

El peix catedral

Claude Simon

INTRODUCCIÓ

La *Revista de Catalunya* s'honora de publicar "El peix catedral", text d'una conferència que el premi Nobel de literatura, Claude Simon, va donar a l'Institut Francès de Barcelona, el 7 de maig de 1986, sobre Marcel Proust, traduïda al català per Amadeu Cuito.

Simon, que va viure entre Salses, a la Catalunya del Nord, i París, fins a la seva mort, el 6 de juliol de 2005 —fet que ha motivat que se l'hagi presentat com "l'únic Nobel català"—, va ser un gran amic de l'enginyer i exiliat català Ferran Cuito, amestat que "heretà" el fill d'aquest, Amadeu, per qui Simon sentia una estimació com la del fill que mai no va tenir. En plena formació intel·lectual de joventut, és Simon qui aconsella a l'estudiant Amadeu Cuito autors com Dostoievski, Shakespeare, Proust, Joyce, Kafka, Faulkner, el *Voyage au bout de la nuit*, de Céline, i T.E. Lawrence, entre d'altres.

La influència de Simon en l'obra *El jardí sense temps*, amb la qual Cuito escriu la seva novel·la, és palesa. Explícitament, en les

seves *Memòries d'un somni*, Cuito recorda l'amic i li ret un delicat homenatge.

En un article de l'any 2011 a l'*Avui*, Valèria Gallard escriu: “«Magma de mots i d'emocions.» Així va definir la seva escriptura en el discurs de recepció del premi Nobel. I és que Claude Simon va desenvolupar tota una teoria de la literatura partint de la constatació que el model «realista» i el «compromès» (de voga en l'època) havien mort. D'aquí el seu treball d'investigació formal i artística que es plasma en el conjunt de les seves novel·les. Amadeu Cuito reivindica la vigència del seu pensament pel que fa la seva visió de l'art.”

Excepcionalment, i forçats per explicar la complicada traducció a què es veié abocat Cuito, hem editat l'article amb unes quantes notes a peu de pàgina.

Agraïm als familiars de Claude Simon i a Amadeu Cuito la publicació d'aquesta conferència.

QUIM TORRA

Durant molt de temps s'ha considerat la descripció com un component secundari de la ficció, fins al punt de tenir-la per simplement decorativa, inútil, fins i tot importuna des del moment que interromp el desenvolupament de l'acció portadora o carregada de sentit, l'única que importa al lector tradicional.

Per donar-ne un exemple, escriptors tan diferents i en aparença tan oposats com André Breton i Henry de Montherlant van proclamar alt i fort el seu menyspreu per la descripció. Menys superficial, conscient dels problemes que planteja la ficció, l'assagista rus Iuri Tiniànov, a la vegada profètic i escrupolós, va llançar el 1927 la idea d'un nou sistema novel·lesc en què “la faula podria no ser més que el pretext per a una acumulació de descripcions estàtiques”.

Examinem ara la descripció següent, que trobem en el curs de la relació d'un dinar que el jove Proust pren amb la seva àvia al menjador de l'Hotel de la Platja, a Balbec: “Per la meua part, a fi

de conservar, per poder estimar Balbec, la idea que em trobava a la punta extrema de la terra, m'esforçava a mirar més lluny, a no veure més que el mar, a buscar-hi els efectes descrits per Baudelaire i a no deixar caure els meus ulls sobre la nostra taula més que el dia que hi era servit algun vast peix,¹ monstre marí que, a diferència dels ganivets i forquilles, era contemporani de les èpoques primitives en què la vida començava a afluir en l'oceà, del temps dels cimmericis, i el cos del qual, amb innumbrables vèrtebres, nervis blaus i roses, havia estat construït per la natura, però segons un pla arquitectònic, com una policromada catedral del mar.”

D'entrada, una primera constatació s'imposa: lluny de ser “estàtica” (com diu Tiniànov, que també és víctima del mite expressió/representació), aquesta descripció treballa, actua i il·lustra de manera colpidora la definició que Víktor Xklovski, un altre rus, dóna del “fet literari”: “Transferència d'un objecte de la seva percepció habitual a l'esfera d'una nova percepció.”

En efecte, pel sol poder de la llengua, aquest peix bullit depositat sobre un plat és de sobte arrencat del seu context espacial i temporal del món quotidià (els ganivets, les forquilles —que Proust designa expressament—, un dinar cap al 1900 en un hotel) per ser transportat a un marc de dimensions molt diferents (profunditats marines, èpoques primitives, començament de la vida, conceptes de construcció, de natura, de pla, d'arquitectura, de catedral).

Des d'un primer moment, la descripció mostra que funciona de manera dinàmica i que és, en ella mateixa, acció.

Tanmateix, si examinem aquest text més atentament, ens haurem d'acabar preguntant si aquesta funció, en l'economia general de l'obra (recordem la definició de Tiniànov: “Anomeno funció constructiva d'un element de l'obra literària la seva possibilitat d'entrar en correlació amb els altres elements del mateix sistema i en

1. En català *vast peix* no sona gaire bé. Ens semblaria millor, per exemple, *solemne peix*, que també suggereix tanta vastitud com l'edifici on se celebra el culte, però hem mantingut *vast* perquè Simon centra la seva argumentació en aquest mot.

conseqüència amb el sistema sencer”), no és pas d’una amplitud encara més gran del que sembla a primera vista, fins al punt de posar-la “en correlació”, com diu Tiniànov, amb “el sistema sencer”, on sembla ocupar un lloc força remarcable.

Intentem, doncs, anar una mica més endavant.

Assenyalem en primer lloc que aquesta descripció comença per una mena d’introducció, d’encapçalament, que és el següent: “Per la meua part, a fi de conservar, per poder estimar Balbec, la idea que em trobava a la punta extrema de la terra, m’esforçava a mirar més lluny, a no veure més que el mar [...] i a no deixar caure els meus ulls sobre la nostra taula més que el dia que hi era servit algun vast peix, etc.”

Per què aquest encapçalament, a què al·ludeix i quina pot ser la seva “funció” en el microsystema en què consisteix aquesta descripció?

Si es vol conèixer la resposta, s’ha d’anar unes quantes pàgines enrere i tenir ben present en la memòria la violenta decepció que experimenta el jove Marcel quan, baixant del tren de París, es precipita amb un entusiasme juvenil a veure aquesta famosa església de Balbec, de la qual tant li ha parlat Swann, que sempre s’havia imaginat “rebut als seus peus l’última escuma d’onades embravides”, i ara veu com: “s’alçava en una plaça on s’entrecruaven dues línies de tramvia, davant d’un cafè que portava, escrit en lletres d’or, la paraula «Billard», i de la qual la verge del pòrtic [...] ara reduïda a la seva pròpia aparença de pedra [...], rebia la meitat d’un raig de sol ponent —i ben aviat, en poques hores, la claror d’un fanal—, l’oficina de la caixa d’estalvis rebut l’altra meitat, ofegada, al mateix temps que aquesta sucursal d’una institució de crèdit, per les sentors de les cuines dels pastissers [...]”.

És tot un somni que s’ensorra.

L’església de Balbec no és la que les paraules de Swann i Legrandin havien erigit en l’esperit del jove Marcel.

S’entén aquest encapçalament introductor al començament de la descripció del peix, “a fi de conservar, per poder estimar Balbec, la idea que em trobava a la punta extrema de la terra”, perquè Proust ha

escrit: “Res no s’assemblava menys a aquest Balbec real que aquell en què havia somniat tan sovint.”

Però (i és aquí on de seguida ens veiem obligats a interrogar-nos sobre les veritables dimensions del “sistema” que volem estudiar) resulta que aquesta última frase (“Res no s’assemblava menys a aquest Balbec real que aquell en què havia somniat tan sovint”) no figura en el text conegut amb el títol *À l’ombre des jeunes filles en fleurs*, sinó que encapçala un altre text, titulat “Noms de pays: le nom” i col·locat estranyament com un apèndix a la segona part de *Du côté de chez Swann*.

No sóc un especialista de Proust (solament un dels seus lectors apassionats) i no pretenc proposar-ne una interpretació infal·lible. A més, tota interpretació que es volgués limitativa es veuria abocada al ridícul. Proust és, com tot gran escriptor, fonamentalment poli-sèmic, i la seva obra està constituïda d’un conjunt subtil de malles i reixats que se superposen, interactuen de mil maneres, utilitzen registres diferents, però que tanmateix tenen punts d’ancoratge comuns. Un d’aquests punts, que em sembla de primera importància, és el que voldria examinar aquí de més a prop.

Naturalment, respecte a l’escrit “Noms de pays: le nom”, podríem argumentar llargament i justificar o explicar la seva col·locació com un afegitó a *Swann* per un desig de Proust d’assenyalar ben clarament la continuïtat de *La recherche* anunciant o engegant al final d’una primera etapa el començament de la segona.

Personalment em sembla, però, impossible (si no es vol deixar de tenir una visió coherent del conjunt del sistema que anomenaré, per a més comoditat, el de les *Jeunes filles*) no veure que “Noms de pays” constitueix, de fet, no pas l’apèndix de *Swann*, sinó la verdadera obertura o preludi (per utilitzar termes musicals que Proust, penso, no hauria desaprovat) de la gran obra que seguirà.

Podem dubtar-ne (més endavant donaré altres raons per sostenir la tesi que em permeto presentar) si recordem que la frase amb què comença aquesta suposada “tercera part” de *Swann* (una frase tan carregada de sentit com la famosa “Durant molt de temps he anat a

dormir d'hora" i que, una altra vegada, ens situa en una habitació) és la següent?: "Entre les habitacions, la imatge de les quals evocava tot sovint en les meves nits d'insomni, ni una no s'assemblava menys a les habitacions de Combray, empolvorades d'una atmosfera granulosa, pol·linitzada, comestible i devota, que la del Gran Hotel de la Platja, a Balbec..."

Em sembla, doncs, que, si donem alguna importància a les obertures, aquesta última, amb les seves cadències, la seva solemnitat i la seva orquestració, anuncia molt més els primers compassos d'una gran simfonia que no pas "La meva mare, quan es va parlar de convidar per primera vegada el senyor de Norpois a sopar", amb la qual comença la "Primera part" (entre cometes) de l'escrit que surt a les llibreries i publicat amb el títol de les *Jeunes filles*.

No es pot, com es diu en francès, "annoncer la couleur" més clarament del que Proust ho fa aquí: una pàgina (o una porta) s'acaba de tancar sobre tot un conjunt (la infància, Combray, la petita ciutat, el camp, Swann); una altra porta, o, més ben dit, un veritable pòrtic de catedral, s'obre amb una cerimoniosa lentitud sobre aquest segon i monumental conjunt que serà Balbec.

Si no m'equivoco en la meua hipòtesi, heus aquí com es componria el "sistema" *Jeunes filles* (no cal dir que tot això és naturalment molt esquemàtic), un "sistema" organitzat segons l'estructura següent:

- I. "Noms de pays: le nom"
- II. "Autour de Mme. Swann"
- III. "Noms de pays: le pays"

I amb un preludi (o introducció) anunciant, com de costum, els dos registres en els quals es desenvoluparà el sistema en un diàleg constant (de vaivé) entre, d'una part, una reflexió sobre la literatura i l'art, el signe, el signifiant, el significat i el referent (pràcticament, *Autour de Mme. Swann* constitueix en essència un veritable manifest que es podria titular "Què és la literatura, què és l'art?"), centrada en l'anàlisi de les obres de Vinteuil i Bergotte, contrastada pels discursos estúpids

dèl marquès de Norpois; i, de l'altra, escolant-se naturalment, una posada en pràctica de les idees de Proust per ell mateix.

Quines són aquestes idees? Nombroses i de ben segur de tot ordre. Sembla, en efecte, que pocs dels problemes que ens preocupen avui se li hagin escapat, però la gran idea, la seva idea cabdal, és la que resumeix a *Le temps retrouvé* en una fórmula colpidora, que és la següent: “La veritable vida, la vida per fi descoberta i aclarida, l'única, per tant, realment viscuda, és la literatura.”

Afirmació (o acte de fe) solemne (que va fins i tot més enllà de la cèlebre de Flaubert, “l'estil és una manera absoluta de veure les coses”) i diametralment oposada a la creença generalment admesa que l'escriptura, la literatura, la novel·la, no fan (ni han de fer), segons una altra fórmula cèlebre, altra cosa que reflectir la vida sense tenir més vida pròpia que la d'un “mirall passejat al llarg d'un camí”.

En sentit contrari, l'única vida “realment viscuda” seria, segons Proust, la que és *escrita*. D'aquí a afirmar, capgirant les paraules de Stendhal com fa Oscar Wilde en una fórmula lapidària, que “la natura imita l'art”, només hi ha un pas.

Però, què vol dir això?

Doncs bé, és precisament en les *Jeunes filles* que Proust ho explica: els noms, ens diu, són els motlles de les idees, i afegeix un mica més endavant: “[...] quant a Balbec, des que hi vaig haver entrat va ser com si hagués entreobert un nom que s'hauria d'haver mantingut hermèticament clos”.

Retinguem de passada (perquè no és pas un detall casual) la manera com Proust juga aquí amb el mot *moule*,² que en la llengua argòtica designa el sexe de la dona (que porta a *matriu* o “motlle que després d'haver rebut una empremta particular en buit o en relleu pot reproduir-la sobre un objecte sotmès a la seva acció”, diccionari Robert), i recordem la primera aparició a *Swann* de la famosa magdalena: “pastissos curts i rodonets anomenats Petites

2. En francès *un moule* és ‘motlle’, i *une moule*, ‘musclo’. El mot *valve* tant vol dir ‘vàlvula’ com ‘valva’.

Magdalenes que semblen haver estat emmotllades en la valva ranurada d'una petxina de pelegri", descripció en la qual, com podem veure, Proust acumula els termes (rodoneta, emmotllada, ranura) que d'una manera gens equívoca s'apliquen a aquest òrgan, el sexe (la vulva), que més endavant, quan a *La Prisonnière* descriu Albertine nua, troba niat allà on "el seu ventre es tornava a tancar a la unió de les cuixes per dues valves". Recordem a més que, segons la definició del diccionari, "el musclo és un mol·lusc bivalve", i recordem també aquest passatge sorprenent de *La Prisonnière*, evocant, mentre el narrador encara és al llit amb Albertine, els crits matiners dels marxants de carrer, els dobles sentits dels quals, amb una habilitat prodigiosa, fa servir Proust: "Gambes! Bones gambes! Tinc rajada ben viva" (o "J'ai de la raie toute envie", o si es capgira la frase, "J'ai tout le vit en la raie");³ tot seguit: "Lluços⁴ per fregir! Per fregir!" (és prou coneguda l'equivalència sexual dels termes culinàries com *passer à la casserole*)⁵ i més endavant: "Ha arribat el *maquereau*,⁶ *maquereau* fresc, *maquereau* nou, senyores, que guapo que és el *maquereau*! Musclos frescs i gustosos! Musclos!..." "Encara que no m'hauria de fer res", afegeix el narrador amb humor, "l'anunci «Arriba el *maquereau*» em feia fremir". I per acabar: "Ah! Musclos", diu l'Albertine, "m'agradaria tant menjar musclos". "Estimada", li contesta el narrador, "a Balbec, d'acord, però aquí no valen res; a més a més, li prego que recordi el que li va dir Cottard a propòsit dels musclos!", rèplica que pren tot el sentit si recordem que el narrador sospita que Albertine va tenir relacions amb una lesbiana a Balbec, i si ens preguntem què ve a fer aquí aquesta al·lusió, hem

3. En francès, *raie* vol dir tant 'ratlla' com 'rajada'. En argot *raie* fa referència al sexe femení. "J'ai de la raie toute envie", en català, "Tinc rajada ben viva". "J'ai de la raie toute envie", en català, "Tinc ratlla amb molta gana", ja no s'entén. En argot, el sexe masculí, *le vit*, permet capgirar la frase anterior, "J'ai de la raie toute envie", en "J'ai tout le vit en la raie", cosa impossible en català.

4. Els lluços són els nois com les gambes són les noies (també el seu sexe).

5. "Passer à la casserole" és només aplicable al sexe femení.

6. En francès *maquereau* vol dir 'barat' i 'macarró'.

d'anar a *Sodome et Gomorrhe*, on el doctor Cottard, mirant com ballen juntes Albertine i la seva amiga Andrée a la pista del Petit Casino, assenyala amb to clínic al narrador que les dues jovenetes entrelaçades estan tenint un orgasme.

Doncs, per a Proust, els noms són com els motlles de les idees. I de seguida en farà una enlluernadora demostració, precisament en aquesta part que, als meus ulls, constitueix el pròleg o l'obertura de les *Jeunes filles*, l'escrit titulat "Noms de pays: le nom", on en una pàgina cèlebre Proust descriu els pobles per on passa el famós tren de la una i vint-i-dues que no ha agafat mai: Bayeux, Vitré, Lamballe, Coutances, Pontorson, Benodet, Pont Aven, Quimperlé, pobles que no ha visitat i que la seva imaginació li pinta segons com sonen els noms.

Molt bé, em direu: ja ho sabem, com són els poetes: un nom, un mot, alguns sons, i construeixen un món imaginari.

Però, i l'altre món, el "real", el "vertader"?

Doncs escoltem aquesta frase de Proust, en què cada mot ha estat pesat: "El món visible [...] no és el món vertader, els nostres sentits no posseeixen pas molt més el do de la versemblança que la imaginació, de tal manera que els dibuixos aproximats que es poden obtenir de la realitat *són tan diferents del món vist que aquest ho era del món imaginat.*"⁷

I aquesta altra: "Tota novetat, que té per condició essencial l'eliminació prèvia de les convencions a les quals estàvem acostumats i que semblaven la realitat mateixa, tota conversació nova, tant com tota pintura, tota música original, sempre semblarà alambinada i fatigosa. Descansa sobra *formes a les quals no estem acostumats* [...]. En el fons, les antigues formes de llenguatge també havien estat antigament difícils de seguir quan l'auditor encara no coneixia l'univers que pintaven. Però *des de fa molt temps ens pensem que era l'univers i descansem sobre ell.*"

En altres termes, i com escriu Xklovski: "Tenim l'objecte davant nostre, ho *sabem*, però ja no el veiem." I ara que acabo de

7. Les cursives són de Claude Simon.

citar Xklovski, remarquem fins a quin punt és torbador —i fins i tot commovedor— veure homes procedents d'horitzons tan diferents com Proust i els formalistes russos, treballant en condicions tan diferents, en medis tan diversos, que arriben a les mateixes conclusions; l'un, Proust, per la pràctica de l'escriptura, i els altres, els russos, per la teorització. Heus aquí, per exemple, el que escrivia Roman Jakobson a centenars de quilòmetres de Proust, a Praga, el 1921: “Per valorar el grau de realisme de les escoles artístiques anteriors o posteriors se les compara amb (el) realisme del segle XIX”, però així i tot: “La qüestió de la versemblança natural (segons la terminologia de Plató) d'una expressió verbal, d'una descripció literària, no té evidentment sentit.” I més endavant: “A mesura que s'acumulen les tradicions, la imatge pictòrica esdevé ideograma, una fórmula que relacionem immediatament seguint una associació de contigüitat” (Proust diu: “Ens figurem que era l'univers”).

No penso que sigui necessari multiplicar citacions. Encara que aquestes frases hagin estat escrites a Leningrad, a Praga o en el llit d'un asmàtic, a París, ens diuen totes la mateixa cosa, que, parafrasejant Proust mateix, podríem condensar en una fórmula només aparentment paradoxal: l'única realitat real, o en tot cas coneguda, és la realitat escrita.

I si ara tornem al nostre peix, s'expliquen moltes coses.

Situem-nos, en efecte, al costat de Proust, o més aviat al costat del jove Marcel aclaparat per la decepció quan es troba davant de l'església “real” de Balbec i la compara al Balbec que s'havia imaginat, producte del verb, dels mots, de les descripcions que li havien fet Swann i Legrandin.

Confrontat a aquest veritable desastre, què ha de fer?

Doncs, molt naturalment, des del moment que (Marcel ho ha entès) la Realitat, amb una gran R, s'oposa a la realitat de la llengua, des del moment que la realitat de la llengua és més real que la “realitat”, Proust recorre als mots i als noms: “Intentava consolar-me pensant que quedaven altres ciutats per a mi encara intactes,

que potser podria pròximament penetrar, *com enmig d'una pluja de perles*, en el xerroteig fresc de Quimperlé, o una altra vegada travessar el reflex verdejant i rosa que banyava Pont-Aven” (*perles*, de Quimperlé; quant a Pont-Aven, sabem que va donar el seu nom a un moviment cèlebre del qual Sérusier, el seu portaveu principal, havia desenvolupat la teoria dels complementaris: d'aquí el verd i el rosa...).

Tanmateix, Proust no pot acontentar-se amb aquesta actitud passiva. Llavors, ben naturalment, des del moment en què els mots són dotats d'un poder tal, des del moment en què els mots són els “motlles” de les idees, què farà? Doncs aquesta església “batuda per les onades” que ha somniat, que no ha trobat, que no existeix en la “realitat”, la construirà, l'edificarà, l'emmotllarà o, si ho prefereixen, la “produirà” amb l'únic material de què disposa, en aquesta *realitat* que és en si mateixa la llengua, i aquesta església dels seus somnis, o més ben dit, aquesta vertadera catedral, aquest monument, serà el Gran Hotel de la Platja, a Balbec!

Recordo (que em perdonin si em repeteixo) que, si es vol adoptar la meua tesi, el “sistema” *Jeunes filles* descansaria sobre una estructura que podríem anomenar simètrica, en la qual, a una primera part, titulada “Noms de pays: le nom”, respondria la tercera part, titulada “Noms de pays: le pays”.

Però quin país?

Ens introduirà, ara, Proust en un país “real”, “vertader”? Sí, en un cert sentit, però tot és qüestió d'entendre en què consisteixen aquesta realitat i aquesta veritat. Perquè el que no es pot dir al lector de *La recherche* que, anant en pelegrinatge a Cabourg, on encara s'alça l'enorme edifici del palau on va viure Proust, s'imaginaria retrobar allà la imatge que s'ha pogut fer del Gran Hotel de la Platja, és que la seva decepció seria almenys tan coent com la que va sentir el jove Marcel a la vista de l'església “real” de Balbec.

Perquè el monument fabricat per Proust en i amb la llengua (i si algú s'aixeca contra el mot *fabricat*, un cop més recordaré el ma-

teix Proust: “Aquest ésser”, es tracta d’Albertine, “una vegada més el *fabricava* utilitzant el nom de Simonet i el record de l’harmonia que regnava entre els joves cossos que havia vist desplegar-se en la platja”, etc.) posseeix tot el que els somnis del jove Marcel havien invertit “en el nom de Balbec, com en la lent d’engrandiment d’aquells portaplomes que es compren en els balnearis, (i on) albirava onades embravides al voltant d’una església d’estil persa”.

Parem-nos un moment sobre aquestes tres imatges: “onades embravides”, “església” i “estil persa”.

Si l’església “real” de Balbec no s’alça, com en la imaginació del jove Marcel, a la vora del mar, sinó malauradament, com la de Vitré, a cinc quilometres de la riba, el Gran Hotel, en canvi, s’aixeca davant mateix del mar. I les onades no solament vénen a rompre als seus peus, sinó que *hi penetren* sense parar, pertot arreu, fins a l’interior de l’habitació de Marcel, les parets de la qual, “lacades, contenien com les parets d’una piscina on l’aigua emblaveix, un aire pur, atzurat i salí”, una habitació guarnida a més “de biblioteques baixes, vidrades, en les quals, segons el lloc que ocupaven [...], tal o tal part del mar es reflectia, desdebanant les seves clarors marines”.

Malauradament, no tenim temps per citar aquí totes les innombrables descripcions del mar i dels seus reflexos en les vitrines de les biblioteques que jalonen, com un motiu recurrent, tot el text de les *Jeunes filles*.

Però n’hi ha més: recordem que un dels vitralls de l’església de Balbec representa uns pescadors llevant del mar un Crist miraculós (notem que aquests pescadors són pescadors de balenes, “monstres marins”, “vastos peixos”, hi tornarem).

Doncs, de la mateixa manera que aquest Crist llevat del mar, tant l’Albertine (que en el doble sentit del terme —amor/patiment— serà la gran *passió* de Marcel) com Saint Loup (figura masculina que n’és un duplicat ambigu) s’apareixen sense treva a Marcel sobre un rerefons de mar: “[...] la nena que pintava sobre l’horitzó del mar les seves galtes botides i roses, els seus ulls verds”; o: “És així, parant-se,

els ulls brillants sota el seu polo verd, que encara la veig perfilada sobre la pantalla que li feia, el fons del mar [...].”

Però, em direu, i l'església?

Bé, és simplement esbalaïdor inventariar tot el vocabulari d'arquitectura sacra o de ritus utilitzat per a la descripció del Gran Hotel i del que hi passa: “A l'interior, en el *hall* que corresponia al *nàrtex* o església dels catecúmens de les esglésies romàniques”; o: “Però aquest moment d'*adoració* ja havia durat massa perquè l'ajudant de cambra que tenia en una mà un manat de claus i de l'altra em saludava tocant-se el seu *solideu de sagristà* [...] acabava de tancar, *com els d'un reliquiari*, els dos batents del bastidor i sostreïa a la meva *adoració* el monument reduït i la relíquia d'or. Entrava a la meva habitació”; o: “El mar encastat entre els muntants de ferro de la meva finestra *com els ploms d'un vitrall*.”

Tanmateix, no s'ha d'oblidar que l'església de Balbec, tal com l'ha descrita Swann i se la imagina el jove Marcel, és “meitat romànica” i “tan singular” “que semblaria art persa”.

Església (o catedral), el Gran Hotel també ha de presentar aquesta mateixa característica que li confereixi un cert exotisme, des d'un primer moment amb el nom del lloc (una vegada més, sempre, “el nom”!), que d'alguna manera esdevindrà persa, atès que, del normand Bolbec, Proust en treu Balbec, la consonància i les connotacions del qual ens fan pensar de seguida en Baalbek, al Líban, antigament part del regne dels perses i on es troben les ruïnes d'un temple consagrat a Baal que no és altre que el Bel dels babilonis.

Però amb això Proust encara no en té prou, i al vocabulari cristià utilitzat per descriure el Gran Hotel hi afegirà tota una sèrie de termes que també faran d'aquest santuari un temple, un palau oriental, un serrall, un “laberint de passadissos, de gabinets secrets, de salons, de vestíbuls, de rebosts, de galeries” on regna el banquer Nissim Bernard amb “cara que semblava venir del palau de Darius”, “figura de Susa” i de “brau androcèfal”, amb “barba anellada del rei Sargó” i envoltat de la graciosa cohort de grums homosexuals que componen d'algo-

na manera el seu harem, semblant “a les joves israelites dels cors de Racine” i que feien preguntar-se a Marcel quan els veia desfilar si “penetrava en el Gran Hotel de Balbec o en el temple de Salomó”.

Però tornem al nostre peix.

Aquest mar que no solament ve a rompre als peus d'aquest santuari que és per a Marcel el Gran Hotel, sinó que també hi penetra, com hem vist, per totes les obertures, pobla els miralls de reflexos, el penetra també (no cal dir-ho, tractant-se d'un monument edificat per la llengua) amb mots.

Heus aquí, per exemple, la descripció d'un cistell de fruita on s'apilen “prunes glauques, lluminoses i esfèriques com era en aquest moment la rodonesa del mar [...], peres d'un ultramar celeste”.

Fruits canvians com la llum sobre les onades, ja que l'endemà aquestes prunes han “passat, com el mar a l'hora del nostre sopar, al malva, i que en l'ultramar de les peres (floten) algunes formes de núvols roses”.

Fins i tot, ja no hi ha dins ni fora: l'aigua és pertot arreu. Si l'habitació de Marcel és com una piscina, el menjador del palau està o “nu, ple d'un sol verd com l'aigua d'una piscina” o és “un immens aquàrium” on els comensals “lentament balancejats en remolins d'or” semblaven tenir “una vida tan extraordinària com la dels peixos i la d'estranyes mol·luscs”.

Amb un vocabulari d'“ictiologia humana”, Proust descriu “les mandíbules dels vells monstres femenins” (les clientes del restaurant), que es tornen a tancar “sobre un tros de menja *englotida*”, i una de les comensals, una vella senyora sèrbia, té “l'apèndix bucal d'un gran peix de mar”.

Quant al peix que és objecte de la descripció que ens interessa, el seu estatut, les seves dimensions, són potser encara més vastes del que sembla a primera vista.

Remarquem, per començar, el primer adjectiu que el qualifica, aquest epítet, *vast*, escollit intencionadament per Proust amb preferència a *gran*, *enorme* o *gegantí*, perquè *vast* és essencialment empleat per caracteritzar espais nus (un terreny vast, una esplanada vasta) o buits (una casa vasta, un vast hangar, un *hall* vast).

Aquí passa una cosa del tot extraordinària, almenys per a un escriptor francès. Se sap, en efecte, que en la nostra llengua no hi ha declinacions, ni una sintaxi que permeti separar espacialment l'epítet del substantiu, com per exemple es fa correntment en llatí, on sovint la “coloració” d'una frase, d'un vers, es fa des del començament per l'epítet col·locat allà, com un senyal, mentre que el mot principal es guarda a la boca, com ho ha dit Giraudoux, per ser únicament escopit al final, com el pinyol d'una fruita.

Però Proust reix aquí la proesa de col·locar al cap del segon membre de la seva frase l'epítet *vast*, que, tot i referir-se al peix, anuncia (espai buit) la desclosa final cap a on tendeix tota la descripció, és a dir, cap al mot *catedral* (essent, en efecte, una catedral una vasta nau, o vaixell).

Admirem de passada la subtil progressió (o si ho preferiu, llicada) que permet a Proust passar de “vast peix” a “monstre marí”; recordem una altra vegada que els primers pescadors establerts a la costa antigament salvatge de Balbec eren pescadors de balenes, animal nàutic de proporcions monumentals, d'esquelet compost per la carena de les seves enormes vèrtebres, a les quals estan fixades en ogiva costelles encerclades formant com el bressol d'una volta que tanca (o delimita) un espai buit: les seves dimensions monumentals, la seva ossada arquitectònica, que evoquen naturalment, a la vegada (pel seu caràcter monstruós) la prehistòria i (per la seva estructura, el seu pla) una catedral (en la qual els mots *blau* i *rosa*, que designen els colors dels nervis, fan néixer a l'instant el record de les taques jaspiades i lluminoses que el sol projecta a través dels vitralls *policroms* sobre l'enllosat...).

Però no podem donar-ho per acabat.

De fet, l'estudi del context en el qual s'insereix aquesta descripció ens porta a preguntar-nos si la xarxa de relacions i correspondències de la qual sembla ser el nus no és encara més vasta (per fer servir el mot elegit per Proust) i encara més complexa del que no semblava a primera vista, i si aquesta descripció no *funciona* pas d'una manera exemplar.

Intentem esbrinar-ho:

1. Metàfora del peix/catedral

“No tinc més que una preocupació: la composició”, escriu Proust a Martin-Chauffier, i en una altra ocasió: “Quan em parla de catedral, no pot deixar de commoure’m una intuïció que li permet endevinar el que no he dit mai a ningú: és que havia volgut donar a cada part del meu llibre el títol de *pòrtic*, *vitralls de l’absida*, etc.” De fet, a *Le temps retrouvé*, Proust torna diverses vegades sobre aquest tema, parlant del seu desig de “construir el seu llibre com una església”, parlant igualment de “pla”, d’“arquitectura” i de “catedral”.

No ha arribat, ara, l’hora de preguntar-se si aquest peix, “poli-cromada catedral del mar” (com no pensar ara, també, en la catedral englotida, en Debussy i en Vinteuil?), si aquest “peix/catedral” no ens retorna solament a l’arquitectura del Gran Hotel, del qual —com hem vist— Proust compara el *hall* amb el nàrtex de les esglésies romàniques, sinó al mateix principi que presideix la composició de tota *La recherche*?

Tanmateix hem de resoldre una altra qüestió:

2. Metàfora del peix/Albertine

He dit fa un moment que l’Albertine és, en tots els sentits del terme, la *passió* de Marcel.

Irresistiblement, pensem en l’esllavissament: Albertine/passió/peix/Crist. Coneixem el famós acròstic ΙΧΘΥΣ: iota, khi, theta, ípsilon, sigma (inicials dels mots ΙΗΣΟΥΣ, ΧΡΙΣΤΟΣ, ΘΕΟΥ, ΥΙΟΣ, ΣΩΤΗΡ), o sigui Jesús, Crist, de Déu (genitiu), Fill, Salvador, gràcies al qual els primers cristians simbolitzaven el seu déu dibuixant un peix en les parets dels santuaris clandestins, i hem de recordar que més endavant, a *La Prisonnière*, Proust diu que Albertine li ficava la llengua a la boca, “com un do de l’Esperit Sant”.

I a més a més, diu Proust del grup de jovenetes del qual formava part l’Albertine: “Ofertes en la casa d’una [...] alcavota [...], retirades de l’element que els conferia tants matisos i tanta vaguetat, aquestes jovenetes no m’haurien encantat tant”, i afegeix aquesta frase sorprenent i significativa: “Cal que entre nosaltres i el peix, que si el veiem

per primera vegada servit sobre una taula no semblaria pas valer les mil astúcies i giravoltes necessàries per capturar-lo, s'interposi, durant les tardes de pesca, el remolí a la superfície del qual acaben surant sense que sapiguem ben bé el que volem fer-ne, el poliment d'una carn, la indecisió d'una forma, en la fluïdesa d'un atzur transparent.”

És difícil, em sembla, ser més explícit.

Què pensar de tot això?

Coneguda és la manera com Proust ha definit el seu treball: “Considerava atentament alguna imatge que m'havia cridat l'atenció, un núvol, un triangle, una tanca, una flor, una pedra, sentint que potser darrere d'aquests signes s'amagava alguna altra cosa que havia d'intentar descobrir, un sistema de pensament que ells expressarien com aquests jeroglífics que semblen no representar més que objectes naturals.”

Doncs bé, em sembla que, intentant seguir Proust en aquesta interrogació apassionada d'un “objecte natural” (en el cas present, un peix bullit) per descobrir-hi els “signes” que s'hi troben, és com podem comprendre la veritable “funció constructiva” d'aquesta descripció gràcies a (torno a utilitzar els termes de Tiniànov) “la seva possibilitat d'entrar en correlació amb els altres elements del mateix sistema i en conseqüència amb el sistema sencer”.

I és que, en presència d'una tal acumulació de correspondències i de relacions, ja no és possible parlar de coincidències i casualitats que, per altra part, no serien pas pròpies d'una obra tan llargament pesada, concertada i pensada.

De què es tracta doncs?

Crec que, amb aquesta descripció, estem en presència d'un “objecte escrit” (i en conseqüència produït) que, més enllà de la bellesa de les formes deguda a la qualitat de les relacions que partint d'ell teixeix la llengua, sembla, per una combinació de metàfores, remetre'ns als diversos components de tota l'obra, tot adoptant en l'economia de la novel·la el paper d'una mena de clau que concentra de manera vertiginosa sobre ella mateixa (com fan els miralls convexos) tota la seva matèria.

Retrobem aquí un procediment de construcció molt clàssic: és el que s'anomena “*la mise en abîme*”, “el blasó en el blasó” o “la peça teatral en la peça teatral”, l'exemple més famós de la qual és el sàinet que Hamlet fa interpretar als còmics davant de la mare i l'usurpador.

Però la gran novetat, amb la qual Proust innova radicalment, obre perspectives enterament noves a la novel·la i esdevé, com el seu quasi contemporani Cézanne, un d'aquests innovadors després dels quals les coses “no poden ser mai més com abans”, cosa que el fa aparèixer com el gran escriptor revolucionari i subversiu; la gran novetat que confereix a Proust la talla de gegant de la literatura és que en la seva obra el paper significant que fins a aquell moment s'havia atribuït a l'acció passa a tenir-lo allò que s'havia considerat un element inert del relat, parasitari, en el millor dels casos “estàtic”: la descripció.

És la descripció que ara “funciona”, treballa, actua. És la que va i ve, reuneix el que era dispers, ordena el que semblava desordenat, regula minuciosament els detalls d'aquesta grandiosa cerimònia on entra en escena l'univers tot sencer, el passat i el present, la llunyania i la proximitat, un grum d'hotel, un peix, una flor, les profunditats del mar, una vella marquesa, un núvol, l'escuma lila d'una onada, les galtes roses d'una joveneta, un reflex de sol, una princesa, les corbes dels pujols, les carreteres vorejades de pomeres, un gerent d'hotel de llenguatge incert; tots i tot interpretant el seu paper en aquesta mena de sistema veritablement còsmic on de cap a cap es responen els mots, els temes menors i majors entrelaçats en el si d'un gran tema que domina tota l'obra, recordat sense treva d'una manera o una altra encara que només sigui pel retorn d'aquest nom, Balbec, que és el d'un temple del sol, aquest sol que, cada dia, baixa —ho recordo: “en el cel violeta estigmatitzat per la seva figura rígida, geomètrica, passatgera i fulgurant”; és realment necessari subratllar el terrorífic “Mené, Tequel, Peres” (“comptat, pesat, dividit”) que constitueix aquesta sèrie d'adjectius?—, aquest sol que, igual que el mar ve a rompre als peus d'aquest gran santuari que és el palau, també hi penetra per totes les obertures, aquest mateix sol “brillant com

un topazi”, implacable, que sorgeix cada matí amb una obsessiva regularitat, com el senyal, el símbol mateix de l’escolament d’aquest temps recercat, introbable, omnipresent, perdut per sempre més i ressuscitat a cada pàgina per l’únic poder de la llengua, d’un text de prodigioses cadències que, al final del llibre, es clou sobre ell mateix com els batents d’un tabernacle amb una frase d’una sumptuositat mortal: “Tocaven les dotze, per fi arribava la Françoise. I durant mesos seguits, en aquell Balbec, que tant havia desitjat perquè només me l’imaginava batut per la tempesta i perdut entre les boires, el bon temps havia estat tan radiant i tan immòbil que, quan venia a obrir la finestra, sempre havia pogut, sense errar, esperar a trobar-me el mateix pany de sol plegat a l’angle de la paret exterior, i d’un color immutable que era menys commovedor com a signe de l’estiu que no pas apagat com el d’un esmalt inert i factici. I mentre la Françoise treia les pinces de les impostes, despenjava els tendals, corria les cortines, el dia d’estiu que descobria semblava tan mort, tan immemorial com una sumptuosa i mil·lenària mòmia que la nostra vella minyona no hagués fet més que curosament desembolcallar de tots els seus llenços, abans de fer-la aparèixer embalsamada en la seva roba d’or.”

Moltes gràcies per la seva atenció.

Traducció d’Amadeu Cuito