

bre pero grandioso que produjo la lengua literaria francesa, la misma que Valéry iba a considerar vigente en pleno siglo XX.

Tal vez aquella continua apelación al siglo XVII lo haya acercado al mundo de Port-Royal, una manera de ser y no ser católico siendo jansenista, o sea provinciano, puro, fatalista pero, eso sí, a la altura de Racine y de Pascal. Sainte-Beuve se imaginó instalado en una suerte de hueco abierto entre jansenistas y jesuitas, entre retóricos áticos y retóricos asiáticos: el agujero del filósofo. En todo caso, admiró la figura de Cristo, el sacrificio de Dios que muere para salvar esa poca cosa que es el ser humano.

Port-Royal irradiaba, a su vez, otra tremenda fascinación, tan terrible como el amor de Dios por la criatura, la desmesurada caridad de la Gracia, algo irresistible que crea, a la vez, la estricta multitud de los elegidos. Vivió desgarradamente esta intuición, sintiéndose cómodo al saberse elegido, desesperado cuando dudaba figurar entre los réprobos. En 1845, como era lógico, su libro sobre Port-Royal ingresó en el Index. Fue un honroso ingreso pues, salvo Vigny y Musset, lo acompañaba la mejor literatura francesa de su tiempo.

3

Son innumerables los juicios críticos de Sainte-Beuve. Se le han echado en cara unos cuantos y se ha generalizado, injustamente, su insensibilidad por los contemporáneos. Me permito subrayar un error suyo difícil de sustanciar: Stendhal. Lo ve como un escritor de escaramuzas, aventuras y brillos ocasionales, tal si hubiese leído su reducción en historieta para niños o en una mala adaptación al cine, dos géneros que no existían por aquellos años. Es cierto que, salvo el generoso ejemplo de Balzac, Stendhal tardó lo suyo en ser aceptado por las instituciones, pero Sainte-Beuve la pifia gravemente al hacerle reproches de moralismo, señalando que no hay en sus novelas ningún personaje moralmente positivo, porque justamente Stendhal explica esta ausencia como una moralidad: exhibir el vicio y la flaqueza es la mejor manera de estimular al lector a tomar partido por la virtud y la fortaleza.

Pero, con todo, eso no es lo más grave, sino el hecho de que Sainte-Beuve, tan buen lector de los moralistas franceses del barroco, que son los fundadores de la moderna psicología, no haya percibido cómo Stendhal aprovecha esta psicología para trazar el camino de regreso al mundo moral, invirtiendo la dirección de La Rochefoucault, La Bruyère-

re o Saint-Évremond. Esta lectura estaba servida para el crítico y no haberla practicado carece de cualquier justificación.

En cambio, cabe señalar que Sainte-Beuve percibió la existencia de genios tan raros como Gérard de Nerval y Aloysius Bertrand. Si Musset le parecía un ejemplo de embriaguez sin pie ni cabeza, Baudelaire, «el Petrarca del horror», es la voz del individuo hecho persona poética, lo cual define sencillamente toda la poética contemporánea, o sea la anunciada por el mismo Petrarca y que desagua en Mallarmé.

Tampoco es desdeñable la descripción que hace de Flaubert como quien va más allá del romanticismo y del denegado Stendhal, o sea que no se plantea el arte como consuelo ni como agente moralizador, sino como ejercicio de la verdad según la entendía el mismo Sainte-Beuve: desaparición del autor, aparición del estilo, uso del escalpelo como el científico que observa con madurez, fuerza y dureza, o sea con las cualidades del escultor porque no está diseccionando un cadáver sino tallando una obra.

Difícil de objetar es igualmente el retrato de Balzac, sin duda el artista con quien lo vinculaba una mayor empatía. Balzac es el pintor de una sociedad que es como una mujer coqueta que lo enamora pero que él es capaz de describir después de observarla con la debida distancia, a la vez que inventándola, según ocurre siempre con los enamorados. Balzac no pierde nunca su punto de vista, su subjetividad narradora, al revés que Flaubert, impersonal, impasible, siempre jugando a la ausencia. Si Balzac es el actuario, Flaubert es el testigo.

Balzac pretendía ser un novelista científico, pero su ciencia no pasaba de Cagliostro y Messmer, o sea de atractivos charlatanes con gran poder de sugestión. La verdadera presencia científica en Balzac es Buffon, una poderosa intuición fisiológica. Pero como no todo es científicamente cognoscible en la sociedad, hace falta inventar lo que no se puede conocer y es entonces cuando el observador cede el paso al vidente, como ocurre con el personaje balzaciano de Ursule Mirouet. Por eso *La comedia humana* «embriaga y da vértigo», por lo grandioso de su construcción y por las zonas de dudosa calidad «real» que salen a cada paso al encuentro del lector. Esta ambigüedad es la que hace vivos a los personajes de Balzac, a pesar de su abuso de la caricatura, porque oscilan y no se petrifican en un tipo, según ocurre con Dumas y George Sand, mejor redactora que Balzac.

Sainte-Beuve ha dejado, además, una aguda observación sobre el realismo de Balzac, invirtiendo su recorrido. En sus novelas hay descripciones de ambientes que han acabado por convertirse en modelos

de decoración, de manera que existen, en la realidad de las casas francesas unos salones balzacianos. Con esto ya estamos en pleno Marcel Proust, que ha terminado bautizando el pueblo de Illiers con el nombre que, supuestamente, tiene en su novela: Combray.

4

Una de las grandes construcciones literarias del siglo XX, *En busca del tiempo perdido*, nace de una embestida de Proust contra Sainte-Beuve que acaba siendo una afirmación oblicua de Sainte-Beuve. Si los críticos son nietos de Sainte-Beuve, Proust es su hijo.

Proust se ocupó de nuestro crítico a partir de 1905 y, sobre todo, en torno a 1908. Luego, su interés fue decreciendo hasta desaparecer en 1912, cuando empieza a publicarse su libro. Es curioso que la exclamación proustiana «Sénancour soy yo», que imita la atribuida a Flaubert («Madame Bovary soy yo») derive de unas lecturas de Sainte-Beuve sobre Sénancour: el prefacio a la reedición de *Oberman y Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire* (edición definitiva de 1889).

En 1908 Proust se propuso escribir su *Contra Sainte-Beuve* pero se sintió bloqueado a menudo, acaso porque intuyó que no era el proyecto lo que íntimamente deseaba hacer sino algo que la escritura le iba imponiendo con vaguedad y fuerza. Creyó querer escribir una refutación del método *samboviano*, que sólo sirvió para ignorar a los grandes escritores de aquel tiempo y ensalzar a olvidables mediocridades. Tampoco le gustaba el estilo charlado de Sainte-Beuve. Ni luz ni conversación: un verdadero libro «es hijo de la oscuridad y del silencio» (por esos años, Kafka apuntaba casi lo mismo). Más aún: aquél tiene algo de obsceno.

El proyecto vacila. No es ya un estudio sobre el escritor, sino una novela sobre él. Luego, otra novela, cuyo protagonista es homosexual, tal vez Charlus o el propio Narrador. El texto terminaría con una conversación sobre crítica literaria y, en especial, sobre Sainte-Beuve, lo que justificaría el trayecto anterior. Unas 400 o 500 páginas. Distribuido y diluido en la novela, el estudio sobre Sainte-Beuve no existirá nunca.

Proust deja de lado lo escrito, que hoy conocemos como *Jean Santeuil*. Tiene ya el comienzo y el remate, lo cual señala su carácter parabólico. En el verano de 1909 está en plena tarea. Luego la tarea se

alarga y piensa en publicar la obra en 1910. Le ofrecen darlo como folletín pero la extensión lo hace imposible. Por fin, entiende que está escribiendo «una suerte de novela».

¿Qué atrajo y distanció a los dos escritores? En rigor, Proust quería cuestionar el realismo y el progresismo en literatura, dejar de lado la idea de que la literatura es cosa de una época y que vale lo que el personaje que la produce. En especial, advierte que el yo que escribe no es el habitual, que la persona moral se compone de varias personas superpuestas, que el poeta es el mismo de siempre en tanto arquetipo que crea y recrea la misma literatura. Uno es el sujeto del tiempo y otro, el del Tiempo. Hay una dialéctica entre el uno y el otro. Hay que hacer hablar al otro y escucharlo, pero ¿dónde está ese otro? Por otra parte ¿escucharlo no es también censurarlo? El otro habla una lengua bárbara y se impone traducirla y darle forma para hacerla universal. Aquí Proust parece obedecer a otra de sus bestias negras: Mallarmé. Y, si bien se mira, lo que le preocupa son los ecos que Sainte-Beuve más allá de la superficie de lo dicho por Sainte-Beuve. Por eso se trata de un lazo filial.

Proust tuvo por la época un confidente de sus vaivenes creadores, el escritor Georges de Lauris, que llegó a ser el primer lector de la *Recherche*, de su primera parte aún inédita. Hacia la mitad de diciembre de 1908 le escribe: «Voy a escribir algo sobre Sainte-Beuve (...) el relato de una mañana, Mamá vendrá hasta mi lecho y yo le contaré un artículo que quiero hacer sobre Sainte-Beuve.» Y a Madame de Noailles, por las mismas fechas: «A pesar de estar muy enfermo, quisiera escribir algo sobre Sainte-Beuve». De nuevo a Lauris, por idénticas fechas: «(...) empiezo a olvidar a Sainte-Beuve que está escrito en mi cabeza y que no puedo escribir en el papel porque no puedo levantarme.»

Luego (fin de diciembre de 1908) al mismo: «No he empezado todavía a trabajar y he olvidado todo lo leído de Sainte-Beuve (...) He dejado de leer a Chateaubriand (del cual hice un pastiche) y estoy de lleno en Saint-Simon que es mi gran diversión (...) me ocupo sobre todo de tontadas, de genealogías, etc. Te juro que no es por esnobismo sino porque me divierte enormemente.»

La secuencia es evidente: la cercanía de la madre como destinataria del texto, la lucha contra la enfermedad y, al mismo tiempo, el estímulo de la enfermedad, los modelos de Chateaubriand (la voz de ultratumba) y Saint-Simon (el chisme como verdad sin prueba, verdad verosímil y creída). Falta el otro modelo: Montaigne, el yo que ondula en las intermitencias de la memoria, el otro que escribe el libro y que es el sujeto del libro.

Proust se acaba definiendo cuando consigue oponer la inteligencia (*ratio* de la escisión: separar lo que está originalmente unido, distinguir, oponer: entender) a la analogía (unir lo separado, reconocimiento de un vínculo borrado y recuperable). Como en Baudelaire, el aceptado, y Mallarmé, el denegado, el arte es analógico, metafórico. El pasado, finalmente, es un temblor de fondo que no se reconoce como propio: lo siniestro, la esencia última y extraña de nosotros mismos.

Se escribe con las horas contadas, como un enfermo terminal. Todos los hombres viven en ese momento de lo perentorio. El escribir lo hace consciente y se insurge contra la muerte, la palabra incontable. La inteligencia puede considerarse inferior a la analogía y, a la vez, discutir quién está por encima de los demás. Es la inversión dialéctica de Sainte-Beuve, no su negación. Es Sainte-Beuve releído de forma invertida: la vida de un escritor termina pareciéndose, como en Balzac, a sus novelas. Por eso, Sainte-Beuve le es indispensable, como el padre al hijo. Hay que matarlo para ocupar su lugar, abriéndose paso con el escalpelo del anatomista que es un escultor: la escritura.