

Proust y los nombres^[9]

Es sabido que *En busca del tiempo perdido* es la historia de una escritura. Tal vez no sea inútil recordar esta historia para entender mejor cómo se ha desarrollado, puesto que este desarrollo dibuja aquello que, en definitiva, le permite al escritor escribir.

El nacimiento de un libro que no conocemos pero cuyo anuncio es el libro mismo de Proust se juega, como un drama, en tres actos. El primer acto enuncia la voluntad de escribir: el joven narrador percibe en sí mismo esta voluntad a través del placer erótico que le procuran las frases de Bergotte y la alegría que experimenta al describir los campanarios de Martinville. El segundo acto, muy largo en tanto ocupa lo esencial del *Tiempo perdido*, trata de la impotencia para escribir. Esta impotencia se articula en tres escenas, o si se prefiere, en tres desilusiones: es primeramente Norpois el que da al joven narrador una imagen desalentadora de la literatura, imagen ridícula que sin embargo no tendrá el talento de realizar; mucho más tarde, una segunda imagen viene a deprimirlo todavía más: un pasaje reencontrado del *Diario* de los Goncourt, prestigioso e irrisorio a la vez, le confirma por comparación su impotencia para transformar la sensación en notación; y luego, y más gravemente puesto que recae sobre su sensibilidad misma y no sobre su talento, un último incidente lo disuade definitivamente de escribir: percibiendo, desde el tren que lo devuelve a París luego de una larga enfermedad, tres árboles en el campo, el narrador no experimenta más que indiferencia ante su belleza; concluye que no escribirá nunca más; tristemente liberado de toda obligación hacia un voto que es decididamente incapaz de cumplir, acepta reintegrarse a la

frivolidad del mundo y volver a una matiné de la duquesa de Guermantes. Es aquí donde, por una inversión propiamente dramática, llegado al fondo mismo del renunciamiento, el narrador va a reencontrar el poder de la escritura puesto a su alcance. Este tercer acto ocupa todo el *Tiempo reencontrado* y comprende también tres episodios: el primero está hecho de tres deslumbramientos: son tres reminiscencias (San Marcos, los árboles del tren, Balbec) surgidas de tres menudos incidentes cuando llega al palacio de Guermantes (las baldosas desiguales del patio, el ruido de una cucharita, una servilleta almidonada que le alcanza un sirviente); estas reminiscencias son felicidades que ahora se trata de comprender si se las quiere conservar, o al menos recordar a voluntad: en un segundo episodio, que forma lo esencial de la teoría proustiana de la literatura, el narrador se aplica sistemáticamente a explorar los signos que ha recibido y a comprender de esta manera, en un solo movimiento, el mundo y el Libro, el Libro como mundo y el mundo como Libro. Sin embargo, un último suspenso aparece para retardar la posibilidad de escribir: abriendo los ojos sobre los invitados que había perdido de vista hacía tiempo, el narrador percibe con estupor que han envejecido. El Tiempo, en el mismo momento que le ha devuelto la escritura, lo pone frente al riesgo de retirársela: ¿vivirá el tiempo suficiente para escribir su obra? Sí, si consiente en retirarse del mundo, en perder su vida mundana para salvar su vida de escritor.

La historia que es contada por el narrador tiene todos los caracteres dramáticos de una iniciación: se trata de una verdadera mistagogia articulada en tres momentos dialécticos: el deseo (el mistagogo postula una revelación), el fracaso (asume los peligros, la noche, la nada), la asunción (en la plenitud del fracaso encuentra la victoria). Ahora bien, para escribir *En busca...*, Proust mismo ha conocido en su vida este dibujo iniciático; al deseo muy precoz de escribir (formado desde el liceo) le ha sucedido un largo período, si no de fracaso, por lo menos de tanteos, como si la obra verdadera y única se buscara, se abandonara, se retomara sin encontrarse

nunca; y como la del narrador, esta iniciación negativa, si así puede decirse, se ha realizado a través de una cierta experiencia de la literatura: los libros de los otros han fascinado y luego desilusionado a Proust, como los de Bergotte o de los Goncourt han fascinado y desilusionado al narrador; esta «travesía de la literatura» (para retomar, adaptándola, una palabra de Philippe Sollers), tan parecida al camino de las iniciaciones, lleno de tinieblas y de ilusiones, se ha realizado a través del pastiche (¿qué mejor testimonio de fascinación y de desmitificación que el pastiche?), del loco apasionamiento (Ruskin) y del cuestionamiento (Sainte-Beuve). Proust se aproximaba así a *En busca del tiempo perdido* (ciertos fragmentos están ya en el *Sainte-Beuve*), pero la obra no llega a «prender». Las unidades principales ya estaban allí (relaciones de personajes,^[10] episodios cristalizadores),^[11] ensayando diversas combinaciones como en un caleidoscopio, pero faltaba todavía el acto de federación que debía permitir a Proust escribir *En busca del tiempo perdido* sin detenerse desde 1909 hasta su muerte, al precio de un exilio que, como es sabido, recuerda fielmente el que vive el narrador al final del *Tiempo reencontrado*.

No se busca aquí explicar la obra de Proust por su vida; se trata solamente de actos interiores al discurso mismo (en consecuencia, poéticos y no biográficos), sea el discurso del narrador o el de Marcel Proust. Pues la homología que con toda evidencia regula los dos discursos convoca un desarrollo simétrico: es necesario que a la fundación de la escritura por la reminiscencia (en el narrador) corresponda (en Proust) algún descubrimiento semejante, propio para fundar definitivamente, en su cercana continuidad, toda la escritura de *En busca del tiempo perdido*. ¿Cuál es, por lo tanto, el accidente, no biográfico sino creador, que reúne una obra ya concebida, ensayada, pero todavía no escrita? ¿Cuál es el nuevo cimiento que va a proporcionar la gran unidad sintagmática a tantas unidades discontinuas, dispersas? ¿Qué es lo que permite a Proust enunciar su obra? En una palabra, ¿qué es eso que el escritor

encuentra, simétrico a las reminiscencias que el narrador había explorado y explotado en la matiné de los Guermantes?

Los dos discursos, el del narrador y el de Marcel Proust, son homólogos pero no análogos. El narrador *va* a escribir, y ese futuro lo mantiene en un orden de la existencia, no de la palabra; está encadenado a una psicología, no a una técnica. Marcel Proust, por el contrario, escribe; lucha con las categorías del lenguaje, no con las de la conducta. Por pertenecer al mundo referencial, la reminiscencia no puede ser directamente una unidad del discurso y lo que Proust necesita es un elemento propiamente poético (en el sentido que Jakobson da a esta palabra); pero también es necesario que ese rasgo lingüístico, como la reminiscencia, tenga el poder de constituir la esencia de objetos novelescos. Existe una clase de unidades verbales que posee, al más alto grado, ese poder constitutivo: es la clase de los nombres propios. El Nombre propio dispone de tres propiedades que el narrador atribuye a la reminiscencia: el poder de esencialización (puesto que no designa más que un solo referente), el poder de citación (puesto que se puede convocar a discreción toda la esencia encerrada en el nombre, profiriéndolo), el poder de exploración (puesto que se «desdobla» un nombre propio exactamente como se hace con un recuerdo): el Nombre propio es de esta manera la forma lingüística de la reminiscencia. Por lo tanto, el acontecimiento (poético) que ha «lanzado» la obra es el descubrimiento de los Nombres; sin duda, desde el *Sainte-Beuve* Proust disponía ya de ciertos nombres (Combray, Guermantes), pero parecería que solamente entre 1907 y 1908 ha constituido en su conjunto el sistema onomástico de *En busca del tiempo perdido*: una vez encontrado ese sistema, la obra se escribe inmediatamente.^[12]

La obra de Proust describe un continuo, un incesante aprendizaje.^[13] Este aprendizaje presenta siempre dos momentos (en el amor, en el arte, en el esnobismo): una ilusión y una decepción; de esos dos momentos nace la verdad, es decir, la escritura, pero entre el sueño y el despertar, antes de que surja la verdad, el narrador proustiano debe cumplir una tarea ambigua

(pues ella conduce a la verdad a través de numerosos errores) que consiste en interrogar vivamente los signos: signos emitidos por la obra de arte, por el ser amado, por el ambiente frecuentado. El Nombre propio es también un signo y no solamente un índice que designaría sin significar, tal como plantea la concepción corriente, de Peirce a Russell. Como signo, el Nombre propio se presta a una exploración, a un desciframiento: es a la vez un «medio ambiente» (en el sentido biológico del término), en el cual es necesario sumergirse bañándose indefinidamente en todos los ensueños que comporta,^[14] y un objeto precioso, comprimido, embalsamado, que es necesario abrir como una flor.^[15] Dicho de otra manera, si el Nombre (desde ahora en adelante llamaremos así al nombre propio) es un signo, es un signo voluminoso, un signo siempre cargado de un espesor pleno de sentido que ningún uso puede reducir, aplastar, contrariamente al nombre común, que no libera sintagmáticamente más que uno de sus sentidos. El Nombre proustiano es él solo y en todos los casos el equivalente de una entrada de diccionario: el nombre *Guermantes* cubre inmediatamente todo lo que el recuerdo, el uso y la cultura pueden poner en él, no conoce ninguna restricción selectiva y le es indiferente el sintagma donde está ubicado; es por lo tanto, y de cierta manera, una monstruosidad semántica, pues, provisto de todos los caracteres del nombre común puede, sin embargo, existir y funcionar fuera de toda regla proyectiva. Éste es el precio —o el rescate— del fenómeno de «hipersemaniticidad» que provoca y que lo asemeja muy de cerca a la palabra poética.^[16]

Por su espesor semántico (se quisiera poder decir: por su «hojaldre»), el Nombre proustiano provoca un verdadero análisis sémico que el narrador mismo no olvida postular ni esbozar: lo que llama las diferentes «figuras» del nombre,^[17] verdaderos semas dotados de perfecta validez semántica a pesar de su carácter imaginario (lo que prueba una vez más la necesidad de distinguir el significado del referente). El nombre *Guermantes* contiene así varios *primitivos* (para retomar un vocablo de Leibniz): «un torreón sin espesor que no era más que una banda de luz anaranjada y de lo

alto del cual el señor y su dama decidían la vida y la muerte de sus vasallos»; «una torre amarillenta y adornada de florones que atraviesa las edades»; el palacio parisiense de los Guermantes, «límpido como su nombre», un castillo feudal en pleno París, etc. Estos semas son en verdad «imágenes», pero en la lengua superior de la literatura operan como puros significados ofrecidos como los de la lengua denotativa a toda una sistemática del sentido. Algunas de estas imágenes sémicas son tradicionales, culturales: *Parma* no designa una ciudad de la Emilia, situada sobre el Po, fundada por los etruscos, de 138 000 habitantes; el verdadero significado de esas dos sílabas está compuesto por dos semas: la dulzura stendhaliana y el reflejo de las violetas.^[18] Otras son individuales, memoriales: *Balbec* tiene por semas dos palabras dichas en otro tiempo al narrador, una por Legrandin (Balbec es un lugar de tormentas, sobre el mar), la otra por Swann (su iglesia es del gótico normando, a medias romano) de tal manera que el nombre tiene siempre dos sentidos simultáneos: «arquitectura gótica y tempestad sobre el mar».^[19] Cada nombre tiene así su espectro sémico variable en el tiempo, según la cronología de su lector que agrega o quita elementos, exactamente como hace la lengua en su diacronía. En efecto, el Nombre es *catalizable*; se lo puede llenar, dilatar, colmar los intersticios de su armadura sémica con una infinidad de agregados. Esta dilación sémica del nombre propio puede ser definida de otra forma: cada nombre contiene varias «escenas» surgidas primeramente de una manera discontinua, errática, pero que sólo solicitan federarse y formar así un pequeño relato, pues contar no es más que ligar entre ellas, por un proceso metonímico, un nombre reducido de unidades plenas: *Balbec* oculta de esta manera no solamente varias escenas sino, más todavía, el movimiento que puede reunir las en un mismo sintagma narrativo, pues sus sílabas heteróclitas habían nacido sin duda de una forma de pronunciar caída en desuso, «que yo no dudaba de encontrar hasta en el posadero, que me serviría el café con leche a mi llegada, llevándome a ver el mar desencadenado frente a la iglesia y al cual

yo prestaba el aspecto reñidor, solemne y medieval de un personaje de fábula».^[20] Porque el Nombre propio permite una catálisis de una riqueza infinita, es posible decir que, poéticamente, todo *En busca del tiempo perdido* ha salido de algunos nombres.^[21]

Pero todavía es necesario elegirlos (o encontrarlos). Aquí aparece, en la teoría proustiana del Nombre, uno de los problemas mayores si no de la lingüística por lo menos de la semiología: la motivación del signo. Sin duda que este problema propuesto aquí resulta un poco artificial, en tanto no se presenta al narrador sino al novelista que posee la libertad (pero también el deber) de crear nombres propios inéditos y «exactos» a la vez; pero en verdad, narrador y novelista recorren, en sentido inverso, el mismo trayecto; uno cree descifrar en los nombres que le son dados una forma de afinidad natural entre el significante y el significado, entre el color vocálico de *Parma* y la dulzura malva de su contenido; el otro, debiendo inventar un lugar normando, gótico y ventoso a la vez, debe buscar en el pentagrama general de los fonemas algunos sonidos acordados a la combinación de esos significados; uno decodifica, el otro codifica, pero se trata del mismo sistema y ese sistema es de una u otra manera un sistema motivado, fundado sobre una relación de *imitación* entre el significante y el significado. Codificador y decodificador podrían retomar por su cuenta la afirmación de Cratilo: «La propiedad del nombre consiste en representar la cosa tal como es». A los ojos de Proust, que sólo teoriza sobre el arte general del novelista, el nombre propio es una simulación, o, como decía Platón (en realidad, con desconfianza), una «fantasmagoría».

Las motivaciones alegadas por Proust son de dos clases, naturales y culturales. Las primeras pertenecen a la fonética simbólica.^[22] No es éste el lugar para retomar la discusión del problema (conocido hace tiempo bajo el nombre de *armonía imitativa*) donde podrían encontrarse, entre otros, los nombres de Platón, Leibniz, Diderot y Jakobson.^[23] Se recordará solamente este texto de Proust, menos célebre pero tal vez no menos pertinente

que el soneto «Vocales»: «... Bayeux, tan alta en su noble encaje rojizo y cuya techumbre es iluminada por el viejo oro de su última sílaba; Vitré, cuyo acento agudo distribuía en rombos de madera negra la antigua vidriería; el dulce Lamballe que, en su blanco, va del amarillo cáscara de huevo al gris perla; Coutances, catedral normanda, cuyo diptongo final, pastoso y amarilleante, coronado por una torre de manteca», etc.^[24] Los ejemplos de Proust, por su libertad y su riqueza (no se trata aquí de atribuir a la oposición *i/o* el contraste tradicional de *grande* / *pequeño* o de *agudo* / *grave*, como se hace comúnmente: es toda una gama de signos fónicos la que Proust describe) muestran que habitualmente la motivación fonética no se realiza directamente: el descifrador intercala entre el sonido y el sentido un concepto intermedio, a medias material, a medias abstracto, que funciona como una clave y opera el pasaje, de alguna manera demultiplicado, del significante al significado: si *Balbec* significa por afinidad un complejo de olas de altas crestas, de riberas escarpadas y de arquitectura erizada, es porque se dispone de un retransmisor conceptual, el de lo *rugoso*, que vale tanto para el tacto como para la vista y el oído. Dicho de otra manera, la motivación fonética exige una nominación interior; la lengua vuelve a entrar subrepticamente en una relación que postulaba —míticamente— como inmediata: la mayor parte de las motivaciones manifiestas reposan sobre metáforas tan tradicionales (lo *rugoso* aplicado al sonido) que, habiendo pasado por completo hacia la denotación, no son experimentadas como tales; esto no impide que la motivación se determine al precio de una antigua anomalía semántica, o si se prefiere, de una antigua transgresión, pues es evidente que debemos vincular los fenómenos del fonetismo simbólico a la metáfora y que no serviría de nada estudiarlos separadamente. Proust proporcionaría un buen material para este estudio combinado: casi todas sus motivaciones fonéticas (salvo, tal vez, *Balbec*) implican una equivalencia entre el sonido y el color: *ieu* es viejo oro, *é* es negro, *an* es amarilleante, rubio y dorado (en *Coutances* y *Guermantes*), *i* es púrpura.^[25] Encontramos aquí una

tendencia evidentemente general: se trata de hacer pasar hacia el nivel del sonido los rasgos pertenecientes a la vista (y más particularmente al color en razón de su naturaleza a la vez vibratoria y moduladora), es decir, neutralizar la oposición de algunas clases virtuales, producto de la separación de los sentidos (pero ¿esta separación es histórica o antropológica? ¿Desde cuándo existen o vienen nuestros «cinco sentidos»? Un estudio renovador de la metáfora debería, de ahora en adelante, vincularse al inventario de las clases nominales comprobadas por la lingüística general). En resumen, si la motivación fonética implica un proceso metafórico, y en consecuencia una transgresión, esta transgresión se realiza sobre puntos de pasaje experimentados como el color: por esto sin duda las motivaciones propuestas por Proust, aun siendo muy desarrolladas, aparecen como «justas».

Queda otro tipo de motivaciones más «culturales», y en esto análogas a las que se encuentran en la lengua: en efecto, este tipo regula simultáneamente la invención de neologismos alineados sobre un modelo morfemático, y la de los nombres propios «inspirados» en un modelo fonético. Cuando un escritor inventa un nombre propio está sometido a las mismas reglas de motivación que el legislador platónico cuando quiere crear un nombre común; de alguna manera debe *copiar* la cosa y, como tal tarea es imposible, al menos debe copiar la manera en que la lengua ha creado algunos de sus nombres. La igualdad del nombre propio y del nombre común en relación a la creación queda bien ilustrada por un caso extremo: cuando el escritor finge usar palabras corrientes que, sin embargo, son enteramente inventadas: es el caso de Joyce y de Michaux; en el *Voyage en Grande Garabagne*, una palabra como *arpette* no tiene ningún sentido pero no está menos llena de una significación difusa en razón, no solamente de un contexto, sino también de su sujeción a un modelo fónico corriente en francés.^[26] Ocurre lo mismo con los nombres proustianos. Que *Laumes Argencourt*, *Villeparisis*, *Combray* o *Doncières* existan o no nos deja de presentar (y es eso lo que importa) lo que podemos llamar una «plausibilidad francofónica»: su

verdadero significado es: *Francia*, o mejor todavía, la «francidad»; su fonetismo, y en el mismo pie de igualdad, su grafismo están elaborados en conformidad con sonidos y grupos de letras vinculados específicamente a la toponimia francesa (y más precisamente «franciana»):[*] es la cultura (la del francés) que impone al Nombre una motivación natural: lo que es imitado no está ciertamente en la naturaleza sino en la historia, una historia sin embargo tan antigua que constituye al lenguaje que ha producido como una verdadera naturaleza fuente de modelos y de pruebas. El nombre propio, en particular el nombre proustiano, tiene por lo tanto una significación común: como mínimo significa la nacionalidad y todas las imágenes que se pueden asociar con ella. Puede también reenviar a significados más específicos como la provincia (no como región sino como ambiente) en Balzac, o la clase social en Proust: no por la partícula de nobleza —procedimiento grosero—, sino por la institución de un extenso sistema onomástico articulado, por una parte, sobre la oposición de la aristocracia y el estado llano, y por otra, sobre las sílabas largas con finales mudos (finales provistos en cierta manera de una larga cola) opuestas a las sílabas breves abruptas: por un lado el paradigma de los Guermantes, Laumes, Agrigente, y por el otro el de los Verdurin, Morel, Jupien, Legrandin, Sazerat, Cottard, Brichot, etcétera.[27]

La onomástica proustiana se presenta a tal punto organizada que parecería constituir el comienzo definitivo de *En busca del tiempo perdido*: poseer el sistema de los nombres era para Proust, y es para nosotros, poseer las significaciones esenciales del libro, la armadura de sus signos, su sintaxis profunda. Se puede entonces apreciar que el nombre proustiano dispone plenamente de las dos grandes dimensiones del signo: por una parte, puede ser leído solo, «en sí», como una totalidad de significaciones (Guermantes contiene varias figuras), es decir, como una esencia (una «entidad original» dice Proust), o si se prefiere, una ausencia, pues el signo designa lo que no está allí;[28] y, por otra parte, mantiene con sus congéneres relaciones metonímicas, funda el Relato: *Swann* y *Guermantes* no

son solamente dos caminos, dos lados, sino también dos fonetismos como *Verdurin* y *Laumes*. Si el nombre propio tiene en Proust esta función ecuménica, que resume todo el lenguaje, es porque su estructura coincide con la de la obra misma: adentrarse poco a poco en las significaciones del nombre (como lo hace continuamente el narrador) es iniciarse en el mundo, es aprender a descifrar sus esencias: los signos del mundo (del amor, de la mundaneidad) están hechos de las mismas etapas que sus nombres; entre la cosa y su apariencia se desarrolla el sueño, tal como entre el referente y su significante se interpone el significado: si por desgracia se lo articula sobre su referente, el nombre no es nada (*¿qué es, en realidad, la duquesa de Guermantes?*), es decir, si se le resta su naturaleza de signo. Ubicar el lugar de lo imaginario en el significado es, sin duda, el pensamiento nuevo de Proust, y por esto ha desplazado el viejo problema del realismo que hasta su obra se había postulado siempre en términos de referentes: el escritor trabaja no sobre la relación de la cosa y su forma (lo que se llamaba en el clasicismo su «pintura» y, más recientemente, su «expresión»), sino sobre la relación entre significado y significante, es decir, sobre un signo. Ésta es la relación sobre la que Proust no deja de dar una teoría lingüística en sus reflexiones sobre el Nombre y en las discusiones etimológicas que confía a Brichot, las que no tendrían ningún sentido si el escritor no les confiriese una función emblemática.^[29]

Estas observaciones no están solamente guiadas por la preocupación de recordar, después de Lévi-Strauss, el carácter significante y no indicial del nombre propio.^[30] Querriamos insistir sobre el carácter cratiliano que el nombre (y el signo) tienen en Proust, no solamente porque el escritor ve la relación entre significante y significado como una relación motivada en la que uno copia al otro reproduciendo en su forma material la esencia significada de la cosa (y no la cosa misma) sino porque tanto para Proust como para Cratilo «la virtud de los nombres es enseñar»:^[31] hay una propiedad de los nombres que conduce, por largos, variados y desviados caminos, a la esencia de las cosas. Por eso nadie está

más próximo al Legislador cratiliano, fundador de los nombres (*demiourgos onomatôn*), que el escritor proustiano, no porque éste sea libre de inventar los nombres que le gusten, sino porque está constreñido a inventarlos «según las reglas». Este realismo (en el sentido escolástico del término) que quiere que los nombres sean el «reflejo» de las ideas, ha tomado en Proust una forma radical, pero es dable preguntarse si no está presente más o menos conscientemente en todo acto de escritura y si es verdaderamente posible ser escritor sin creer de alguna manera en la relación natural de los nombres y las esencias: la función poética, en el sentido más amplio del término, se definiría así por una conciencia cratiliana de los signos y el escritor sería el recitante de ese gran mito secular que quiere que el lenguaje imite las ideas y que, contrariamente a las precisiones de la ciencia lingüística, los signos sean motivados. Esta consideración debería inclinar al crítico, todavía un poco más, a leer la literatura en la perspectiva mítica que funda su lenguaje, y a descifrar la palabra literaria (que no es para nada la palabra corriente) no como el diccionario la explicita sino como el escritor la construye.