

# Una relectura (crítica) de Marcel Proust

[José Cereijo]



He leído tres veces, completa, *En busca del tiempo perdido*. La primera, en 1982; la segunda, en 1990; la última, este mismo verano de 2012. En las dos primeras ocasiones, la fascinación continua de lo que se cuenta y del modo de contarlo me hizo prácticamente imposible, además de poco deseable, el tomar la distancia necesaria para valorar equilibradamente lo mejor y lo menos bueno. Hubiera dicho entonces, con plena convicción, que se trataba de una novela

absolutamente magistral, una de las mejores que hubiese leído nunca, y quizá la más fascinante de todas las que conocía. Esta tercera lectura, veintidós años después, ha sido sin embargo diferente. Me sigue pareciendo un grandísimo libro, uno de los mayores del siglo XX; pero advierto ahora una serie de cosas que entonces me habían pasado desapercibidas, y que relativizan sin duda esa valoración. En este artículo me ocuparé de algunas; aquellas que, tras una aventura de la complejidad y la duración de un recorrido completo de la obra proustiana, más persistentemente regresan a mi memoria.

Lo primero que me ha llamado la atención, como aspecto menos grato de esta última visita, es lo mismo que aleja del libro a tantos lectores. Me refiero a la encarnizada minuciosidad de muchas descripciones (sobre todo de emociones y pensamientos, aunque también a veces de hechos) que, además de por la incomodidad para el lector, pecan por lo que Borges señalaba agudamente en su prólogo a los «Nueve ensayos dantescos»: «la novela de nuestro tiempo —dice allí— sigue con ostentosa prolijidad los procesos mentales; Dante los deja vislumbrar en una intención o en un gesto». No me parece imposible que Borges estuviese pensando concretamente, al decir esto, en la obra de Proust, que desde luego podría ser tomada, en algún sentido, como ejemplo máximo de ese detallismo excesivo. Harold Bloom, en «Cómo leer y por qué», se refiere, desde otra perspectiva, a algo semejante: «Shakespeare, tan abundante, también es el maestro de la elipsis, de dejar cosas fuera. En *Marco Antonio* y *Cleopatra* nunca vemos a los amantes juntos en soledad; nos queda a nosotros imaginar cómo son uno con otro cuando no está el público escénico de acompañantes y servidores (...) Leyendo las obras de Shakespeare, uno aprende a meditar sobre lo que quedó fuera; es una de las muchas ventajas que el lector de Shakespeare tiene respecto al espectador de teatro». Esa capacidad para manejar la sugerencia, para hacer que lo no dicho o lo meramente aludido tenga peso, operatividad y vida en el texto, es algo en lo que Proust parece, por comparación, clara-

mente deficiente. Grandísimo analista, el don de síntesis (la capacidad opuesta, y complementaria) es algo mucho menos desarrollado en él. Sabe explicarse maravillosamente, sin duda, pero no parece saber en cambio cuándo y cómo no ha de hacerlo; y su tendencia natural es a agotar esas explicaciones, a riesgo de repetirse y de acabar fatigando al lector, e incluso alguna vez, según creo, extraviándose él mismo.

Conectado en cierto modo con lo anterior, su excesivo interés en cosas que objetivamente son triviales puede conducirle a que, en lugar de darnos (como lo hacen, cada uno por sus medios, Dante, Shakespeare o Cervantes) una iluminación que se diría capaz de alcanzar el fondo mismo de la naturaleza humana, tienda a esclarecer a veces solamente personajes, conductas o actitudes en sí mismos fugaces e irrelevantes. Algo así como si Shakespeare, al tratar de sus personajes reales o de la nobleza, y en lugar de dirigirse desde luego a lo esencial de su humanidad, se entretuviera largamente en hacernos ver la importancia psicológica que para ellos puedan tener las cuestiones, por ejemplo, de protocolo. Y esto no sólo con Lear, Hamlet o Macbeth, ni siquiera únicamente con personajes todavía importantes pero más secundarios, como Laertes o incluso Polonio, sino hasta con otros tan episódicos y menores como Osric. Ahí puede haber quizá un resultado del enclaustramiento que necesitó para escribir, ese «lugar nulo» de quien ha «logrado adoptar la actitud mental de superviviente de sí mismo, cerrando el proceso de su adquisición de experiencia y viviendo sólo en la descripción de la misma» que señalaba Gabriel Ferrater, y que acaso le hiciera en alguna medida perder las proporciones, agrandándole indebidamente cosas que no tenían ni de lejos la importancia que él les da.

Una cuestión distinta, pero que quizá tenga que ver también con esta pérdida de perspectiva, es su tendencia a generalizar experiencias o reflexiones que no admiten ese tratamiento, que sólo pueden resultar convincentes en el nivel puramente subjetivo en que se desarrollan. El ejemplo más claro de esto es su modo de plantear el sentimiento amoroso. El narrador está convencido de vivir en «un mundo en el que el amor no ha sido provocado más que por la mentira, y consiste solamente en nuestra necesidad de ver nuestros sufrimientos aplacados por el ser que nos hace sufrir»; repetidamente nos dirá que «así como al principio está formado sólo por el deseo, el amor se conserva más tarde sólo por medio de la ansiedad dolorosa»; y, en resumen, que «llamo aquí amor a una tortura recíproca». Ahora bien, es evidente que esa caracterización del amor es objetivamente inaceptable. Por no apelar a la experiencia personal de cada uno, resulta cla-

ro que ni el de Dante por Beatriz, ni tantos y tan distintos como aparecen en las obras de Shakespeare (o en infinidad de otros ejemplos literarios de primer orden), caben en semejante definición, que sólo corresponde realmente a una de sus posibles formas de error o de fracaso. Pero ni esta es la única imaginable, ni el propio sentimiento amoroso, en contra de lo que ahí parece pretenderse, es en sí mismo e inevitablemente mentiroso o erróneo. Dejemos aparte el hecho de que este modo de considerarlo resulta contradictorio con lo que se nos cuenta en otros lugares del libro, ya que es obvio que el sentimiento que el narrador experimenta, por ejemplo, hacia su madre o su abuela, o el de estas hacia él, es igualmente amor (y así, como es natural, le llama él mismo), y nada tiene que ver, sin embargo, con esas definiciones, tan tajantes como desorientadas. Pero incluso limitándonos al amor específicamente sexual, es claro que sus posibilidades son infinitamente más amplias, variadas, y también no pocas veces maduras y satisfactorias, de lo que ahí aparecen. (Es curioso, y no sé si pensar que involuntariamente revelador, que se refiera al personaje de la señora de Stermaria, que falta a una cita que había concertado con el narrador y en la que este había imaginado poder iniciar una relación con ella, diciéndonos que se entera más tarde de lo que llama «un absurdo casamiento por amor» de dicho personaje: palabras que tal vez resulten un poquitín excesivas, para ser sólo fruto del despecho por haber sido plantado en una cita). Parece inevitable tener en algún momento la sospecha de que tratamos con una especie de neurótico, convencido de que la mirada que su enfermedad le hace dirigir a lo real es la única justa, y que quienes no son neuróticos, o incluso quienes no lo son de la misma manera, simplemente se engañan, no habiendo profundizado tanto como él en la verdadera naturaleza del sentimiento amoroso. Se diría que la suya es, en esto, una mirada claramente sesgada e insuficiente, ya sea por inmadurez personal o acaso por la condición, reconocida por quienes le trataron y visiblemente presente en sus cartas, de «genio de la suspicacia», es decir, de alguien demasiado inclinado a no valorar con justeza el peso y la significación de ciertas relaciones; alguien, en todo caso, incapaz de ir más allá de esos límites suyos y proclive, en consecuencia, a convertirlos en norma también para quien no los padece.

Otra fuente, esta más ocasional, de errores en el libro, es el planteamiento que el autor declara haberse hecho a la hora de escribirlo. Dice: «En este libro... en el que todo ha sido inventado por mí según las necesidades de mi demostración». El riesgo de esta intención digamos «ensayística», es el de que lo que se nos cuenta carezca de la inevitabilidad de que nos parece revestido lo que alcanza

realmente el logro artístico; de la capacidad de convicción del arte, y de su autonomía. Un ejemplo claro de esto a que me refiero ocurre en el último volumen, «El tiempo recobrado», en donde el personaje de Morel, que nos ha sido presentado a lo largo de los anteriores como alguien completamente egoísta y sin escrúpulos, aparece de pronto en la forma siguiente: «un hombre importante, que en un proceso famoso acababa de prestar un testimonio, cuyo único valor residía en su alta moralidad, frente a la cual los jueces y los abogados se habían inclinado unánimemente». No se nos ofrece explicación ninguna de una mudanza tan radical y tan súbita, ni el más mínimo indicio de que se trate, por ejemplo, de una ironía; menos aún se nos aclara si esa «alta moralidad», tan alta que se impone a todos por su simple evidencia, es algo efectivamente real, o simplemente algo en lo que todo el mundo cree, pero equivocándose. En todo caso, resulta abiertamente contradictoria con cuanto sabemos del personaje; y, en la imposibilidad de encontrar otra justificación para un cambio tan completo, es difícil no pensar que se trata de algo puramente gratuito, inventado tan sólo de acuerdo con las necesidades de la «demostración» que el autor se propone en ese punto, y que podría perfectamente haber sido de otra manera, si eso hubiera convenido a dichas necesidades. Y de ese modo el personaje (en esta que es, además, su última aparición de relieve en el libro, y con ello la impresión final que sobre él recibimos) pierde realidad, al convertírsenos entonces en mero pretexto para ilustrar la teoría que el autor se propone defender. Esto resulta especialmente llamativo si recordamos que en otro pasaje se nos dice lo siguiente: «De ahí la grosera tentación para el escritor de escribir obras intelectuales. Gran indelicadeza (...) Se razona, es decir, se divaga cada vez que no se tiene la fuerza de constreñirse en hacer pasar una impresión por todos los estados sucesivos que concurrirán en su fijación, en la expresión de su realidad». Aquí, en efecto, tenemos —en contra de su propia advertencia, tan justa— la sustitución de esa necesaria «expresión de una realidad» por lo que parece mera ilustración de una tesis. Y el hecho mismo de considerar el conjunto de la obra como una «demostración», ¿no parece un ejemplo máximo de esa «indelicadeza» que él denuncia?

Pero, según pienso, lo que más claramente percibe como incómodo un lector que afronte el libro es el estilo: esa tendencia (quizá resultado también de la incapacidad para seleccionar y del encarnizamiento en el análisis) a complicar innecesariamente la frase, al cargarla de subordinadas a nuevas subordinadas, que obligan más de una vez a volver atrás en medio de un párrafo que no acaba de cerrar su sentido, para ver de recuperar un hilo que fácil-

mente extraviarnos; hasta el punto de que alguna vez ese extravío le ocurre, en mi opinión, al propio autor. Leemos por ejemplo, en «El tiempo recobrado»: «En el momento en que razonaba de este modo, el ruido estridente de una cañería de agua, enteramente parecido a esos largos pitos que los buques de placer dejaban oír por la noche a lo lejos en Balbec, me hizo experimentar...», y a partir de aquí se inicia una proliferación de oraciones subordinadas tal que el propio narrador pierde el hilo, y acabará cerrando la frase sin decirnos qué es, concretamente, lo que ese sonido produce en él: «...(como lo había hecho ya en París, en un gran restaurante, la vista de un lujoso comedor semivaciado, estival y claro), más aún que una sensación simplemente análoga a aquella que había tenido al final de la tarde en Balbec cuando, cubiertas ya todas las mesas con el mantel y su platería, los amplios ventanales de cristales quedaban abiertos de par en par sobre el rompeolas, sin un solo intervalo, un solo «lleno» de vidrio o de piedra, mientras el sol descendía lentamente sobre el mar, en el que comenzaban a errar los navíos, para reunirme con Albertine y sus amigas, que se paseaban por el rompeolas, no tenía más que pasar por el alféizar de madera, no más alto que mi tobillo, en cuya charnela, para airear el hotel, se habían hecho deslizar juntas todas las vidrieras, que se continuaban». Es decir, si entiendo bien: *me hizo experimentar... más aún que esto... (otra cosa)*. Esa «otra cosa», necesaria para cerrar la frase tal como está construida, simplemente no aparece. Es cierto que la frase siguiente: «Además, no era solamente un eco, una doble sensación pasada, lo que acababa de hacerme experimentar el ruido de la cañería de agua, sino esa misma sensación», da por hecho que sí nos lo ha explicado, y en cierto modo lo aclara, al menos en alguna medida; pero la realidad es que la frase, tal como él la construye, se ha quedado en el aire, a falta de la necesaria conclusión. Esto es, desde luego, excepcional, y lo normal es que el autor gobierne adecuadamente esas inmensas frases, y no las deje a medias; pero el hecho es que el riesgo de extravío está fácilmente presente en esta laberíntica construcción de cláusulas dentro de otras cláusulas, y que aunque él mismo salga airoso del reto que ella supone, el lector casi inevitablemente se perderá más de una vez, y habrá de volver atrás para orientarse de nuevo.

Cabría pensar que ese modo más bien ingrato de redactar es resultado, aunque sea inconsciente, de la amenaza que Proust siente pesar sobre sí, a causa de su delicada salud, de no poder contar todo lo que tiene que decirnos antes de que la muerte le enmudezca definitivamente; de hecho, en el último volumen, «El tiempo recobrado», se refiere más de una vez a ese miedo. Recuerdo ahora la anéc-



dota de aquél que decía, en una carta suya muy extensa, «sé que esta es demasiado larga, pero verdaderamente tengo mucha prisa». Ese posible nerviosismo de quien anota todo lo que le viene a la cabeza, por miedo a que si, en lugar de hacerlo inmediatamente, se toma el trabajo de disponer cada cosa en su sitio, olvide en ese proceso cosas que no pueda ya recuperar más tarde, podría ser, si no algo que justifique, que explique al menos (sobre todo en los últimos volúmenes, que como es sabido no pudo corregir) esa acumulación, que puede recordarnos alguna vez al revoltijo de una maleta hecha un poco demasiado deprisa. Aunque es esta una explicación, sin duda, traída un tanto por los pelos: ese modo de redactar aparece ya desde el principio, y es un rasgo característico de su escritura. Comoquiera que sea, parecería haber efectivamente una tendencia a decirlo todo, y decirlo enseguida; y eso, junto con la tendencia paralela a no descartar o minimizar nada que le interese —aunque sea en sí mismo poco significativo— puede hacernos pensar en efecto en alguien que, encerrado excesivamente entre sus cuatro paredes acorchadas, en ese peligroso «lugar nulo» a que se refería Ferrater, anota febrilmente, en una carrera contra la muerte y sin ocasión apenas para discriminar lo necesario, todo lo que su imaginación le evoca de ese «tiempo perdido» en cuyo rescate están comprometidas sus últimas fuerzas.

Todo esto no quiere decir, naturalmente, que mi antigua fascinación por la obra de Proust haya desaparecido. Sigo viéndola como una sólida estructura de enorme complejidad y riqueza, algo que él mismo compara, muy acertadamente, con una catedral, y una de las mayores ex-

periencias lectoras que puedan conocerse. Lo que sí es cierto es que he podido verla ahora con una distancia que me era imposible hace unos años, y advertir al hacerlo lo que me parecen errores e insuficiencias que matizan claramente mi apreciación. *En busca del tiempo perdido* es desde luego, y como ya lo dije, uno de los libros mayores del siglo XX, y su autor uno de los más grandes escritores modernos; pero hay, en esa inmensa fabricación suya, limitaciones de materia y de forma, algunas de ellas ciertamente relevantes, que la alejan, a mi modo de ver al menos, del logro completo en lo que se dirían sus propias exigencias. No se trata, de ninguna manera, de un libro fallido; pero sí de un libro que, en más de un sentido, queda ciertamente por debajo de las posibilidades que en sí mismo parece contener. No es eso lo que nos ocurre (no a mí, al menos) con las obras más altas, como las de Dante, Shakespeare o Cervantes, que he utilizado aquí como término de comparación; pero, aunque en un nivel ciertamente inferior, es sin duda un logro altísimo. No sé si volveré alguna vez a embarcarme en la larga expedición que supone una nueva lectura completa; pero desde luego no siento que el haberlo hecho por tres veces suponga de ninguna manera haber *perdido el tiempo*. Al alejarme ahora, acaso definitivamente, de él, siento sobre todo admiración y gratitud: se trata de un lugar donde he vivido hondas y enriquecedoras experiencias, y que incluso me ha enseñado, al hacerme advertir también las limitaciones de las que aquí hablo, cosas que muy probablemente no hubiese llegado a conocer sin él. Y no es esta, me parece, la menos importante de las muchas cosas que le debo. ■ ■