

METONIMIA EN PROUST.

GERARD GENETTE

La relación metafórica, fundada en la analogía, es tan importante en Proust, se halla tan notoriamente en el corazón de su teoría y de su práctica estéticas, así como de su experiencia espiritual, que uno se siente naturalmente inducido, como lo fue él mismo, a sobrestimar su acción en detrimento de otras relaciones semánticas. Es, sin duda, a Stephen Ullmann que corresponde el mérito de haber sido el primer en señalar, en dos capítulos (V y VI) de su libro "Le Style dans le roman français", la presencia en la "imaginera" proustiana, al lado de las famosas metáforas, de transposiciones típicamente metonímicas: aquellas que se basan, dicen, "en la contigüidad de dos sensaciones, en su coexistencia en el mismo contexto mental" (2) y de las que cita, a modo de ejemplo, hipálages como "sequedad oscura de los cabellos" por sequedad de los cabellos oscuros; o, más sutilmente, la "superficie azulada" del silencio que reina bajo el cielo del domingo en Combray. Sin duda, podrían ser ubicadas en la misma categoría otras "imágenes" observadas por Ullmann, como la "frescura dorada de los bosques" o, incluso, el célebre tintineo "oval y dorado" de la campanilla del jardín, donde las cualidades visuales atribuidas a sensaciones táctiles o auditivas, proceden evidentemente de una transferencia de la causa al efecto (3).

Sin embargo, las transposiciones puramente metonímicas son bastante poco frecuentes en la obra de Proust y, sobre todo, ninguna de ellas es recibida efectivamente como tal por el lector: el tintineo es sin duda

oval y dorado porque la campanilla lo es, pero tanto aquí como en cualquier parte, la explicación no implica la comprensión; cualquiera sea su origen, el predicado *oval* o *dorado*, se aplica a *tintineo* y, por una confusión casi inevitable, esta calificación es interpretada, no como una transferencia, sino como una "sinestesia": el deslizamiento metonímico no sólo se ha "disfrazado", sino que se ha efectivamente transformado en predicción metafórica. De este modo, lejos de ser antagonistas e incompatibles, metáfora y metonimia se sostienen e interpenetran, por lo que tener en cuenta a la segunda no consistirá en hacer una lista que compita con la de las metáforas, sino mostrar más bien la presencia y la acción de relaciones de "coexistencia" en el interior mismo del vínculo analógico: el papel de la metonimia *en la metáfora*.

Confrontemos, de inmediato, dos pasajes de *En busca del tiempo perdido*. El primero pertenece a *Por el camino de Swann*: el narrador contempla la llanura de Méséglise, cubierta hasta el horizonte de trigales agitados por el viento: "A la derecha veíase, asomando por encima de los trigales, los dos campanarios rústicos y cincelados de San Andrés del Campo, afilados, escamosos, torneados, amarillos, grumosos, alveolados, como dos espigas más" (4). El segundo se encuentra en *Sodoma y Gomorra*, durante la segunda estadía en Balbec; Marcel acaba de visitar con Albertine la iglesia de Marcouville, y anticipadamente evoca la de Saint-Mars-le-Vêtu, adonde deben ir juntos al día siguiente.

te: "Saint-Mars, cuyos dos antiguos campanarios de un rosa salmón, de tejas en forma rombo, ligeramente curvadas y como palpitantes, en aquel tiempo ardiente en el que sólo se pensaba en el baño, parecían unos antiguos peces alargados, cubiertos de escamas, musgosos y rojizos, que se elevaban, sin parecer moverse, en un agua transparente y azul" (5).

Se trata de parejas de campanarios evidentemente muy parecidas en sus características objetivas esenciales: la forma aguda o afilada, el color amarillo-rojizo, la superficie rugosa, escamosa o alveolada. A partir de estos datos sensiblemente idénticos, ¿por qué la imaginación del narrador inserta dos comparaciones totalmente diferentes, una entre campanarios y espigas, la otra entre los (mismos) campanarios y pescados? La razón es bastante evidente y, por otra parte, en el segundo ejemplo, Proust mismo lo indica con claridad en este inciso de valor causal: "en aquel tiempo ardiente en el que solo se pensaba en el baño"; es la idea del baño, la proximidad (espacial, temporal, psicológica) del mar, la que orienta hacia una interpretación acuática el trabajo de la imaginación metafórica. En el texto de *Swann*, la explicación es más discreta, pero igualmente inequívoca: "los dos campanarios afilados" (6); los campanarios de Saint-André son aquí como dos espigas *entre otras*, y es el entorno que sugiere el parecido. El que lo sugiere: es decir, no el que lo crea, sino el que lo elige y actualiza entre las diversas virtualidades analógicas contenidas en la apariencia de los campanarios; pero esta acción basta para ilustrar la influencia de las relaciones de contigüidad en el ejercicio de la relación metafórica. En otra parte, se ve aparecer la misma iglesia de Saint-André, en medio de los trigos, "rústica y dorada como una parva" (Cf. Alianza I,222); el motivo cromático es el mismo, pero, de la espiga a la parva, la forma difiere sensiblemente: es que lo esencial, para Proust, es asimilar Saint-André a su "en-

torno" rústico; espiga, parva, todo lo que motiva la *aproximación* le sirve.

Un campanario puntiagudo, amarillo y labrado, puede, pues, evocar perfectamente y ad libitum, la imagen entre otras de una espiga madura (o de una parva) o la de un pescado dorado. Entre estas dos "similitudes" virtuales, Proust elige en cada ocasión la que se adapta mejor a la situación o (es la misma cosa) al contexto: cualidad terrestre de Méseglise, esencia marina de Balbec. Otro campanario (el mismo, quizás), el de Saint Hilaire en Combray, presenta, por otra parte, en tres ocasiones, un fenómeno de mimetismo absolutamente comparable: "En una brumosa mañana de otoño, elevándose por encima del violeta tormentoso de los viñedos, se habría dicho que era una ruina purpúrea, del color casi de la viña virgen"; y dos páginas más adelante: "Cuando después de misa entrábamos a decir a Teodoro que nos mandara un briodre más grande que de costumbre (. . .), teníamos enfrente el campanario, que, dorado y cocido como un gran bioche bendito, con escamas y gotitas gomosas de sol, hundía su aguda punta en el cielo azul. Y por la tarde, al volver de paseo, cuando ya pensaba yo en que pronto tendría que despedirme de mamá y no volver a verla, mostrábase el campanario tan suave en el acabar del día, que parecía colocado y hundido como un almohadón de terciopelo oscuro, en el cielo pálido, que había cedido a su presión, ahondándose ligeramente para hacerle hueco, y refluyendo en los bordes"(7). Campanario-espiga (o iglesia-parva) en pleno campo, campanario-pescado en el mar, campanario-púrpura por encima de los viñedos, campanario-brioche a la hora de la merienda, campanario-almohadón al caer la noche, hay evidentemente en Proust una especie de esquema estilístico recurrente, casi estereotipado, que podría denominarse *topos del campanario-camaleón*. Casi en seguida del último ejemplo, Proust menciona el caso —paradójico— de una "ciudad de Normandía vecina a Bal-

bec", donde la flecha gótica de la iglesia se eleva en perspectiva por encima de dos palacios del siglo XVIII, cuyas fachadas "termina", pero "con un material tan distinto, tan precioso, tan rizado, rosáceo y pulido, que se aprecia claramente que no forma parte de ellos, como no forma parte de las dos hermosas guijas, entre las que está presa en la playa, la flecha purpurina y dentada de una concha en forma de huso, toda resplandeciente de esmalte" (8). Vemos que aquí hasta la diferencia se inscribe en un sistema de similitud por contagio: el contraste entre flecha y fachadas es parecido al contraste tan cercano entre concha y guijarros; la homología compensa y *rescata* el contraste. En una versión anterior (9), la ciudad normanda evocada aquí es Falaise y es un único techo de palacio el que se incrusta entre las dos flechas "como en una playa normanda un guijarro entre dos conchas caladas". Las variaciones del objeto "descrito" bajo la permanencia del esquema estilístico muestran suficientemente la indiferencia respecto del *referente*, y, en consecuencia, el irreductible irrealismo de la descripción proustiana.

En todos estos casos, la proximidad exige o garantiza el parecido; en todos estos ejemplos, la metáfora encuentra su apoyo y su motivación en una metonimia (10): es lo que suele suceder en Proust, como si la *exactitud* de un vínculo analógico, es decir, el grado de semejanza entre los dos términos, le importara menos que su *autenticidad* (11), entendiéndolo por tal su fidelidad a las relaciones de vecindad espacio-temporales (12); o, más bien, pareciéndole la primera garantizada por la segunda, como si los objetos del mundo tendieran a agruparse por afinidades, según el principio, ya invocado por Jean Ricardou a propósito de las superposiciones metonímico-metáforicas en Poe (13): lo que se parece se junta (y recíprocamente). Del mismo modo, ciertos cocineros se las ingenian para combinar un plato regional con una salsa o guarnición rigurosamente autóctonas, y para acompañarlo con un vino regional, persuadidos de la afinidad, de la armonía gustativa entre productos de un mismo

terruño. ¿No ocurre lo mismo respecto al "contexto" que induce a Marcel, en Balbec, a "no dejar que sus miradas recayeran sobre la (su) mesa más que los días en que estaba servida con algún enorme pescado", o más aún, a no desear ver Tizianos o Carpaccios más que en Venecia, en su marco "natural", y no trasplantados en una sala del Louvre (14), o incluso a no desear, en los campos de Méséglise, a nadie que no fuera una campesina de los alrededores, o en las playas de Balbec, a otra que no fuera la hija de un pescador? "La caminante que mi deseo llamaba me parecía ser, no un ejemplar culaquiera de ese tipo general: la mujer, sino un producto necesario y natural de ese suelo (. . .). Yo no separaba la tierra de los seres. Deseaba una campesina de Méséglise o de Roussainville, una pescadora de Balbec, como podía desear a Méséglise y a Balbec. El placer que ellas podían darme me habría parecido menos verdadero, no habría creído más en él, si hubiese modificado a mi gusto sus condiciones. Conocer en París a una pescadora de Balbec o a una campesina de Méséglise, hubiera sido como recibir conchas que no podría ver en la playa, helechos que no encontraría en los bosques; hubiera sido suprimir, del placer que la mujer pudiera darme, todos aquellos entre los cuales la había envuelto mi imaginación. Pero vagar de este modo por los bosques de Roussainville, sin una campesina a quien besar, era no conocer el tesoro oculto de esos bosques, su belleza profunda. Esa muchacha a la que sólo veía acribillada de follaje, era en sí misma, para mí, como una planta local de una especie más elevada solamente que las otras y cuya estructura permitía disfrutar, de más cerca que las demás; el sabor profundo de la región" (15). En cierta manera, sorprendemos aquí el nacimiento de la analogía, en el momento en que esta apenas se ha separado de la proximidad meramente física que la origina: la joven campesina en vista (imaginada) "acribillada de follaje" antes de (y *para*) volverse ella misma "como una planta". Ningún otro texto, sin

duda, ilustra mejor este *fetichismo del lugar*, que el narrador denunciará más tarde como un error de juventud y una "ilusión a perder", pero que no por eso deja de ser, sin duda, un dato primario de la sensibilidad proustiana: uno de esos datos primarios *contra* los cuales, precisamente, se edifica su pensamiento último.

Nada encarna mejor, por supuesto, este estado mixto de semejanza y proximidad, que la relación de *parentesco*, y sabemos con qué predilección explotó Proust esta situación privilegiada, aproximando la tía al sobrino, sustituyendo al padre por el hijo y a la madre por la hija, llevando hasta el vértigo el placer ambiguo de la confusión. De buena gana diríamos que el arte de la descripción consiste, para él, en descubrir entre los objetos del mundo esas semejanzas por filiación auténtica; basta ver con qué complacencia aparee el retrato y el modelo, las marinas de Elstir con el paisaje de Balbec o las esculturas rústicas de Saint-André con la semejanza, "certificada" por la yuxtaposición, de alguna joven campesina de Méséglise, que ha venido a refugiarse allí, viva réplica "cuya presencia semejante a la de follajes parietarios que crecieron junto a los follajes escúpidos, parecía destinada a permitir juzgar, mediante una confrontación con la naturaleza, la verdad de la obra de arte" (16). Esta confrontación de igual a igual encuentra, naturalmente, su forma más pura y perfecta en el espectáculo doble del objeto y su reflejo, tal como Proust lo organiza, en una puesta en escena particularmente sofisticada, en la habitación de Marcel en el Gran Hotel de Balbec, cuyas paredes fueron cubiertas, gracias a los cuidados de un tapicero providencial, de bibliotecas con vitrinas, donde se refleja el espectáculo cambiante del mar y del cielo, "desarrollando un friso de claras marinas solamente interrumpidas por las partes en caoba" de manera que en ciertos momentos estas vitrinas yuxtapuestas, "mostrando nubes similares, pero de distintas partes del

horizonte y diversamente iluminadas, que parecían ofrecer la repetición, cara a ciertos maestros contemporáneos, de un mismo y único efecto, tomado siempre a horas diferentes, pero que en ese momento, con la inmovilidad del arte, podían ser vistos todos juntos en una misma pieza ejecutados al pastel y puestos bajo vidrio". Multiplicación del paisaje evidentemente eufórica, no sólo porque transforma el espectáculo natural en efecto artístico, sino también, y recíprocamente, porque la obra aquí imitada se halla, como las marinas de Elstir a las que hace eco, acorde con su contexto: Proust compara la habitación de Balbec a "uno de esos dormitorios modelo que son presentados en las exposiciones de mobiliario "modern style", decorados con obras de arte que se supone capaces de regocijar los ojos de quien se acostará allí, y tratan de temas relacionados con la clase de sitio donde la habitación debe encontrarse" (17). Resulta evidente que el placer del espectáculo depende, precisamente, de esta relación armónica (18).

Los ejemplos de metáforas de base metonímica, o metáforas diegéticas (19), están dispersos naturalmente por toda la "Recherche" y sería fastidioso e inútil hacer un censo exhaustivo de ellos. Citemos, sin embargo, a modo de ilustración, la mirada de la duquesa de Guermantes en la iglesia de Combray, "azul como un rayo de sol que hubiese atravesado el vitral de Gilbert le Mauvais" —justamente el vitral que adorna la capilla donde se halla entonces la duquesa (20); o aquella bóveda y el fondo con frescos de Giotto en la Arena de Padua, "tan azules que parece como si el día radiante hubiese cruzado el umbral con el visitante y viniera a poner, por un instante, a la sombra y al fresco, su cielo puro, cielo puro apenas un poco más oscuro por haberse desembarazado de los dorados de la luz, como durante esas cortas treguas con que se interrumpen los más bellos días, cuando, sin que se haya visto ninguna nube, habiendo el sol vuelto su mirada hacia otra

parte por un momento, el azul, más suave todavía, se ensombrece" (21), (se advierte aquí, como ya se había podido hacer en el pasaje citado más arriba sobre Saint-André-des-Champs, la duplicación del procedimiento, mediante la inserción en la primera de una segunda comparación desfasada); o también, de modo mucho más complejo, la red de analogías y de proximidades que se nuclea en este otro pasaje de *La Fugitiva*, donde el narrador evoca sus visitas al batisterio de San Marcos en compañía de su madre: "Ha llegado para mí la hora en que, cuando recuerdo el bautisterio, ante las olas del Jordán donde San Juan sumerge a Cristo, mientras la góndola nos esperaba frente a la Piazzetta, no me es indiferente que en esa fresca penumbra, al lado mío, haya una mujer envuelta en su duelo, con el fervor respetuoso y entusiasta de la mujer de edad, que se ve, en Venecia, en la Santa Ursula de Carpaccio, y que esa mujer de mejillas rojas, ojos tristes, velos negros, que nada podrá jamás, para mí, hacer salir de ese santuario suavemente iluminado de San Marcos, donde estoy seguro de reencontrarla, porque ella tiene allí su lugar reservado como un mosaico, sea mi madre" (22): mosaico del bautismo, "en relación con el lugar", donde el Jordán está presente como un segundo batisterio *en abyme* dentro del primero; réplica dada a las olas del Jordán por las de la laguna delante de la Piazzetta, fresca helada que cae sobre los visitantes como agua bautismal, mujer de luto parecida a la muy cercana del cuadro de Carpaccio, a su vez imagen *en abyme* de Venecia en Venecia (23), inmovilidad hierática de la imagen materna en el recuerdo del "santuario", igual que la de uno de los mosaicos a su frente, y, en consecuencia, sugestión de una analogía entre la madre del narrador y la de Cristo... Pero el ejemplo más espectacular es, evidentemente, el de *Sodoma y Gomorra I*: el pasaje de treinta páginas enteramente construido sobre el paralelo entre la "conjunción Jupien-Charlus" y la fe-

cundación por parte de un zángano de la orquídea de la duquesa: paralelo cuidadosamente preparado, trabajado, mantenido, reactivado de página en página a lo largo del episodio (y del comentario que inspira), y cuya función simbólica no cesa de alimentarse, por así decirlo, de la relación de contigüidad establecida en el patio del palacio Guermantes (unidad de lugar) en el momento en que el insecto y el barón entran juntos (unidad de tiempo), zumbando al unísono; no basta pues con que el encuentro milagroso (al menos así lo juzga el héroe) de dos homosexuales sea "como" el encuentro milagroso de una orquídea y un zángano, ni que Charlus entre "silbando como un zángano", ni que Jupien se inmovilice bajo su mirada y "eche raíces como una planta", etc.: es necesario también que los dos encuentros tengan lugar "en el mismo instante", y en el mismo sitio, para que la analogía no aparezca, entonces, más que como una especie de efecto segundo, y tal vez ilusorio, de la *concomitancia* (24).

A raíz de este esfuerzo por componer gracias a tales redes la coherencia de un lugar, la armonía de una "hora", la unidad de un clima, parece que existen en *En busca del tiempo perdido* algunos puntos de concentración o de cristalización más intensa, que se corresponden con focos de irradiación estética. Es bien sabido hasta qué punto ciertos personajes sacan su *tema* personal de la consonancia que mantienen con su paisaje ancestral (Oriane con la región de Guermantes) o con el marco de su primera aparición (Albertine y el grupo de sus compañeras como siluetas ante el mar (25), Saint-Loup a la luz resplandeciente del sol, multiplicada por los destellos revoloteantes de su monóculo); recíprocamente, la dominante estética de un personaje puede suscitar, en la ensoñación del héroe, la imagen de un lugar acorde: así, la tez de plata y rosa" de Mlle. de Stermaria (con el cual ya "armoniza" su invariable fieltro gris) sugiere novelescos paseos en pareja

“en el crepúsculo donde las flores rosadas de los brazos brillarían más suavemente encima del agua ensombrecida” (26). Pero es, tal vez, “en torno a Mme. Swann”, en las últimas páginas de *Swann* y primera parte de las *Muchachos en flor*, que lleva precisamente ese título, que se manifiesta con mayor insistencia (una insistencia quizás un tanto demasiado evidente, muy acorde en eso con el esteticismo empeñoso y exhibicionista de la nueva Odette) ese prurito de armonía cromática: “fuegos anaranjados”, “rojo combustión”, “llama rosa y blanca de los crisantemos en el crepúsculo de noviembre”, “sinfonía en blanco mayor” de los ramilletes de *bolas de nieve* y de las pieles de armiño, “que tenían el aspecto de los últimos cuadrados de las nieves de invierno” (I, 426-634), en la época de las últimas heladas de abril; todo combina en sus apariciones en el Bosque, con vestido y sombrero malvas, flor de iris, ramillete de violetas, amplia sombrilla “del mismo tono” y, cayendo sobre ella como “el reflejo de una bóveda de glicinas”, vestimentas siempre “unidas a la estación y la hora por un lazo necesario” (“las flores de su flexible sombrero de paja, las pequeñas cintas de su vestido, me parecían nacer del mes de mayo más naturalmente todavía que las flores de los jardines y los bosques”), y al mismo tiempo, un andar “tranquilo e indolente”, estudiado para “indicar la proximidad” de ese apartamento “del cual se hubiera dicho que ella llevaba todavía en torno a sí la sombra interior y fresca” (I, 426, 636, 641): serie de cuadros monocromáticos (27), donde se efectúa mediante el relevo mimético de una puesta en escena “color del tiempo”, el matrimonio del afuera y del adentro, del jardín y del salón, del artificio y de la estación; en torno a Mme. Swann, todos los contrastes se borran, todas las oposiciones desaparecen, todos los tabiques se desvanecen en la euforia de un espacio continuo.

Ya se ha visto por medio de qué procedimiento, a la vez más brutal y más sutilmen-

te artificial (la colección de “marinas” dispuestas en torno a la habitación del héroe por el reflejo del paisaje en las vitrinas de la biblioteca), Proust realiza en Balbec esa armonía de lo interior y lo exterior. A decir verdad, el contagio del sitio estaba ya suficientemente establecido por la mención de las paredes “pintadas”, conteniendo “igual que las paredes pulidas de una piscina donde el agua azulea, un aire puro, azulado y salino” (28); antes incluso de ser invadida por el espectáculo multiplicado del mar, la habitación del narrador es, por así decirlo, sustancialmente marinizada por la presencia de esas paredes brillantes y como empapadas de agua. A esa habitación-piscina, que se volverá más adelante camarote de barco (29), corresponde un comedor-acuario: “De tarde. . . los focos eléctricos hacían surgir en oleadas la luz dentro del gran comedor, por lo que éste se volvía como un inmenso y maravilloso acuario, ante cuya pared de vidrio la población obrera de Balbec, los pescadores y también las familias de los pequeños burgueses, invisibles en la sombra, se aplastaban contra la vidriera para observar, mecida lentamente en remolinos de oro, la vida lujosa de esa gente, tan extraordinaria para los pobres, como la de los pescados y moluscos exóticos”(30).

Se aprecia aquí, contrariamente a lo que pasa en el París de Mme. Swann, que la confusión del adentro y del afuera no funciona en los dos sentidos: en Balbec, el término dominante de la metáfora es casi siempre el mar; por todas partes estalla allí, como dirá Proust a propósito de los cuadros de Elstir, la “fuerza del elemento marino”. Es él, evidentemente, quien da a los dos episodios de Balbec, especialmente al primero, su “multiforme y potente unidad”. Una red continua de analogías, en el paisaje real y en su representación pictórica, se esfuerza por “suprimir toda demarcación” entre el mar y todo lo que lo frecuente o linde con él: los peces que contiene y alimenta: “mar ya frío y azul como el pez llamado mújol”(31); el cielo

que se desploma y se confunde con él en el horizonte: "me había ocurrido, gracias a un efecto del sol. . . mirar con alegría una zona azul y fluida sin saber si pertenecía al mar o al cielo"(32); el sol que lo ilumina y que se penetra de su liquidez y frescura al tiempo que le infunde su luz, "una luz húmeda, holandesa, donde se sentía subir hasta al mismo sol el frío penetrante del agua"; incluso el total trastocamiento cromático donde el mar se vuelve amarillo "como un topacio. . . rubio y lechoso como la cerveza" y el sol "verde como el agua de una piscina"(33); y esa liquidez de la luz marina, rasgo común, como se sabe, a los parajes normandos, holandeses y venecianos, es en Proust, como en un Van Goyen, un Guardi, un Turner o un Monet, el más poderoso agente unificador del paisaje: es ella, por ejemplo, la que "transfigura" con su pátina "tan bella como la de los siglos", a la iglesia demasiado nueva o demasiado restaurada de Marcouville l'Orgueilleuse: "A través de ella, los grandes bajorrelieves parecían ser vistos bajo una capa fluida, a medias líquida, a medias luminosa; la Virgen, santa Isabel, san Joaquín, nadaban todavía en impalpables remolinos, casi en seco, a flor de agua o de sol"(34); también a la tierra, a la que, como es sabido, Elstir no cesa de comparar "tácita e incansablemente" con el mar, empleando para una, y recíprocamente, sólo términos tomados del léxico del otro, y explotando sistemáticamente los efectos de luz y los artificios de perspectiva. Un poco más adelante, el propio Elstir indicará el modelo veneciano de estas fantasmagorías: "Ya no se sabía dónde terminaba la tierra, dónde comenzaba el agua, qué es lo que era aún el palacio o ya el navío"(35); pero este modelo no es solamente pictórico, es la misma realidad del paisaje anfíbio que se impone al pintor proustiano ante el puerto de Carquethuit, como se imponía también a Carpaccio, a Veronese o a Canaletto. Bien podrá el narrador, durante su segunda estancia en Balbec, atribuir a la influencia del gran impresionista su percepción tardía de esas analogías, mar que

se ha vuelto "rural", estelas "polvorientas" de barcos pesqueros parecidos a campanarios aldeanos, barcas segando la superficie "fangosa" del océano (Pl. II, 783-784), pero nosotros sabemos, en realidad, que mucho antes de haber visto una tela de Elstir, le había ocurrido "tomar una parte más oscura del mar por una costa lejana", que al día siguiente de su llegada a Balbec descubriría, desde la ventana de su cuarto, el parecido del mar a un paisaje de montaña e, incluso, que desde mucho tiempo atrás, se había representado el campanario de Balbec como un acantilado golpeado por las olas. (Pl. I, 835, 672, 673, 658). Atribuidas a Elstir o directamente percibidas por Marcel, estas "metáforas" visuales, que dan al paisaje de Balbec su tonalidad específica, ilustran perfectamente esta tendencia fundamental de la escritura y la imaginación proustianas —"técnicas" y "visión"— a la asimilación por vecindad, a la proyección del vínculo analógico sobre la relación de contigüidad, que ya habíamos encontrado operando en las ensoñaciones toponímicas del joven héroe (36).

De estas asimilaciones, a veces especiosas, tomaremos un último ejemplo de *Por el camino de Swann*: la evocación de las jarras sumergidas en el Vivonne, "y que, llenas de agua del río, que a su vez las envuelve a ellas, son al mismo tiempo "continente" de transparentes flancos, como agua endurecida, y "contenido" sumergido en un continente mayor de cristal líquido y corriente; y evocaban la imagen de la frescura de manera más deleitable e irritante que si estuvieran en una mesa puesta, porque la mostraban fugitivas siempre en aquella perpetua aliteración entre el agua sin consistencia, donde las manos no podían cogerla, y el cristal sin fluidez, donde no podía gozarse el paladar" (37). Vidrio: agua endurecida, agua: cristal líquido y corriente, es mediante un artificio típicamente barroco, que las sustancias en contacto intercambian sus predicados para entrar en esa relación de "metáfora recíproca"(38) que

Proust llama audazmente *aliteración*: audacia legítima, pues se trata realmente, como en la figura poética, de una coincidencia de lo análogo con lo contiguo; audacia reveladora, pues la consonancia de las cosas es aquí minuciosamente preparada como la de las palabras en un verso, puro *efecto de texto* que culmina, precisamente, en este líquido y transparente sintagma auto-ilustrativo: *aliteración perpetua*.

Es, por otra parte, sobre la ambigüedad misma de esos fenómenos del lenguaje que Proust se apoya a menudo para motivar, mediante un lazo puramente verbal, aquellas de sus metáforas que no descansan sobre una contigüidad "real". Es sabido, por ejemplo, que la comparación entre la sala de la Ópera y las profundidades submarinas, al comienzo de *Guermantes*, está casi enteramente adherida a la palabra "palco" ("baignoire") (en sí misma metáfora léxica), la cual, gracias a su doble sentido, pone en comunicación directa los dos universos, por lo que su mera enunciación por un acomodador desencadena inmediatamente toda la metamorfosis: "El pasillo que se le indicó después de haber pronunciado la palabra palco, y por el cual tomé, era húmedo y agrietado, y parecía conducir a grutas marinas, al reino mitológico de las ninfas marinas"(39). Pero la extensión misma de tales efectos (seis páginas, en este caso) y la manera como se expanden paso a paso sobre un número creciente de objetos (dioses de las aguas, tritones barbudos, guijarro pulido, alga lisa, tabique de acuario, etc.) terminan por dar al lector la ilusión de una continuidad, y, por consiguiente, de una proximidad, entre comparante y comparado, cuando no hay otra cosa que multiplicación de los puntos de analogía y consistencia de un texto que parece justificarse (confirmarse) por su misma proliferación (40). De este modo, se explicaría tal vez la notoria preferencia de Proust por las metáforas o comparaciones continuadas. Muy raros son en él los acercamientos fulgurantes sugeridos por una

sola palabra, a los cuales la retórica clásica reserva exclusivamente el término de metáfora. Todo ocurre como si para él la relación de analogía debiera siempre (aunque a menudo de una manera inconsciente) fortalecerse apoyándose sobre un vínculo más objetivo y más seguro: el que mantienen, en la continuidad del espacio (espacio del mundo, espacio del texto) las cosas vecinas y las palabras ligadas.

Es, sin embargo, un camino inverso el que se manifiesta en la experiencia capital de la memoria involuntaria, que sabemos constituye, para Proust, el fundamento mismo del recurso a la metáfora, en virtud de esa equivalencia muy simple según la cual la metáfora es el arte lo que la reminiscencia es a la vida; acercamiento de dos sensaciones por el "milagro de una analogía". En apariencia, nada hay, en realidad, de puramente analógico en el mecanismo de la reminiscencia, que descansa sobre la identidad de sensaciones experimentadas a distancias muy grandes una de la otra, en el tiempo y/o en el espacio. Entre la habitación de Léonie antaño y el apartamento parisino de ahora, entre el baptisterio de San Marcos hace poco y el patio del palacio Guermantes hoy, un solo punto de contacto y comunicación: el sabor de la magdalena mojada en el tilo, el paso en falso sobre los adoquines desparejos. Nada más diferente, pues, de las analogías sugeridas por una proximidad espacio-temporal, que habíamos encontrado hasta ahora: la metáfora está aquí, aparentemente, libre de toda metonimia.

No lo seguirá estando ni un instante más. O, más bien, no lo estuvo jamás, y sólo un trabajo de análisis "a posteriori" permite afirmar que la reminiscencia "comenzó" por lo que el análisis establece como su "causa". De hecho, la experiencia real comienza, no por la captación de una identidad sensorial, sino por un sentimiento de "placer", de "felicidad", que aparece primero "sin la noción de su causa" (Pl. I, 45) (y sabemos que, en el

caso de ciertas experiencias abortadas, como la de los árboles de Hudimesnil, esta noción permanecerá irremediamente en la sombra). A partir de ahí, las dos experiencias ejemplares divergen un poco en su desarrollo: en *Swann*, el placer queda sin especificar hasta el momento en que la sensación-fuente es identificada: entonces solamente, pero "de inmediato", se acrecienta con toda una serie de sensaciones conexas, pasando de la taza de tilo a la habitación, de la habitación a la casa, de la casa al pueblo y a toda su "región"; en *El tiempo recobrado*, la felicidad "experimentada" lleva en sí misma, desde el principio, una especificación sensorial, "imágenes evocadas", azul profundo, fresca, luz, que nombran a Venecia antes incluso que la sensación común haya sido indicada; lo mismo sucederá con el recuerdo del tren detenido, inmediatamente provisto de atributos (olor a humo, frescura forestal) que desbordan ampliamente los límites de la colusión entre dos ruidos; e incluso, con la visión de Balbec (azul salino, inflado en mamas azuladas), provocada por el contacto de la servilleta almidonada, y con aquella otra (Balbec al atardecer) inducida por un ruido de agua canalizada. Como se ve, la relación metafórica no aparece jamás en primer plano, siendo incluso lo más frecuente que no aparezca más que al final de la experiencia, como la clave de un misterio que se ha desarrollado totalmente sin ella.

Pero, cualquiera sea el momento en que se manifiesta el papel de lo que (puesto que el mismo Proust habla de la "deflagración del recuerdo") (Pl. III, 692) gustosamente llamaríamos el *detonador* analógico, lo esencial aquí es hacer notar que esta primera explosión siempre es acompañada, necesaria e inmediatamente, de una especie de reacción en cadena que procede, no ya por analogía, sino más bien por contigüidad, y coincide con el preciso momento en que el contagio metonímico (o, para emplear el término del propio Proust, la *irradiación*) (41) releva la evoca-

ción metafórica. "El interés de Proust por las impresiones sensoriales, escribe Ullmann, no se limitaba a su cualidad intrínseca y a las analogías que sugerían: estaba igualmente fascinado por su capacidad de evocar otras sensaciones y el contexto global de experiencia al cual estaban asociadas. De allí la importancia de las sensaciones en el proceso de la memoria involuntaria" (42).

La manera como el "contexto de experiencia" llamado Combray, Balbec o Venecia es convocado a serlo a partir de una ínfima sensación, "gotita casi impalpable" soportando sin doblegarse "el edificio inmenso del recuerdo", confirma suficientemente la exactitud de esta observación. Agreguemos que el mismo Proust, si bien da la impresión de no retener más que el momento metafórico de la experiencia (quizás porque ese momento es el único que sabe *nombrar*), insiste repetidas veces en la importancia de esta ampliación por contigüidad. "En este caso, como en todos los casos precedentes, la sensación común —dice a propósito de la última experiencia— había buscado recrear en torno a ella el antiguo lugar . . . El lugar lejano engendrado alrededor de la sensación común. . . Estas resurrecciones del pasado son tan totales, que no obligan solamente a nuestros ojos, . . . fuerzan nuestras narinas . . . nuestra voluntad . . . nuestra persona entera . . ." Un poco más lejos, vuelve sobre ello, para repetir que no solamente la vista del mar, sino el olor del cuarto, la velocidad del viento, el deseo de almorzar, la incertidumbre entre diversos paseos, todo eso (que es todo Balbec) está "ligado a la sensación de la ropa blanca," (de la servilleta almidonada), y agrega, de una manera aún más preciosa para nuestro propósito, que "la desigualdad de los dos adoquines había *prolongado* las imágenes resacas y débiles que tenía de Venecia, *en todos los sentidos y en todas las dimensiones*, de todas las sensaciones que allí había experimentado, *ligando* la plaza con la iglesia, el canal con el embarcadero, y, todo lo que los

ojos ven, con el mundo de los deseos, que sólo es visto por el espíritu”(43). Recordemos, en fin, la manera como los diversos elementos del decorado de Combray vienen sucesivamente a “aplicarse” unos a otros pabellón, casa, ciudad, plaza, caminos, parque, Vivonne, iglesia y buena gente (44). Si la “gotita” inicial de la memoria involuntaria pertenece al orden de la metáfora, el “edificio del recuerdo” es enteramente metonímico y, dicho sea de paso, hay tanto “milagro” la segunda forma de asociación como la primera, por lo que es necesario un extraño preconcepto “analogista” para que alguien se sienta tan maravillado por una y tan poco por la otra. Pongamos la mira, pues, en la otra dirección: el verdadero milagro proustiano, no es que una magdalena mojada en té tenga el mismo gusto que otra magdalena mojada en té, cuyo recuerdo despierta; sino, más bien, que esta segunda magdalena resucite consigo una habitación, una casa, una ciudad entera, y que este antiguo lugar pueda, en el espacio de un segundo, “conmover la solidez” del lugar actual, forzar sus puertas y hacer vacilar sus muebles. Entonces, se descubre que es ese milagro en particular el que funda, mejor dicho, constituye, el “inmenso edificio” del relato proustiano.

Puede parecer abusivo llamar “metonimia”, como por el mero gusto de una simetría facticia, a esa solidaridad de los recuerdos que no implica ningún efecto de sustitución y, por lo tanto, carece de títulos para entrar en la categoría de los tropos estudiados por la retórica. Bastaría, sin duda, con responder que es la naturaleza del vínculo semántico lo que está en juego aquí y no la forma de la figura, aparte de recordar que el mismo Proust dio el ejemplo de semejante abuso al bautizar como metáfora una figura que, con frecuencia, no es en él más que una comparación explícita y sin sustitución; de modo que los efectos de contagio a los que nos hemos referido son casi el equivalente, sobre el eje de las contigüidades, de lo que

son las “metáforas” proustianas sobre el eje de las analogías —y, en consecuencia, son a la metonimia estricta lo que las metáforas proustianas son a la metáfora clásica. Pero es preciso decir, además, que la evocación por contigüidad es llevada, a veces, por Proust hasta los límites de la sustitución. Ullmann cita oportunamente una frase de *Swann*: “Esta frescura oscura de mi cuarto . . . ofrecía a mi imaginación el espectáculo total del verano”(45). La sensación-señal se vuelve con bastante rapidez, en Proust, una especie de *equivalente* del contexto al cual está asociada, como la “pequeña frase” de Vinteuil se convirtió para *Swann* y Odette “como el himno nacional de su amor”: que es lo mismo que decir, en su emblema. Y es necesario observar que los ejemplos de metáforas “naturales” citados en *El tiempo recobrado* son, en realidad, típicas sustituciones sinecdóquicas: “La naturaleza. . . ¿no era en sí misma el comienzo del arte, ella, que sólo me había permitido conocer, a menudo, la belleza de una cosa en otra, el mediodía de Combray en el ruido de sus campanas, las mañanas de Doncières en los hipos de nuestros calentadores de agua?”(46). En fin, el fenómeno del *desplazamiento* metonímico, bien conocido por el psicoanálisis, desempeña a veces un papel importante en la temática misma del relato proustiano. Es sabido cómo la admiración de Marcel por Bergotte fortalece su amor por Gilberte, o cómo este amor se transfiere a los padres de la jovencita, a su apellido, su casa, su barrio; o incluso, cómo la pasión por Odette, que reside en la calle La Pérouse, convierte a *Swann* en cliente asiduo del restaurante de igual nombre: en este caso, por consiguiente, hominimia sobre metonimia. Así es la “retórica” del deseo. De modo más contundente, el tema sexual se encuentra en su origen ligado, en *Combray*, al del alcohol, por una simple sucesión temporal: cada vez que el abuelo, para desesperación de su mujer, se pone a tomar coñac, Marcel se refugia en el “pequeño gabinete

perfumado de iris", lugar preferido de sus placeres culpables; por consiguiente, la culpabilidad sexual consciente desaparece casi totalmente del héroe, reemplazada (enmascarada) por la culpabilidad relativa a los excesos del alcohol, motivados por su enfermedad, pero tan dolorosos para su abuela, sustituto evidente (también él metafórico-metónímico) de la madre: dolor y culpabilidad que parecen completamente desproporcionados, si uno no se da cuenta del valor emblemático de esa "debilidad"(47).

Hay, pues, en Proust, una colusión muy frecuente entre la relación metafórica y la relación metonímica, ya sea que la primera se agregue a la segunda como una especie de interpretación sobredeterminante, ya sea que la segunda, en las experiencias de "memoria involuntaria", tome el relevo de la primera para ampliar su efecto y alcance. Esta situación reclama, me parece, dos observaciones, una ubicada a nivel de las micro-estructuras estilísticas y la otra en el de la macro-estructura narrativa.

Primera observación: Hemos recordado, hace un momento, que los ejemplos citados inmediatamente después de la famosa frase en honor a la metáfora, ilustraban más bien el principio de la metonimia. Pero es necesario ahora considerar más de cerca dicha frase: "Se puede —escribe Proust— hacer que en una descripción se sucedan indefinidamente los objetos que figuraban en el lugar descrito, no obstante, la verdad no comenzará hasta el momento en que el escritor tome dos objetos diferentes, plantee su relación, análoga en el mundo del arte a la que constituye la relación única de la ley causal en el mundo de la ciencia, y los encierre en los anillos necesarios de un bello estilo; incluso cuando del mismo modo que la vida, acercando una cualidad común a dos sensaciones, extraiga su esencia común y las reúna a ambas para sustraerlas a las contingencias del tiempo en una metáfora"(48). Es obvio que la "relación" a plantear entre "dos objetos diferen-

tes" es el vínculo de analogía que libera su "esencia común". Lo que resulta menos evidente, pero parece casi indispensable para la coherencia del enunciado, es que esos dos objetos forman parte de la colección de objetos que "figuraban" (juntos) en el lugar a describir: dicho de otro modo, que la relación metafórica se establezca entre dos términos ya ligados por una relación de contigüidad espacio-temporal. Así (y sólo así) se explica que el "bello estilo", es decir, el estilo metafórico, sea caracterizado aquí por un efecto de concatenación y de necesidad ("anillos necesarios"). La solidez indestructible de la escritura, de la que Proust parece buscar aquí la fórmula mágica ("sólo la metáfora puede dar una especie de eternidad al estilo", dirá en su artículo sobre Flaubert) no puede resultar del mero vínculo horizontal establecido por el trayecto metonímico, pero tampoco se ve cómo podría contribuir a esto el mero vínculo vertical de la relación metafórica. Sólo la superposición de ambos puede sustraer al objeto de la descripción, y a la descripción misma, de las "contingencias del tiempo", es decir, de toda contingencia; sólo el cruce de una trama metonímica y de una cadena metafórica asegura la coherencia, la cohesión "necesaria" del texto. La metáfora que empleamos nos ha sido en gran parte sugerida por la que utiliza Proust: "anillos", eslabones, tejido, entramado. Pero la imagen a la que Proust recurre más gustosamente es de orden más sustancial: es el motivo del "fundido", de lo *homogéneo*. Lo que constituye para él la "belleza absoluta" de algunas páginas es, recordémoslo, "una especie de fundido, de unidad transparente, donde todas las cosas, una vez perdido su aspecto primero de cosas, han venido a colocarse, unas al lado de otras, en una especie de orden, penetradas por la misma luz, vistas las unas en las otras, sin que una sola palabra quede afuera, refractaria a esta asimilación . . . Supongo que eso es lo que se llama el Barniz de los Maestros"(49). Compruébalo una vez más que la calidad del estilo de-

pende de una "asimilación" establecida entre objetos copresentes, de las "cosas", que, para perder su "aspecto primero de cosas", es decir, su contingencia y su dispersión, deben reflejarse y absorberse mutuamente, a la vez "colocadas unas al lado de otras" (contigüidad) y "vistas las unas en las otras" (analogía). Si realmente se quiere —como lo propone Roman Jakobson (50)— caracterizar el trayecto metonímico como la dimensión propiamente prosaica del discurso, y el trayecto metafórico como su dimensión poética, deberá entonces considerarse la escritura proustiana como la tentativa más extrema dirigida a ese estado mixto, que asume y activa plenamente los dos ejes del lenguaje, y que sería ciertamente irrisorio llamar "poema en prosa" o "prosa poética" y que constituiría de manera absoluta y en el sentido más pleno del término, el Texto.

Segunda observación: Si se mide la importancia del contagio metonímico en el trabajo de la imaginación proustiana, y particularmente en la experiencia de la memoria involuntaria, uno se siente tentado a desplazar un poco la pregunta inevitable de la que Maurice Blanchot se hace eco en *Le livre à venir* (51): ¿cómo pasó Proust de su "designio original, que era escribir una novela de instantes poéticos", a este relato (casi) continuo que es *En busca del tiempo perdido*? Blanchot respondía en seguida que la esencia de esos instantes "no es la de ser puntuales", y, quizás, sabemos ahora un poco mejor porqué. A decir verdad, tal vez el designio de Proust no fue jamás escribir un libro hecho de una colección de éxtasis poéticos. *Jean Santeuil* es ya una cosa totalmente distinta, e incluso la célebre página donde el narrador, reemplazando de manera tan despótica a su héroe (toda la *Recherche* está contenida en ese movimiento) afirma haber escrito "sólo cuando un recuerdo resucitaba súbitamente en un olor, en una visión que hacía estallar, mientras por encima de él palpitaba la imaginación, y siempre que esa alegría me daba la

inspiración" (52), incluso esa página, no autoriza a juzgar de ese modo: el pasado "resucitado" por un encuentro de sensaciones no es tan "puntual" como dicho encuentro, y puede alcanzar con una sola —e ínfima— reminiscencia, para desencadenar, gracias a la irradiación metonímica de que va acompañada, un movimiento de anamnesis de una amplitud inconmensurable. Eso es, precisamente, lo que pasa en *En busca del tiempo perdido*.

Hay, en efecto, un corte muy profundo en la primera parte de *Swann (Combray)*, entre el primer capítulo, casi exclusivamente consagrado a esa originaria y obsesiva, que Proust llama "el teatro y el drama del acostarme", escena que durante mucho tiempo había permanecido, en la memoria del narrador, como el único recuerdo de Combray que no había caído jamás en el olvido, escena *inmóvil* y, en cierta manera, "puntual", en la que la narración se cierra y se hunde como sin esperanza de poder liberarse jamás de ella,— y el segundo capítulo, donde a ese Combray vertical de la obsesión repetitiva y de la "fijación" ("fragmento luminoso recordado en medio de indistintas tinieblas"; reducido al pequeño salón y al comedor donde se recibe a M. Swann, a la "odiada" escalera, al cuarto donde Marcel espera desesperadamente el beso materno), lo sustituye, por fin, con su espacio extensible, sus "dos lados", sus paseos alternados, el Combray horizontal de la geografía infantil y del calendario familiar, punto de partida e incentivo del verdadero movimiento narrativo. Este corte, este cambio de registro y de régimen, sin el cual la novela proustiana no hubiera sencillamente tenido *lugar*, lo constituye evidentemente la "resurrección" de Combray, a través de la memoria involuntaria, es decir, indisolublemente "por el milagro de una analogía", y por ese otro milagro que ve (que *hace*) salir toda una infancia —"ciudad y jardines", espacio y tiempo— y a continuación, "por asociación de recuerdos", toda una vida (y algu-

nas otras), de una taza de té. Este efecto paradójico de la reminiscencia, inmovilizador e impulsor a la vez, detención brusca, hiato traumático (aunque "delicioso") del tiempo vivido (el éxtasis metafórico) y expansión inmediatamente irreprimible y continua del tiempo "recobrado", es decir, revivido (contagio metonímico), ya se manifestaba de una manera decisiva en una frase que sirve de epígrafe a *Jean Santeuil*: "¿Puedo llamar novela a este libro? Es menos, tal vez, y mucho más, la esencia misma de mi vida, recogida sin mezcla alguna, en *esas horas de desgarramiento en las que dimana*" (53). Herida del presente, efusión del pasado, es decir, además (puesto que los tiempos son *formas* también): suspensión del discurso y nacimiento del relato. Sin metáfora, dice (aproximadamente) Proust, no hay verdaderos recuerdos;

nosotros agregamos por él (y por todos): sin metonimia, no hay encadenamiento de recuerdos, ni *historia*, ni novela. Es la metáfora, pues, la que reencuentra el tiempo perdido, pero la metonimia es la que lo reanima y lo vuelve a poner en marcha: la que lo devuelve a sí mismo y a su verdadera "esencia", que es su propia fuga y su propia Búsqueda. Aquí entonces, aquí solamente —por medio de la metáfora, pero *en* la metonimia—, aquí comienza el Relato.

(Texto íntegro del artículo "Métonymie chez Proust" extraído de *Figures III*. Ed. du Seuil. París, 1972.)

Traducción de Mirta A. de Fescina (Alliance Française) y Gustavo Martínez (Instituto de Profesores).

NOTAS

- 1.- La ausencia de artículo delante de *Metonimia* tiene un sentido que conviene, tal vez, aclarar: se trata aquí de un nombre propio, y en seguida se ve de qué clase. Uno dice *Metonimia* en Proust como diría *Polimnia* en Píndaro o *Clío* en Tácito, o más bien, *Polimnia* en Tácito y *Clío* en Píndaro, si es que una diosa puede equivocarse de puerta: simple visita, pues, pero no sin consecuencias.
- 2.- "Style in the French Novel", Cambridge, 1957, p. 197.
- 3.- Otras hipálages metonímicas, de factura tan completamente clásica, en suma, como el papel culpable de Boileau: el ruido ferruginoso del cascabel, la jalea de frutas industriosa, el olor mediatriz de la colcha, el sonido dorado de las campanas, o incluso, el plegado devoto de la magdalena con forma de coquillas de Santiago. No obstante, no debe llevarse el amor a la metonimia hasta el extremo de seguir a George Painter en esta defensa, cuando menos paradójica, de las "vértebras" frontales de Léonie: "Proust emplea a propósito y con audacia, una figura de estilo conocida con el nombre de metonimia: llama vértebras a los huesos de la frente de tía Léonie con el fin de sugerir que se parecen a vértebras. Si esa es realmente la intención de Proust (lo cual resulta dudoso), esta "figura de

estilo" es, en este caso, lisa y llanamente, una metáfora.

- 4.- Algunas de las citas han sido tomadas de la versión de Alianza Editorial (En este caso, tomo I, pág. 177). (Nota de los traductores.)
- 5.- Alianza IV, 472.
- 6.- Formulación comparable: Marcel acaba de evocar el mirador del jardín, donde se refugia para leer, y agrega: "¿Acaso no era también mi pensamiento como una cuna en el fondo de la cual..." (Cf. Alianza I, 106).
- 7.- Cf. Alianza I, 82 y 84-85.
- 8.- Alianza I, 85.
- 9.- "Contra Sainte-Beuve".
- 10.- De hecho, la motivación es recíproca y juega en los dos sentidos: la proximidad autentifica la semejanza, que de otra manera podría parecer gratuita o forzada, pero, a su vez, la semejanza justifica la proximidad, que si no podría parecer fortuita o arbitraria, salvo que se suponga (lo cual no es así) que Proust describe simplemente un paisaje que tiene "ante los ojos".
- 11.- La distinción entre estas dos cualidades no es siempre claramente percibida, y el metalenguaje retórico refleja y mantiene esta confusión: por ejem-

plo, los teóricos clásicos prescribían no "tomar de muy lejos" la metáfora, no fundarla en un "parecido demasiado lejano"; inversamente, Breton recomienda en Los vasos comunicantes, "comparar dos objetos lo más alejados posible uno del otro": ni los primeros ni el segundo dicen (incluso, puede ser que no sepan) si el "alejamiento" del que hablan mide la distancia que separa los objetos o su grado de semejanza. Un pasaje de "Figures", pág. 249, comparte todavía la misma confusión.

12.- El tema espacial parece casi siempre dominante, de hecho, pero nada impide en teoría un enlace metonímico puramente temporal, como en esta comparación motivada por la proximidad de una fecha: "Respecto a estos arbustos que había visto en el jardín, tomándolos por dioses extranjeros, ¿no me había equivocado como Magdalena cuando, en otro jardín, un día cuyo aniversario pronto iba a cumplirse, vio una forma humana y creyó que era el jardinero?" (Cf. Alianza III, 181-82).

13.- "L'or du Scarabée", Tel Quel 34, pág. 47.

14.- I, 694. 440-441.

15.- Cf. Alianza I, 190.

16.- Cf. Alianza I, 184.

17.- Cf. Alianza I, 451-52.

18.- "¿Por qué... no describir... los lugares donde uno encontró semejante verdad?... A veces, por otra parte, había entre el paisaje y la idea una especie de armonía" (Cahier 26, folio 18).

19.- Término tomado de los teóricos del lenguaje cinematográfico: metáforas diegéticas, en el sentido de que su "vehículo" ha sido tomado de la diégesis, es decir, del universo espacio-temporal del relato (Hitchcock describió un bello ejemplo tomado de "North by northwest": "Cuando Cary Grant se extiende sobre Eve Marie Saint en el vagón-cama, ¿qué es lo que hago? Muestro al tren sumiéndose en un túnel. Es un símbolo bien claro", L'Express, 16 de marzo de 1970). Sin embargo, el empleo de este término no debe disimular, ante todo, que la metáfora en sí misma, o la comparación, como toda figura, constituye una intervención extradieгética del "autor"; y que el vehículo de una metáfora no es jamás, de manera absoluta, dieгético o no dieгético, sino siempre, según las ocurrencias, más o menos dieгético: los fuegos de la pasión son, como se sabe, más dieгéticos para el Pirro de Andrómaca que para el común de los mortales; el vehículo de una metonimia es siempre, por definición, marcadamente dieгético, y es eso, sin duda, lo que le ha valido el favor de la estética clásica. Se puede apreciar con claridad la diferencia comparando las situaciones dieгéticas de los dos vehículos figurativos en el hemistiquio de Saint-Amant: El oro cae bajo el hierro. El metonímico hierro (por hoz) es innegablemente dieгético, puesto que el hierro está presente en la hoz; el vehículo metafórico oro (por trigo) es, groseramente hablando, no dieгético, pero, con más rigor, debe decirse que es dieгético en proporción a la presencia (activa) del oro

en la diégesis. Ejemplo perfecto de metáfora dieгética es la última estrofa de "Booz endormi", donde el material metafórico (Dios segador, luna hoz, campo de estrellas) es evidentemente proporcionada por la situación.

20.- Alianza I, 214. Otro efecto del mismo orden se encuentra, siempre a propósito de Oriane, en Pl. II, 741, donde la duquesa, sentada bajo una tapicería náutica, se vuelve, por contagio, "como una divinidad de las aguas".

21.- Pl. III, 648.

22.- Cf. Alianza VI, 253-54.

23.- Ver, inmediatamente después de este pasaje, la descripción de un Carpaccio tratada como un paisaje veneciano real.

24.- Al menos, si uno se ubica dentro de la situación (ficticia o no) constituida por el texto. Basta, al contrario, con colocarse fuera del texto (ante él) para poder decir, del mismo modo, que la concomitancia ha sido manipulada para motivar la metáfora. Sólo una situación vista como impuesta al autor por la historia o la tradición y, por lo tanto (de hecho), como no ficticia (ejemplo: Booz endormi), impone simultáneamente al lector la hipótesis de un trayecto (genético) causalista: metonimia-causa — metáfora-efecto, y no de uno finalista: metáfora-fin — metonimia-medio (y, por consiguiente, según otra causalidad, metáfora-causa — metonimia-efecto), siempre posible en una ficción hipotéticamente pura. En Proust, es obvio que cada ejemplo puede suscitar, en este nivel, un debate infinito entre una lectura de la Recherche como ficción y una lectura de la Recherche como autobiografía.

25.- Esta situación originaria entraña toda una serie de comparaciones marinas, entre el grupo y una bandada de gaviotas (Pl. I, 788, 823, 944, 947); una metáfora (Pl. I, 823-4, 855), una ola (I, 855); Albertine es cambiante como el mar (I, 947-8); y todavía, en La prisionera, ya trasplantada a París, su sueño "a cuya orilla" sueña Marcel, es suave "como un céfiro marino" (III, 70).

26.- Cf. Alianza II, 299.

27.- "Como uno de esos afiches enteramente azules o enteramente rojos, en los cuales, a causa de los límites del procedimiento empleado o por capricho del decorador, son azules o rojos, no sólo el cielo y el mar, sino las barcas, la iglesia y los transeúntes" (Cf. Alianza I, 457).

28.- Cf. Alianza, I, 451.

29.- "¡Qué alegría... ver, en la ventana y en todas las vitrinas de las bibliotecas, igual que en los ojos de buey de un camarote de barco, el mar... " (Cf. Alianza II, 280); "me echaba en la cama, y me veía rodeado por todas partes de imágenes del mar, como si estuviese en la litera de uno de esos barcos que pasaban cerca de mí, de esos barcos que luego, por la noche, nos asombrarían con la visión de su lenta marcha por el seno de la oscuridad, como cisnes silenciosos y sombríos, pero bien des-

piertos" (Alianza II, 432). Se advierte aquí la concurrencia explícita del nexo metafórico (como si) y del metonímico (cerca de mí), y la segunda metáfora, también metonímica, inserta en la primera (naves : cisnes).

30.- Cf. Alianza II, 290.

31.- Cf. Alianza II, 432. La comprensión mar-peíz es aquí inmediatamente duplicada por otra, complementaria, cielo-peíz: "El cielo del mismo rosa que uno de esos salmones que nos haríamos servir en seguida en Rivebelle".

32.- Cf. Alianza II, 468.

33.- Cf. Alianza II, 536 y 282. Marcel reencontrará, más tarde, en Venécia, esos "destellos de sol glauco" o "verdoso".

34.- Cf. Alianza II, 536.

35.- Cf. Alianza II, 536.

36.- Figures II, pág. 232-247. La ilusión semántica (denunciada más tarde, recordémoslo, por el mismo Proust) consiste, efectivamente, en leer como analógico el lazo entre significado y significante, el cual no es más que una asociación convencional; el cratilismo interpreta los signos (los Nombres) como "imágenes", es decir, típicamente, una metonimia como una metáfora.

37.- Alianza I, 203.

38.- B. Migliorini, "La Metáfora recíproca", Saggi linguistici, Florencia, 1957, pág. 23-30.

39.- Cf. Alianza III, 42.

40.- "La sucesión de metáforas derivadas verifica, mediante un ejercicio repetido de la función referencial, la exactitud y justeza de la metáfora primaria. La metáfora desplegada da, pues, al lector que la decodifica, una impresión creciente de adecuación" (Michael Riffaterre, La métaphore filée dans la poésie surréaliste, Langue française, setiembre 1969, p. 51). Es necesario, por otra parte, hacer notar, en el episodio de la velada en la Opera, la presencia, sobre la cabellera de la princesa, de un objeto efectivamente tomado del universo submarino, y que actúa también por consiguiente, al igual que la palabra "baignoire", de nexo entre el espacio comparado y el espacio comparante: "Una reddecilla hecha de esas conchas blancas que se pescan en ciertos mares australes, y que estaban mezcladas con perlas, mosaico marino apenas salido de las ondas" (Alianza III, 46).

41.- "Había habido en mí, irradiando una pequeña zona a mi alrededor, una sensación . . ." (Pl. III, 873).

42.- Style in the French Novel, pág. 197.

43.- Cf. Alianza VII, 221-224. Ya en "Swann", a propósito de las vestimentas de Mme. Swann, y del decorado de su vida, Proust hablaba de la "solidaridad que tienen entre sí las diferentes partes de un recuerdo y que nuestra memoria mantiene equilibradas en un conjunto de donde no nos está permi-

tido distraer ni rechazar nada" (Cf. Alianza I, 501).

44.- Cf. Alianza I, 64. A propósito de otras reminiscencias, Proust dice sentir también en el fondo de sí mismo "las tierras reconquistadas al olvido, que se resecan y se reconstruyen" (Cf. Alianza I, 87).

45.- Cf. Alianza I, 106.

46.- Cf. Alianza VII, 239.

47.- Ver Pl. I, 12, 497, 651-652. Este tema de la culpabilidad vuelve otra vez en II, 171-172, donde Marcel, ebrio, ve en un espejo su "repulsivo" reflejo, imagen de un "yo espantoso". Pero el signo más claro de unión entre "exceso" alcohólico y culpabilidad sexual (edípica) está, sin duda, en la frase donde, cuando Marcel le anuncia su intención de casarse con Albertine, la expresión preocupada-de su madre es comparada a "esa expresión que había tenido en Combray por primera vez, cuando se había resignado a pasar la noche junto a mí, expresión que en ese momento se parecía extraordinariamente a la de mi abuela, cuando me permitía tomar coñac" (Pl. II, 1131).

48.- "On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style; même, ainsi que la vie, quand, en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore".

49.- "Correspondance", Plon, II, 86. Recordemos, también, esta otra formulación del mismo ideal: "En el estilo de Flaubert, por ejemplo, todos los elementos de la realidad se convierten en una misma sustancia, de vastas superficies, de reverberación monótona. Ninguna impureza ha quedado. Las superficies se han vuelto espejeantes. Todas las cosas se ven pintadas en ellas, pero por reflejo, sin alterar su sustancia homogénea. Todo lo que era diferente ha sido convertido y absorbido" ("Contra Sainte-Beuve", Pléiade, 269). El mismo efecto de unificación sustancial, en pintura esta vez, aparece en esta variante de las "Muchachas en flor": "Como en los cuadros de Elstir. . . donde la casa más moderna de Chartres está consubstancializada, gracias a la misma luz que la penetra, gracias a la misma "impresión", con la catedral. . ." Contre Sainte-Beuve, Pl. 269).

50.- Essais de Linguistique Générale. Pág. 66, 67.

51.- L'Expérience de Proust, pág. 18-34.

52.- Pl., pág. 401.

53.- Pl., pág. 181.