



concello de neda



BIBLIOTECA MUNICIPAL DE NEDA/
FACULTADE DE HUMANIDADES (Universidade da Coruña).

V XORNADAS LITERARIAS DIA DO LIBRO (2007).
DEDICADAS A MARCEL PROUST.

15 horas lectivas/ 1 Crédito de libre configuración

PROGRAMA

Xoves 19 de Abril.

- 20.00 h: Inauguración

Intervencións do Alcalde de Neda, Fundación CaixaGalicia, Decano da Facultade de Humanidades da UDC, Representante da Embaixada de Francia.

- Apertura e presentación das Xornadas: Manuel Pérez Grueiro, coordinador.
- Conferencia de Xesús Riveiro, tradutor de Proust ao galego: “Significado e necesidade de traducir un clásico ao galego”.
- París/Francia: Un atractivo percorrido visual (Video).
- Coloquio.
- Tempo e lugar proustianos: Música francesa de comezos do S. XX.
Concerto de violín e piano, Marcos Escobar e Andrés Pazos.

Venres 20 de Abril.

- 20.00 h: Conferencia de Jose Manuel Sande, da UDC/CGAI: “Proust e o cine”.(*)
- Proxección de dúas películas. (Curta e longametraxe).
- Coloquio.

Sábado 21 de Abril:

- 10.00 h Conferencia.
- Presentación da Asociación Francófona de Galicia. (*)
- Conferencia de Carlos Lema : “Proust e a lectura”.
- Pausa Café.
- Ponencias dos estudantes do IES “Fernando Esquío”.
- Coloquio.
- Lectura colectiva trilingüe: Galego, Español, Francés.
- Clausura.

Actividades paralelas: Exposicións, videos turísticos franceses, etc.

Organizan: Facultade de Humanidades da UDC/Concello de Neda.

Colaboran: Fundación CaixaGalicia, Embaixada de Francia, IES “Fernando Esquío”.

Comité Organizador: Begoña Balsa Alonso, Concelleira de Cultura.; José Luis Tasset Carmona, Decano da Facultade de Humanidades; Natividad Villaamil Abad, Animadora Sociocultural;
Manuel Pérez Grueiro, Coordinador Cultural.

Nota (*): Estas actividades realizaránse tamén, a posteriori, na Facultade de Humanidades da UDC, Campus de Ferrol, en horario lectivo.

INSCRICIÓN GRATUITAS: Casa da Cultura de Neda / Algeciras, 61-15510-NEDA(A CORUÑA) / 981-390233
email: cultura@neda.dicoruna.es

**SIGNIFICADO E NECESIDADE DE TRADUCIR UN CLÁSICO
AO GALEGO.
ASPECTOS DA TRADUCIÓN DE *DU CÔTÉ DE CHEZ SWANN*
DE MARCEL PROUST**

Xesús Riveiro.

1. A lingua de chegada
2. Literalidade e manipulación
3. As ferramentas para a tradución ao galego
4. Linguas e traducións

A miña experiencia como tradutor dun clásico da dimensión de Proust ao galego hai que inscribila máis que nun contexto de especialista en literatura, no dun lingüista e tradutor, amante da literatura e admirador deste escritor en particular. Lingua e literatura están intimamente unidas, de xeito que foi a miña formación lingüística a que me levou nun primeiro momento a abordar a cuestión de traducir esta obra: tratábase de asumir o reto de ver o estilo proustiano no noso idioma, un estilo caracterizado entre outras cousas por longos períodos sintácticos e profusión de imaxes metafóricas.

A obra de Proust é considerable en cantidade e dunha gran calidade literaria; é de feito unha das selectas obras que forman parte do canon literario occidental, por iso fun consciente de que era unha responsabilidade afrontar a tarefa e de que tiña que suplir en parte as carencias e os problemas que ían xurdir con entusiasmo e coas ganas de realizar este traballo.

Con esa vontade e sen outro obxectivo inicial que traballar na tradución e ir vendo o resultado na nosa lingua foi posible levar a cabo a tradución da primeira parte das sete que compoñen *À la recherche du temps perdu*, *Á busca do tempo perdido*, titulada en francés *Du côté de chez Swann*, e en galego *Pola banda de Swann*, publicada inicialmente na Internet na biblioteca virtual Bivir.com da Universidade de Vigo (finais de 2002), e recentemente na colección “clásicos en galego” de *La Voz de Galicia* (2005).

Comezara a tradución aproximadamente a finais de 1998, polo que foi un proceso longo, con moitas consultas e revisión tras revisión do que ía saíndo en galego.

1. A lingua de chegada.

Nunha tradución literaria coma esta, forzosamente entran en xogo cuestións puramente lingüísticas e mais aspectos que se inscriben dentro do ámbito do estilo de cada autor, que inclúe a lingua ou gramática pero superándoa. É preciso captar o estilo para poder plasmalo na lingua de chegada e se hai acerto neste plano a tradución debería resultar aceptable ou boa.

Referíame hai un pouco á problemática que pode aparecer á hora de traducir. Un dos problemas de fondo é o de atoparnos ante contextos culturais dispares: neste caso concreto tal disparidade refírese ao feito de que esta tradución parte dunha lingua e unha literatura pertencentes a un sistema “asentado” coma o francés cara a un sistema cultural coma o galego, que por distintas razóns aínda non o está, ou non o está en igual medida.

Contamos cunha lingua de cultura, sen dúbida, apta para a comunicación e a expresión artística que se queira, pero non podemos esquecer a característica do seu abandono cultural secular e o seu mantemento oral en estratos labregos e mariñeiros, ao que hai que sumar, por non contar durante longos períodos cunha norma estándar, unha gran variedade dialectal, que crea diferenzas lingüísticas considerables entre partes de Galicia.

Así, son de todos coñecidas as distintas falas do país, como as zonas de seseo e gheada, as variacións morfolóxicas nas formas verbais, substantivos, etc., hoxe en pleno vigor na lingua coloquial e aínda na literaria. Todo isto ten consecuencias sociolingüísticas nos falantes, produce determinadas percepcións e tamén prexuízos.

Hoxe estamos ante un proceso de normalización lingüística e a tradución tamén contribúe a ela na medida en que nos leva a outros sistemas culturais na nosa lingua, enriquecendo ao mesmo tempo o noso idioma, que se ve obrigado a adoptar ou facer súas outras expresións, xiros, metáforas...

Na miña opinión o tradutor debe propor solucións acordes co espírito da lingua á que traduce, respectando ao mesmo tempo a obra traducida. Por iso debemos facer abstracción de cuestións de tipo cultural, de diferenzas culturais (por exemplo, en Galicia non existiu nada similar aos grandes salóns aristocráticos parisienses de ocio e cultura en que se desenvolve a maior parte da obra de Proust e non obstante o noso sistema lingüístico e literario pode dar a súa versión dese aspecto, é

dicir, o noso sistema lingüístico e os medios con que contamos poden describir a vida que narra esa novela, ou outra calquera.).

O carácter que ata agora tivo o galego de lingua oral, sen norma escrita e conservada fundamentalmente no estrato popular pode traer, como se dixou, algún prexuízo por asociación de ideas, e iso se cadra faise máis evidente cando describimos outra cultura na nosa lingua.

Se cadra a tradución, calquera tradución, polo feito de confrontar a nosa cultura específica con outras diferentes, é un bo medio de superar definitivamente, se xa non o están, tales prexuízos. Pero o que parece claro é que ao habilitarmos formas e significados propios para contextos culturais distintos, estamos enriquecendo o idioma e ensanchando as súas posibilidades expresivas e o seu punto de vista cultural.

Vou ofrecer algúns exemplos lingüísticos (léxicos e gramaticais), e a solución que se lles deu, que poden aportar unha idea das diferenzas culturais entre os dous sistemas en cuestión.

Hai un sintagma en francés formado por preposición + nome (“**Chez X**”) que ten como un dos significados “a casa de” (“chez” procede do latín “casa”). Como equivalente en galego temos o que acabamos de dicir: “a casa de” e “(**en**) **cas de**”, expresión preposicional esta última moi propia do noso idioma, polo tanto asociada tamén ao mundo rural en que se conservou. Nesta obra os personaxes continuamente “acuden aos salóns da señora V.” que se describe en xeral como “aller **chez** Mme. V”. Podíase ter optado en galego por dar un equivalente máis neutro como “ir **á casa da** señora V”, pero preferín coller pola vía máis enxebre traducindo por: “Ir **en cas** da señora V”. Vexámolo nun dos diversos exemplos deste tipo:

*“De noite, cando non quedaba na casa esperando pola hora de poder ver Odette **en cas dos** Verdurin ou ben nun deses restaurantes de verán do Bois (...), ía cear a algunha das casas elegantes que frecuentaba como convidado noutrora” (p. 307) (aquí a descrición corresponde a un deses grandes salóns).*

Outro exemplo, en contexto distinto:

*“¿Irei **en cas** Camus?, dicía Françoise, vendo que a miña tía xa non a mandaría ir.” (p. 70). Neste caso fai referencia a un ultramarinos.*

Así, unha expresión de uso fundamentalmente rural e popular pódese usar na descrición de ámbitos socialmente máis elevados, como é na

obra de Proust a vida dos mentados e elitistas salóns e de paso a tal expresión despoxárase dunha connotación real que a asocia ao popular pero que debe desaparecer, nun sistema lingüístico coma o galego.

Isto non supón ningunha novidade nas linguas. En galego deuse en moitos casos a translación de termos de uso concreto a un sentido figurado: **eido**, **acadar**, pasaron a designar nocións abstractas e figuradas a partir de significados concretos e usos eminentemente populares, o que supón darlles novos significados a esas palabras. No noso caso, o significado non cambia, pero quizá si as connotacións de estilo.

No seguinte exemplo vemos isto dun modo non inducido, senón tratándose dunha tradución case inescusable: en francés o **Quai d'Orléans** (unha zona de París, onde *quai* ven sendo a zona próxima á beira fluvial) convértese en galego no “peirao de Orléans”; onde unha palabra como é *peirao* que hoxe se volve usar pero que no seu día foi relegada ao estrato popular e mariñeiro, pode de entrada aínda producir algún choque ao vela designar unha realidade que non é a nosa.

O exemplo seguinte refírese á dialectoloxía léxica como compoñente lingüística na literatura. Alguén me comentara que lendo esta tradución detectara léxico da Costa da Morte. O parágrafo citado describe a costa normando-bretona, a zona do Finistère francés e onde o autor conta como prefere as paisaxes naturais fronte ás domesticadas. Refírese en concreto ás “**écumes envolées**” (literalmente: “escumas espaxadas -do mar-”) que traducín un pouco libremente por “**tombos escumantes**” e que tratarei de explicar.

A tradución libre débese á suxestión que me produciu a imaxe orixinal da espuma das ondas do mar voando, ao vento, o que indica un mar forte ou bravo, polo tanto de grandes ondas. Esas ondas nunha zona de Galicia chámanse “tombos” ou “tombos de mar”. A palabra “tombo” ten varios significados en galego, pero un deles só aparece recollido na Costa da Morte, en Cee, o de “gran onda ou vaga de mar, especialmente a que bate contra as pedras”. Supoño que este dialectalismo debe ser descoñecido no resto de Galicia.

Os termos, **vaga** e **onda**, son neutros. “Tombo” é termo marcado por ser restrinxido xeograficamente. Noutras partes da tradución optei por “onda”, forma xenérica. Se aquí escollín o dialectal foi polo factor contextual de tratarse dunha paisaxe atlántica moi similar á desa parte de Galicia, e isto pode constituír unha especie de licenza estilística apropiada ao caso. O resultado é o seguinte:

*“Pero sen sequera esperalo podería, vestíndome á présa, partir esa mesma tarde (...) e chegar a Balbec cando abrise o día por riba do mar bravo, e iríame refuxiar dos seus **tombos escumantes** na igrexa de estilo persa”.*

Quero salientar un matiz importante: non é o mesmo un dialectalismo léxico (unha palabra dunha zona concreta) que unha variante dialectal morfolóxica, como poden ser as formas: *irmao*, *eiquí*, etc., que non teñen encaixe como recurso normal nas descrições dunha obra traducida, aínda que si poderían ser un recurso estilístico para denotar o carácter rexional ou coloquial de eventuais personaxes populares ou costumistas.

Outro exemplo, pero en sentido contrario, é o seguinte: nun determinado parágrafo aparece en francés a palabra “**castel**”: *“Parfois c’est un **castel** que vous raconterez sur la falaise, au bord du chemin (...) parfois c’est une simple maison solitaire”*, (p. 130). A palabra “castel” é un “pequeno castelo” ou casarío no campo. A equivalencia cultural galega para isto pode ser “pazo”. Nun primeiro momento traducina así, pero posteriormente decateime de que se trata máis ben dun equivalente cultural, non da tradución lingüística, pois o pazo como tal é característico de Galicia ata o punto de formar parte indisolublemente da nosa historia, xeografía e cultura, equivalendo case a unha forma toponímica propia –e polo tanto inexportable-, é chocaría a afirmación de que alguén en Francia vive nun pazo. Así tamén cada país ou rexión adoita ter as súas construcións típicas, que polo xeral non se traducen: *dacha*, *masía*, *cortijo*, indican claramente unha zona xeográfica ou país concretos. Finalmente, a tradución quedou en “castelo”, voz máis xeral.

Como último exemplo, de entre a variedade que se podería ofrecer, collo a propia tradución do título deste primeiro volume, que merece un comentario, pois pode resultar paradigmático. *Du côté de chez Swann* foi traducido ao galego como *Pola banda de Swann*. No noso contorno cultural e literario temos entre outras as seguintes posibilidades: inglés: *Swann’s Way*, portugués *No caminho de Swann*, español: *Por el camino de Swann* (a tradución primeira ao español feita por P. Salinas), actualmente: *Por la parte de Swann*.

Unha vez máis, en galego púidose optar por “camiño”, en harmonía con moitas traducións que acabamos de ver. *Camiño*, *parte*, *banda* equivalen neste contexto porque a fin de contas indican unha dirección determinada, polo tanto a opción foi escollida conscientemente e intentando impulsar un xeito de dicir moi propio do noso idioma, que

además penso que traduce literalmente o francés, pois a orixe do título está no feito seguinte: cando o narrador, de pequeno, pasaba a temporada estival no campo, en Combray, ao ir cada día de paseo cos pais, tiñan dúas opcións físicas (p. 132): coller pola banda onde estaba a propiedade de Swann (o burgués), ou pola aristocrática da familia dos Guermantes:

“Il y avait autour de Combray deux ‘côtés’ pour les promenades, et si opposés qu’on ne sortait pas en effet de chez nous par la même porte quand on voulait aller d’un côté ou de l’autre: le côté de chez Swann, parce qu’on passait devant la propriété de M. Swann, et le côté de Guermantes”.

“Porque na volta de Combray había dúas ‘bandas’ para pasear, e tan opostas entre si que saíamos por distintas portas segundo fóssemos para un sitio ou para outro: a banda de Swann, por pasar por diante da propiedade do señor Swann, e a banda de Guermantes”.

Así naceu este título, que dado que o personaxe de Swann ocupa o núcleo principal desta primeira parte, podemos entender non só no sentido físico, senón no figurado de seguir as súas vivencias. Notemos que en galego a expresión “pola miña banda”, “por outra banda” ten ese matiz figurado tamén, polo tanto penso que a opción escollida pode ser válida e xustificable.

Así pois, na tradución que estamos a comentar hai en parte un intento de recalcar o específico, integrándoo en contextos distintos aos propios, e pérome que a literatura é un medio adecuado para facelo, pois para linguaxes “planas” xa están as científicas, administrativas, etc., e o estilo tende a exportarse desde a literatura.

Estas escapadas puntuais cara a un certo enxebrismo, das que se poderían ofrecer algúns exemplos máis, deben entenderse como pinceladas estilísticas dentro dun contexto dunha tradución perfectamente normativa que se inscribe no galego estándar.

2. Literalidade e desviación

Creo que o tradutor parte sempre coa intención de realizar unha tradución o máis literal posible; non obstante, e sen contar con incidencias varias, existe unha certa marxe de manobra para quen traduce, sobre todo nunha obra da extensión desta, onde quizá máis que a literalidade en si, interesa manter o “espírito da novela”. Porque dalgún xeito acéptase que o tradutor “traizoe” ao autor (de aí o dito de

“tradutore traditore”), sobre todo cando esa “traizón” é consciente: o malo é cando o facemos por erro ou ignorancia. É o que se pode deducir do seguinte exemplo: onde Proust fala, sen referirse a ningunha trama da novela, de “*les adieux sous la lampe étrangère*”, a tradución ao galego queda como: “*o adeus baixo algún farol estraño*” (p. 2). A substitución de *lâmpada* por *farol*, supón darlles distinta ubicación aos personaxes, pois a despedida pasaría a ser na rúa. Aquí é fácil ver que intervén a subxectividade do tradutor, que nalgúns puntos da tradución debe ser inevitable, pois moitas veces resulta difícil libramos da primeira suxestión ou imaxe que nos produce a lectura: neste caso, imaxinei o adeus á luz dun farol, na rúa, e así quedou plasmado. Non obstante, neste caso, a variación con respecto ao orixinal é leve, de matiz.

Se todo o que acabo de dicir resulta satisfactorio, pódese concluír que o tradutor ao “intervir” na obra durante o proceso de tradución pódese converter en algo máis que un simple “trasladador”. A partir do creado por outro imprime, dentro dos parámetros estilísticos da obra que traduce, unha orientación estilística determinada na obra traducida á súa lingua. Isto pódese apreciar ben cando confrontamos distintas traducións dunha mesma obra. Así, por exemplo, en castelán hai hoxe tres traducións para a obra de Proust: a clásica de Pedro Salinas, como se dixo antes, que recrea o estilo proustiano adobándoo coa súa gran sensibilidade poética, e recentemente outras dúas traducións que quizais se poidan cualificar neste sentido de máis “neutras”, buscando máis a literalidade que a recreación e a emoción. Polo tanto non é desencamiñado pensar que o tradutor desempeña un papel que o lector medio seguramente non vai percibir.

3. Un problema engadido á tradución: as ferramentas para a tradución ao galego desde outras linguas.

A tarefa de traducir dunha lingua estranxeira ao galego pode verse dificultada por unha carencia básica: a falta, ata o momento, de dicionarios bilingües que en moitos casos facilitan o traballo e resolven problemas con rapidez. Que eu saiba non hai este tipo de obras entre francés ou inglés e galego, e esta carencia non afecta só á busca do léxico senón a todo o que engloba expresións e frases feitas. O percorrido que temos que facer, se non somos perfectos bilingües, adoita ser dobre: ir da lingua de orixe ao castelán (e/ou portugués, catalán, etc.) e deste ao galego. E, se non se ten coidado especial, isto podería levar a incorrer en calcos do castelán, que se converte unha vez máis en idioma de referencia. Un problema puntual foi o que se me

presentou foi á hora de traducir expresións idiomáticas ou gramaticais que me resultaron escuras, xogos de palabras e nomes de plantas (onde se complica pola variedade de denominacións), entre outros. Nalgúns casos tiveron que pedir axuda a quen sabía máis. Pero en ocasións tiveron que saír do paso, botando man de recursos alleos por non atopar a documentación necesaria daquela en galego. Polo tanto, en casos así, os criterios ou solucións son variables. *Catleya* (unha especie de orquídea, foi traducida como *catleia*, seguindo ao portugués e español, pois non a documentei en galego. O mesmo ocorreu con *vetiver*, que tampouco documentara en galego. A planta nomeada en fr. *capucine*, en castelán *capuchina* e en portugués *capuchinha*, quedou á española: *capuchina*. Para *grenouillette*, dei como equivalencia unha palabra que aparece nun vocabulario galego do XIX, de X.M. Pintos: *bugallón* (hoxe está recollido noutros dicionarios da lingua común); sería sinónimo de *ranúnculo*, voz ao parecer máis común.

4. Linguas e traducións

Hoxe hai unha tendencia bastante clara ao predominio do inglés como lingua dos grandes foros da política, da economía ou da ciencia. Cabe preguntarse neste contexto se ten sentido a tradución ao galego, máxime cando, tratándose de obras de literatura clásica, xa existen en castelán. Na miña opinión a tradución pode enriquecer as posibilidades lingüísticas e estilísticas do galego, por iso debe fomentarse. Estase dando un aumento relativamente importante de traducións de clásicos e contemporáneos, o que crea unha certa sensación de que camiñamos cara á normalización e prestixio do idioma. Este vese beneficiado e por suposto benefíciense os lectores galegos.

Carlos Lema

PROUST E A LECTURA

Nota: O texto seguinte é a conferencia lida por Carlos Lema nas V Xornadas Literarias dedicadas a Proust. Con certas modificacións foi incluído como introdución no libro da Editorial Trifolium "Sobre a lectura, seguido de Días de Lectura", de Marcel Proust, con tradución e introdución de Carlos Lema(2011). Agradecemos á editorial o seu permiso para colgalo na nosa web.

Llinks coa editorial Trifolium:

www.editorialtrifolium.com

editorialtrifolium.blogspot.com

Antes de nada, gustaríame agradecer o convite do Concello de Neda para participar nestas xornadas, xornadas que, por segundo ano consecutivo son a demostración de que desde a cultura galega podemos achegarnos a outras culturas con ánimo aberto e confiado; aberto porque nos sentimos parte dunha cultura que dialoga en pé de igualdade con calquera outra, confiado porque antes de nós houbo quen puxo os alicerces rexos que nos sosteñen e nos que baseamos ese diálogo. Este agradecemento quero concretalo, ademais, nunha persoa, no coordinador cultural Manolo Grueiro, a quen debo se lembrase da miña *afección* polo autor de *Na procura do tempo perdido*, e que, cun entusiasmo que agardo non defraudar, porfiou en que viñese hoxe falarlles a vostedes.

Para falar da relación de Marcel Proust cos libros e, polo tanto, coa lectura, se cadra o primeiro é deixar que sexa el mesmo quen a describa coas súas propias palabras:

“Na lectura, a amizade recupera de repente a súa pureza primeira. Cos libros, nada de amabilidade. Se pasamos a velada con amigos coma eses é porque verdadeiramente nos presta. Decote temos mágoa de nos separar deles. E cando marchamos, ningún deses pensamentos que derraman a amizade: ¿Que pensan de nós? – ¿Faltounos tacto? – ¿Gustámoslles? – tampouco o temor de que o outro se esqueza de ti. As inquietudes da amizade expiran co inicio desa amizade pura e tranquila que é a lectura.” (1)

Eu heilles falar coa esperanza de que eses pensamentos que segundo Proust derraman a amizade, pero non a lectura, tampouco non derramen, ou cando menos o fagan do xeito máis nimio, o tempo que vostedes me van dedicar e que eu lles agradezo sinceramente.

Lugares de lectura

Se na obra de Marcel Proust hai unha imaxe que represente a lectura esa é a de Marcel, o narrador e protagonista de *Na procura do tempo perdido*, lendo no xardín da casa da súa tía Léonie en Combray. Logo da obriga de participar nos xogos ao aire libre, Marcel escapaba do resto da familia, e sentaba a ler nun recuncho, á sombra dun rododendro. Aquel xardín da parte de atrás da casa de Combray é un dos primeiros lugares de lectura que a novela de Proust nos presenta. Lugares de lectura que se contaxian das condicións que o propio acto de ler require: un certo illamento, propiciado pola concentración que o proceso de decodificación do texto esixe, unha predisposición da vontade a deixarse levar polo lido. Mais antes da soidade e o afastamento do xardín, antes da lectura silenciosa e individual, o lugar de lectura por excelencia é o dormitorio, onde a nai de Marcel le en voz alta nos momentos anteriores ao sono, cando a familiaridade da voz e, seguramente, o coñecemento do conto lido axudan a que o neno acougue. O proceso que relata Proust na súa novela é o proceso habitual na iniciación á lectura, que vai da lectura en voz alta, na que o receptor escoita a historia dos labios doutra persoa, xa iniciada nos segredos do texto, á lectura silenciosa, na que un mesmo se mergulla por propia vontade a calquera hora do día, aínda que sempre nunha actitude que toma como punto de referencia o libro e desbota momentaneamente todo o que hai ao redor. Unha actitude semellante á que adoptamos ao nos deitar, cando procuramos deixar de lado os acontecementos e preocupacións do día para nos mergullar no sono, e nos soños, do mesmo xeito que nos mergullamos nas historias que nos contan ou no libro que lemos.

Igual ca na novela, Marcel Proust lía no xardín da casa da súa tía, en Illiers, vila situada preto de Chartres e non lonxe de París á que os Proust (o pai, famoso médico, a nai, Robert, o seu irmán máis novo, e mais Marcel) viaxaban todos os anos para pasar a Pascua. Igual ca moitos outros lugares, persoas e feitos, Illiers vai ser o modelo do Combray da *Recherche*, e hase integrar na ficción como consecuencia dun mecanismo de correspondencias polo que a vida e a obra de Proust parecen superpoñerse constantemente. Vida e obra que, como afirma Roland Barthes, se entrecruzan e se fan abraiamente dependentes, xa que a vida de Proust semella adquirir significado só trala escritura da súa obra:

“De cotío pensamos que a vida dun escritor nos vai aprender algo sobre a súa obra, que imos atopar unha especie de causalidade entre a experiencia vivida e os episodios narrados, coma se estes viñesen daquela [...] Pero a vida de Proust

obríganos e invertir este preconceito; non é a vida de Proust o que atopamos na súa obra, é a súa obra o que atopamos na vida de Proust.” (2)

Máis ou menos ao redor de 1884, cando Marcel tiña trece anos, os Proust deixan de ir a Illiers porque o consideran prexudicial para a saúde do seu fillo. O escritor era asmático, enfermidade que sen dúbida favorecía a súa inclinación pola lectura, malia que o paso das lecturas da nai no dormitorio antes de durmir ás lecturas no exterior, lecturas feitas case ás agachadas, aproveitando os momentos de soidade ou fuxindo da presenza do resto da familia, non só pode ser causado por unha inclinación ou un gusto arbitrario, senón que semella ser máis ben froito dunha decisión firme. Ese paso da lectura protexida no interior, ao carón de alguén que le, á lectura no exterior, e á lectura en soidade, vén acompañado, en Proust, da consciencia dos lugares de lectura, que son escollidos porque permiten ao lector defenderse das intromisións alleas ao texto. Lugares de lectura dos que o propio Proust fala deste xeito no ensaio titulado “Sobre a lectura”:

“Como non hei lembrar aquelas lecturas das vacacións, que eu sucesivamente procuraba poñer ao abeiro das horas do día que eran abondo tranquilas e suficientemente inviolables para lles poder dar acubillo. Á mañá, de volta do parque, cando todo o mundo marchara “dar un paseo”, agochábame no comedor onde, ata a hora aínda afastada do xantar, ningún había entrar fóra da vella e relativamente silenciosa Félicie, e onde só tiña como compañeiros, moi respectuosos coa lectura, os pratos pintados que penduraban das paredes, o almanaque coa folla da véspera recentemente arrincada, o reloxo de péndulo e a lareira, que falan sen agardar resposta e cuxas frases agradables e baleiras de senso non pretenden, coma as dos homes, substituír o significado das verbas que un le por outro distinto.

[...]

Había xa moito tempo que eu non lía no meu cuarto porque tiña que ir ao parque, a un quilómetro de distancia da vila. Mais, logo da obriga do xogo, eu facía por rematar axiña a merenda que traían en cestas e repartían entre os nenos á beira do río, na herba onde deixaran o libro coa prohibición de non collelo aínda. [...] Eu deixaba que os demais acabasen de merendar no fondo do parque, a carón dos cisnes, e subía ás carreiras polo labirinto ata o cenador feito de sebes onde sentaba, inencontrable, encostado nas abelairas depenadas, a albiscar a leira de espárragos, os cómaros con amorodos, o estanque ao que, algúns días, os cabalos, dando voltas, facían subir a auga, a porta branca que aló enriba sinalaba a “fin do parque” e, máis alá, os campos de [acianos] e papoulas. Naquel cenador o silencio era profundo, o risco de ser descuberto case nulo, a seguranza prestaba máis debido aos berros afastados que aló embaixo chamaban por min en van, por veces mesmo se

achegaban, rubían polos primeiros ribazos, procuraban por todas as partes, e logo recuaban, ao non me atopar; entón xa non se oía ruído ningún; só de cando en vez o son dourado das campás que ao lonxe, alén das chairas, semellaba tinguilear por tras do ceo azul, me podería advertir de que o tempo pasaba; [...] Ao fondo do parque, as badaladas chegaban febles e suaves e non se dirixían a min, senón aos eidos todos, a todas as vilas, aos labregos senlleiros nas leiras, non me obrigaban a levantar a cabeza, pasaban pé de min, a levaren a hora a países lonxanos, sen verme, sen coñecerme e sen me molestar.” (3)

Testemuñas dunha primeira decisión relacionada coa literatura que logo se ha ver ratificada cando, anos despois, Proust decida retirarse da vida social para se dedicar a escribir, os lugares asociados ás lecturas son lugares que permanecen no recordo por estaren vencellados a unha decisión, a un momento da vida do escritor no que este *se afasta* dos demais para ler; son lugares que tamén quedan na lembranza na medida en que esas lecturas se fan inesquecibles. Esa permanencia dos lugares de lectura na memoria esperta en Proust unha sensibilidade singular. Por contaxio e por contigüidade (por unha metonimia), o escritor vai aplicar ós lugares o mesmo mecanismo que o lector aplica no proceso de lectura. Os lugares acabarán adquirindo unha significación (4), xa non han ser simples recipientes nos que acontecen feitos senón que se van converter en signos, en sinais dunha experiencia; converteranse en literatura, e a literatura só coñece dúas operacións: a lectura e a escritura.

Unha experiencia singular: lectura de imaxes

A aprendizaxe da lectura ten no caso de Proust outro rito de paso inesquecible e que lle vai facer descubrir a el, lector, non só a posibilidade de ser o receptor dunha narración senón a de ser o propio narrador.

Para axudar a que o rapaz pasase entretido as tardes nas que estaba enfermo, que non eran poucas debido á súa afección asmática, e para que acougase no seu cuarto, a Proust regálanlle unha lanterna máxica. Un mecanismo que, mediante vidros tinguidos con diferentes cores e formas, proxecta figuras e escenas cando no seu interior se introduce unha fonte de luz ao redor da cal xiran eses cristais multicolores.

Con esa lanterna máxica, e a través das proxeccións que fai nas paredes do seu cuarto en Illiers, Proust descobre a historia de Xenoveva de Brabante. As figuras e as escenas desta historia fanlle decatarse de que as imaxes tamén poden servir de instrumento dunha narración. O narrador da *Recherche* aplicaría despois esta mesma lectura de imaxes ás vidreiras da igrexa de Combray, a través das cales Marcel ía acceder a unha parte da historia mítica de Francia, a un episodio fundacional que,

desde a súa orixe na Idade Media, había entroncar cun dos camiños polos que discorre a novela de Proust, o camiño de Guermites.

A experiencia singular da lanterna máxica, e tamén a dos efectos da luz diurna sobre as vidreiras da igrexa, ían amosar ao escritor un xeito novo de compoñer historias. Aquel desfile de imaxes na escuridade do cuarto e aquel outro ir e vir de escenas segundo a luz do sol se desprazaba iluminando ou escurecendo as vidreiras da igrexa, axiña os había identificar Proust co movemento da paisaxe percibida a través da ventá dun tren en marcha.

A mesma razón que impediu que os Proust volvesen a Illiers pasar a Pascua, a asma de Marcel, foi a que levou a este á costa de Normandía. O seu biógrafo, George D. Painter, conta que “A asma de Marcel soamente toleraba o aire de mar e de montaña, polo que o futuro novelista pasaba as vacacións coa súa nai ou coa súa avoa na costa de Normandía” (5).

Na década de 1880, a viaxe de París a Cabourg, vila costeira cun famoso balneario e unha praia non menos célebre, levaba cinco horas e media desque o tren saía da estación de Saint-Lazare, a do coñecido cadro de Monet, ata que chegaba ao Grand Hôtel de Cabourg.

Tempo abondo para que aquel Proust que ía camiño dos vinte anos reparase no efecto da velocidade sobre a percepción da paisaxe. O movemento rápido do tren e a inmovilidade dos elementos sobranceiros da paisaxe (o campanario dunha igrexa, as árbores que se agrupan formando un conxunto singular) fai que o viaxeiro perciba de distinto xeito eses mesmos elementos dependendo da posición do tren na chaira e, polo tanto, da luz e da perspectiva desde a que se contemplan. Estas viaxes a Cabourg, en tren primeiro, e, anos despois, xa mortas a avoa e a nai, as súas viaxes en coche co chofer Agostinelli (o modelo de Albertine), habían facer avanzar a Proust na aprendizaxe desoutra clase de lectura, a lectura de lugares, e mais na influencia do tempo na lectura. As frases longas, de ritmo demorado, con infinidade de digresións, se cadra buscan producir no lector un efecto de sensación temporal semellante ao que Proust describe nesta pasaxe esencial da súa obra:

“[...] o ceo volveuse dunha cor encarnada que eu intentaba, pegando os ollos ao cristal, ver mellor porque o sentía en relación coa existencia profunda da natureza, mais ao cambiar de dirección a liña do camiño de ferro, o tren virou, a escena matinal foi reemprazada no cadro da ventá por unha aldea nocturna con tellados da cor azul do luar, cun lavadoiro luxado da nácar opalina da noite, baixo un ceo aínda ateigado de estrelas, e lamentaba a perda da miña banda de ceo rosa cando o percibín de novo, mais desta vez vermello, na ventá de enfronte, que volveu abandonar nunha segunda revolta da vía férrea; de xeito que pasei o tempo a correr dunha ventá á outra

para unir, para amecer os fragmentos intermitentes e opostos da miña alborada escarlata e versátil e para ter dela unha vista completa e un cadro continuo.”(6)

Lectura de lugares

Outro feito trascendental na vida de Proust prodúcese cando, no ano 1899, comeza a tradución de *A Biblia de Amiens*, obra do escritor e crítico de arte inglés John Ruskin. Cómpre salientar que, malia poderéense ler en francés xa naquel tempo algunhas das obras deste escritor, Proust dedicase os seus esforzos a traducir este libro desde unha lingua que lía con moita dificultade e que, mercé á axuda da súa nai, quen coñecía moito mellor ese idioma, concluíse o traballo e o lograse publicar en 1904 cunha interesante introdución, na que reuniu os catro artigos que publicara en 1900 co gallo da morte de Ruskin e ós que engadiu un importante “Post-scriptum”, redactado en 1903.

A figura e a obra de John Ruskin é dunha complexidade dificilmente explicable en poucas palabras. Amais de ser un dos críticos de arte máis sobranceiro de fins do século XIX (a súa eséxese da pintura de Turner é fundamental para a entender a influencia deste pintor na historia da arte), os seus libros sobre Venecia e Florencia marcaron decisivamente a maneira de entender e contemplar a arte e a historia destas dúas cidades, que en adiante xa non se poderían visitar sen ter en conta as súas ideas e a súa interpretación da arquitectura. Visionario, filósofo e filántropo, Ruskin foi un dos grandes defensores da alfabetización das clases populares na Inglaterra do seu tempo e un dos meirandes crentes na forza da lectura para a transformación da sociedade. Pero a faceta que nos interesa destacar del é a da súa enorme capacidade na interpretación aplicada non só a obras de arte senón á propia natureza. Na obra de Ruskin sitúanse en pé de igualdade as formacións rochosas dos Alpes e a catedral de Rouen, a xeomorfoloxía das grandes cuncas fluviais e o campanario da catedral de Florencia construído por Giotto. Para Ruskin é tan importante reparar no significado dunha pequena escultura perdida nun recuncho da igrexa da Santa Croce coma no do edificio todo dun *palazzo* renacentista. Esta forma de ver, de comprender, en resumo, de ler a realidade, unha forma na que se equipara a arte e a natureza, é a que vai ter unha influencia decisiva na obra literaria e na personalidade de Marcel Proust, para quen, despois de ler a Ruskin, a arte ha ser unha segunda natureza. Tal como se reflicte nas incesantes comparacións que fai na *Recherche*, a realidade física e os seres humanos iguálanse á realidade artística, as paisaxes naturais equipáranse ás recollidas nos cadros e as cidades identifícanse coas vistas pintadas delas. Proust descobre en Ruskin a interpretación dos signos da arte e dos signos da natureza, a lectura das obras de arte e, ao mesmo tempo, a lectura dos lugares.

E así o reflicte nun dos seus artigos:

“ [...] moi lonxe de ser un dilettante ou un esteta, Ruskin foi precisamente o contrario, un deses homes [...] advertidos polo seu xenio [...] da presenza a canda eles dunha realidade eterna, intuitivamente percibida pola inspiración. Un deses homes ós que o talento lles foi dado como un poder para fixar esa realidade [...], para lle dar algún valor [...]. Un deses homes atentos e arelantes perante o universo por descifrar [...]” (7)

E insiste non só na importancia do escritor inglés polo seu labor como crítico de arte senón tamén pola súa capacidade para “descifrar o universo”:

“Ruskin amosa que as liñas mestras dunha árbore nos fan ver aquelas árbores nefastas que a obrigaron a inclinarse cara a un lado, os ventos que a atormentaron etc. A configuración dunha cousa non é soamente a imaxe da súa natureza, é a palabra que define o seu destino e a pegada da súa historia.” (8)

O efecto da lectura da obra de Ruskin é tan intenso que, como o mesmo Proust relata, cando nun momento da súa vida, moi enfermo, pensou que tiña os días contados, viaxou a Venecia para, antes de morrer, ver os palacios nos que se encarnaban as ideas de Ruskin sobre a arquitectura doméstica, e o propio escritor asómbrase desas “verdades que dominan a morte, impedindo temela, e que, pola contra, case nola fan amar”. (9)

Proust e Ruskin tamén tiñan outra cousa en común, a súa paixón pola lectura. A confianza de Ruskin no poder da lectura, vaino levar a escribir en 1865 o seu libro *Sésamo e lis (Os tesouros dos reis)*, que Proust traducirá en 1905 e para o que ha escribir un limiar, que se publicará ese mesmo ano por separado co título de “Sobre a lectura”.

No limiar ao libro de Ruskin, Proust expón a súa idea da lectura, que chega a cuestionar o pensamento do escritor inglés sobre as virtudes e a utilidade de ler. Para Proust “o acto psicolóxico orixinal chamado *lectura*” (10) non debe ter na vida o papel preponderante que lle asigna Ruskin, e aínda matiza que “o que elas [as lecturas] deixan en nós é sobre todo a imaxe dos lugares e dos días nas que as fixemos” (11). O autor da *Recherche* relativiza o pensamento mesiánico do inglés cando di que “unha das mellores e máis maravillosas características dos grandes libros” é “a que nos vai facer comprender o papel asemade esencial e *limitado* [a cursiva é nosa] que a lectura pode xogar na nosa vida espiritual” (12); de seguido, describe, sen o confesar abertamente, a súa propia experiencia coa obra de Ruskin ao dicir que “Percibimos moi claramente que a nosa sabedoría comeza onde a do autor remata, e gustaríanos que el nos dese respostas, cando o único que pode facer é darnos desexos” (13).

Neste texto fundamental para entender o seu pensamento e a súa obra, Proust acaba por amosar unha gran confianza en si mesmo cando afirma que “ninguén nos pode entregar a verdade, que temos que ser nós mesmos os que a creemos”, comezando dese xeito a deixar de considerarse exclusivamente lector para reivindicar o que vai ser o seu papel de escritor ao concibir a lectura como un proceso no que “o final da súa sabedoría [a do autor lido] aparécesenos como o principio da nosa [a do lector, futuro escritor]” (14). A conclusión á que chega é a do discípulo que non quere recoñecer, polo menos parcialmente, que o que sabe o aprendeu do seu mestre:

“Velaí o prezo da lectura e tamén a súa insuficiencia. Dar importancia de máis ao que só é unha iniciación se se fai con disciplina. A lectura é a soleira da vida espiritual; pode introducirmos nela: non a constitúe”. (15)

Así e todo, a lectura das obras de Ruskin ha deixar en Proust unha pegada que non vai desaparecer nunca. En diante, baixo o influxo da ollada interpretativa do escritor inglés, a procura dese gran lector que é Proust non vai ser tanto a procura do tempo perdido coma a procura dos sinais que lle permitan interpretar o mundo, a busca dos signos que fagan intelixible a súa experiencia, dos lugares e das lembranzas que lle permitan orientarse no tempo.

Mais, para chegar a esa meta, para poder escribir a súa obra, Proust ha ter que iniciarse na arte da escritura. O paso de lector a escritor, lonxe de ser sinxelo, vai supoñer para o autor da *Recherche* un traballo ímprobo e dificultoso no que ha desenvolver un papel esencial a descuberta dun recurso que lle vai servir para, a partir da súa experiencia de lector, chegar a recoñecerse como autor. Ese recurso é o pastiche, a imitación literaria. Como gran lector que é, Proust vai imitar o estilo dos seus escritores favoritos: o do historiador Michelet, o do duque de Saint-Simon nas súas *Memorias*, o de Flaubert, o de Balzac, o de Renan, mesmo o de Sainte-Beuve, o crítico literario máis odiado por el.

O libro como mundo, o mundo como libro

Todo ese traballo previo de lector, de observador das sombras proxectadas pola lanterna máxica, de viaxeiro perceptivo ós cambios de situación na paisaxe e de discípulo avantaxado na aprendizaxe da localización, descuberta e lectura dos signos da arte e da natureza vai permitir a Proust elaborar un código que, coma os símbolos que aparecen nos mapas, o axude a orientarse no tempo non co obxectivo de buscar respostas no tecido da súa vida, senón coa finalidade de escribir un texto que lle sirva para *crear a súa propia verdade*. E, para lograr iso, o primeiro é desconfiar da intelixencia.

Antes de comezar a escribir a súa novela, Proust escribe uns importantes fragmentos que a prefiguran e que se reuniron postumamente no libro titulado *Contre*

Sainte-Beuve. O prefacio dese libro comeza cunha declaración que vai ser o alicerce de toda a súa obra:

“Cada día atribúo menos valor á intelixencia. Cada día decátome máis de que o escritor só fóra dela pode dar apreixado algo das nosas impresións pasadas, quere dicir, acadar algo de si mesmo e da única materia da arte. O que a intelixencia nos devolve co nome de pasado non é tal. En realidade, como acontece coa alma dos defuntos en certas lendas populares, cada hora da nosa vida, logo de morta, encárnase e ocúltase nalgún obxecto material. Alí permanece cativa, presa para sempre, a non ser que nós atopemos o obxecto. A través del recoñecémola, chamamos por ela, e queda ceiba. O obxecto no que se agacha —ou a sensación, pois todo obxecto en relación a nós é sensación—, podemos non o atopar xamais. Por iso hai horas da nosa vida que non han resucitar nunca.” (16)

Desconfiar da intelixencia é a premisa necesaria para encontrar os signos (os obxectos) que ceiben a significación (os momentos). As horas perdidas das que fala Proust só adquiren sentido cando, coma as imaxes da lanterna máxica da súa infancia, as poñemos en relación cunha historia, cando as situamos, antes ou despois das outras, nunha orde (non racional, non da intelixencia) que nos permita percibilas, cunha sintaxe que nolas permita ler.

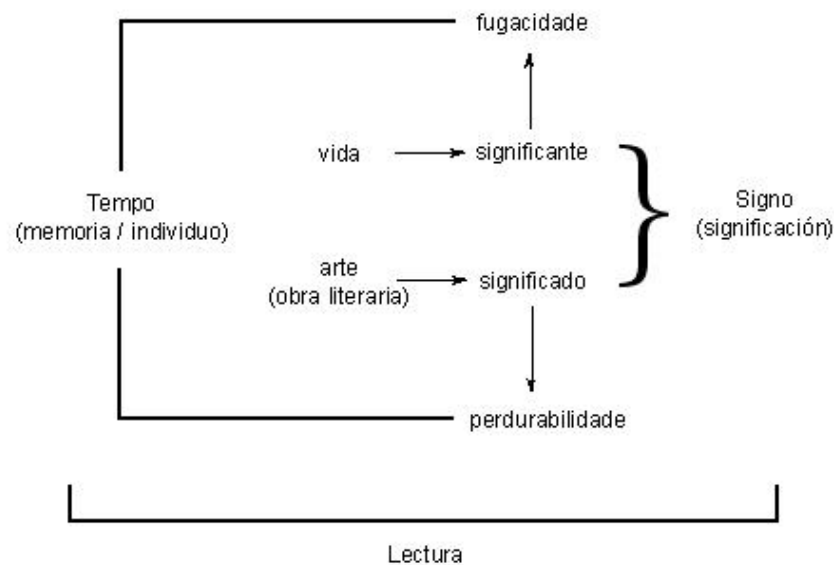
Na teoría proustiá da literatura, o narrador dedícase sistematicamente, nunha operación comparable ao acto de ler, a identificar, localizar e explorar os signos que recibe da súa vida, a ordenalos e situalos de tal modo que o lector os relacione (non dun xeito directo, non dunha maneira racional, senón mediante un tecido —o texto— no que se entrecruzan fíos sutís que, de súpeto, cando un menos o espera, revelan, primeiro ao escritor, logo ao lector, a figura que ata daquela permanecía oculta á intelixencia). A partir dese momento, no que se percibe o signo, no que xorde a figura xa tecida no pano de fondo da novela, o lector, e tamén o autor como primeiro lector da súa obra, decátanse, para dicilo seguindo as verbas de Roland Barthes (17), de que o libro vén ser o mundo e de que o mundo pode ser lido coma un libro. Isto é, como tecido, como texto no que buscar unha significación, un signo, un xeito de *crear a súa propia verdade*.

¿Cal é, pois, esa sintaxe, esa orde que tece signos, que fai aparecer significacións? Poderíamos dicir que é a orde da Literatura pero con iso non diríamos ren. Cómpre lembrar, entón, que a orde primixenia que se nos impón como seres viventes é a orde do tempo, a sucesión de noite e día, unha orde cuxa estrutura polarizada mantén a tensión temporal entre pasado e presente; tensión temporal que constitúe a memoria de todo individuo, e que se inscribe como eixo da obra de Proust. Alterada ou non, esa sucesión temporal é a que constitúe, *per se*, toda narración, pois a narración, como relato, é unha *relación*, unha sucesión. Así e todo, a novela xa non

é, ou non debería ser, só un relato, unha narración; a literatura, como linguaxe, é unha linguaxe de signos (18), e a novela, e por suposto a novela de Proust, xa non é unha relación de feitos acontecidos, que veñen dados; pola contra, a novela é a busca dos signos que eses feitos conteñen.

A tensión temporal entre dous pólos (pasado e presente) é, daquela, a que ordena literariamente (narrativamente) os signos atopados por Proust na súa propia vida; e, polo tanto, a súa obra, *Na procura do tempo perdido*, é a historia dunha dupla busca: a dos signos e a da maneira de relacionalos entre si, a maneira de facelos lexibles. O grande achado do escritor é construír a súa novela partindo da mesma tensión que polariza a vida, a tensión do tempo.

Como se pode comprobar no seguinte esquema, Proust superpón a estrutura polarizada do tempo á estrutura, tamén dual, do signo:



Desde o coñecido episodio da madalena, no que se unen dous momentos opostos no tempo, situado un no pasado, na infancia, naqueles días das vacacións de Pascua en Combray, e o outro localizado no presente, en París, a materia narrativa da *Recherche* vaise ordenar por oposicións: os dous camiños, o de Swann e o de Guermantes; os veraneos no Balbec da infancia e a súa viaxe posterior; a nai e a avoa; os dous amores, Gilberte e Albertine; Saint-Loup e o barón de Charlus; a escritura, personificada en Bergotte, e a pintura, encarnada en Elstir; o propio narrador, primeiro escapando da familia para ler ás agachadas e, despois, fuxindo da vida mundana para escribir a súa obra.

Esa duplicación de momentos, esa tensión temporal pode ser posible e é, se couber, máis intensa porque a imaxe, a “lembianza visual”, como lle chama Proust, non obedece á vontade, non se dá convocado co traballo da intelixencia. Para lograr que abrolle, o escritor ten que saber atopar na vida os momentos que logo han formar a lembranza, o signo, na literatura. Cando, na novela, o narrador chega á casa nunha tarde de inverno e a súa nai, ao ver que está entalado co frío, lle ofrece unha cunca de té cunhas madalenas, de súpeto, o sabor do té mesturado coa madalena fai xurdir o recordo das mañás de domingo en Combray cando, antes de ir á misa, visitaba o cuarto da tía Léonie e esta lle ofrecía ao neno un anaco de madalena mollado no té do seu almorzo.

Coa súa nada inusual pero sempre sorprendente capacidade de análise, o escritor, despois de narrar a escena, engade que, cando as formas desaparecen ou quedan ensumidas no máis fondo da memoria, como acontece coa madalena, cando do pasado xa non subsiste nada, nin as persoas nin as cousas, ás veces só o máis inmaterial, que tamén é o máis persistente, coma os sabores ou os recendos, permanece, a agardar sobre a ruína de todo o demais, para erguer “sobre unha pinga de té case impalpable o edificio inmenso da lembranza” (19).

Desa pinga de té xorde toda a vila de Combray e xorde toda a *Recherche*. Desa pinga de té e desa madalena, unha madalena, cómpre dicilo, con forma de cuncha de vieira, xa que o patrón de Combray, o patrón de Illiers, é Santiago Apóstolo. A vila, que se atopa á beira do Camiño Francés, era unha das paradas dos peregrinos que, desde París, se dirixían a Compostela, e desde tempo inmemorial as madalenas de Illiers teñen a forma das cunchas dos peregrinos.

A madalena é un signo, e como todo signo ten unha significación; nela únense presente e pasado, os dous pólos do tempo, por ela o narrador experimenta un recoñecemento: é o neno que en Combray facía a visita dominical á súa tía antes de ir para a misa e tamén, simultaneamente, é quen está a entrar en calor ao beber unha cunca de té moitos anos despois nun frío inverno de París. Mais ese recoñecemento, malia que o título da novela semella insinuar o contrario, non é indicio de que o tempo perdido se poida recuperar; ese recoñecemento, e velaí o drama, é o recoñecemento dunha perda. O episodio da madalena é o signo desa perda, e a escritura é o intento de reunir os signos extraviados para con eles volver tecer un lenzo que represente todo aquilo que se perdeu, para formar unha segunda natureza que, ao xeito de Ruskin, poidamos reinterpretar e nos devolva a significación oculta do que esquecemos.

Final

Por iso podemos dicir que, en realidade, a obra de Proust é unha lectura da súa propia vida. Unha lectura realizada moitos anos despois nun lugar completamente diferente de todos aqueles nos que viviu o autor: nun piso do número 102 do Boulevard Haussmann de París, nun cuarto coas paredes forradas de cortiza para evitar que os sons da rúa cheguen a el; un cuarto coas ventás pechadas, case tapiadas, para non permitir que entre nin unha raiola de luz. Alí, deitado na cama, Marcel Proust escribiu os sete volumes, as catro mil páxinas, de *Na procura do tempo perdido*; primeiro enchendo as cuartillas e logo aproveitando as marxes, pegando anacos de papel nas follas xa escritas para engadir máis episodios e máis puntualizacións, reescribindo as probas de imprenta ata que os tipógrafos, ao compoñeren e recompoñeren as páxinas, quedaban exhaustos; alí, nese apartamento, alimentándose case exclusivamente de cafés e croissants, entre constantes ataques de asma e nun ambiente enrarecido polas continuas pulverizacións da única menciña que o axudaba a respirar, Marcel Proust foi quen de ordenar os signos da súa vida, foi quen de aprender a ler nela.

Na procura do tempo perdido é, pois, a narración dunha aprendizaxe (20): a aprendizaxe da lectura, e da súa consecuencia, a escritura. A novela relata o proceso polo que o autor aprendeu a ler a súa experiencia do mundo para, ao contalo despois, descifrar a súa significación. É sabido que para escribir, antes cómpre aprender a ler; é imposible escribir se non se sabe ler porque un non daría entendido o que escribe. Proust tivo que aprender a ler na súa vida para despois poder escribir a súa experiencia, a experiencia de como aprender a ler a realidade. A experiencia da literatura.

NOTAS

- (1) Marcel Proust, “Sur la lecture”, *Écrits sur l’art*, edición de Jérôme Picon, páx. 215, Flammarion, París, 1999. Todos os textos citados están traducidos polo autor.
- (2) Roland Barthes, “Las vies parallèles”, *Oeuvres complètes*, vol. II (1962-1967), edición de Éric Marty, páx. 812, Éditions du Seuil, París, 2002.
- (3) Marcel Proust, “Sur la lecture”, *Écrits sur l’art*, páxs. 187-188 e 195-197.
- (4) Roland Barthes, “Proust et les noms”, *Oeuvres complètes*, vol. IV (1972-1976), páxs. 66-77.
- (5) George D. Painter, *Marcel Proust, I. Biografía: 1871-1903*. páx. 96, Editorial Lumen, Barcelona, Alianza Editorial, Madrid, 1971.
- (6) Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu, À l’ombre des jeunes filles en fleurs*, edición de Eugène Nicole, páx. 238, Le Livre de Poche, París, 1992.
- (7) Marcel Proust, “John Ruskin”, *Écrits sur l’art*, páx. 110.
- (8) *Ibidem*, páx. 112.
- (9) Frase de Renan citada por Marcel Proust en “La Bible d’Amiens. Post-scriptum à la préface du traducteur”, *Écrits sur l’art*, páx. 177.
- (10) Marcel Proust, “Sur la lecture”, *Écrits sur l’art*, páx. 199.
- (11) *Ibidem*.
- (12) *Ibidem*, páx. 204.

- (13) *Ibidem*.
- (14) *Ibidem*.
- (15) *Ibidem*, pág. 206.
- (16) Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, edición de Pierre Clarac, pág. 211, Bibliothèque de La Pléiade, Éditions Gallimard, París, 1971.
- (17) Roland Barthes, "Proust et les noms", *Oeuvres complètes*, vol. IV (1972-1976), págs. 67.
- (18) Roland Barthes, *Mythologies*, pág. 183 e ss., Points Essais, Éditions du Seuil, París, 1970.
- (19) Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann*, edición de Jean-Yves Tadié, pág. 46, Quarto, Éditions Gallimard, París, 1999.
- (20) Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Quadrige, PUF, París, 2006.

OUTRA BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

John Ruskin, *Selected Writings*, edición de Dinah Birch, Oxford World's Classics, Oxford University Press, 2004.

John Ruskin, *Mattinate fiorentine*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milán, 2002.

John Ruskin, *La Biblia de Amiens*, edición de Juan Calatrava, Abada Editores, Madrid 2006.

Hélène Rochette, *Maisons d'écrivains et d'artistes*, Parigramme, , París, 2004.