

las, de esos trozos de mármol que en ocasiones vienen, como los de la basílica de San Marcos, de una distancia en el espacio y en el tiempo tan realmente grande que es difícil de recorrer. Un comentario efectuado de esta manera sería la única lectura capaz de provocar una expansión del texto, para que vuelva visible su dimensión intertextual a menudo oculta y subterránea; y al mismo tiempo es el único modo inteligente de explorar la actividad crítica proustiana, una forma de crítica que puede penetrar en el hueso más profundo, en la dimensión subjetiva y «noumenal» de la lectura.

Pero antes de continuar este discurso, que podría quedar demasiado abstracto, quisiera proponer ejemplos y analizar dos o tres de esas tesselas intertextuales, eligiéndolas entre las notas de la traducción italiana de la editorial Mondadori que aparecerá en la nueva edición, posiblemente en 1998. Aún no he tenido la ocasión de publicar esas interpretaciones por razones accidentales que no vienen al caso.

Mi primer ejemplo está sacado del principio de Combray en *Por el camino de Swann*. Se trata de la célebre referencia al «gesto de Abraham en el grabado de Benozzo Gozzoli [...] diciendo a Sarah que ella tiene que abandonar a Isaac» (I, 36). En mi nota, que se remonta a 1983, me limito a recordar al lector la importancia que los frescos del cementerio de Pisa tuvieron para Ruskin, como él mismo lo cuenta en varlas de las cartas a su padre, en *Modern Painters*, y también en *Praeterita*. Los vio en 1845, cuando fue a Italia sin sus padres, y aquello le resultó el descubrimiento de la significación a un mismo tiempo estética y espiritual del arte italiano de la Edad Media y del primer Renacimiento. Esta conversión del gusto es el inicio de una conversión religiosa o al menos ideológica. Tuvo la revelación de lo que Chateaubriand llamó «el genio del cristianismo». Pero he aquí la carta de Ruskin a su padre, que Proust pudo leer en la *Introduction* al cuarto volumen de las obras de Ruskin en la Library Edition:

*[...] You cannot guess how these men must have read Bible, how deeply the patriarchal spirit seems written in the hearts. I have been drawing from Benozzo's life of Abraham [...] To-day I have been nifishing an easy bit (easy because small and well made out) Abraham parting from the Angels when they go towards Sodom [...] In the fresco the central angel is rising, looking back towards Sodom with his hand raised in the attitude of condemnation, afterwards adopted by M. Angelo in the Judgement. The two angels turn toward Sodom, one with his eyes steadfast on the city, the other looking back to Abraham. The alatter turns away, with his hands folded in entire faith and resignation, but with such a quivering distress about the lips and appeal for pity in the eye that I have had the tears in mine over and over again while I was drawing it (p. XXX).*

Quisiera proponer una hipótesis hermenéutica que me parece convincente. Está fundada sobre un cierto número de desplazamientos de sentidos. El padre del Narrador anuda alrededor de su cabeza un cachemir, violeta y rosa, con el gesto de Abraham en el grabado de Benozzo Gozzoli. ¡El gesto de Abraham! Pero ¿qué gesto? En la carta que acabamos de leer, Ruskin habla del gesto de un ángel: *with his hand raised in the attitude of condemnation*. Y es justamente lo que el jovencísimo Narrador espera de su padre, después de que ha desobedecido la orden de irse a acostar; es una *condemnation* y una pena ejemplar, como la que, en el fresco evocado, va a caer sobre la ciudad maldita, sobre Sodoma. El gesto del ángel se torna el gesto de Abraham; la condenación es atribuida al padre que, al contrario del relato de la Biblia, no ha hecho sino conceder el perdón, exactamente como ocurre en el relato proustiano en el cual perdona al niño «nervioso». A este pobre padre Edipo, los hijos quisieran hacerle actuar, a pesar suyo, el rol de malvado, atribuyéndole sin ninguna razón la voluntad de separarlo de su madre, aun cuando no se encuentre en la Biblia, ni evidentemente en los frescos, ningún pasaje en el que el marido diga a su mujer, con o sin gesto, que una separación de ese tipo fuera necesaria. Pero el desplazamiento de sentido más importante es el cambio entre el amor exagerado, y por lo tanto «culpable,» por la madre y la homosexualidad. La culpabilidad homosexual, en el gesto del ángel en el fresco de Benozzo Gozzoli, es una proyección bastante eficaz, enmascarada por otra culpabilidad más superficial.

Estaría bien precisar que cuando se habla de «culpabilidad» a propósito de Proust y de *A la búsqueda*, es necesario pensar en algo que recuerde más la idea de la falta que se da en la antigua tragedia griega, que la idea de «pecado» propio de los confesionarios católicos o de la religiosidad protestante. En Proust —como en el Edipo de Sófocles, incestuoso y parricida sin saberlo— no hay diferencia entre «falta» y «maldición». Él tiene el sentimiento y la certeza racional de pertenecer a dos razas malditas. El gesto del ángel, copiado por Ruskin con extraordinaria «compasión», *Mitleid*, hasta derramar lágrimas, era justamente por la maldición de Sodoma, y debió suscitar en Proust resonancias aún más fuertes que en el autor de *Modern Painters*. Por la mediación de una imagen —el dibujo hecho por Ruskin que Proust encontró en la Library Editions— los textos de Ruskin están intertextualmente (aunque no sea visible) presentes e inmersos en el texto de Proust. Es un ejemplo, según creo muy bueno, de lo que quiere decir «rumiar» un texto, primero en la lectura y luego en la escritura, hasta una asimilación completa y su transformación en una nueva «miel» interiorizada.

En relación a este fenómeno, hasta ahora me he interesado en el movimiento de un texto leído a un texto digerido y reescrito, es decir: en el

recorrido, en nuestro ejemplo, que va de Ruskin a Proust. Hasta ahora yo no había tenido la ocasión de reflexionar sobre el movimiento inverso: de Proust a Ruskin, ida y vuelta. Me explicaré más claramente: esta referencia críptica a una o varias páginas de Ruskin, que encontramos en «Combray», modifica finalmente el texto originario proyectando en él una nueva luz. Después de haber pasado por las manos de Proust, la carta de Ruskin a su padre adquiere una significación hipotética que no había tenido antes. Brevemente: ¿Por qué llora Ruskin? ¿Cuál es el sentido de esas lágrimas? ¿De qué nudo interior surgen? ¿De una emoción «estética»? ¿Simplemente del descubrimiento de la intensidad y fidelidad con que Benozzo ha seguido el texto de la Biblia? Pero ¿son razones suficientes para llorar?

Es imposible responder a estas preguntas, pero es evidente que Proust ha reconocido a un hermano en Ruskin y comprendido, leyendo la carta a su padre, que el escritor inglés ha sido también golpeado por una suerte de maldición. Las ciudades malditas son muy numerosas. Tienen cada una su cruz.

Entre los cientos de páginas consagradas por Proust a celebrar, prologar, comentar y traducir a Ruskin, no se encuentra jamás la hipótesis apasionante de un Ruskin maldito. Solamente aquí, en este pasaje de *Por el camino de Swann*, Proust penetra tan a fondo en la lectura, en la crítica de la obra de Ruskin, y no es necesario que su hipótesis sea verosímil en cuanto a lo biográfico (confieso que no conozco el problema íntimo de Ruskin y lo dejo a su *privacy*). Quisiera hacer a este propósito de «Proust crítico de Ruskin» una paráfrasis de lo que Proust ha escrito sobre Sainte-Beuve crítico o poeta: «Aparecen los Prefacios de las dos traducciones y los artículos escritos en los periódicos y revistas. Realidad, esas pocas palabras en el texto de *A la búsqueda*». El verdadero «Proust crítico» es necesario buscarlo, y se le puede encontrar, en esas tres líneas, en las que aparentemente se habla de todo salvo de Ruskin. Aquí se comprende lo que Ruskin ha significado para Proust, y también por qué, en un primer momento, lo quiso tanto. Todo lo demás es interesante, pero de menos valor.

Antes de proponer otros ejemplos de intertextualidad propiamente literaria, quisiera abrir un paréntesis para subrayar la importancia del rol jugado en el texto proustiano por las imágenes, sean ellas directamente nombradas o activadas, por decirlo así «en el silencio». El cuadro de Pierre-Paul Prud'hon, *La Justicia y la Venganza divinas persiguiendo al Crimen*, es evocado, en una página de gran intensidad erótica, de *El mundo de los Guermantes*, cuando el Narrador va finalmente a «poseer» a Albertine a quien ha ido a ver a su casa parisina después del fiasco de Balbec. En el momento decisivo, cuando los dos amantes se recuestan sobre la gran cama, la puerta se abre y ahí está Françoise con una lám-