

peradamente ilusoria y fugitiva». Es el hiperrealismo que consume al realismo, llevándolo a su reducción al absurdo.

Otro campo muy trabajado por la crítica italiana es la posible poética de Proust. Ya en 1934, Adriano Tilgher advierte tres corrientes intelectuales en ella: la platónica o plotiniana (el arte se vincula con una realidad superior, que el artista no crea sino que descubre), la bergsoniana (el arte rompe los mecanismos de la costumbre, estimula a una visión activa de la realidad) y la propiamente proustiana (el arte actúa en un tiempo sin flujo, sin pasado ni presente, el paraíso perdido y recobrado de la eternidad).

Esta parábola puede leerse, por fin, si se quiere, como una síntesis de los tres componentes, que daría una cuarta posición como sistema de las anteriores. Proust llena, de esta forma, el trayecto que va del impresionismo a un enésimo neoclasicismo, que cabe en este apotegma de Tilgher: «El arte es el tiempo dominado, condensado, universalizado en la eternidad». Por este resquicio supuestamente proustiano salimos a un gran tema de meditación de nuestro siglo: la eternidad del instante sin historia. El acto puro de Giovanni Gentile, el justo mediodía de Valéry, la palabra en libertad, antes nunca pronunciada ni vuelta a pronunciar después, de Octavio Paz.

Esta poética de lo efímero contemplado desde el éxtasis de eternidad del lenguaje artístico hace del arte mismo una vía de acceso al saber. No en vano Proust fue lector atento de Ruskin. Se trata de escoger una doctrina por su belleza, saber libre en tanto producto de una elección no sometida a una verdad previa, según discurre Giacomo Debenedetti.

En esta práctica tienen un papel privilegiado ciertas figuras retóricas que movilizan la significancia de las palabras consabidas. La metonimia, por ejemplo, contribuye a recrear el mundo por medio de la palabra «impropia», un camino que lleva a la naturaleza de las cosas tal cual es, o sea: poética (cf. Giulio Carlo Argan, 1947). O la metáfora proustiana que llama la atención de Moravia (y de tantos otros), la cual viene a decirnos, bodelerianamente, que todo se parece y ocurre según unas disimuladas leyes que apuntan a un todo supuesto.

Releyendo este apretado fajo de lecturas proustianas habidas en Italia podemos hacer un primer balance de conjunto, sin temor a que lo alteren los magros resultados de nuestro presente literario: Proust no abre una época, como Kafka o Joyce, que son escritores experimentales. La cierra, como lo hace Thomas Mann. Proust disuelve el género épico a fuerza de hiperanálisis. Mann, entre la fantasía de explicar el sistema del mundo y la imposibilidad de hacerlo por medio del lenguaje, se instala en el espacio abierto entre ambos extremos, la parodia.

III

Un reciente aporte italiano a la bibliografía de Proust nos permite reunir la miscelánea anterior con algunas fuentes posibles o positivas del escritor y con logros de

la teoría poética posterior, sobre todo con la estética de la recepción, que hace de la lectura el fenómeno decisivo de la vida literaria. Se trata del libro de Marco Macciantelli *L' assoluto del romanzo. Studio sulla poetica di Marcel Proust e l' estetica letteraria del primo romanticismo* (Mursia, Milano, 1990).

Al vincular a Proust con la *Frühromantik*, Macciantelli (siguiendo, tal vez, las huellas de Luciano Anceschi y Luigi Pareyson) sitúa la poética proustiana en el campo de una teoría de la novela (del *Roman*, de lo romántico), lugar de encuentro de la poética y la filosofía, si por *Roman* entendemos la obra total y absoluta que cobra una forma intransferible.

Proust tiende un lazo indirecto con estas fuentes románticas a través de ciertos escritores ingleses, sobre todo el tan mencionado Ruskin. Por medio de éste, Coleridge, a lo cual cabe sumar unos contactos con Walter Pater y Oscar Wilde. Paralela a esta línea, la herencia simbolista francesa. Sin duda, aunque Macciantelli no aborda el tema, incide en Proust el gran ejemplo de Wagner y su «obra de arte total». Esto es evidente en la tarea proustiana, aparte de la alta cuota de wagnerismo que asumen los citados simbolistas. Si se va un poco más lejos, se llega a Schopenhauer y aún al primer Schelling. El *Roman* aparece, entonces, como «poesía universal progresiva», forma del organismo viviente en el absoluto poético (cf. Walter Benjamin). Reducido al absurdo en clave de parodia, la imposible tarea que Flaubert describe en *Bouvard et Pécuchet*. La obra total vacila y se torna intermitente. Sobre esto hemos tratado antes.

La tarea abierta e infinita de la escritura se corresponde con la simétrica tarea de la lectura, una hermenéutica sin fin. Leer es descifrar e interpretar infinitamente una experiencia. Leer es como conversar, afirma Ruskin en *King's Treasuries*. De vuelta, ocurre lo que dice Pater: «El deber y la tarea del escritor son los de un traductor». Porque siempre escribimos en una lengua extranjera, bárbara, conforme la propuesta de Valéry y de su escasamente admirado psicoanálisis.

Leer es comunicarse en el seno de la soledad, estar en presencia de alguien que no es, pero que habla. El lector está solo pero ante el pensamiento de otro, quizá comunicándose consigo mismo bajo las especies de otro, o viceversa. Un paso más y entramos en la poética del silencio (Rilke, Heidegger). En la lectura juegan la plenitud y el vacío, elementos de un texto poroso. El texto es una suerte de esponja que absorbe la metafórica textual en la pragmática de la lectura.

La soledad del escritor proviene, a su vez, según Proust, del hecho de que el ser social y privado del sujeto que escribe se disuelve y desaparece en el acto de la escritura. La paradoja proustiana consiste en escribir un texto que sea total y concluso pero, a la vez, carente de principio y de fin, «abierto» en sus dos extremos. La lectura es una autognosis del lector. Por eso, románticamente, es pedagógica. Al leer a otro, el lector descifra, también, su escritura interior (ya lo habían apuntado, en remotos días, Platón y Plotino). Por fin, es el universo quien se piensa, hegelianamente, en ese doble texto que el lector descifra. El libro es un mundo porque, de alguna manera,

el mundo es un libro. Babélico, desencuadernado y ausente de diccionario primario y último, pero libro de todas formas.

El modelo de este libro es, al menos en nuestra cultura, el Libro, la Biblia, que sirve para ordenar la Biblioteca y convertirla en Enciclopedia, describir lo que la Biblia pone en escena y, a la vez, construir una teoría bíblica. La Biblia que, de algún y variable modo, es una novela, un *Roman*, un cuento que va del Génesis al Apocalipsis, como nos recuerda Northrop Frye. Un libro que es como una catedral, un edificio que crece, orgánico, con los siglos. De Novalis al Umberto Eco de *Opera aperta* mucho se ha teorizado al respecto.

El mundo es imperfecto, está incompleto, lo mismo que el Libro, y viceversa. Por eso es necesaria la historia. Y por eso, también, el Libro, todo libro, fantasía de totalidad y de plenitud, es fragmentario y mudable: infinitamente precario. Así lo son las épocas de la historia, por oposición al «tiempo fuerte» del mito. Si la poesía no es ser, sino devenir, ninguna teoría puede ser exhaustiva ni agotable. Paralelamente, el *Roman* carece de forma, en tanto conformación abstracta de un género. Se está excediendo siempre a sí mismo, deformándose, sin identificarse consigo: es siempre *sui generis* (cf. Federico Schlegel).

Imperfecta como la vida, la obra, no obstante, está sembrada de signos que permanecen al precio de un constante desciframiento. Es jeroglífico y palimpsesto, al mismo tiempo. Podemos preguntarnos si Proust simulaba, entonces, escribir una novela y producía un texto dotado de género propio (por tanto: único). La modernidad es, por fin, desde Montaigne, glosa de glosas, hasta llegar a la falsificación y la parodia: Borges, Joyce, Thomas Mann, Virginia Woolf.

En otro sentido, Proust apela a cierta categorización del genio, tal como lo describen Baudelaire y Séailles, por ejemplo. No en el sentido romántico, esta vez, como aquel padrizo capaz de engendrar nuevas normas, sino en un sentido decadente, si se quiere, en las especies del que puede recuperar la infancia, pero dotado de los instrumentos propios de la adultez. El genio proustiano hace arabescos y no dibujos, pero con la astucia de quien sabe que el arabesco es un significante. Toda obra es única y está separada de las demás obras por un abismo, sentencia Croce, tan cerca de Proust en este inopinado lugar. Pero es un libro por venir, por llegar, al que estamos siempre llegando pero que nunca ha llegado ni llegará. O, tal vez, pasó de largo sin que nos diéramos cuenta, cuando perdimos el paraíso y advertimos, por eso, que era paradisíaco. El Libro, quiero decir. Es la lección de Proust, ese hombre que tanto aprendió, no quiso enseñar nada y lo dijo casi todo.

IV

En nuestra lengua, Proust fue recibido tempranamente y ha producido una crítica más bien escasa e inconsecuente. Tenemos el precoz estudio de Ortega, luego algunos