

Ortega, que colabora en el citado número de la *Revue* (con un ensayo de precoz agudeza y una incumplida promesa de continuación que redundará en fragmento, según solía hacer Ortega), se ve autorizado a decir que Proust nos propone una nueva relación con las cosas, transformando radicalmente la perspectiva literaria heredada: en lugar de la visión a vuelo de pájaro de la novela decimonónica, una «deliciosa miopía». No la lente convergente de la lupa o el microscopio, como tanto y mal se ha repetido, sino la lente divergente que corrige la miopía, una suerte de telescopio invertido que nos permite ver, irónicamente, como lejanas, las cosas inmediatas y desvalorizadas por el hábito.

Tal reforma de la visión novelesca produce algunas consecuencias también tempranamente apuntadas por la crítica. La primera es la disolución del sujeto en el sentido clásico de la palabra. El hiperanálisis aniquila al yo individual, dejando de él la huella gramatical que permite la escritura. El Yo se minimiza en una manera o muchas de decir «yo». Middleton Murry entiende que con Proust acaba la época del yo individual (léase: confesional) que abre Rousseau.

Desde luego, este libro de falsas memorias que liquida un siglo de confesionalidad romántica, no carece de antecedentes. George Eliot (tan admirada por Proust, según se dijo), Turguéniev, Tolstoi, Dostoievski, entre otros, ya han hecho antes que Proust esta extensión del personaje sobre el lecho de Procusto que es el tiempo. El novelista no muestra ya cómo el carácter del personaje se mantiene, sino por el contrario, cómo se altera o, por mejor decir, cómo deviene *otro*. Proust se preocupa de hacer visible el trabajo del tiempo sobre el personaje, exacerbando el tópico romántico del desacuerdo entre el yo y el sí mismo (*Ich/Selbst*). En parte, ya Edmond Jaloux observa el proceso y más lo perfila Paul Desjardins con estas palabras: «El *individuo* es una ficción legal del Occidente moderno, necesaria para prever los diferendos entre la sociedad y sus miembros». Podría agregarse que también es una ficción ética, pues tanto la moral como el derecho actúan a partir de un sujeto que es siempre uno y el mismo, de manera que puedan exigírsele responsabilidades y aplicarle castigos o premios.

Desjardins atribuye a la guerra este proceso de desvanecimiento individual, a través de la figura del soldado desconocido. Cae el nombre y, tras él, se advierte que no hay una realidad sustancial. El cuerpo muerto es ajeno al nombre, es un «cuerpo extraño». Tal vez exagere Desjardins en cuanto a la importancia de esa guerra en particular. El proceso de disolución del individualismo viene de antes, desde cuando se impone, precisamente. Rousseau y Stirner se enfrentan a Novalis y Jean-Paul, anticipando éstos a Schopenhauer y a Freud. Aún más: si se quiere, la renuncia a la identidad individual que proyecta al sujeto en una dispersión universal es el ideal del Fausto goetheano: perderse en la totalidad fluyente, *panta rei*. El universo es volátil (como una mariposa, digámoslo con una imagen muy de la época) y sólo se estabiliza sometándose a las leyes de la costumbre. Rompiendo con la obediencia al hábito, Proust cuenta cómo nuestro yo de ayer nos resulta extraño: somos un momentáneo

fantasma de nuestro pasado y no nos pertenece siquiera ese «alma momentánea» (cf Henry Bidou). Nuestras imágenes sucesivas nos desalojan de nosotros mismos. Es curioso y riguroso observar cómo la física teórica contemporánea de Proust (Einstein, Niels Bohr, Heisenberg, Max Planck) trabaja con los mismos problemas de crisis de identidad en la materia.

Esta nueva visión del sujeto implica, desde luego, una crítica a la noción recibida de memoria. Si Balzac trabajó con la observación del presente (el discurso narrativo es coetáneo al acontecer que refiere, tradición que hereda el realismo) y D' Annunzio accede a la «memoria activa», Proust critica a ambas y sitúa la memoria en el principio retrospectivo: rememorar es un acto que ocurre dentro de su tiempo inmanente, su *durée* (cf Benjamin Crémieux). El objeto rememorado cambia, a su turno, de calidad, y así observa Ortega que Proust no elabora el recuerdo de las cosas sino el recuerdo del recuerdo (hoy diríamos que hace funcionar a la metamemoria). El recuerdo se vuelve cosa. Por eso no restaura el tiempo perdido, sino que construye sus ruinas, como en esos parques del XVIII donde aparecen restos apócrifos de columnas romanas o pirámides egipcias.

Otra crítica consecuente va dirigida a la psicología de los sentimientos. Lo mismo que Freud, Proust nos advierte que nuestros afectos tienen por función mentirnos y que es tarea tanto del psicólogo como del escritor, según señala Jacques Rivière, resistir a su testimonio, desenmascararlos (la famosa *Entlarvung* romántica). Proust, más que analizar los afectos, los critica, sobre todo en lo que constituye su lenguaje consolidado, su retórica. No hay lenguaje que «expresé» al sentimiento, sino lo contrario. La expresividad sentimental es hipócrita, es el antifaz del actor. El hombre es el artista del autoengaño y el artista lo es del desenmascaramiento. No hay, en Proust, un correlato entre sentir y decir, ni hay hechizo de la «intimidad afectiva». El poeta es fingidor, dirá Pessoa. Fingidor pero no mentiroso: productor de la fábula del mundo, lo que-se-dice-de, el cartesiano *Mundus est fabula*.

Emma Cabire habla de la «concepción taoísta» del amor en Proust. En efecto, el novelista nos muestra cómo el ser amado (Odette para Swann, Rachel para Saint-Loup, Albertine para Marcel) es el obstáculo material en que ancla nuestro deseo, se obnubila y cree alcanzar su meta, que es intangible. El sujeto proustiano es deseante, quiere amar y no ser amado. Lo mueve la esperanza de la posesión, que es incontrastable con el ser amado y deriva, normalmente, hacia una serie de objetos fetichizados o a la conversión del amado en objeto. El amado huye del amante y es presa inalcanzable del furtivo cazador sentimental, sometido a una «enfermedad de la imaginación» que consiste en una proliferación innumerable de imágenes del ser amado, que aparecen, justamente, siempre, donde éste no está.

En Proust la enfermedad es positiva, en tanto productiva. Quien narra la *Recherche* es un niño que el padre abandona junto a su madre, que lo despide de la identidad diurna con el beso nocturno, la puerta del sueño y la disolución. El narrador es hijo del deseo materno, que lo quiere enfermo, postrado en su cama y encerrado en una

alcoba, como Noé en su arca (la figura es de Gide). Enfermo quiere decir clarividente, según la antigua creencia en la enfermedad como extrema sensibilización visionaria de los sentidos. Estar enfermo, estar afectado por soportar un afecto, el que aleja a la madre de la alcoba y la mantiene detrás de la puerta. El decreto paterno sería algo así como «quédate para irte».

De algún modo, Proust recupera una vieja tradición francesa, la teoría barroca del afecto, según la expuso Descartes en su *Tratado de las pasiones del alma*. El sentimiento cartesiano es activo, pero la pasión se padece, es pasiva. El deseo se dirige al futuro, lo define como deseable, así como el amor se encamina hacia el sumo bien, sorteándose en el camino los obstáculos que son los seres de los cuales nos enamoramos. La pasión, al padecerse, nos lleva a la ilusión del pasado, en la cual se funda la crítica de la memoria. La base de la vida afectiva es, para Descartes, la admiración, el sentimiento elemental que consiste en considerar un objeto como nuevo, raro, extraordinario. Este es, también, el punto de partida de Proust en su crítica al sentimentalismo tradicional.

El narrador proustiano es un sujeto inmóvil (más sujeto que nadie) que contempla un mundo fluyente. Se vuelca en los demás para disociarse en ellos, como un niño en su cuarto de los juguetes o en la cámara de espejos de una barraca de feria (en Proust: la linterna mágica). La escena del adormecimiento retrae a la infancia: nos dormimos siempre en el mismo momento en el que nos hemos dormido por primera vez. La disociación proliferante es un producto infantil, la capacidad de desviarnos por lo polimórfico, según diría Freud. De allí, también, la reactivada facultad de admirar, de verlo todo de nuevo. El escritor es un infante, un *infans*, alguien que está aprendiendo el lenguaje para narrar su historia inacabable.

## II

Italia ha sido un país precoz e intensamente proustiano. Ya en diciembre de 1913, apenas aparecida en Francia la primera edición de *Du côté de chez Swann*, *La Rassegna Contemporanea* ofrece un artículo de Lucio D' Ambra donde se proclama al ignoto novelista como el nuevo Stendhal. Lo mismo dirá el poeta Giuseppe Ungaretti en *L' Azione* de diciembre de 1919, cuando Proust recibe un disputado Premio Goncourt por *A l' ombre des jeunes filles en fleur*. Los italianos tuvieron sobre los franceses la ventaja perogrullesca de no serlo. Nada debían a Francia y, a la vez, mucho. No tenían un Proust local que oponer y eran, finalmente, el país inventor de las vanguardias.

Al librarse de responder por una herencia nacional, la crítica italiana tuvo, desde siempre, un punto de vista más ecléctico, por ello más amplio y «europeo» que la francesa, a lo que conviene añadir una fuerte impregnación filosófica, si se quiere de cuño germánico, mucho más importante que en Francia. En 1922 Emilio Cecchi estudia la influencia de la literatura inglesa (sobre todo del insospechado George Me-