

Aristóteles, el placer que nos proporciona el pensar en cómo reflexionamos puede ser breve, pero por lo general es consistente con lo que referimos como naturaleza humana.

En 1930 Borges atacó ferozmente la escritura y figura literaria del jesuita aragonés. Y, a finales de la década de los sesenta, ratificó su desprecio por una forma de redacción y reflexión cuidadosamente condensada que conduce al uso acertado y unívoco del concepto.

A los dos últimos decenios de nuestro siglo correspondió la renovación de las preocupaciones retóricas y sus pretensiones epistemológicas y sobre la filosofía práctica, y con ella varias reediciones de la *Agudeza y Arte de Ingenio* de Baltasar Gracián, rescatándola del exilio forzado al que los lectores profesionales la habían condenado.

Por último nos hemos dado cuenta de que la filosofía práctica en su modalidad ética ha tenido la culpa de que la forma habitual de leer literatura nos haya orientado preferentemente con lujo filantrópico hacia personajes que nos enseñan algo sobre nuestras propias vidas a condición de que su hechura placentera, retórica, se nos olvide. (Tal parece que la crítica literaria y teórica de los años sesenta, mal llamada estructuralista, no hubiera existido.) Aun antes de este último renacimiento de lo retórico, Bioy Casares, otro argentino célebre gran amigo y colega de Borges, expresó lo que sería la tercera opción interpretativa frente a la lectura de Gracián, a mi entender la más ajustada. En un exiguo artículo que dobla el título de la *Agudeza y arte de ingenio* del aragonés, el escritor sudamericano observa lo siguiente:

Bajo las retorcidas sentencias de la *Agudeza*, que analizan y comparan con ecuanimidad las protestas del amor divino y los requiebros del enamorado, hay como un fuego recóndito, una urbana y crítica pasión por la literatura y como un eco de eruditas conversaciones y de profundas bibliotecas.¹

Bioy acierta al observar que dos de las características del estilo barroco de Gracián son una la pasión por la crítica y la otra la conversación igualmente fiera y pasional donde la lengua fluye, vive y

¹ A. Bioy Casares, "Agudeza y arte de ingenio", en *La recóndita aventura*, p. 30

se reproduce. Es en la polémica argumentada, en el intercambio ordenado de pareceres, astuto y ágil, lo que en época de Gracián se llamaba “ingenio cortesano”, donde el lenguaje tiene su mejor lugar y su mejor obra. La imagen del palacio al igual que la de la biblioteca (en nuestros días en las voces de Barthes, Foucault, Derrida, Eco y del mismo Bioy) son los espacios metafóricos y necesarios donde se reproduce y redistribuye la riqueza expresiva de la lengua española. Se trata en ambos casos de espacios de significación y de intercambio sin dimensiones, de espacios “paradojos”, ambivalentes según opinión del jesuita Gracián. El refrán popular y el proverbio franquean la puerta a ambos dominios: uno íntimo, el otro tan público como el rumor. Los dichos y los saberes libresco se conectan en ambos espacios, unos por referencia a los otros, ordenados según las secuencias de las más recónditas pasiones del lector. En ambos, también, la conversación apuntala el edificio que siendo metáfora es por ende construcción de significados, sustitución que rige el intercambio verbal, invención permanente de opiniones. Pero la metáfora de la edificación tan usada por literatos y filósofos es aún hoy incógnita: prendió en Europa pero sin duda es musulmana y oriental.

La biblioteca es intertextualidad, la corte y el palacio son la trans-textualidad. Ambos espacios imaginarios son complejos y paradojos; ambos están sujetos a la discusión y ambos son también el lugar del último desencanto: no hay paraíso comunicativo o significativo que no pase por la discusión, el engaño, el uso espurio. No hay paraíso del lenguaje, y punto. El palacio sin puertas es la gran metáfora graciana de un lugar no geográfico sino imaginario, o más bien ingenioso.

El palacio sin puertas es el dominio de la opinión y el “común embeleco” que no tienen amo y que a todos por igual gobiernan. A él no puede entrarse a través de puertas ni ventanas sino mediante el recurso del “Esto se dice”. Mundo tan bueno como perjudicial, donde si bien habita el Engaño, aguarda también el Desengaño, hijo de la Verdad. La verdad no es lo contrario del error o la mentira, sino madre del desencanto, mucho más amargo y final, decisivo y terminal que lo falso. La lengua, o más bien la significación, no es “edificación, sino desedificación de tanto pasajero”, donde no se dis-

tingue “la frente del envés” ni se le puede hallar “entrada ni salida”; si no es posible meterse al palacio basta con entremeterse como Pedro por Huesca para estar adentro. El adentro y el afuera se relativizan, adquieren las dimensiones de la opinión y su intercambio exaltado. Así es el mundo de la opinión común, donde habita el hombre, que tanto alimenta como viste y persuade y convence; es donde también debe pasar sus días la verdad, y donde puede sobrevivirse a fuerza del descifrar y el discurrir, artes del desengaño. La lengua es un palacio estoico, conforme al afecto y no al efecto.

Baltasar Gracián es el primer autor en asimilar la herencia de Occidente a una espacialidad imaginaria, cortesana y palaciega, es decir pública y política; después de él se ha hecho referencia a bibliotecas para dar cuenta de la manera en que Occidente administra sus tradiciones. El palacio es no sólo el espacio que cobija los tesoros de la lengua, también es el propio mecanismo “encantado”, que cuenta con un “artificio del hacer correr la voz y pasar la palabra” [la cualidad pública de las lenguas] al decir de Gracián, de un modo de vivir de tramoya. Mecanismo o maquinaria oportuna y circunstancial, a la que las artes del descifrar y las del discurrir no logran penetrar. La sensibilidad extrema, la ironía y la desconfianza, compañeros del ingenio [agudeza] escéptico serán los únicos medios útiles para poder sobrevivir en el palacio. Habitar un palacio sin puertas es aguardar la muy frágil y efímera oportunidad de descifrar al descifrador, y a través del hijo llegar a la madre, que es la verdad.

Sólo nos queda aplicar la agudeza del ingenio que, sin salvarnos, podrá sin embargo hacernos gozar de los frutos del pensamiento que penden también de los árboles encantados del palacio sin puertas.

Diéronle muchas vueltas, sin poder distinguir la frente del envés (del embustero palacio); rodeáronle todo muchas veces, sin poderle hallar entrada ni salida./...—Pues tú has de entrar como Pedro por Huesca./—¡Eh!, que no veo puerta ni ventana./—No faltará alguna, que los que no pueden por las principales, entran por las excusadas./—Aún esas no descubro./—Alto, entra por la de los entremetidos, que son las más./...Y realmente fue así, que entraron allá con grande facilidad entremetiéndose. (B. Gracián, *El Criticón*.)

Florenxia, Parma, Combray, Balbec...
Ciudades de la imaginación en el mundo
de *En busca del tiempo perdido*

● LUZ AURORA PIMENTEL

*The lunatic, the lover and the poet
Are of imagination all compact...
The poet's eye, in a fine frenzy rolling,
Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven,
And as imagination bodies forth
The form of things unknown, the poet's pen
Turns them to shapes, and gives to airy nothing
A local habitation and a name.*

Shakespeare, *A Midsummer's Night's Dream*

En el mundo de ficción de *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, ciertos lugares imaginarios, como Balbec o Combray, han sido sometidos a escrutinios referenciales para encontrar lugares equivalentes en Francia. Estas curiosas actividades académicas indican, de manera tangencial, hasta qué punto la construcción de una ciudad en la ficción parece respetar, de todos modos, ciertas configuraciones urbanas que permiten al lector tender un puente —sobre los pilotes de una ilusión de realidad verbalmente forjados— entre una ciudad real y una imaginaria.

Tal es el caso de Combray, ciudad imaginaria que, sin embargo, se propone en el mismo nivel de realidad que otras que sí tienen un referente en los mapas del mundo, París o Venecia, por ejemplo. Combray sería entonces una ciudad imaginaria en primer grado. Pero hay otras ciudades en este mundo de ficción que son doblemente imaginarias, como Balbec. De hecho, incluso Parma o Florenxia

—independientemente de su estatuto referencial como ciudades “reales”— son espacios que se construyen en el ensueño, a partir de materiales puramente subjetivos, generados en aquella dimensión que por ser de su misma sustancia está más próxima a la imaginación: el lenguaje. Por ello, los cimientos de estas construcciones imaginarias habremos de encontrarlos en el nombre, el almacén en el deseo. A partir de una materialidad sonora y de una constelación de intertextos en cuyo centro se ubica el nombre, Marcel Proust construye estas ciudades de la imaginación, para luego confrontarlas con sus correlatos supuestamente reales. Aunque en el caso de Balbec semejante acto de confrontación se torna en una maravillosa paradoja, pues el Balbec “real”, en las costas de Normandía, esa playa que ocupa un lugar concreto en el universo ficcional de *En busca del tiempo perdido* y existe en un primer nivel de realidad, no es sin embargo más real que el Balbec imaginario que construye Marcel-personaje-narrador, ya que ninguno de los dos —a diferencia de París, Florencia, Parma o Venecia— existe en los mapas del mundo extratextual. De ahí que Balbec pudiera ser considerada como una ciudad imaginaria en segundo grado.¹

En este trabajo intentaré examinar las motivaciones y la materialidad misma de los bloques de construcción verbal de estas ciudades imaginarias, tanto las de primer grado (Combray) como las de segundo grado (Balbec). Asimismo, trataré de dar cuenta de las estrategias descriptivo-narrativas, retóricas, inter- e intratextuales de las que echa mano Proust para proyectar estos espacios imaginarios.

Pensemos que nombrar es conjurar, que, como diría Shakespeare, la nada hecha de aire cobra forma y se convierte en un lugar concreto al ser nombrada por el poeta. De todos los elementos lingüísticos que se reúnen para crear una ilusión de realidad, el nombre propio es quizá el de más alto valor referencial. Para algunos teóricos del len-

¹ De hecho, casi podríamos hablar de una ciudad imaginaria en tercer grado, ya que, en un guiño al lector, Proust evoca —como si fuera algún genio de lámpara oriental— al Baalbek del Medio Oriente, y al hacerlo conjura las *Mil y una noches*, texto que subyace como modelo por emular a lo largo de toda la obra, como si sólo narrando pudiera posponerse indefinidamente el momento de morir: *En busca del tiempo perdido*, obra póstuma por excelencia.

guaje, el nombre propio tiene sólo valor referencial, único e individual. Desde esa perspectiva, el nombre propio “tiene un referente pero no un sentido o, como lo dice J. S. Mill, una denotación pero no una connotación” (Ducrot y Todorov, 1974, p. 290). Dar a una entidad diegética el mismo nombre que ya ostenta un lugar en el mundo real implicaría entonces remitir al lector, sin ninguna otra mediación, en apariencia, a ese espacio designado y no a otro. Decir *París*, declinar en lista los nombres de sus calles, de sus edificios y monumentos, es producir en el lector una imagen visual de la ciudad, un movimiento icónico-semántico que desemboca en un reconocimiento. No obstante, ¿en qué consiste este fenómeno de significación de orden sensorial del que, en parte, es responsable el nombre propio?

Por experiencia, y a despecho de las observaciones de los estudiosos de la lingüística y de la semántica, el nombre de una ciudad, como el de una persona o el un personaje,² en el caso de la ficción es un centro de imantación semántica al que convergen toda clase de significaciones arbitrariamente atribuidas al objeto nombrado, de sus partes y semas constitutivos, y de otros objetos e imágenes visuales metonímicamente asociados al nombre. De este modo, la noción “ciudad de París”, como objeto visual y visualizable, ha sido instaurada ya por otros discursos, desde el cartográfico y fotográfico hasta el literario que ha producido una infinidad de descripciones detalladas de la ciudad. Es a este complejo discursivo al que remite el nombre de una ciudad en un texto de ficción: el lector “visualiza” la ciudad visitada, la fotografía vista, el mapa consultado, las descripciones anteriormente leídas, o, en el peor de los casos, la imagen que tenga de cualquier ciudad. La ciudad se convierte en lo que Greimas ha llamado un “referente global imaginario”.

Evidentemente, ese referente global se consolida gracias a transposiciones metasemióticas de todo tipo: mapas de la ciudad, tarjetas postales (...) sin contar con los innumerables discursos que se han pronunciado sobre la ciudad (...) [ese referente global] sirve de pretexto a las elaboraciones secundarias más variadas que se

² Cfr. R. Barthes, 1970, p. 74.

manifiestan bajo la forma de diversas mitologías urbanas (París Ciudad-Luz): toda una arquitectura de significaciones se erige así sobre el espacio urbano, determinando en buena medida su aceptación o su rechazo, la felicidad y la belleza de la vida urbana o su insoportable miseria.³

Así pues, si bien es cierto que, en un primer momento, la ciudad ficcional que remite a otra en la realidad no exige una *comprensión* por parte del lector sino una *identificación*, un *reconocimiento*, ya que “el nombre propio es indefinible, sólo caracterizable (...) no es una ‘descripción que identifica’ sino una identificación sin descripción”,⁴ aun así, la dimensión descriptiva sigue estando virtualmente en el nombre. Aunque decir *París* no sea describir la ciudad sino remitir a una realidad, pues de entrada *París* es una entidad llena; no obstante, esta plenitud del nombre propio no se debe únicamente al papel de *identificación* que éste cumple, sino también al hecho de que imanta una constelación de significados culturalmente atribuidos a la ciudad, de tal manera que, por ese fenómeno de imantación semántica, el nombre adquiere una constelación de significados, por lo cual bien podría decirse que el nombre propio sí tiene sentido, aun cuando sea de manera aferente. Síntesis de sus partes constitutivas y del cúmulo de significaciones que se le han ido adhiriendo al correr de los tiempos París es, como diría Roland Barthes al hablar del nombre propio, “un signo voluminoso, eternamente henchido de un frondoso sentido”.⁵ Pero esta plenitud y estabilidad implican un cierto grado de previsibilidad y de redundancia léxicas: sólo las calles, monumentos o edificios que pertenezcan a la ciudad real podrán formar parte de la descripción de su homónimo en el texto de ficción, y sólo la presencia repetida de esas mismas partes dará cuerpo al espacio diegético construido por la descripción. De tal suerte que, por su solo valor referencial, basta con nombrar una ciudad para construir un espacio de ficción que se llena con los valores culturales del espacio referido, es decir, de todo el complejo de significación ya inscrito en el “texto” cultural.

³ J. A. Greimas, 1979, p. 40 ss.

⁴ P. Lerat, 1983, p. 73.

⁵ R. Barthes, 1953 / 1972, p. 125.

Pero ¿qué sucede con aquellos espacios diegéticos contruidos sin referente extratextual, cuyos nombres no remiten a ninguna entidad real —el Combray y el Balbec de Proust, o el Macondo de García Márquez? Se trata evidentemente de un fenómeno de autorreferencialidad que activaría plenamente ese potencial en todo universo de discurso. Pero de manera muy particular podríamos señalar, como fundamentales en este fenómeno de autorreferencialidad, tanto las propiedades del nombre común como las del nombre propio. A pesar de no tener un referente, estas ciudades de ficción aún se reconocen como entidades urbanas porque comparten con las de la realidad extratextual los mismos componentes/nombres: “calles”, “casas”, “edificios”, “monumentos”, “parques”, “tiendas”, etc. Así, con los nombres propios y comunes como charnela que articula las dos dimensiones, esta adecuación entre lo lingüístico y lo cultural en gran medida genera un efecto de realidad incluso en descripciones de ciudades que no tienen un referente extratextual.

Combray de lejos, en diez leguas a la redonda, visto desde el tren cuando llegábamos la semana anterior a Pascua, no era más que una iglesia que resumía la ciudad, la representaba y hablaba de ella y por ella a las lejanías, y que ya vista más de cerca mantenía bien apretados, al abrigo de su gran manto sombrío, en medio del campo y contra los vientos, como una pastora a sus ovejas, los lomos lanosos y grises de las casas, ceñidas acá y acullá por un lienzo de muralla medieval que trazaba un rasgo perfectamente curvo como en una menuda ciudad de un cuadro primitivo. Para vivir, Combray era un poco triste, triste como sus calles, cuyas casas, contruidas con piedra negruzca del país, con unos escalones a la entrada y con tejados acabados en punta, que con sus aleros hacían gran sombra, eran tan oscuras que en cuanto el día empezaba a declinar era menester subir los visillos; calles con graves nombres de santos (algunos de ellos se referían a la historia de los primeros señores de Combray), calle de Saint-Hilaire, calle de Saint-Jacques, donde estaba la casa de mi tía; calle de Sainte-Hildegarde, con la que lindaba la verja; calle de Saint-Esprit, a la que daba la puertecita lateral del jardín... (I, 49)⁶

⁶ Todas las referencias a la traducción española de *En busca del tiempo perdido* son de la edición de 1975 de Plaza & Janés. En todas las citas se dará la referencia

Lo interesante es que, aunque Combray como tal no exista en la realidad topográfica de Francia, su constitución diegética no es sino el desarrollo del tema descriptivo “ciudad”, con un alto grado de previsibilidad léxica, debido al sistema de contigüidades obligadas inherente a la noción misma de ciudad. Más aún, en el mundo de *En busca del tiempo perdido* no hay diferencia alguna entre el estatuto *diegético* de Combray y el de París: ambos espacios se presentan como el nivel de “realidad” del relato, ambos son espacios urbanos descritos en términos de “calles”, “jardines”, “iglesias”, “panaderías”, etc. En ese mundo, tan fuerte es la ilusión de realidad en la ciudad “ficticia” de Combray como en la “reconstrucción” de París, y a tantos peregrinajes han dado pie la una y la otra (porque igualmente intensa es en el lector la necesidad de un referente real que dé cuerpo a esa ilusión). De ahí que “Combray”, el relato, haya sido punto de partida de innumerables “exégesis referenciales” (por llamar de alguna manera a este tipo de actividad académica), cuyo resultado final ha sido la imposición autoritaria de un solo referente extratextual (Combray = Illiers, aunque también, para algunos, Auteuil compite por el mismo puesto). Aún más fascinante es el hecho de que la ficción haya engendrado la realidad; hoy en día Combray

entre paréntesis al final y el texto en francés en notas a pie de página. La edición francesa utilizada es la de Gallimard, 1954.

Combray, de loin, à dix lieues à la ronde, vu du chemin de fer quand nous y arrivions la dernière semaine avant Pâques, ce n'était qu'une église résumant la ville, la représentant, parlant d'elle et pour elle aux lointains, et, quand on approchait, tenant serrés autour de sa haute mante sombre, en plein champ, contre le vent, comme une pastoure ses brebis, les dos laineux et gris des maisons rassemblées qu'un reste de remparts du moyen âge cernait çà et là d'un trait aussi parfaitement circulaire qu'une petite ville dans un tableau de primitif. À l'habiter, Combray était un peu triste, comme ses rues, dont les maisons construites en pierres noirâtres du pays, précédées de degrés extérieurs, coiffées de pignons qui rebattaient l'ombre devant elles, étaient assez obscures pour qu'il fallût dès que le jour commençait à tomber relever les rideaux dans les "salles"; des rues aux graves noms de saints (desquels plusieurs se rattachaient à l'histoire des premiers seigneurs de Combray): rue Saint-Hilaire, rue Saint-Jacques où était la maison de ma tante, rue Sainte-Hildegarde où donnait la grille, et rue du Saint-Esprit sur laquelle s'ouvrait la petite porte laterale de son jardin... (I, 48)

existe ahí donde los biógrafos y los críticos vieron el supuesto modelo original de la ciudad imaginada: Illiers-Combray, ciudad que existe en los itinerarios de los trenes de Francia; Illiers-Combray, Meca de todo lector apasionado de Proust, de todo lector ingenuo que aún no aprende la lección proustiana del sinsentido del referente. A los mismos trabajos de excavación biográfico-arqueológica se ha sometido a Balbec, con referentes exhumados en distintos puntos de la costa normanda.

A pesar de la semejanza en el estatuto diegético del Combray y del París proustianos, el espacio sin referente revela un aspecto capital de la producción textual, mismo que permanece oculto cuando la ciudad ficcional ostenta el mismo nombre de una entidad geográfica. Y es que, como hemos venido insistiendo, el nombre de una ciudad real es una entidad plena, plenitud que, por un lado, el relato despliega, y por otro el trabajo textual incrementa. De tal suerte que bien podría figurarse este proceso como un progresivo vaciado de la figura plena para ser luego colmada con los nuevos valores que le va confiriendo el relato.⁷ En cambio, el nombre *Combray* es, en un primer momento, una entidad vacía que sólo se llena en la sucesividad textual para finalmente acceder a su identidad, que como toda identidad es un proceso temporal, pues, como diría Proust, “uno no se realiza más que de manera sucesiva”. El proceso de semantización gradual del nombre es evidente; al nombrar y describir, una y otra vez, las calles, la iglesia y las casas, siempre en referencia al mismo nombre, surge un espacio diegético único. Combray, nombre inicialmente hueco, se convierte en un campo de imantación y de resonancia de todo un mundo, taza de té vacía que se llena con todas aquellas significaciones y formas que la han instituido en espacio diegético. En Proust, la experiencia de la Magdalena y la descripción inicial de Combray son una especie de “onomatopeya narrati-

⁷ Habría que preguntarse hasta qué punto aquella imagen de París que tuvieron los hispanoamericanos de fines del siglo pasado y principios de éste —la ciudad simultáneamente atractiva y depravada (o tal vez atractiva *por* depravada)— se debe en parte a las construcciones diegéticas de un Balzac, de un Flaubert o de un Zola, y no, necesariamente, a la ciudad como referente extratextual que sólo necesita ser reconocido.

va”⁸ de ese fenómeno de producción textual que es la proyección de un espacio diegético: en verdad Combray brota, como un surtidor, de la taza plena de su propio nombre, pero también, y al mismo tiempo, como en la analogía de los juegos japoneses, Combray es el espacio neutro y hueco en el que se sumergen “pedacitos de papel, al parecer informes, que en cuanto se mojan empiezan a estirarse, a tomar forma, a colorearse y a distinguirse, convirtiéndose en flores, en casas, en personajes consistentes y reconocibles” (I, 48).

Así pues, en tanto que nombre vacío, Combray se convierte también en un campo de imantación de formas y significaciones. Mas este lugar de convergencia no es sólo espacial sino temporal, ya que la plenitud del nombre se da en el tiempo; el nombre vacío no se llena con una sola descripción, sino gradualmente, conforme progresa el relato. Como bien lo ha observado Barthes, el nombre propio tiene “el poder de exploración (puesto que uno ‘despliega’ un nombre propio justo como lo hace con un recuerdo): el nombre propio es en cierta manera la forma lingüística de la reminiscencia” (1953/1972, 124). En efecto, la plenitud del nombre de la ciudad, Combray, es la totalidad del *relato* de “Combray”: nombrar también es narrar. Pero en el universo de *En busca del tiempo perdido* hay otros espacios, doblemente imaginarios por ser producto tanto de la ficción como de la ensoñación y del deseo.

Hay nombres de ciudades que sirven para designar, en abreviatura, su iglesia principal: Vézelay y Chartres, Bourges o Beauvais. Esta acepción parcial en que a menudo tomamos el nombre de la urbe acaba —cuando se trata de lugares aún desconocidos— por esculpir el nombre entero; y desde ese instante, siempre que que-

⁸ Hemos acuñado este término, recordando al otro, famoso, de Leo Spitzer: “onomatopeya sintáctica”. Para el crítico alemán, la sintaxis proustiana refleja en sus meandros, en sus digresiones controladas, el contenido de lo que en la frase se afirma —lo que se dice se refleja especularmente en el cómo se dice. De la misma manera, pensamos que ciertos acontecimientos y episodios en Proust tienen una organización que refleja, en miniatura, no sólo la organización narrativa más vasta de la *Recherche*, sino su contenido diegético. De la misma manera en que se describe el surgimiento del recuerdo de Combray de una taza de té, así surge todo el texto, de ese episodio singular que se convierte en un auténtico disparadero narrativo.

remos introducir en el nombre la idea de la ciudad que aún no hemos visto, él le impone como un molde las mismas líneas, del mismo estilo, y la transforma en una especie de inmensa catedral. (I, 665)⁹

Si el nombre propio de una ciudad “real” es una entidad plena que se vacía en la distensión sintagmática del relato para llenarse de los valores del mundo de la ficción, y si el nombre propio sin referente extratextual es una entidad vacía que se llena en el proceso mismo de la construcción del texto narrativo, la proyección de una ciudad imaginaria, en cambio, en ausencia de estos puntos de anclaje referencial se inicia con la anulación de los valores semánticos previamente constituidos y con la sustitución de valores y formas de organización diferentes cuyo punto de partida es doble: por un lado la subjetividad misma del narrador, por otro, la referencia a otros discursos. Tal es el caso de las ciudades de Parma y de Florencia que imagina, sin haberlas visto nunca, el joven Marcel. Aunque habría que hacer notar que en este proceso de construcción doblemente imaginaria hay todavía algo en común entre la ciudad “real” de Combray que imagina Marcel Proust y las ciudades en la imaginación de Marcel-personaje-narrador; ese puente entre las dos es el procedimiento retórico de la sinécdoque: la iglesia-catedral como principio generador y unificador del espacio. Así como la iglesia de Combray resume la ciudad y habla por ella, la catedral de cada una de las otras ciudades imaginadas esculpe tanto el nombre como las formas urbanas a su imagen y semejanza. Chartres, Florencia, son nombres que deberían estar llenos de la realidad de su referente; sin embargo, en esta construcción imaginaria, el movimiento referencial hacia el mundo extratextual ha sido revertido por la imaginación que

⁹ *Certains noms de villes, Vézelay ou Chartres, Bourges ou Beauvais, servent à désigner, par abréviation, leur église principale. Cette acception partielle où nous le prenons si souvent, finit —s'il s'agit de lieux que nous ne connaissons pas encore— par sculpter le nom tout entier qui dès lors, quand nous voudrions y faire entrer l'idée de la ville —de la ville que nous n'avons jamais vue— lui imposera, —comme un moule— les mêmes ciselures, et du même style, en fera une sorte de grande cathédrale.* (I, 658)

(re)(des)construye esa ciudad *real* a partir de coordenadas y contenidos puramente subjetivos. Porque ese nombre propio, que como cincel esculpe las formas de la ciudad, está a su vez animado por el deseo del sujeto. Pero veamos más de cerca los componentes pasionales de estas hermosas entidades urbanas.

Pero lo que los nombres nos presentan de las personas —y de las ciudades que nos habituamos a considerar individuales y únicas como personas— es una imagen confusa que extrae de ellos, de su sonoridad brillante o sombría, el color del que está pintada uniformemente, como uno de esos carteles enteramente azules o rojos en los que, ya sea por capricho del decorador, o por limitaciones del procedimiento, son azules y rojos, no sólo el mar y el cielo, sino las barcas, la iglesia y las personas. El nombre de Parma, una de las ciudades, donde más deseos tenía de ir, desde que había leído *La Cartuja*, se me aparecía compacto, liso, malva, suave [dulce],¹⁰ y si me hablaban de alguna casa de Parma, en la que sería recibido, ya me daba gusto verme vivir en una casa compacta, lisa, malva y suave [dulce], que no tenía relación alguna con las demás casas de Italia, porque yo me la imaginaba únicamente gracias a la ayuda de esa sílaba pesada del nombre de Parma, por donde no circula ningún aire, y que yo empañé de dulzura stendhaliana y del reflejo de violetas. Si pensaba en Florencia, veíala como una ciudad de milagrosa fragancia y semejante a una corola, porque se llamaba la ciudad de las azucenas, y su catedral, Santa María de las Flores. Por lo que hace a Balbec, era uno de esos nombres en el que se veía pintarse aún, como un viejo cacharro normando que conserva el color de la tierra con que lo hicieron, la representación de una costumbre abolida, de un derecho feudal, de un antiguo inventario, de un modo anticuado de pronunciar que formó sus heteróclitas sílabas, y que yo estaba seguro de advertir hasta en el fondista que me serviría el café con leche a mi llegada, y me llevaría a ver el desatado mar delante de la iglesia, fondista que me presentaba ya con el aspecto porfiado, solemne y medieval de un personaje de *fabliau*. (I, 384)¹¹

¹⁰ En francés, la palabra *douce* tiene dos acepciones: “suave” y “dulce”. El texto de Proust activa ambas significaciones.

¹¹ *Mais les noms présentent des personnes —et des villes qu'ils nous habituent à croire individuelles, uniques comme des personnes— une image confuse qui tire d'eux, de leur sonorité éclatante ou sombre, la couleur dont elle est peinte uniformé-*

Aquí el narrador detiene ese movimiento semántico de identificación que inicia un nombre propio, para establecer una relación materialmente motivada, a su parecer incluso *necesaria*, entre significante y significado. Para el soñador Marcel, el nombre de la ciudad en tanto que significante, oculta en su materialidad misma las formas sensoriales de la ciudad en tanto que significado; de tal modo que la proyección icónica de la ciudad imaginaria es estrictamente equivalente al significado del nombre. Son ciudades verdaderamente *cratílicas*, espacios ideológicos de la subjetividad, más que entidades urbanas observadas, conocidas o vividas.

Paradójicamente, esta relación entre significante y significado, surgida de los caprichos de la subjetividad, es también arbitraria y necesaria, pero en un sentido radicalmente diferente a la caracterización saussuriana del sistema de la lengua. Un efecto de sentido, común a todas estas entidades imaginarias, es la radical unificación y homogeneidad del espacio diegético, ya sea en términos de la *forma* (Florenza como una inmensa flor), del *color* (Parma, toda ella color violeta), o del *tiempo* (el ambiente uniformemente feudal de Bal-

ment, comme une de ces affiches, entièrement bleues ou entièrement rouges, dans lesquelles, à cause des limites du procédé employé ou par un caprice du décorateur, sont bleus ou rouges, non seulement le ciel et la mer, mais les barques, l'église, les passants. Le nom de Parme, une des villes où je désirais le plus aller depuis que j'avais lu la Chartreuse, m'apparaissant compact, lisse, mauve et doux, si on me parlait d'une maison quelconque de Parme dans laquelle je serais reçu on me causait le plaisir de penser que j'habiterais une demeure lisse, compacte, mauve et douce, qui n'avait de rapport avec les demeures d'aucune ville d'Italie, puisque je l'imaginai seulement à l'aide de cette syllabe lourde du nom de Parme où ne circule aucun air, et de tout ce que je lui avais fait absorber de douceur stendhalienne et du reflet de violette. Et quand je pensais à Florence, c'était comme à une ville miraculeusement embaumée et semblable à une corolle, parce qu'elle s'appelait la cité des lys et sa cathédrale, Sainte-Marie-des-Fleurs. Quant à Balbec, c'était un de ces noms où, comme sur une vieille poterie normande qui garde la couleur de la terre d'où elle fut tirée, on voit se peindre encore la représentation de quelque usage aboli, de quelque droit féodal, d'un état ancien de lieux, d'une manière désuète de prononcer qui en avait formé les syllabes hétéroclites et que je ne doutais pas de retrouver jusque chez l'aubergiste qui me servirait du café au lait à mon arrivée, me menant voir la mer déchaînée devant l'église, et auquel je prêtai l'aspect disputeur, solennel et médiéval d'un personnage de fabliau. (I, 387-88)

bec). Es evidente que la matriz a partir de la cual se construyen estos espacios es puramente subjetiva. Si la unidad tonal, ese “color del que está pintada uniformemente” deriva de la “sonoridad brillante o sombría” del nombre propio, a su vez el sonido y la luz también son construcciones imaginarias, mientras que el espacio proyectado se torna en una especie de “sinestesia narrativa” de la sonoridad y luminosidad del nombre. Los valores fonéticos que Proust atribuye a Parma, por ejemplo —“sílabas pesadas”, “en la que no circula el aire”—, tienen más de proyección subjetiva que de precisión fonética. Más aún, el espacio construido, la Parma de su imaginación, es producto de una doble relación intertextual: con otro nombre, origen de la coloración uniforme de la ciudad imaginaria (*violetas de Parma*), y con la novela de Stendhal, *La Cartuja de Parma*. ¿Hasta qué punto —cabría preguntarse— ciertos valores *semánticos* constitutivos de este espacio imaginario, tales como “lisa” o “compacta”, aunados a los valores *sonoros* del significante —“sílabas pesadas”—, son los de la torre inexpugnable en la que se encuentra prisionero Fabricio del Dongo? Tales valores habría que ubicarlos, sin embargo, en un espacio de mediación entre el texto de Stendhal y la interpretación de Proust. Una pregunta semejante se podría hacer con respecto a la insistencia en la *dulzura* de esta ciudad imaginaria, ¿no vendría quizá del callado idilio entre Fabricio y Celia? Una dimensión moral y afectiva de la dulzura que se obtiene por derivación interpretativa. Así, la selección opera a partir de estas redes intertextuales e interpretativas más o menos homogéneas, en las que no tendría lugar otra contigüidad culturalmente previsible, pero exterior a la matriz subjetiva de esta construcción. Por dar un ejemplo, a través de esas redes pueden pasar las *violetas de Parma*, ¡pero definitivamente no el *queso parmesano*!

Considerando que para la construcción imaginaria de Florencia el tejido hermenéutico-intertextual es menos apretado, la derivación etimológica es más transparente: Florencia es una inmensa flor, corola que se mira en el espejo de su propio nombre y del nombre de su catedral, Santa María de las Flores. Por lo que respecta al Balbec imaginario, este espacio es producto de la interacción de tres discursos: por una parte, los discursos orales de Swann y de Legrandin,

quienes le han hablado, el uno de la belleza de la catedral, el otro, del furor del mar; por otra, el discurso escrito del novelista de ficción, Bergotte, quien describe en detalle los tesoros arquitectónicos de la catedral de Balbec. Estamos aquí frente a un interesante fenómeno de producción textual, aun cuando todos estos personajes —Swann, Legrandin o Bergotte— forman parte del universo diegético de *En busca del tiempo perdido*, el discurso de cada uno de ellos se nos presenta en toda su alteridad, como algo autónomo y por lo tanto *citable*. En tanto que discurso del “otro”, el narrador establece con ellos una relación *intertextual*, pero como que figuras sin referente extratextual, plenamente ficcionales, la relación sólo puede ser *intratextual*. Se trata entonces de una relación intertextual ficticia generada intratextualmente, en el seno de la misma ficción.

Ahora bien, estas construcciones imaginarias tienen un valor narrativo-ideológico bien definido. Todas ellas constituyen una forma espacializada de la motivación del signo; la proyección de estas ciudades estaría propuesta entonces como una significación necesaria, ya que está, supuestamente, implícita en la forma misma del nombre: o bien, la catedral resume a la ciudad misma, “le impone como un molde las mismas líneas, del mismo estilo, y la transforma en una especie de inmensa catedral”. Más aún, estas ciudades, en tanto que signos motivados, aparecen como entidades imaginarias que se oponen al nivel de realidad establecido por la diégesis. A su vez, las entidades “reales” están marcadas como ciudades-signo arbitrarios, criaturas de lo heterogéneo y de lo contingente

Pero el mar, que por todas estas cosas me lo había yo figurado que iba a morir al pie del vitral, estaba a más de cinco leguas de distancia (...); y esa cúpula, ese campanario, que por aquellas mis lecturas, en que se lo calificaba a él también de rudo acantilado normando donde crecían las hierbas y revoloteaban los pájaros, me imaginaba yo que recibía en su base el salpicar de las alborotadas olas, erguíase en una plaza donde empalmaban dos líneas de tranvías, frente a un café que tenía una muestra con letras doradas que decían: “Billar”, y se destacaba sobre un fondo de tejados sin sombras de mástil alguno. Y la iglesia se entró en mi atención juntamente con el café, con el transeúnte a quien pregunté por mi camino, con la estación a la que iba a regresar, formando un con-

junto con todo ello; así que parecía un accidente, un producto de aquel atardecer (...) (I, 660)¹²

Desde el punto de vista temático-ideológico, la confrontación de estos dos espacios, el imaginario (pseudodiegético) y el “real” (diegético) —o visto de otro modo, un espacio imaginario elevado al cuadrado— resume algunos de los temas más importantes en Proust. En torno a la oposición fundamental, *imaginación* (creación poética) vs. *realidad* (sujeción pasiva a lo cotidiano), se organizan en paradigma las otras, algunas incluso en forma de oposición espacial: el espacio continuo / el espacio discontinuo, la cohesión / la dispersión, lo necesario / lo accidental, lo homogéneo (connotación: armonía) / lo heterogéneo (connotación cacofonía), etc. En el Balbec de la imaginación, el mar y la catedral, en estricta contigüidad, se responden e interpenetran, formando así una sola materia unificada y homogénea. Si el campanario tiene su origen en un áspero acantilado normando, y la piedra con la que están construidas las naves y las torres es también piedra de acantilado, luego entonces, en esta lógica de la imaginación, la catedral tendría que ubicarse en la cima del acantilado, frente al mar. En el Balbec de la realidad, en cambio, este diálogo armonioso se interrumpe, no sólo por esa distancia impertinente, sino por la “cacofonía” que introducen los tranvías y el café, elementos accidentales que rompen la unidad esencial, incluso *materia*, de la iglesia y el mar, unidad que, sin embargo, se sugiere como su “verdadera realidad” y que debería dar pie a una contigüidad efectiva en el mundo de lo cotidiano.

¹² *Mais cette mer, qu'à cause de cela j'avais imaginée venant mourir au pied du vitrail, était à plus de cinq lieues de distance (...) sa coupole, ce clocher que, parce que j'avais lu qu'il était lui-même une âpre falaise normande où s'amassaient les grains, où tournoyaient les oiseaux, je m'étais toujours représenté comme recevant à sa base la dernière écume des vagues soulevées, il se dressait sur une place où était l'embranchement de deux lignes de tramways, en face d'un Café qui portait, écrit en lettres d'or, le mot "Billard"; il se détachait sur un fond de maisons aux toits desquelles ne se mêlait aucun mât. Et l'église —entrant dans mon attention avec le Café, avec le passant à qui il avait fallu demander mon chemin, avec la gare où j'allais retourner— faisait un avec tout le reste, semblait un accident, un produit de cette fin d'après-midi... (I, 658-59)*

Desde una perspectiva narrativa, este desdoblamiento de niveles intensifica la ilusión de realidad del Balbec “real” (el de la diégesis), en contraste con el Balbec “falso” (el de la imaginación). Empero, como procedimiento textual de representación del espacio, el Balbec de la imaginación se rebela contra el sistema de contigüidades obligadas —tendiente a la heterogeneidad— en las formas convencionales de la representación de espacios urbanos o naturales; se rebela, en fin, contra la diferenciación de formas y segmentos que pudieran corresponder a otros semejantes en la realidad. En cambio, en la construcción de estas ciudades de la imaginación, se establece un nuevo sistema de contigüidades basado en la semejanza y la interpenetración de los elementos: la ciudad entera esculpida como una gran catedral, haciendo eco visual de la catedral que, a su vez, esculpe el *nombre* de la urbe.

Es así como en las formas de organización y en los sistemas de contigüidades radicalmente diferentes de aquellos que han segmentado y ordenado la realidad, nos enfrentamos a nuevos modos de proyección del espacio, pero, sobre todo, a formas diferentes de concebir la ilusión referencial. Porque la impresión visual que nos deja el Balbec “imaginario” es igualmente tan vívida como la del Balbec “real”, aunque ambos sean, estrictamente hablando, espacios imaginarios. Este innegable “efecto de lo visual” en los espacios diegéticos, que abiertamente se declaran irreales o imaginarios, nos lleva a considerar nuevas formas de producir la ilusión referencial que no se adecuen al consenso general de lo que es la realidad y que no por ello sean menos “reales” como construcciones de la imaginación creadora.

Obras Citadas

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture. Nouveaux essais critiques*, Seuil, París, 1953/1972:

———, *S/Z*, Seuil, París, 1970.

DUCROT, Oswald, y T. TODOROV, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972, trad. española.

GREIMAS, Julien Algirdas, "Pour une sémiologie topologique", en *Sémiotique de l'espace*, Denoël/Gonthier, París, 1979.

LERAT, Pierre, *Sémantique descriptive*, Hachette, París, 1983.

PROUST, Marcel, *En busca del tiempo perdido*, 3 vols., trad. Pedro Salinas (vol. 1), Fernando Gutiérrez (vol. 2), Plaza & Janés, Barcelona, 1975.