

L'escriptor contra l'escriptor o la literatura com a variant*

VÍCTOR MARTÍNEZ-GIL *Universitat Autònoma de Barcelona*

RESUM: L'article tracta de les diferents opcions que té l'escriptor a l'hora d'enfrontar-se amb les seves obres antigues: rebutjar-les, refer-les o acceptar-les amb la possibilitat de matisar-ne el sentit amb obres posteriors.

PARAULES CLAU: filologia d'autor, crítica genètica, variantística.

ABSTRACT: The article looks at the various options open to a writer in respect of his earlier works: to reject them, to rewrite them, or to accept them, even if it means amending them through their later work.

KEYWORDS: writer's philology, genetic criticism, variant study.

*Na poesia,
natureza variável
das palavras,
nada se perde
ou cria,
tudo se transforma:
cada poema,
no seu perfil
incerto
e caligráfico,
já sonha
outra forma.*

Carlos de Oliveira («Lavoisier»)

*Aquest article s'emmarca dins el Projecte de Recerca FFI2011-25037.

Per què Gogol va cremar dos cops els manuscrits de la segona part de *Les ànimes mortes*? Després de descriure les facetes negatives del poble rus en la primera part, l'any 1840 va començar-ne la segona. En la seva ment, l'obra havia de tenir-ne, com en una comèdia dantesca, tres: l'infern, el purgatori, poblat ja per ànimes nobles, i el paradís. No se'n va sortir, atrapat per una ideologia reaccionària que no el deixava treballar amb fluïdesa, i les flames li van semblar la millor sortida. L'any següent, hi va tornar; però, tan sols dues setmanes abans de morir, va cremar de nou el manuscrit, del qual, malgrat tot, se'ns han conservat alguns fragments que, en la traducció de Josep M. Güell, comencen: «Per a què descriure tantes pobreses i imperfeccions de la nostra vida, i anar a buscar persones de llocs perduts, d'allunyats racons de l'Estat?» Gogol va ser incapaç de descriure la noblesa en lloc de la imperfecció i va preferir –no del tot, com es pot veure, ja que alguna cosa va sobreviure– el foc.

També Virgili va desitjar destruir l'*Eneida*. Abans d'abandonar Itàlia, ja va voler fer prometre al seu amic, el poeta Vari, que cremaria l'obra si a ell li passava res. Vari s'hi va negar, i per això, ja malalt, Virgili va demanar insistentment els manuscrits per cremar-los ell mateix. Ningú no li va fer cas, i aleshores va intentar una altra cosa: no va parlar més de l'*Eneida*, però va deixar a Vari i a Tuca, un altre amic, tots els seus manuscrits amb la clàusula que no publicuessin res que ell no hagués publicat abans. Intent va, perquè l'*Eneida*, que Virgili considerava inacabada i imperfecta, va ser publicada, com és sabut, sota el mandat d'August. No podem negar la sinceritat de Virgili. Si Gogol va cremar els seus manuscrits, i el poeta llatí no, és perquè, aquest últim, simplement no els tenia amb ell. I Kafka? En dos fulls testamentaris, escrits entre 1919 i 1922 i adreçats a Max Brod, Kafka demanava a l'amic que tots els manuscrits, dietaris, cartes i dibuixos seus havien de ser cremats sense llegir-los –és a dir, sense fixar-s'hi gaire–, i també havia de ser destruït el que havia publicat en diaris. La recerca havia de ser exhaustiva, i s'havia de demanar als que tenien aquests materials que, si no els volien donar, els cremessin ells mateixos. Pel que fa als llibres publicats, també hauria volgut destruir-los si hagués estat possible. Kafka es resignava que existissin i que fossin llegits, però en cap cas no en desitjava la reedició. S'ha discutit molt sobre l'autèntica voluntat de Kafka i sobre la decisió de Max Brod de, sí, aplegar tots els papers dispersos, però no pas per destruir-los, sinó per publicar-los. Per a Walter Benjamin, el propòsit era sincer, perquè Kafka volia, no pas ser inèdit, sinó no publicar una obra que considerava inacabada, una decisió feixuga, la de l'acabament, que traspassava a Max Brod com a responsable moral de l'*imprimatur*. De fet, fins al dia de la seva mort, el 3 de juny de 1924, sembla que Kafka va estar corregint proves del seu últim llibre, *Un artista de l'endurança*. Si seguim aquest raonament, Virgili i Kafka van cremar en realitat els seus escrits: el que nosaltres llegim no és pas la seva obra, sinó el que hem decidit que sigui obra seva. Som nosaltres, i no pas els escriptors, els responsables d'allò que llegim. Ells se'n van rentar les mans.

Al costat del foc real o testamentari, però, l'escriptor, si les circumstàncies i l'ànim li ho permeten, té una altra sortida: canviar la seva obra, adaptar-la, és a dir, des del seu punt de vista, redreçar-la. En les seves converses amb Plinio Apuleyo Mendoza, publicades el 1982 per l'editorial Bruguera sota el títol *El olor de la guayaba*, García Márquez va fer aquesta asseveració: «en general, un escritor no escribe sino un solo libro, aunque ese libro aparezca en muchos tomos con títulos diversos». Quin seria el seu llibre?, li demana Apuleyo Mendoza. El de Macondo? «Tú sabes que no es así», respon l'escriptor, perquè el seu és «el libro de la soledad». Si ara es mira els seus primers llibres, García Márquez els observa «con una ternura un tanto paternal», i, amb ells, el jove inexpert que els va escriure. Tanmateix, hi ha un fil entre aquells primers llibres i els posteriors, «y yo siento la necesidad de saber que está dentro y aun de vigilarlo». Les obres posteriors confirmarien, rescatarien, els inicis imperfectes, perquè en aquests inicis ja hi era el llibre ideal. S'han criticat molt les idees de Charles Augustin Sainte-Beuve, el qual creia que l'obra d'un escriptor s'explicava per la seva vida i la reflectia. L'*intencionisme* de Sainte-Beuve, no és aquest fil de García Márquez? Mercè Rodoreda, parlant d'aquestes coses, es va referir a l'estil en el pròleg de *Mirall trencat* (1974): «Tota la gràcia de l'escriure radica a encertar el mitjà d'expressió, l'estil. Hi ha escriptors que el troben de seguida, d'altres triguen molt, d'altres no el troben mai». Per a García Márquez, en canvi, l'estil i el llenguatge són producte, no pas del fil, sinó del que demana cada llibre. Cesare Pavese, a l'entrada del 15 de setembre de 1943 d'*Il mestiere di vivere*, fa servir l'expressió «immagine centrale» per referir-se a l'escena, a la situació a la qual l'escriptor retorna sempre. Aquesta «immagine centrale» seria, potser, la conjunció entre el fil –l'obsessió o les obsessions de l'autor– i l'estil –la forma capaç d'encarnar aquest fons conflictiu. No es tracta, però, a diferència de la fatalitat amb què Pavese ho retrata, d'una conjunció sempre igual a ella mateixa. Si l'escriptor hi retorna és, en realitat, perquè la imatge es precisa i es matisa de manera diferent al llarg del temps (cada poema somia una altra forma, com diu Carlos de Oliveira). A més a més, la imatge principal en va ordenant de secundàries al seu voltant, també canviant. Allunyat de les imatges anteriors, les que s'han escrit i publicat de manera efectiva, l'escriptor pot mirar de salvar la pròpia continuïtat a través d'una paraula (la «soledad»). Si la distància és massa gran, les imatges antigues no es reconeixen com a pròpies. És el cas, tants cops citat, de Mercè Rodoreda i les seves novel·les publicades de joventut, les quals van ser després rebutjades –és a dir, cremades idealment. Només *Aloma* va merèixer un altre tracte.

El passat que no es reconeix, sempre ha de ser rebutjat? Francesc Vallverdú, la segona vegada que va aplegar la seva obra poètica, a *Temps sense treva* (2009), llibre publicat a Lleonard Muntaner, es va repensar les correccions fetes més de trenta anys enrere en la primera agrupació: «des d'una perspectiva setantina, contemples amb més “respecte” l'obra de joventut, que, per contra, quan en tens quaranta o cin-

quanta, voldries esmenar implacablement. És cert que hi ha composicions antigues que avui no escriuries o, potser, escriuries d'una altra manera, però amb l'edat aprens a respectar-les, sobretot si tens constància que el lector se les ha fetes seves». En aquests raonaments, que no exclouen les correccions puntuals, hi ha dos factors diferents que marquen el manteniment del text: d'una banda, el respecte per la persona i per la circumstància que es va ser; de l'altra, el respecte pel lector històric. Tots dos són importants, tot i que el primer és, segurament, l'essencial. Haver publicat una obra significa haver-s'hi d'enfrontar. També amb les obres inèdites, però, s'ha de prendre una decisió. Al recull *Tot s'aprofita* (1983), Pere Calders va publicar el conte «Les cames», una de les darreres narracions que havia escrit a Mèxic, amb la puntualització següent: «Jo hi veig diferències en maneres de dir i de sentir, un estat d'esperit que ha passat per l'allisador del temps». Es tracta d'un exercici «d'arqueologia recreativa», en paraules de l'autor, el qual accepta, malgrat les distàncies que hi veu, el seu passat, i ho fa fins i tot en la seva realitat manuscrita, que ara decideix fer pública.

Rebutjar una obra vol dir intentar canviar el que s'ha esdevingut, ni que sigui idealment. Entre el respecte i l'oblit –el foc– hi ha una tercera possibilitat: corregir. En un article que tracta sobre aquests temes publicat a la revista *Estudis Romànics* (2004), Joan R. Veny-Mesquida va establir els diferents motius que expliquen les revisions a què els escriptors sotmeten les seves obres, unes revisions que poden anar des de les més tènues (la revisió) fins a les més violentes (la reelaboració i la recreació): l'evolució de l'autor, les intervencions del lector, els «vicis» de l'obra, l'adaptació al codi lingüístic i literari, els condicionants del context i les característiques del canal de difusió. Molts d'aquests motius es poden barrejar, perquè l'autor, per exemple, pot veure com a «vicis» (que no inclouen els lapsus ni les errates) el que en realitat és un allunyament d'una altra mena. O perquè l'evolució de l'autor és indistricable de l'evolució del context. En tot cas, és evident que el tema a què em refereixo es pot englobar en la idea d'«evolució de l'autor». Al seu pròleg a *Llunyania* (1952), Josep Carner va fer una defensa de la potestat de l'escriptor per modificar els textos antics. Deia Carner que havia relegat «a l'oblit una part d'aquella producció dissortada», i que, els poemes que havia mantingut, havien sofert «diversos graus de canvi, per a adaptar-los al mínim d'exigència que tal vegada els permeti de circular». En aquest «judici final del que vaig voler ésser i vaig provar de fer», Carner defensa el seu dret a l'esmena –i es va debatre molt sobre aquest dret–, sempre que es faci sota la influència de «l'emoció primera». És evident que el procés pot ser vist així: redreçar l'error, propi o de la llengua en què aleshores s'escrivia, el que José Manuel Blecua va anomenar, en el seu discurs d'ingrés a la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona el 1969, el «rígor poético». Tot plegat, però, des de l'emoció primera fins al rigor, no deixa de ser, moltes vegades, un engany, una manera d'amagar la distorsió a què se sotmet l'obra antiga.

Podem, pel que fa a l'actitud correctora o revisionista, fer un pas més i veure que, si l'entenem en un sentit ampli, no es limita pas a la violència exercida directament en els llibres del passat. Els crítics de l'escola genètica francesa han parlat de l'avanttext per referir-se als materials preparatoris d'una obra (quaderns, apunts, esborranys, primeres redaccions...), i en algun cas s'ha arribat a considerar com a avanttext d'una obra les obres precedents. Per bé que de vegades aquests plantejaments pequen de voler abraçar massa coses, la idea no és tan estrabul·lada com pot semblar a primer cop d'ull. Les variants poden entendre's més enllà d'un llibre concret i poden abraçar el conjunt dels escrits d'un autor, com una contestació que l'escriptor es fa a si mateix al llarg de les diverses obres. Prenguem, per exemple, el personatge del comte Arnau en Joan Maragall: el comte Arnau penedit d'*Enllà*, no és una rectificació, una variant, del de *Visions & Cants*? En lloc de modificar el poema antic, Maragall en va fer un de nou. Seria més que una recreació –en aquests graus tan difícils d'establir. Això vol dir dues coses: que, sense el primer, el segon comte Arnau no existiria (igual com, sense el segon, tampoc no existiria el tercer, el de *Seqüències*); i que Maragall veia el comte Arnau com a imatge d'unes obsessions permanents, sí, però que s'havien matisat i havien adquirit nous significats (més autèntics i perfectes o simplement diferents?). En realitat, quan un autor, amb més o menys recança, decideix no tocar els seus escrits –o no tocar-los gaire– és perquè veu en les seves obres posteriors una rectificació, una correcció, que engloba i comenta el que ara ja no escriuria. És a dir, hi reconeix, amb raó o sense, una trajectòria.

Rebutjar una obra, refer-la o contestar-la i matisar-la amb altres obres són tres actituds que ens mostren la literatura com a comentari i revisió, com a decisió enfront del passat. És la literatura com a variant. Això, naturalment, només ens condueix a la manera com l'escriptor interpreta la seva veritat. Nosaltres podem detectar continuïtats que l'autor, la presa de consciència del qual està sotmesa, a més, als repensaments, no ha reconegut. I podem detectar moltes imatges que van poder conviure i podien haver-se desenvolupat igualment. Per què hi ha imatges que es van descabdellant i ofeguen les altres? Eren les més fortes, les més personals, les més adequades a l'època? Si ens fem aquestes preguntes, comencem a poder explicar canvis i trajectòries que abans apareixien ofuscats o mecanitzats. A «L'home jove i el vell», el pròleg en forma de conte que Espriu va escriure el 1974 per encapçalar una nova edició d'*Ariadna al laberint grotesc*, el tema era justament la distància, l'enfrontament entre el *després* i l'*abans*: «És el mateix llibre i alhora un altre. El jove no es va equivocar per complet, i fóra inacceptable d'afirmar que el vell ho ha encertat en totes les solucions que proposa. Per això l'home vell ha tornat sovint a la primera remota redacció del text, que ha tingut molt en compte». Aquesta mirada en aparença comprensiva amaga, en realitat, una inacabable correcció al llarg de les diverses edicions del llibre, d'aquest i dels altres d'Espriu. Quan, el 1952, va reeditar *Laia* dins *Anys d'aprenentatge*, els textos anteriors a la Guerra

Civil li semblaven remots i plens d'imperfeccions. Si mirem amb atenció quin tipus de variants va aplicar a la novel·la, però, veurem, per exemple, que Espriu va triar suprimir els diàlegs dostoiévskians amb què se'ns volia escenificar la situació torturada de la protagonista. Espriu no feia sinó seguir el camí que els contes posteriors havien anat marcant: el diàleg breu, farcit d'ironia, i el comentari extern a l'acció dels mateixos personatges o de diferents espectadors. Això també hi era, a *Laia*, però convivia amb moltes altres imatges, i amb l'edició de 1952 prenia un protagonisme que en realitat abans no tenia. Espriu, en *Laia*, hi reconeixia el fil, però no pas la manera d'encarnar-se, i per tant la imatge li semblava imperfecta. Altres obres no seran recuperables (*Israel*, a més a més escrita en castellà) i altres hauran d'esperar llargament: *El doctor Rip*, publicada el 1931 i començada a refer el 1972.

Tota obra prové del passat i alhora el nega, però el passat sempre torna com un remordiment. Si la negació és absoluta, l'únic remei és l'oblit o, si el que s'ha escrit no s'ha publicat i es manté en poder de l'autor, tant si es considera llunyà i imperfecte com inacabat, el foc. Però, si hi ha res que encara ens hi lliga («quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono», escrivia Petrarca), l'acceptació del passat conviu amb la temptació de recuperar l'*altre* –Carner s'hi referia com a *ell*. Especialment, quan l'escriptor s'enfronta amb la seva obra ja publicada i no té la potestat de relegar-la a provatures, com sí que pot fer amb els seus manuscrits. El comentari amb nous textos sembla aquí l'opció més assenyada: cada obra crea de nou les anteriors, com cada escriptor, va explicar Borges, crea els seus precursors. El camí més cruent per mirar de vèncer aquesta distància, el que distorsiona més el curs dels esdeveniments, és, sens dubte, el de la desfiguració. En un conte de les *Cròniques de la veritat oculta* (1955), «O ell, o jo», Pere Calders fa trobar en una fira –aquesta metàfora constant de la vida– un home amb el seu doble. S'abraonen l'un contra l'altre i el protagonista guanya quan aconsegueix deformar la cara del seu oponent. El *Doppelgänger* és externament igual a nosaltres mateixos, com ho és el nom amb què un escriptor ha signat i publicat les seves obres –que Calders parli en aquest conte dels pseudònims no és pas cap casualitat–, però, per dintre, no és nosaltres, com ja no ho és l'obra del passat. Aleshores, oblidant que l'*altre* no es pot esborrar, que és presència en la història, les variants es fan servir com a arma per cometre un acte desnaturalitzador: guerxar una ànima que es vol que torni a ser totalment nostra.