

Todo acercamiento a la realidad, la destruye. Contra tal aniquilamiento queda la mágica sugestión de los nombres, suerte de conchilla hermosa y vacía, acaso la conchilla que da forma a la magdalena que, embebida de infusión, produce en el narrador la catálisis del recuerdo.

Este yo dividido dentro de sí y separado de las dos instancias temporales es el emblema de la dispersión, la fragmentariedad y la discontinuidad, propias de la antropología y el arte del siglo XX, que lo aproximan al barroco, restado el sentimiento de unidad y permanencia, suministrado por las metafísicas del siglo XVII. Somos barrocos sin metafísica.

El objeto real, entonces, no es, proustianamente, algo extenso dotado de esencia, sino un reflejo en un imaginario espejo de agua. Su realidad está en el lenguaje que lo apela mágicamente con un nombre supuesto, que nunca sabremos qué grado de propiedad tiene. Más aproximada que el lenguaje, la imagen del móvil espejo es la música. En el momento en que nos confundimos con la música, ella nos habla de nosotros, nos convence de que la fábula nos atañe, nos cuenta nuestra historia, incorporándose a nuestra momentánea identidad, según ya nos había explicado Baudelaire antes que Proust. Luego, la música vuelve a sí misma: es desconfiada, como quiere Mallarmé. Estas imágenes nos llevan, por fin, muy atrás, al concepto platónico del tiempo, descrito en el *Timeo*: «una imagen móvil de la eternidad». Nuestra verdad se nos aparece como a ráfagas musicales de la memoria, fragmentos que la música nos permite armonizar (cf. Luigi Magnani, 1978).

Francesco Guaraldo (1971) llega a definir a Proust con la antidefinición del escritor profesional, el dilettante. Un tipo de sujeto literario poco frecuente en el medio francés, pero característico y excepcional, al mismo tiempo. El escritor privado que, para escribir, prescinde de la sociedad, cuyo modelo podría ser Mallarmé, o aún Valéry.

La obra de este tipo de dilettante es el libro circular, totalitario, fantástico y siempre postergado, el libro que está por venir y al que alude Mallarmé. Valéry redacta unos cuadernos de fragmentos que nunca dará a la imprenta. Proust retrata a un novelista que se ignora y que no se revela como tal hasta el final del texto. Es como si se buscara sin saberlo y sin encontrarse. Por eso, tal vez, Proust puede proponerse un texto desusadamente extenso que se articula, justamente, en torno a la pregunta cardinal de un dilettante: «¿Cómo se escribe una novela?» (cf. Enrico Guaraldo, 1977).

La respuesta proustiana es negativa: se afirma la diferencia, lo inhabitual, o sea lo inmoral y lo desdichado, por medio de un texto que resulta del ocio y exhibe sus huecos e incoherencias (perfectamente al revés que la obra del «profesional»). De algún modo, es la respuesta segunda al peligro de la locura, una sostenida enfermedad creativa, según afirma Giovanni Macchia en el prólogo antes referido (1978). De hecho, Proust encara su obra cuando han muerto sus padres y su hermano lo «abandona» para casarse. Intenta una cura psiquiátrica y empeora. Está, entonces, suficientemente «mal» como para encerrarse veinte años en una habitación forrada de corcho, vestido con las ropas del día del encierro, en una casa donde no se puede quitar el polvo

ni hacer la comida: en una burbuja de tiempo congelado, en un coágulo de eternidad. Proust se erige en anacoreta. La ciudad es su desierto y la escritura, su camino de perfección, el que los antiguos místicos buscaban en la plegaria. Se trata de escribir en una nueva arca de Noé, considerando la vida como una enfermedad incurable, según Freud en la realidad histórica y Zeno, el personaje de Italo Svevo, en la ficción literaria. La muerte está allí, presente: es la cancelación del yo en el mundo, y es esa memoria vacilante y enferma que toma contacto con el auténtico tiempo, en busca —de nuevo— de la auténtica historia. Hay una criatura única a cuyo antro nadie ha bajado, ni el mismo Proust. Hay que narrar su historia. El deseo sabe que no hallará su objeto y observa el destino convertido en una trama de signos humanos, la neurosis, si se prefiere. Es la subjetividad destruida en medio de las ruinas del tiempo, conforme la definición de Pietro Citati (1979). Sólo la metáfora puede restaurarla, erección del sujeto analógico en la trama de las correspondencias universales.

Desde la perspectiva de la estilística (cuyos ejemplos mayores para Proust pueden ser los estudios de Leo Spitzer y Ernst Robert Curtius), Giacomo Devoto, en 1950, aborda también el asunto del tiempo proustiano, esencialmente ligado al problema de lo histórico. Si el crítico tiene un «tiempo geométrico», el novelista, como el historiador, tiene un «tiempo sintáctico», cuyo paradigma es la sintaxis del sonido puro, o sea la música.

Ya en dos ocasiones hemos rozado la relación de Proust con la música. Libros enteros hay dedicados al tema. Aquí sólo agrego una apostilla. Proust pertenece a la época del wagnerismo, es decir al experimento que consiste en intentar una síntesis entre signos lingüísticos y musicales. En la *Recherche*, el encadenamiento tonal y las modulaciones, vinculadas a los «temas» recurrentes del libro, evocan el método wagneriano de anticipar, citar y recordar determinadas situaciones dramáticas por medio de melodías características, los *Leitmotiven*.

Esto es notorio. Pero lo es menos el hecho de que Proust también convive con la crisis de una forma cardinal en el desarrollo de la música moderna: la sinfonía. No casualmente, sinfonía y novela entran en crisis a la vez. Ambas son estructuras evolutivas, lineales, progresivas. Ambas invocan el hecho de la vida individual, son maneras distintas de la biografía. Cuando en la sinfonía irrumpe el elemento recurrente, la estructura evolutiva entra en crisis, pues un motivo que se repite rompe el carácter progresivo del conjunto. Es lo que ocurre con César Franck, tanto en su sonata para violín y piano como en su sinfonía. La sonata de Vinteuil, en la *Recherche*, puede ser parecida a la de Franck. Entonces: al musicalizar el tiempo histórico, al amor de la doble crisis (forma sonata y sinfonía-novela) Proust está reforzando una morfología de la historia que no es evolutiva y lineal, sino intermitente, como la *intermittence du coeur* que, según vimos, es la intermitencia del corazón de la historia, la memoria. Lo que produce un «efecto de continuidad» en este mundo de la intermitencia, dirá Franco Fortini en 1965, es también un recurso musical: relevos isócronos, una suerte de metronomía, de solfeo.

En otro orden de cosas, en la pintura y la poesía, Proust es contemporáneo del simultaneísmo, o sea de la visión múltiple de un mismo objeto, que lo convierte en una diversidad de objetos. Las voces que nos *dicen* ciertos poemas de Apollinaire, o las cosas y las personas que nos muestran ciertos cuadros «cubistas analíticos» de Picasso, Juan Gris o Braque, son como los personajes de Proust, distintos según quién los refiera y en qué situaciones o tiempos nos los muestra el narrador, sostenidos por la magia de un nombre constante que, a veces, es un nombre múltiple.

Esta simultaneidad o multiplicidad del sujeto cuestiona, según hemos visto, la moral del sujeto único, la ética de la costumbre: la persona que es persona moral porque se repite y la norma que lo es porque también se repite: la institución, tal como la describe la sociología francesa de aquellos años. Pero el arte contemporáneo (al menos el contemporáneo de Proust) trabaja reformulando a cada paso su visión, como si redescubriera, a saltos, el mundo (cf. Franco Simone, 1947). Esto se advierte, por ejemplo, en la modalidad proustiana de la adjetivación: los varios adjetivos de un mismo sustantivo (la «cosa única», sustancial) nunca van en escala, sino que provienen de distintos órdenes o registros. Es como si el objeto (el sustantivo) fuera considerado, a la vez, desde distintos puntos de vista, simultáneamente. El objeto resultante parece nuevo, recién hecho, «original». En sentido cartesiano, admirable. Ya Mallarmé y Valéry han privilegiado en sus poemas la escena del amanecer o el despertar, que será sustento narrativo de Proust, pues en tales horas aurorales es cuando las cosas emergen del caos nocturno u onírico y parecen vivir en estado naciente.

Esta simultaneidad «óptica» hace de la psicología proustiana algo no lineal, sino volumétrico. Es el personaje desplegado en el espacio y en el tiempo, que es, en sus orígenes, una metáfora espacial, el «espacio de tiempo». El lector mismo, alojado en un texto de tres mil páginas, que habrá de releer, cambia durante la lectura y durante las lecturas, de modo que el libro deviene una colección de textos. *Colectio* es colectura. El objeto del relato, la vida vivida en la *durée*, sustituye a la promesa de dicha stendhaliana, que era la vida por vivir. Proust no hace la fisiología del alma, sino su alquimia. De ahí su «precoz y, no obstante, vital senilidad» (cf. Gianfranco Contini, 1953) que es contemporánea de su infancia intermitente.

Desde el punto de vista metodológico, Proust parece un escritor realista. Lo es de manera exacerbada, es un hiperrealista. Busca y rebusca detalles, recuerdos, objetos exhumados del museo o del desván. Pero luego conculca los resultados de su investigación porque su *recherche* no es de cosas, sino de imágenes en el tiempo. Es como un Sainte-Beuve, al cual ataca, pero inconcluyente, infiel, tal como lo define Alberto Arbasino (1971). Para él, la originalidad es el único valor literario y la parodia, el único valor crítico. Al parodiar a Sainte-Beuve, critica a la crítica establecida.

En esta confluencia, Proust intenta un tiempo novelístico que es propio del ensayo (ya lo habían hecho, por ejemplo, Fielding y Manzoni, según observa Moravia en 1971). Se trata, siempre, de recuperar la totalidad de lo real, pero advirtiendo que es «deses-