

Un «pou sense fons»? Com llegir *La mort i la primavera* de Mercè Rodoreda

Neus Penalba
Universitat de Barcelona, Espanya

Abstract This article proposes a comparison of the different existing editions of the posthumous novel by Mercè Rodoreda, *La mort i la primavera* (Death in Spring), to understand the hermeneutic consequences they have on the meaning of the work. The article shows that disagreements over how the text should be organised are based on three issues: the unknown about the resumption of the novel in the 1980s; whether it is necessary to consider the novel as unfinished but complete and with organic coherence or, on the contrary, as manifestly incomplete; and, finally, whether to prioritise originals or carbon copies. These three aspects have had hermeneutical and technical consequences when editing the preserved typescripts, and are at the heart of the differences between the editions. The aim of this article is not ecdotic, it does not propose how the novel should be edited, but how to read in the light of the existing editions a novel that has gone unnoticed for decades until 2017, when it started to have a great impact on the Catalan literary field.

Keywords Mercè Rodoreda. *La mort i la primavera*. Posthumous editions. Hermeneutic interpretation. Writing process.

Sumari 1 Introducció. – 2 Comparació de les diferents edicions existents. – 3 Tres qüestions controvertides. – 4 Un final *post mortem*. – 5 Conclusions.



Peer review

Submitted 2022-07-03
Accepted 2022-10-24
Published 2022-12-16

Open access

© 2022 Penalba | 4.0



Citation Penalba, N. (2022). “Un «pou sense fons»? Com llegir *La mort i la primavera* de Mercè Rodoreda”. *Rassegna iberistica*, 45(118), 331-348.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2022/19/008

1 Introducció

La mort i la primavera, plena de símbols i de rituals estranys, constitueix un desafiament hermenèutic. El repte es multiplica precisament perquè es tracta d'una novel·la pòstuma amb diverses variants. El misteri del poble sense nom, assentat al peu de la muntanya partida i a sobre del riu que subterràniament el va descalçant sembla tenir el seu correlat en l'enigma de l'organització de les diferents versions de la novel·la, que han complicat el procés d'edició d'aquesta obra fascinant. N'existeixen quatre publicacions diferents: la de Núria Folch de 1986 a Club Editor, l'edició crítica de Carme Arnau de 1997 a la Fundació Mercè Rodoreda, la del segon volum de la *Narrativa Completa* de 2008 de Carme Arnau –revisada per Jordi Cornudella– a Edicions 62 i la revisió el 2017 de la primera edició de Folch, a càrrec d'Arnau Pons, a Club Editor. Cadascú ha proposat una ordenació diferent dels mecanoscrits i còpies en carbó sense datar, amb anotacions a mà de la mateixa autora o d'Armand Obiols, capítols i numeracions de pàgines divergents i fins i tot tres mapes detallats del poble fictici que es conserven a l'arxiu de la Fundació, a l'Institut d'Estudis Catalans, institució a qui l'escriptora volgué deixar el seu llegat en herència. La dificultat que suposa l'edició pòstuma de *La mort i la primavera* és només el revers del duríssim procés de creació que sembla que s'allargà, intermitentment, durant més de vint anys i que tants maldecaps portà a l'autora.

Hi ha novel·les que se t'imposen. D'altres les has d'anar traient d'un pou sense fons. (Rodoreda 2008a, 698)

Així ho afirmava el 1974 al pròleg de *Mirall trencat*, en què estableix una cronologia de la seva represa de l'escriptura després de la Guerra Civil i de la Segona Guerra Mundial. Hi ha dues grans obres absents que decideix no esmentar, perquè en aquell moment encara en planeja la publicació: les «Flors de debò»¹ i *La mort i la primavera*, la gènesi de la qual se situa entre la primavera i la tardor de 1961 i que va refer durant un any i mig fins a arraconar-la el 1963. Si *La plaça del Diamant* (1962) forma part de les novel·les que se li van imposar, *La mort i la primavera*, en canvi, va maldar per treure-la «d'un pou sense fons». Un pou tan profund com aquell que, a la novel·la, forada per dintre la muntanya de la Maraldina, plena de la pols vermella amb què els vilatans fan el ciment rosa per ofegar els moribunds. Un pou de què Rodoreda no aconseguiria treure-la mai del tot, encara que

1 Escrites el 1960, aparegudes fragmentàriament a *El Pont* (1969) i que acabarà recollint el 1980 al volum *Viatges i flors* (Edicions 62) a continuació de «Viatges a uns quants pobles».

per ella fos la seva obra més important de totes les que van coincidir en la seva imaginació, en l'espai i el temps d'aquella febrada creadora en un apartament de la rue Vidollet de Ginebra entre 1957 i 1963, quan va trobar com escriptora el –en paraules d'Obiols– «punt dolç».²

L'editor Joan Sales fou el primer en trobar el 1983 el material abundant i divers d'aquella novel·la que Rodoreda li havia anunciat per carta més de vint anys enrere. Sales dugué el text pòstum, organitzat provisionalment en diferents camises, a l'IEC, pocs mesos abans que la mort el sorprengués també a ell aquell mateix any. La tasca d'ordenar els originals es presentava àrdua, ja que Rodoreda escrigué fins a quatre versions que diferien bàsicament en l'estil, tret d'una: la que se suposa que és la més recent no disposa de les quatre parts que té la novel·la, s'atura sobtadament en els dos primers capítols de la tercera part. A més, aquesta darrera i quarta versió –la més tardana que existeix, però que no s'ha pogut datar exactament–³ introdueix canvis substancials a la trama a partir del capítol sisè de la segona part, que no encaixen amb la continuació de la novel·la en la tercera part i la quarta de les tres versions anteriors. Existeixen també quatre fragments diferents d'un capítol final en formació, en què sentim parlar en monòleg interior la veu de l'ànima del protagonista després d'haver-se suïcidat. Aquest article pretèn dur a terme una anàlisi comparativa de les diferents edicions amb què el lector compta i assenyalar la importància del capítol final que considero clau per entendre la novel·la.

2 Comparació de les diferents edicions existents

No es pot establir una edició definitiva del text i així ho han reconegut Folch (1986), Arnau (1997; 2008), Cornudella (2008) i Pons (2017) en les respectives publicacions de la novel·la. Probablement és un dels pocs punts en què estan d'acord els curadors de Club Editor (Folch i Pons) amb els d'Edicions 62 i la Fundació Mercè Rodoreda (Arnau i Cornudella). Tot i existir quatre edicions diferents, i per facilitar la comparació, podem reduir-les a dues, ja que l'última reedició de 2017, revisada per Pons, valida l'ordenació feta per Folch, mentre que l'edició a càrrec de Cornudella de 2008 coincideix, en termes generals, amb el segon bloc de l'edició crítica d'Arnau.

Si Rodoreda s'hagués limitat a corregir la primera versió enviada al premi Sant Jordi de 1961 tindríem avui una novel·la acabada, cir-

² «No deixis d'escriure perquè estàs en el punt dolç: has fet coses de gran categoria i encara en pots fer algunes més» (Obiols 2010, 300; carta de 11-06-1961).

³ Fóra bo que especialistes en ecdòtica poguessin analitzar els diferents testimonis conservats a la Fundació Mercè Rodoreda amb els nous mitjans tècnics existents –anàlisi de paper, tinta, cinta de la màquina d'escriure, etc– per poder determinar amb major exactitud la datació dels mecanoscrits i manuscrits.

cular, amb la visió del protagonista com a únic punt de vista i que començaria amb el conat de suïcidi i la mort arbrada del pare i acabaria amb el suïcidi real, dins l'arbre, del fill (Arnau 1997, 20). Però la va sotmetre a successives redaccions, la va complicar i enriquir afegint-hi nous personatges, incorporant-hi més punts de vista -com el del pres o el del noi del ferrer- i tornant-la polifònica. A més, va trencar la circularitat del relat en incloure, a la tercera versió, un nou capítol final en gestació, el vuitè de la quarta part, en què trobem el monòleg *post mortem* del protagonista. Per acabar-ho d'adobar, escrigué quatre fragments inacabats i alternatius d'aquesta veu fantasmal que esberla el tancament de la primera versió i proposa un final obert. Amb tal varietat de redaccions no és estrany que les edicions pòstumes amb què comptem divergeixin. Tanmateix, i com bé ha apuntat Arnau Pons, caldria reservar el terme *versió* «per al conjunt d'una obra, tant si ha estat acabada com si no» (2017, 423) i emprar, en canvi, el terme *d'estat* per a referir-nos als diferents manuscrits conservats de cadascuna de les parts que són correccions d'estil.⁴

Folch construeix, sense amagar-ho, la per ella anomenada com a «darrera versió contínua» (1986b, 13), que ha conformat amb aquells estats de redacció més recents de cada part, els que més depuren el text i que arriben al desenllaç de l'obra. I dóna en apèndix, no les innumerables variants de detall i correcció d'estil, sinó els blocs textuals extensos que plantegen diferències importants. Allò que Folch cerca en la prolixitat de materials que té al davant és especialment una coherència argumental. És per això que la seva «darrera versió contínua» és la que més concentra la trama en la manera com el protagonista transgredeix la llei del poble. Carme Arnau, en canvi, fragmenta el tema principal per provar d'aclarir qui és el pare del jove. Ens dóna, en primer lloc la primera correcció del manuscrit enviat al Sant Jordi de 1961, la més antiga que s'ha conservat. Tot seguit, dóna en un segon bloc la que seria la darrera, la més nova, però que planteja el problema d'acabar-se sobtadament en el segon capítol de la tercera part i, per tant, de no encaixar argumentalment amb la resta de capítols d'aquesta part ni de la quarta.

Són edicions amb propòsits ben diferents. Si la de Folch volia que l'esforç de l'autora «no fos va, que molts lectors la llegissin amb gust, com més nombrosos millor» (Folch 1986a, 12), la d'Arnau pretenia ser una edició crítica exhaustiva, destinada a especialistes rodoredians. És mèrit de Folch aconseguir que *La mort i la primavera* pugui arribar als lectors com una obra de bon llegir i més o menys cohesionada. En canvi, les anotacions crítiques que basteixen l'edició d'Arnau ens permeten ser testimonis de fins a quin punt Rodoreda

⁴ Eva Comas ha dedicat un volum a analitzar les successives correccions que Rodoreda efectuà en el text a partir dels comentaris que Obiols li enviava per carta. Cf. Comas 2022.

polia el llenguatge narratiu o introduïa canvis a la trama. Notes erudites que deixen constància dels canvis proposats per Obiols i de si Rodoreda l'escoltà o no.

Des del punt de vista filològic, no són edicions comparables, ja que estrictament només ho és la d'Arnau. Si Folch ens presenta una reconstrucció d'allò que el text hauria pogut ser; Arnau -i en el mateix camí, anys després, Cornudella- pretén oferir-nos el text 'tal com és'.⁵ Però tot i no ser comparables filològicament, sí que ho són des d'una òptica que valori les conseqüències hermenèutiques que han tingut les diferents decisions editorials, basades en lectures oposades de l'obra. Es tracta aquí de comparar les convergències i diferències de cadascuna per tal de sospesar els canvis interpretatius que comporten sobre el sentit global de la novel·la.

La diferència més destacable entre «la darrera versió contínua» de Folch i «la darrera versió» d'Arnau es troba a la segona part -que consta d'onze capítols en l'edició de Folch i de divuit en la d'Arnau-. La primera part no presenta problemes en les successives redaccions, ja que manté el nombre de capítols i d'episodis, i entre una versió i l'altra, només s'introdueixen correccions estilístiques i s'afegeixen, per anunciar-los, els nous personatges. Pel que fa a la tercera i quarta parts, tant Folch com Arnau donen per bons els onze i els set capítols respectius de la tercera versió. El problema és la segona part: si bé Arnau dóna els divuit capítols de la quarta i última versió, Folch forma una segona part híbrida entre la quarta versió i una de més anterior. Empra la darrera versió fins al sisè capítol, i després continua la segona part amb els capítols restants de la versió més antiga. Justifica la decisió híbrida pel fet que els primers cinc capítols de la segona part són temàticament idèntics en totes les versions i, per tant, tenia sentit triar-ne la més depurada i corregida. Tanmateix, a partir del sisè capítol, la primera versió i la quarta es bifurquen en camins imaginatius diferents, i Folch decideix tancar la segona part amb la primera versió de la novel·la, per tal que aquesta pugui ser

5 Tanmateix Arnau Pons ha assenyalat que la «darrera versió» d'Arnau de 1997 i de la revisió que se'n fa a l'«edició canònica» del segon volum de la *Narrativa Completa* del 2008 no deixa de ser també una construcció: «A l'apartat "Criteris de la nostra edició" (MP-FMR-1997, p. 64) se'ns explica què s'entén per *darrera versió*: és l'aplec dels últims estats cronològics conservats en què es troba cadascuna de les parts, tenint en compte, però, que aquestes parts "són, ben probablement, pel que fa al sentit i a l'escriptura, d'èpoques diferents". Per tant, el terme *versió* és, aquí, filològicament impropï, ja que designa un conjunt de parts disjunctes. No es pot deixar de banda el caràcter artificial d'aquesta presunta *versió* que el 1997 va ser presentada com a *darrera* -com si formés, en certa manera, un projecte unitari, tot i un cert descontrol. Així, doncs l'etiqueta de "darrera versió" designa la construcció d'una continuïtat de discontinuïtats, o sigui, un artefacte filològic. Això vol dir que diferents estats de cada part -i diferents tant pel que fa al sentit i a l'escriptura com pel que fa a la cronologia-han estat *connectats* per tal de crear una "darrera versió" de la novel·la. El resultat desconcerta. Tot i això, aquesta edició ha servit de base a l'anomenada *edició canònica* del 2008» (Pons 2017, 423 nota al peu 53).

llegida de manera contínua i fluida. Això l'obliga a intervenir més en el text i a corregir repeticions i canvis estilístics entra la versió més antiga i la darrera, com per exemple 'ésser' per 'ser'.

Arnau, en canvi, com que opta per donar íntegra la darrera versió de la segona part, ens ofereix una novel·la en què el centre no encaixa ni continua argumentalment les parts següents. S'accentuen, d'aquesta manera, les ferides en la lectura, els sotracs d'una obra que, en llegir-la, el lector no ha d'oblidar que és inacabada. Però, al mateix temps, es malmet el potencial imaginatiu i líric que la versió contínua produeix en el lector.

Però, què succeeix en aquests capítols de la discòrdia? En la versió de Folch s'accentua la transgressió del protagonista i de la seva marastra, que, des de la inconsciència de dos adolescents que només pensen a jugar, minen i capgiren l'ordre social en dificultar la continuació dels rituals més sagrats. Primer, malgasten la pols vermella de la Maraldina, que serveix per pintar les cases de rosa cada primavera. Profanen després el bosc dels morts, obrint els troncs i traient-ne fora les despulles humanes, fins i tot el cadàver del pare del protagonista i exparella de la marastra. Juguen amb els ossos, les calaveres i les plaques amb els noms dels morts que pertanyen a cada arbre, i acaben ajuntant-ho i dispersant-ho tot, confonent el cementiri vegetal en una gran fossa comuna. Per acabar, llencen al riu tots els pinzells, de manera que quan s'han de tornar a pintar les façanes de les cases del poble, els vilatans només tenen temps de fer-ne uns quants i no el poden repintar tots alhora. Per primera vegada, la vila queda descolorida i trista a la primavera: el maquillatge de color rosa ja no podrà amagar-ne la desolació i la crueltat; les façanes parlaran per primer cop de l'horror que s'esdevé dins les cases, plenes de nens tancats i mig ofegats als armaris de la cuina, amb les orelles adolorides de les punxades contra el desig. En definitiva, no hi haurà fals rejoeniment primaveral, sinó que es posarà de manifest com n'és, aquest, de mentider: amb el pas de les estacions res no canvia, sinó que tot retorna indefinidament.

En l'ordenació de Carme Arnau, però, aquest fragment de la trama queda reemplaçat per un canvi d'escenari narratiu: els últims capítols de la segona part de la quarta versió tenen lloc primer a casa del ferrer i després al castell del senyor, dalt de la muntanya, on el protagonista és cridat per viure-hi i treballar-hi una temporada. Aquest gir dona un accent més medieval al relat, en què predomina la descripció en comptes de l'acció i l'intimisme precedents. La figura del senyor cobra molt més pes, ja que s'atribueix la paternitat del protagonista -tot i que el ferrer ja se n'havia proclamat el procreador a la primera part-. També hi apareixen personatges nous, inexistents a les altres versions, com els servents del senyor o la mare del pres. El problema, però, és que no hi ha una continuïtat entre aquesta segona part i la tercera i la quarta de la tercera versió. De

sobte, passem de ser a casa del senyor a tornar a baixar al poble, i ens costa molt més d'adaptar-nos a l'aparició de les noves veus i els punts de vida del fill del ferrer i del pres, acostumats com estàvem a veure el protagonista aïllat del seu entorn natural i dels personatges que l'envolten al poble.

Per aquesta raó, discrepo d'una afirmació de Carme Arnau a la seva introducció a la novel·la, en què considera l'edició de Núria Folch de ser «de complicada lectura» (1997, 14 nota). Crec que és ben bé al contrari. A més dels arguments ja exposats, cal recordar que amb els jocs transgressors entre el protagonista i la marastra a la primera versió de la segona part es prepara el terreny que explica i que causa el malestar creixent entre els habitants del poble, desconcertats per la subversió de l'ordre establert, amb el bosc profanat i les cases despintades. En canvi, la darrera versió d'Arнау confon el lector, ja que es passa d'un clima d'estabilitat ritual al poble, a la primera i segona parts, a un escenari d'embogiment desfermat entre els vilatans, a la tercera part.

En efecte, sense la subversió de l'ordre a la segona part amb els jocs del protagonista i de la marastra al bosc dels morts no s'entén un dels capítols clau de la narració: el desè de la tercera part, en què, amb la mort del senyor, s'obre el debat i el conat de rebel·lió d'alguns joves que volen deixar morir les persones de la seva pròpia mort, sense cimentar-los. És també el capítol que concentra més violència: es cala foc al poble, el pres se suïcida i tant l'home del garrot com l'home del ciment i la filla del protagonista són assassinats. Així, la segona part que Folch dona per bona és la que ens permet d'entendre la revolta col·lectiva de la tercera part i, encara més important, la revolta personal i última del protagonista a la quarta part, en què aconsegueix suïcidar-se sense que l'omplin de ciment, tot realitzant en carn pròpia la que fou l'última voluntat del seu pare i reafirmant així la seva llibertat individual davant de la comunitat.

La gran diferència rau, en definitiva, en què les de Club Editor són edicions pensades per a ser llegides. Són en aquest sentit edicions 'comercials' que obliguen, per tant, a una més gran intervenció i correcció del text, mentre que les d'Arнау i Cornudella són edicions per a especialistes. La primera edició pòstuma de Folch va generar molta polèmica⁶ i crítiques filològiques posteriors, tot i que exposava clarament el criteri que havia seguit i donava en apèndix els capítols de la quarta versió que són argumentalment divergents de la trama que permet llegir la novel·la de manera coherent.

El 2013 Víctor Martínez-Gil va plantejar alguns dels problemes concrets de les edicions de *La mort i la primavera*. D'una banda afir-

⁶ Vegeu, per exemple, els articles a la premsa de Montserrat Casals (1985) i de Marta Pessarrodona (1986).

mava que Folch «intentava construir una novel·la clarament inventada» contràriament a «la transcripció fidel dels mecanoscrits i manuscrits» curada per Arnau el 1997, tot i que lamentava que aquesta hagués corregit els errors «simplement ortogràfics» i conclouia que en una edició d'una obra inacabada s'aconsella l'edició diplomàtica del text (2013, 319). L'eix de la controvèrsia i de la problemàtica filològica és sens dubte que *La mort i la primavera*, en tant que obra inèdita interrompuda per la mort de l'escriptora, no compta amb la voluntat activa d'aquesta i això obliga els diferents editors a una responsabilitat i un grau d'intervenció majors en el text:

Aquest fet sembla indicar que l'ideal és fer aquestes edicions amb un respecte escrupulós a les característiques concretes del text -edicions diplomàtiques-, encara que aquesta aplicació dependrà del grau d'inacabament a l'hora de propiciar edicions més divulgadores. [...] De tota manera, no és pas tan automàtic decidir si un text és inacabat o no. De vegades, el text pot ser inacabat per a l'autor, perquè encara el vol revisar [...] i prou acabat per al lector. (Martínez-Gil 2013, 319)

És precisament la valoració respecte al grau d'inacabament de l'obra on radica la diferència de criteris entre Folch i Arnau -i que desenvoluparé a continuació-. L'objectiu de Folch no va ser, com ja ha assenyalat Arnau Pons, editar tècnicament la profusió de testimonis, sinó entendre-la (2017, 423-4). En la seva lectura dels materials, Folch descobrí que hi havia un fil coherent que no presentava apories significatives, tret de l'esmentada segona part de la quarta versió que donava en apèndix. En canvi, Arnau i Cornudella, regits per la perspectiva filològica, van curar un text que és summament aporètic, ple d'incoherències argumetnals profundes a partir de la segona part. En aquest sentit torna a ser interessant citar Víctor Martínez-Gil quan afirma que:

detectar aquestes apories vol dir, en el fons, que el text ja presenta una estructura. Això diferenciaria l'inacabat dels simples esbossos o de les notes o plans de redacció, que s'han de considerar com a part del material genètic d'una obra. (2013, 320)

3 Tres qüestions controvertides

Les desavinences de com s'ha de donar el text es fonamenten en tres qüestions: la incògnita sobre la represa de la novel·la a la dècada dels vuitanta; si cal considerar-la com a inacabada però completa i amb coherència orgànica o, ben al contrari, com a manifestament incompleta; i, per últim, si s'han de prioritzar els originals o les còpies en carbó. Aquests tres aspectes han tingut conseqüències hermenèuti-

ques i tècniques a l'hora d'editar els mecanoscrits conservats, i són al cor de les diferències entre les edicions.

Pel que fa al difícil establiment del procés de redacció de la novel·la és cabdal per determinar si la quarta i darrera versió, sense datar, inacabada i amb la trama més divergent, és el nou camí que hauria seguit l'autora als anys vuitanta; o si es tracta més aviat d'una versió escrita dècades abans i que Rodoreda hauria bandejat en la correcció final de l'obra, que es proposava d'enllestir poc abans de morir. És a dir, la impossible fixació del text rau principalment en què aquesta versió, que és clarament la més recent, no està datada ni compta amb les quatre parts que té la novel·la, sinó que –com ja he apuntat– s'atura al dos primers capítols de la tercera part i no encaixa amb el fil argumental del mig i el final de les versions anteriors.⁷ Carme Arnau i Jordi Cornudella afirmen que Rodoreda sí que va treballar la novel·la els últims anys de la seva vida, mentre que Maria Bohigas (2008) i Arnau Pons (2017) neguen aquesta possibilitat. És un detall important, perquè és el que decideix els primers a prioritzar l'última versió i considerar que la tercera part no estava només pendent de polir, sinó de refer (Arnau, Cornudella 2008, 547), de reescriure per tal de coincidir amb la nova trama de la segona part.

En canvi, tant Folch com Pons donen la darrera versió de la segona part en apèndix –concretament el tercer–, ja que el seu objectiu no és el d'oferir l'última versió de cada part si això comporta esquinçar completament, i al bell mig de la història, el sentit de la novel·la. No crec que es pugui afirmar rotundament que Rodoreda escrigué aquesta versió més recent poc abans de morir i, per tant, el criteri filològic de prioritzar la darrera versió de cada part per sobre del sentit unitari de l'obra planteja el problema següent: en el cas que aquesta última versió hagués estat escrita dècades abans, ¿com podem estar segurs que Rodoreda no l'hauria bandejat en favor d'una versió anterior, en la correcció definitiva? O dit d'una altra manera, ¿és lícit prioritzar la cronologia com a criteri únic de fixació d'un text, especialment quan aquesta és incerta i no se sap si es tracta d'una versió escrita el 1963, a la dècada dels setanta o a la dels vuitanta?

Al seu postfaci a la reedició per Club Editor, Arnau Pons exposava les contradiccions de la *Narrativa Completa* (Rodoreda 2008b) que aplegava, segons ell, «provatures terminals en un volum luxós i encofrat destinat a la lectura» (2017, 408) i que, tanmateix, presenta un text ple de cicatrius i d'incoherències que no poden més que desorientar un lector no expert, sobretot en el pas de la segona part a la tercera, en què la manca de sentit es fa manifesta, ja sigui perquè l'argument no lliga o perquè es produeixen repeticions contradictòries.

⁷ La darrera versió està formada per: la primera part amb els capítols I-IX, la segona part amb els capítols I-XVIII i només l'inici de la tercera, amb els capítols I i II.

En aquesta edició el sentit de l'obra ha estat sacrificat a l'altar del rigor filològic.⁸ Podem citar, a tall d'exemple, l'inici del capítol XVIII de la segona part, que resulta molt estrany perquè se'ns hi explica qui són els *caramens*⁹ com si fos el primer cop que aquests éssers apareixen a la novel·la, tot i que unes pàgines abans s'ha dedicat tot l'onzè capítol –també de la segona part– a la mare del pres, una *caramena*,¹⁰ que no figura a cap de les versions anteriors. No pot ser, per tant, que aquests dos fragments formin part de la mateixa i darrera versió.

Les discrepàncies de criteri editorial sobre la impossible datació enllacen amb la segona qüestió: la de valorar l'obra pòstuma com a novel·la completa, tot i que inacabada o, ben al contrari, de considerar que estava per refer, que encara s'havien d'escriure parts noves i que, per tant, és del tot incompleta. En un escrit informatiu de Núria Folch adreçat a l'IEC, mentre estava treballant en la primera ordenació de la novel·la, es pot llegir el seu propòsit d'aconseguir una versió contínua de la novel·la, triant els estats de redacció de cada part que facin sentit:

Em sembla que seria imperdonable no editar aquesta obra, de fet acabada, treballadíssima, molt original i de gran valor, pensant que la Rodoreda potser encara l'hauria retocada. Tal com és, ja és molt bona, i escollint les versions de cada part que encaixin perfectament, la novel·la quedarà, del començament al final, perfectament unitària, lligada, rodona. (AFMR 6.1.1.3)¹¹

Al contrari, Arnau i Cornudella adverteixen que:

és una novel·la manifestament inacabada, tant pel que fa al desplegament argumental al llarg de les quatre parts com pel que fa a la redacció de cada capítol. (2008, 547)

8 Es produeixen salts molt estranys a la segona part i a la tercera del segon volum de la *Narrativa Completa*. Cf. Rodoreda 2008b, 625, 628-31.

9 «Uns homes que vivien de matar i sense por de res. Les seves dones eren petites i reien tot el dia» (Rodoreda 2008b, 629).

10 «Un dia el cotxer em va dir que, la criada, tothom es pensava que era una caramena perquè uns guaites de ronda a la nit l'havien trobada més morta que viva pels volts de les Pedres Altes quan encara no sabia enraonar. Volien dur-la terra caramena endins, però el cap dels guaites va dir que l'havien de dur al poble perquè tothom la veïés i al poble va fer por a tothom però el senyor de seguida la va voler i allà dalt s'havia fet vella i havia tingut home i un fill, que era el pres, i de tant en tant ella l'anava a veure» (Rodoreda 2008b, 606).

11 Són les sigles de l'Arxiu de la Fundació Mercè Rodoreda a l'Institut d'Estudis Catalans que no compta amb una digitalització total del fons (vegeu <https://www.mercedrodoreda.cat/arxiu>). La numeració correspon a l'inventari de l'arxiu: 6. Documents escrits; 1. Gèneres literaris; 1. Novel·la; 3. La mort i la primavera.

No hi ha dubte que és una novel·la inacabada, atès que hi falta el vistiplau definitiu, la voluntat activa de l'autora, però sí que existeix una unitat d'obra evident que es pot reconstruir. Si recordem declaracions de Rodoreda en entrevistes de principis dels vuitanta, queda absolutament clar que ella considerava la novel·la com argumentalment acabada. Fet que reforça la meua hipòtesi que els últims tretze capítols de la segona part de la discòrdia, tot i ser els darrers, no els devia escriure durant els tres anys abans de morir, sinó abans, i de ben segur els hagués acabat rebutjant, ja que si no fos així, no tindria sentit que afirmés en una entrevista del 1982:

la he acabado, pero ahora viene lo más duro: corregir y sacar lo que estorba. (Mohino 2013, 219)¹²

O, en carta a Sales:

M'havia proposat enllestir una novel·la que ja fa temps havia escrit i que em va quedar esguerrada, justament perquè es tractava d'una feina de recreació més o menys mecànica. (Rodoreda, Sales 2008, 900; carta de 04-08-1981)

Acabar d'escriure o refer de nou les dues últimes parts d'una nova línia argumental que, per tenir sentit, haurien de canviar el nus de la novel·la no sembla que encaixi gaire amb allò que Rodoreda anomenava «recreació mecànica» o corregir i treure el que hi destorba.

Arnau Pons ha sentenciat, de manera ben eloqüent, la mirada dispar dels editors que veuen en l'obra pòstuma de Rodoreda una obra o bé un conjunt de mecanoscrits disfuncionals:

tot el que llegim en llegir *La mort i la primavera* és, al cap i a la fi, la diferència entre una necròpsia i una biòpsia. Fins i tot en una cosa que pot semblar inerta com la lletra, hi ha la possibilitat de veure-hi una cosa viva. (2017, 412)

Si podem llegir la novel·la com un text viu és gràcies a Núria Folch que -en el paper d'una mena de Víctor Frankenstein sublimat- cus membres i parracs del cadàver textual no-nat en vida de Rodoreda, tria aquells que millor encaixen i conforma una criatura tan bella que amb prou feines se li noten els punts de sutura. I això és potser el que més se li ha criticat, que la seva tècnica híbrida -confessada per ella al pròleg- funcioni per aconseguir donar una novel·la llegidora, «perfectament unitària, lligada» (AFMR 6.1.1.3). L'academicis-

¹² Vegeu exemples semblants d'aquesta afirmació a altres entrevistes recollides a Mohino 2013, 216 i 236.

me filològic, en canvi, crea un monstre textual que fa basarda i ja no pel que narra, sinó per la seva disfunció formal.

Per últim i en referència a la tercera qüestió controvertida que plantejat a l'inici d'aquest apartat, un altre problema afegit per editar la novel·la és que Rodoreda escrivia un original a màquina i en treia còpies en paper carbó -de vegades una, d'altres dues-. Sorgeix per tant l'interrogant de quin és el joc de cada capítol que s'ha de donar per bo. Sobretot tenint en compte que era a la còpia on sovint intervenia Obiols i que Rodoreda revisava després. És també una de les crítiques que Arnau Pons ha fet a l'edició d'Arnau i Cornudella de 2008 (cf. Pons 2017, 402-3). I encara cal assenyalar una última contradicció: la versió mecanoscrita més marcada i amb més anotacions d'Obiols és precisament la darrera segona part de divuit capítols que no continua, la més diferent que no encaixa amb la tercera i quarta parts. És precisament la versió que Arnau i Cornudella prioritzen, per cronologia, tot i que no han reivindicat obertament el pes d'Obiols en la reescriptura del primer mecanoscrit enviat al Sant Jordi, com si que ho ha fet Pons.

En definitiva, l'obra acaba amb una mort arbrada i és com si la novel·la mateixa estigués tancada dins d'un arbre que creix en direccions diferents, tot fent ombra a una mateixa soca. Si la novel·la és com un arbre, les últimes paraules del jove les podem interpretar també des d'una lectura metaliterària. És a dir, com si Rodoreda es referís -per boca d'ell- a la llibertat narradora i a la pròpia creació del text, amb el seu laberint de versions i de diverses ordenacions possibles en què va esmerçar tants anys:

La meva vida la puc començar a explicar per on vull, la puc explicar d'una manera diferent, puc començar amb la mort de la meva criatura o la puc començar amb aquell dematí que el noi del ferret se'm va plantar davant en el bosc dels morts o amb la meva visita al senyor. (Rodoreda 2017a, 202-3)

A la llum d'aquesta lectura, les darreres paraules poden expressar al·legòricament el destí d'una novel·la que narra una història que no es pot acabar de fixar mai del tot, però que talment la mort del protagonista i de l'autora:

és closa. Com una bombolla de sabó feta de vidre no en puc treure res ni puc ficar-hi res. (Rodoreda 2017a, 203)

Una obra pòstuma: d'una banda divergent i amorfa; de l'altra rodona, closa en si mateixa i hermètica com una esfera de vidre.

4 Un final *post mortem*

Tot i les tres qüestions controvertides que acabo d'exposar, n'hi ha una quarta que és potser la que més conseqüències hermenèutiques té en el text: la qüestió del final de l'obra. No coincideixo amb Folch quan diu que la novel·la havia de ser «rodona» (AFMR 6.1.1.3), ço és, amb un final tancat. Tant la quarta part de la seva edició, com la revisada per Pons el 2017 acaben al VIIè capítol de la quarta part amb les últimes paraules del protagonista, que es suïcida per evitar el ritual del ciment. Queda així una novel·la circular, sense cap final obert:

i em vaig clavar el punxó a l'alçada del cor i la meva vida és clo-sa. [...] No puc canviar res de la meva vida. La mort va fugir pel cor i quan ja no vaig tenir la mort a dintre em vaig morir... (Rodoreda 2017a, 202-3)

És també el final triat per Carme Arnau a la «darrera versió» de l'Edició Crítica de 1997. Però Rodoreda escrigué un vuitè capítol, amb quatre variacions, que és un discurs *post mortem*. La mort, lluny de callar la veu del jove, la fa més intensa, és la veu de l'ànima lliure que ha aconseguit fugir de l'estrany ritual del ciment amb què els vilatans omplen les goles dels agonitzants per evitar que, amb el darrer alè, els fugi l'ànima. En aquest últim capítol en construcció, la veu de l'ànima pot vagar i tornar a explicar, en monòleg interior, l'essència del poble.

Folch no inclou aquest capítol en gestació a la versió contínua de la novel·la, sinó que ho fa després del punt final, com a primer apèndix. La seva decisió s'entén perquè tres dels quatre fragments del capítol són molt diferents, perquè és un capítol inacabat i perquè la seva voluntat era la de conformar una novel·la unitària. Gràcies a que el dona com a primer apèndix, hi ha una mena de solució de continuïtat i es pot llegir just després de la darrera frase del VIIè capítol. Ara bé, no entenc que Folch –que es va atrevir a intervenir força al text i no va dubtar a fer capítols híbrids amb paràgrafs d'estats de redacció diferents– decidís no cloure la novel·la amb els quatre fragments seguits del VIIIè capítol com a final de la seva «versió contínua», sobretot tenint en compte que no són incompatibles. Si el principi que guiava la seva edició era el de donar una obra amb sentit, creiem que el fet de no incloure el monòleg *post mortem* al cos de la novel·la és una manera d'esquinçar el potent sentit metafísic que, tot i que encobert i en aparença negat, té aquesta obra i que es desvetlla amb una lectura atenta. Un final que, no només guanya en intensitat poètica, sinó que encaixa perfectament amb el lema de Ronsard que encapçala la novel·la: «ceste voix sans corps que rien ne sçaurait taire». La veu sense cos, desencarnada, la veu de l'ànima que ha pogut vèncer l'opressió del poble i que el recorda i el condensa amb un encadenament associatiu surrealista.

A l'edició crítica de 1997, Carme Arnau també dóna, sorprenentment, les variacions d'aquest capítol en apèndix –al segon–, tot i que el criteri que l'inspira és el d'incloure en el cos del text l'última versió de cada part, i aquest capítol és clarament el darrer de la quarta. A la reedició de Club Editor de 2017, les variacions *post mortem* segueixen en apèndix, però ara han passat al segon sense cap explicació que ho justifiqui i ja no es poden llegir a continuació del punt final de la «versió contínua». L'autoproclamada «edició canònica» del 2008, sense apèndixs, és l'única que dóna com a últim capítol de la novel·la¹³ el que crec que hauria estat, sens dubte, el veritable final. I si ho afirmo tan rotundament no és només perquè Rodoreda s'esmerçés en escriure quatre versions de la veu fantasmal, sinó perquè a tota l'obra hi ha amagades, o potser tan a la vista que no les veiem, afirmacions que ens avisen que la creença absurda que es pot privar les ànimes d'una transcendència és mentida. Hi ha, a més, un altre indicatiu que confirma la meua hipòtesi que l'autora hauria inclòs com a final de la novel·la la veu fantasmal, que no l'hauria descartat a l'última revisió: es tracta d'una frase del cinquè capítol, que les quatre edicions donen igual. El protagonista, que ja ha passat per sota del riu i n'ha sortit amb la mateixa ferida al front que el seu pare, vaga desorientat pel poble:

Vaig tornar enrere i no sé el temps que caminava aquelles nits...
les figuretes de fang eren mortes i desfetes... buscava un lligam...
no sé on ni sabia què buscava... ho sé ara... ara que la meua vida
és tancada i a punt de fer-se a miques. Esperava que es fes de dia
per mirar-me a dins de l'aigua. (Rodoreda 2017a, 191)

De cop i volta la narració en passat fa un salt al present de l'enunciació «ho sé ara... ara que la meua vida és tancada i a punt de fer-se a miques». Crec que el present enunciatiu no pot ser cap altre que el de la mort, que és l'única que pot «fer miques» la vida. A més en aquesta frase, hi ressona una altra de posterior, la ja citada del capítol VII:

i la meua vida és closa. La meua vida la puc començar a explicar
per on vull. (Rodoreda 2017a, 203)

Hi tornem a trobar el salt de temps verbals: del perifràstic i l'imperfet amb què s'ha narrat tota la novel·la al present de l'enunciació, però la darrera frase torna al passat per certificar la mort:

No puc canviar res de la meua vida. La mort va fugir pel cor i
quan ja no vaig tenir la mort a dintre em vaig morir. (Rodoreda
2017a, 203)

13 Però inexplicablement només es publiquen tres dels quatre fragments.

Aquests salts temporals, jocs de passat i present en una sola frase, compliquen enormement la pregunta sobre l'enunciació. Des d'on narra la seva vida el protagonista? Ho fa des del més enllà? És la veu d'una ànima en pena que volta el poble? Editar el final *post mortem* fora del gruix de la novel·la i relegar-lo als apèndixs té implicacions en el sentit de l'obra. És minvar el poder revolucionari del suïcidi del jove que té per objectiu alliberar la seva ànima i la seva veu. La qüestió del final de l'obra obre un interrogant imporantíssim: a *La mort i la primavera* hi ha un sentit metafísic? La dualitat del títol, l'oposició de contraris present per tot a la novel·la, es sublima en una transcendència? O bé hem de creure que l'única unitat possible és la que imposa el ciment, la de l'ànima tancada per sempre més dins d'esòfags ennuegats i escorces d'arbres?

Les diferents decisions editorials de no incloure el vuitè capítol de la quarta part com a final del flux continu de la narració i d'afegir-lo als apèndixs suposa que pels lectors comuns, poc avesats o disposats a llegir materials complementaris, la novel·la es clogui amb el suïcidi del protagonista. Recordem la suposada frase final triada per Folch, Pons i Arnau:

La mort va fugir pel cor i quan ja no vaig tenir la mort a dintre em vaig morir... (Rodoreda 2017a, 203)

Un final rodó, sí, però que revesteix d'absurditat l'acte revolucionari del suïcidi del jove, atès que només serveix per evadir la tortura del ciment, però no per alliberar la veu de l'ànima. No obstant, i ben mirat, la darrera oració amb què es clou la «versió contínua» de Folch ja l'han pronunciat uns llavis desencarnats. De la mateixa manera que el vuitè capítol *post mortem*, aquesta última frase planteja en sí un enigma, un problema enunciatiu cabdal: qui és el subjecte? Com es pot relatar la pròpia mort? És llavors un espectre qui ha narrat tota la novel·la? Tot indica que així és.¹⁴ Si a *La plaça del Diamant* havíem d'arribar al final per adonar-nos que qui narrava la història de Colometa era una Natàlia ja gran, a *La mort i la primavera* Rodoreda empra el mateix mecanisme enunciatiu d'una veu dissociada i el porta fins a l'extrem.¹⁵

14 Ja ho ha notat també Arnau Pons: «*La mort i la primavera* té l'estructura d'un relat en passat fet de primera persona, per tant és una repetició, o sigui, un reflex del que ja s'ha esdevingut i que ve a la llum a través del record. Ara bé, com que acaba amb el suïcidi del protagonista, la lògica del relat en passat sembla, ben mirat, insostenible» (Pons 2017, 393).

15 Així ho ha precisat Barbara Łuczak: «Los dos protagonistas -Natàlia y el personaje anónimo de *La mort i la primavera*- están contruidos de la materia del pasado. Sobre su presente -el momento de tomar la palabra- sabemos poco o nada, aunque éste es un importante elemento estructurador de su discurso. Los narradores suspenden sus historias en el momento de liberarse, por vías diferentes, de las coacciones de su cronotopo. Más allá todo es silencio» (2011, 101).

Precisament l'últim capítol *post mortem*, el mosaic en gestació de quatre fragments diferents, ens fa escoltar una veu que esquinça el silenci del més enllà: el present en què el narrador pren la paraula i la fa brollar en un monòleg erràtic que volta i volta el poble, i en condensa l'essència amb cadenes associatives. Després de la mort no hi ha silenci, sinó un torrent lliure de paraules que res no pot callar. Però aquest últim capítol era acabable? És naturalment impossible de saber quin hauria estat el punt final i definitiu triat per l'autora. No sabrem mai si hagués condemnat l'espectre del protagonista a vagar sempre errant i a recordar eternament el poble –de manera semblant al fantasma de Maria a *Mirall trencat*– o si en algun moment la seva ànima hauria agafat embranzida per alliberar-se d'aquest pla i transcendir a un estat superior com el noi del ferrer diu que passa amb les millors ànimes al conte infantil que explica a la filla del protagonista. Potser simplement s'hauria unit a l'ànima dels suïcides que bufen dins el vent de la Maraldina i fan més difícil als vius d'anar a buscar-hi la pols vermella. Tal vegada hagués esdevingut, per metempsicosi, pols de flor que les abelles escamparien per tot. O, encara, espurna de foc, o una papallona blanca més de les que sobrevolen el bosc dels morts.

5 Conclusions

Si bé la condició de novel·la pòstuma planteja un problema de base a qualsevol intenció hermenèutica, això no impedeix que pugui ser interpretada. Tanmateix, el lector i el crític hauran de tenir sempre present que es tracta d'un text no validat per l'autora, mancat de la seva voluntat activa. Entendre *La mort i la primavera* vol dir també llegir les seves variants i diferents estats de redacció, així com les decisions i intervencions que cada editor ha fet en el text. Però bandejar-ne la interpretació d'una obra pel fet de ser pòstums és obviar un mecanoscrit que, amb tota la seva problemàtica, ens ha arribat i que la mateixa Rodoreda concebia com a central en la seva producció, tot i haver-lo mantingut, en vida, a l'ombra.

En definitiva, defugir l'estudi de *La mort i la primavera* per tractar-se d'una novel·la pòstuma equivaldria a la negativa a interpretar grans obres de la literatura universal, l'edició de les quals també va sobreviure als seus autors. D'exemples n'hi ha molts, cadascun amb les seves particularitats, però tots ells amb el tret comú de no haver rebut en vida de l'escriptor el vistiplau per a la publicació: la sàtira inacabada de Flaubert, *Bouvard i Pécuchet* (1881); les grans novel·les de Kafka *El procés* (1925), *El Castell* (1927) i *Amèrica* (1927); l'inacabat i inacabable *Llibre del desassossec* (1982), en què Pessoa treballà durant gran part de la seva vida; o els diversos llibres amb què Bolaño reviu, periòdicament, després del seu tras-

pàs el 2003 i d'ençà de la primera publicació pòstuma amb el monumental 2666 (2004).

Ara bé, el gran escull per interpretar *La mort i la primavera* no radica només en el seu caràcter sobrenat. Ja he matisat que tot i ser una novel·la inacabada, podem concloure que no és incompleta. Des de la primera versió lliurada al Sant Jordi de 1961, compta amb una unitat d'estil, temàtica i argumental que es manté a totes les variants, tret d'una, que és precisament la que no continua. Una unitat d'obra que, en les redaccions i correccions consecutives, s'enriqueix i amplia amb la introducció de nous personatges i rituals. Hem vist, també, que el 1980 Rodoreda anuncià a diverses entrevistes que la novel·la estava acabada i només calia polir la correcció final. En cas que hagués aconseguit publicar-la en vida, *La mort i la primavera* seguiria suposant un repte hermenèutic per l'estranyesa deliberada del conjunt de rituals que presenta i pel seu estil enigmàtic, d'igual manera que novel·les com *El procés* o *El castell* són difícils d'interpretar en sí mateixes. En això *La mort i la primavera* s'assembla a les obres de Kafka: en la resistència a ser llegida amb un significat clar i unívoc. Si bé l'edició de Folch no compta amb l'aval del rigor ecdòtic, és la que ha aconseguit -sobretot des de la reedició de Club Editor de 2017- arribar per fi als lectors catalans, influir joves escriptors contemporanis com Irene Solà, entre d'altres, així com també fer descobrir una de les obres més fascinants i ambicioses del segle XX que fou central en el projecte creador de Mercè Rodoreda.

Bibliografia

- Arnau, C. (1990). *Miralls màgics. Aproximació a l'última narrativa de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Edicions 62.
- Arnau, C. (1997). «Introducció». *Rodoreda 1997*, 7-59.
- Arnau, C.; Cornudella, J. (2008). «Notes sobre els textos, *La mort i la primavera*». Rodoreda, M., *Narrativa completa*. Vol. 2, *Contes i Novel·les*. Ed. de C. Arnau i J. Cornudella. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 943-8.
- Bohigas, M. (2008). «Mirall sencer. Novel·la del deliri». «Rodoreda, gore». *La Vanguardia. Cultura/s*, 307, 7 de mayo.
- Casals, M. (1985). «La familia de Mercè Rodoreda intenta evitar la edició manipulada de una novel·la inacabada». *El País*, 13 de febrero.
- Comas, E. (2022). *Afinar l'estil. La reescriptura de "La mort i la primavera" de Mercè Rodoreda a partir dels comentaris d'Armand Obiols*. Barcelona: FMR Institut d'Estudis Catalans.
- Folch, N. (1986a). «Pròleg». *Rodoreda 1986*, 9-15.
- Folch, N. (1986b). «Sobre les diverses versions de *La mort i la primavera*». *Rodoreda 1986*, 163-6.
- Łuczak, B. (2012). *Espai i memòria. Barcelona en la novel·la catalana contemporània (Rodoreda-Bonet-Moix-Riera-Barbal)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Martínez-Gil, V. (coord.) (2013). *Models i criteris de l'edició de textos*. Barcelona: EdiUOC.
- Mohino, A. (ed.) (2013). *Mercè Rodoreda. Entrevistes*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Obiols, A. (2010). *Cartes a Mercè Rodoreda*. Sabadell: Fundació La Mirada.
- Pessarrodona, M. (1986) «Les altres dames». *La Vanguardia*, 6 de maig.
- Pons, A. (2017). «Editar el misteri. Postfaci a Mercè Rodoreda». Rodoreda, M., *La mort i la primavera*. Barcelona: Club Editor, 339-434.
- Rodoreda, M. (1986). *La mort i la primavera*. Ed. de N. Folch. Barcelona: Club Editor.
- Rodoreda, M. (1997). *La mort i la primavera*. Ed. de C. Arnau. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda – Institut d'Estudis Catalans.
- Rodoreda, M. (2008a). *Narrativa completa*. Vol. 1, *Novel·les*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Rodoreda, M. (2008b). *La mort i la primavera*. Ed. de C. Arnau i J. Cornudella. *Narrativa completa*. Vol. 2, *Contes i Novel·les*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 547-717.
- Rodoreda, M. (2017a). *La mort i la primavera*. Ed. a cura de N. Folch revisada per A. Pons. Barcelona: Club Editor.
- Rodoreda, M. (2017b). *La muerte y la primavera*. Ed. de N. Folch revisada per A. Pons; trad. de E. Jordà. Barcelona: Club Editor.
- Rodoreda, M.; Sales, J. (2008). *Cartes completes (1960-1983)*. Barcelona: Club Editor.