olvido, accidente prescindible, cantidad desdeñable. Proust busca la unidad pero sólo la halla con el fin de la obra y de la vida, cuando la historia individual se interrumpe. En él, ambas soluciones coinciden en la muerte. Se trata de morir escribiendo la (última) palabra, precisamente, la que no escribe ya el sujeto, sino la muerte misma. En esta formulación de la historia como retrospección está la posibilidad de narrar la historia y la Historia. Como en el Orfeo rilkeano, contemporáneo de Proust.

Proust observaba, respecto a Flaubert, la divergencia interior del narrador, que ya estudiaron los románticos alemanes. En 1963, Glauco Natoli recupera esta doble observación y la aplica al mismo Proust. El narrador es el supuesto sujeto que dice yo, pero que no siempre es yo (la diferencia es más nítida en francés, pues se dispone de dos palabras para el caso: *je-moi*).

Si para el precedente realismo, el arte describe las cosas «tal cual son», porque la realidad es esencialmente objetiva, para Proust esta escisión del sujeto coloca a un lado la realidad (subjetiva e incomunicable) y a otro lado el yo, separado del pasado, o sea del lugar donde reside la esencia de las cosas, una pérdida. Igualmente, el yo se distancia del futuro, donde se guarda la esperanza del deseo, es decir el poder de regustar nuevamente las cosas, esas cosas de las que nos desposeyó el tiempo al pasar y convertirlas en pasado.

Esta doble y frustrada comunicación con el pasado y el futuro, como imposibilidad y fantasía, es lo que Natoli entiende por noción proustiana del tiempo, clave de su posible concepto de historicidad.