

1. Introducció

El present treball estudia les variants d'autor existents a *La mort i la primavera*, una novel·la escrita per Mercè Rodoreda. La particularitat d'aquesta obra, però, rau en el fet que es tracta d'una novel·la inacabada, perquè Rodoreda no va poder mai posar-hi un punt i final. Aquest és precisament l'atractiu del treball: analitzar les diverses variants que proposa el conjunt de materials conservats. Aquest fet ens permetrà de conèixer, a través de la comparació i l'observació dels textos, que, malgrat referir-nos a un mateix llibre, les diferències diacròniques poden ser remarcables, i aquestes desigualtats ens conduiran al propòsit final: demostrar com caldria editar aquests materials i suggerir que, com ha passat en les edicions publicades d'aquesta obra, resulta poc lògic editar aquesta obra, que no té un final definit, com si fos una novel·la més.

És essencial, primerament, proporcionar algunes idees i conceptes bàsics de la crítica textual, la disciplina que vetlla per a la reconstrucció de textos autèntics. Un cop adquirida aquesta base de coneixements, entendrem amb molta més facilitat les dificultats que presenta treballar amb diversos testimonis d'una obra. Efectivament, aquests testimonis poden ser notablement distints entre ells per moltes raons, bé sigui per causes històriques alienes a l'autor, o bé per les manipulacions que responen a la voluntat i als desitjos de l'autor. En aquest sentit, creiem oportú fer un repàs de la vida i la trajectòria de Rodoreda, encara que només sigui per emmarcar les circumstàncies de redacció de l'obra en la seva biografia. Endinsar-nos-hi ens pot servir per a comprendre perquè l'obra presenta un determinat rerefons o per què, per exemple, el perfil dels personatges i les seves actituds són d'una determinada manera. És ben sabut que gran part dels escriptors evoquen en l'art que creen fragments de la seva pròpia experiència. Tot seguit constatarem, amb exemples corresponents a obres de diferents gèneres, que les variants d'autor no són un fet puntual en l'obra rodorediana, sinó més aviat un tret comú. El cos del treball, però, correspon a *La mort i la primavera*. Ens hi endinsem a través de l'estudi de les dues edicions fins avui publicades: la de Núria Folch (1986) i la de Carme Arnau (1997). Repassarem després els materials que se'n conserven i durem a terme un exercici pràctic: col·lacionar-ne un capítol. L'hem plantejat com un exercici molt visual: seguint els plantejaments de l'edició sinòptica, dividirem el fragment en paràgrafs, situant-los paral·lelament amb el propòsit que tant les diferències, com també les semblances, es percebin amb més rapidesa.

2. Estat de la qüestió

2.1. Què entenem per crítica textual?

«Tècnica per a reconstruir l'original més probable d'un text a partir de l'examen i la comparació dels manuscrits o edicions impreses en què ha estat transmès». «Part de la ciència filologicohistòrica que cerca la reconstrucció metòdica de texts segons l'original més probable».¹ Després de buscar els mots *crítica textual* en un parell de diccionaris, n'hem obtingut aquestes dues definicions. Tot comparant-les veiem, òbviament, que són bastant similars. Tant una com l'altra utilitzen el verb *reconstruir* per a informar-nos que el propòsit principal d'aquesta disciplina és identificar i comparar tots els testimonis conservats (*recensio*) d'un mateix text per a reconstituir la versió autèntica que de manera més versemblant s'acosti a l'original de l'autor. És aquesta, doncs, la tasca que han de dur a terme els filòlegs, i per a aconseguir-ho cal efectuar un procés d'estudi del text des que el propi autor va començar a gestar-lo fins que se'n han realitzat les còpies o edicions més modernes.

El terme “crítica textual” prové del mot alemany *Textkritik*, la disciplina que va instaurar els fonaments científics necessaris per a assegurar la reconstrucció dels texts desfigurats per la tradició, pel pas del temps, i dels quals generalment no se'n conserva l'original. Va procurar, des dels inicis, la recerca d'un text primari considerat el més autèntic.² Per tal de restituir el text a la forma genuïna caldrà eliminar, doncs, totes les modificacions que hagi patit al llarg del procés de transmissió. L'element vehicular, el que ho vertebrava absolutament tot és el concepte d'original, conservat o restituit.³

2.2. El conceptes d'original i còpia

Quan disposem del manuscrit autògraf d'una obra, és a dir, del testimoni escrit directament per l'autor, sorgit de la seva pròpia mà, és més senzill iniciar el procés de reconstrucció perquè disposem materialment d'un text amb valor d'original. En termes generals, doncs, podem parlar d'original quan fem referència al concepte d'autenticitat del qual gaudeix un text, és a dir, un text que deixa entreveure la voluntat incondicionada de l'autor.

¹. Definicions extretes del *Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans* (IEC) i de la *Gran Enciclopèdia Catalana*, respectivament.

². CERDÀ-SUBIRACHS (2013), p. 19.

³. CANELLAS (1985), p. 71.

La difusió d'un original es pot fer a partir de quatre tipus diferents de còpies:

- a) La còpia autògrafa, realitzada pel propi autor.
- b) L'idiògraf, la còpia controlada per l'autor.
- c) L'apògraf, la còpia extreta de l'original, però efectuada sense el control de l'autor.
- d) L'antígraf, l'exemplar que s'empra com a model d'altres còpies⁴.

Normalment, però, aquell text que seria el clar reflex de les intencions de l'autor no es correspon amb cap manuscrit concret. En els casos en què no conservem l'autògraf, format pels pensaments que recorrien la ment de l'escriptor convertits en paraules, la labor de l'editor es complica perquè no és tan senzill poder detectar, amb el màxim de fiabilitat, la primera redacció d'un text. Redacció inicial que ha quedat profundament alterada pels múltiples errors d'escriptura que pot contenir i que l'editor ha de saber corregir a l'hora d'elaborar-ne una edició crítica. D'errades n'hi ha de diferents tipus que podem agrupar en dues classes:

a) Els de caire estrictament formal, ocasionats per una distracció. Són els que anomenaríem *lapsus calami* (errors de ploma, els que es cometem quan oblidem, inconscientment, una lletra o una paraula); *lapsus digiti* (errors de dits) i *lapsus clavis* (errors de tecla) —ambdós representen les típiques faltes que es realitzen accidentalment.

b) Els provocats per un fallada de la memòria o bé, per una limitació cultural, de coneixements. L'autor, per exemple, a causa de voler introduir cites o passatges aliens, els traduirà amb imprecisions.⁵

Les errates que s'originen durant el període en què es reescriu amb pulcritud el que han dit altres es cataloguen segons els motius que les han causat. N'hi ha de tres menes diferents:

a) Causes físiques. No serà igual d'eficient un copista que porti treballant cinc hores seguides o un que acabi de començar el seu torn. El resultat de còpia també serà profundament diferent.

b) Causes psicològiques. De l'èxit d'una còpia en dependrà molt el grau de concentració d'aquell qui la copia. També hi influiran altres problemes o maldecaps de caire personal que

⁴. CERDÀ-SUBIRACHS (2013), p. 28-29.

⁵. CANELLAS (1985), p. 72-75.

pugui tenir.

c) Causes ambientals. És essencial que les condicions siguin òptimes. Ja sigui l'ambientació del lloc de treball, la il·luminació existent, el tacte del paper, el tipus de ploma, etc.⁶

Com és lògic, l'editor haurà d'esmenar els errors intentant que el text quedi el més acurat possible i exempt de qualsevol mena de defecte. Per tant, un cop deslliurat de les imperfeccions, el text s'haurà transformat considerablement.

2.3. La transmissió de textos

La tradició de la transmissió de textos s'ha anat transformant al llarg dels segles. Fins a la invenció de la impremta, els escrits s'elaboraven i es difonien de manera manuscrita. Durant milers d'anys, doncs, la transmissió de textos quedava limitada a aquest procés manual. La transmissió manuscrita implicava que les obres copiades, que ho eren precisament per a assegurar-ne la difusió i la conservació, comptessin amb un important nombre d'alteracions. Com qualsevol altra pràctica complexa que depèn de la capacitat i les aptituds d'un ésser humà, les irregularitats hi són presents. Fins i tot els bons copistes, aquells que destacaven damunt la resta per la seva traça, s'equivocaven. Aquest procés canvià, parcialment, gràcies a la impremta. Des d'aleshores, l'edició de tipus mòbils de Johannes Gutenberg va canviar l'accés a la cultura i va mecanitzar la còpia de textos. El seu invent, basat en diverses peces metàl·liques, cadascuna de les quals contenia un caràcter invertit en relleu perquè a l'hora d'efectuar la impressió les lletres quedessin del dret i fossin llegibles, agilitava el procés i permetia la substitució d'errors de manera ràpida. De totes maneres, la composició tipogràfica fou de caire manual fins al segle XIX, quan la mecanització va caracteritzar el procés i les caixes tipogràfiques foren substituïdes per teclats. L'aportació d'aquestes tècniques va millor el control de qualitat en la reproducció de textos, però, no els va deslliurar d'errors, que hi continuaven, i hi continuen essent presents. La transmissió manuscrita aportava als textos una variabilitat problemàtica: cada nova còpia era diferent de la seva precedent i, per tant, més llunyana de l'original, tant lingüísticament com cultural.⁷ La impremta va fer desaparèixer aquest valor canviant dels textos, que acabaren sent més fixos i estàtics.

⁶. BALDUINO (1979), p. 53-54.

⁷. Fem referència al concepte de diasistema creat per Cesare Segre. Concepte que serà el resultat de la relació existent entre el sistema del text (S¹) i el sistema del copista (S²). Al mateix temps, la còpia serà transcrita per un altre copista amb el seu particular sistema (S³).

És evident, per tant, que la impremta va facilitar enormement la difusió dels escrits. El pas dels anys, amb el naixement de nous mitjans com la màquina d'escriure i més tard els primers ordinadors, i la irrupció de tot un món virtual en el qual gaudim per l'accés a Internet, han afectat, impensablement, la tasca dels crítics. Les possibilitats d'accedir avui al testimoni de qualsevol text, relativament recent o corresponent a l'antiguitat o a l'edat mitjana, són a l'abast de qualsevol. Per contra, aquestes aparents comoditats i facilitats de les quals comença a gaudir la societat, tenen, també, un cantó més negatiu. Qualsevol text pot transmetre's amb molta més eficàcia i rapidesa, rondar per molts més parells de mans en un espai de temps molt inferior que anys enrere. Actualment, tenim al nostre abast l'accés a l'original d'un autor o a una còpia gràcies a la pràctica digitalització de qualsevol tipus de document. I per altra banda els ordinadors, que permeten reescriptures infinites (tot sovint sense deixar-ne cap rastre) estan perjudicant notablement la feina dels filòlegs, especialment dels que es dediquen a estudiar les variants redaccionals.⁸

Realment, però, és abastable la reconstrucció d'un arquetipus o d'un original? Sabem, del cert, quan una redacció és l'original? Reconstruir la primera redacció d'una obra pot acabar convertint-se en una utopia, en un impossible, perquè potser no podem ni definir com a original el primer testimoni que l'autor transcriu després de pensar-lo, de concebre'n la idea en la seva imaginació. De ben segur que aquesta redacció inicial també ha sofert alguns canvis respecte les notes, els esborranys o els esquemes previs que n'havia fet.⁹ I a majors correccions serà sotmesa un cop la indústria editorial en permeti la primera publicació i la localitzem entre els prestatges de qualsevol llibreria. L'editor hi efectua alguns retocs, al seu parer, per a l'adequada recepció del públic lector. A partir de l'edició inicial, també és el propi escriptor qui hi sol retornar per a reescriure'n algunes parts. S'aboca, doncs, a tot un procés de modificacions, de múltiples versions i redaccions d'un fragment concret, de tan sols una part o bé, en ocasions, del projecte sencer. És el que coneixem com a variants d'autor.

2.4. Les variants d'autor

Les variants d'autor són les que l'autor introdueix al llarg de l'elaboració del text o en les posteriors revisions. Tenen tipologies diverses i van des d'aquells retocs mínims, que al lector poden passar desapercebuts, fins a múltiples redaccions completament diferents d'una única obra. N'establirem una classificació, seguint Gianfranco Contini, basada, precisament, en la seva

⁸. CERDÀ-SUBIRACHS (2013), p. 23-26.

⁹. CANELLAS (1985), p. 72-74.

importància quantitativa:¹⁰

a) Canvis parcials

- *Canvis substitutius*: s'apliquen per a aconseguir una millora de caràcter estilístic.
- *Canvis instauratius*: no depenen, necessàriament, d'una preocupació de caire estètic.
- *Canvis forçosos*: aquells que realitza, el propi autor, per raons alienes, externes, com ara la censura o les imposicions editorials.

Dels canvis parcials n'és un exemple la transmissió de *L'ingenu amor* de Carles Riba. Aquesta obra va publicar-se dues vegades diferents en vida de l'autor: el 1924 i el 1948. La darrera versió, refeta després de vint-i-quatre anys, presentava variants de text respecte a la primera. La major part són canvis que responen a l'evolució de Riba com a escriptor, a aquesta maduresa que havia anat adquirint al pas dels anys. El fragment que transcrivim a continuació, que respon al primer paràgraf, ens mostra que els canvis són bàsicament qüestió d'estil, són molt subtils.

(1924)

«Una vegada era un rei. D'això ja fa molt de temps; no diré que fos quan les bèsties parlaven, però sí quan encara en restava alguna de parladora que, per remei, corria pel món».

(1948)

«Una vegada era un rei. D'això fa molt de temps; no diré que fos quan les bèsties parlaven, però sí quan encara en restava alguna de parlant que, per remei, corria pel món. Ara, que això del temps poc hi fa».¹¹

b) Redaccions múltiples d'una obra completa o tan sols d'una part

Potser l'exponent més estudiat d'aquest tipus de variant a la literatura catalana és la producció de Salvador Espriu. Una de les obres que presenta més versions diverses és *Laia*. Mentre Espriu visqué, l'obra constà de cinc edicions: la primera, que fou escrita quan l'autor tenia amb prou feines divuit anys, fou escrita el 1932; la segona, el 1934; la tercera, que s'inclouria dins *Anys d'aprenentatge*, el 1952; la quarta, que és una reedició de la tercera, el 1972; finalment, la cinquena i la darrera —darrera si no tenim en compte les edicions pòstumes— el 1968.

¹⁰. CANELLAS (1985), p. 75-77.

¹¹. MEDINA (2010), p. 109-113.

«Va alçar la mirada, i els ulls varen reposar en la blavor del mar. *msC2*.

Aixecà altre cop la mirada. Els seus ulls saquejaren en la delícia blava de la mar.

LA1 (1932).

Aixecà, altre cop, la mirada. Els seus ulls saquejaren en la delícia blava de la mar.

LA2 (1934).

Alçà altre cop la mirada. Els seus ulls reposaren en la blavor del mar. *LA3* (1952)».

El fragment citat pertany al sisè capítol de l'obra, titulat "Mossèn Gaspar". L'edició crítica s'efectua partint del text base, del manuscrit *msC2*, que es basa en una reproducció de l'autògraf de l'última revisió duta a terme pel mateix Espriu l'any 1982. Es publicaria, ja pòstumament, l'any 1985. Aquest manuscrit serà el successor de la darrera versió, de *LA4*.¹²

c) Redaccions inacabades

Les obres incompletes, aquelles que l'escriptor no va poder, o no va voler finalitzar, generen molts dubtes. En ocasions, la mort sorprenué a l'autor impossibilitant el desig de veure enllestit el seu llibre. Per als editors, basar-se en manuscrits no finalitzats esdevé difícil, ja que es tracta, en definitiva, de treballar damunt suposicions i hipòtesis. En d'altres ocasions, però, l'escriptor era plenament conscient que no volia publicar mai allò que havia escrit i que restava a mitges. Tot i així, la seva voluntat no sempre es respecta i, a vegades, els hereus prenen lliures decisions. Resulta ètic, per tant, que aquells que posseeixen els drets de l'autor, que en tenen el control absolut, permetin la publicació d'una obra que el propi escriptor mai s'atreuís a culminar? És correcte fer públics escrits que pretenia que es mantinguessin sempre en l'anonimat? Lògicament, des del punt de vista dels filòlegs, tenir accés als testimonis inèdits d'una obra és un privilegi. També per als lectors i per al món de la cultura i de les humanitats en general. Naturalment ocultar els documents, o destruir-los definitivament, no seria la solució més idònia, però fer-los públics d'una manera que ocultí el seu caràcter inacabat no sembla correcte.¹³

L'obra de Jacint Verdaguer, el màxim exponent de la Renaixença i autor d'obres com *L'Atlàntida* (1876) o *Canigó* (1886), és un exemple, precisament, de la problemàtica que embolcalla sempre les edicions pòstumes. Entre els anys 1900 i 1901, Verdaguer materialitzava el desig que des de ben jovenet el perseguia: compondre rondalles. No pogué, però, enllestir del tot el procés, ja que morí a mitjans del 1902. Seria Jaume Massó i Torrents l'encarregat d'aplegar en el volum *Rondalles* (1905) els suposats quaranta-quatre originals novel·lítics escrits per Verdaguer. Suposats

¹². ESPRIU (1992), p. 7-16; 51.

¹³. LLUCH-PRATS (2009).

perquè el recull dista bastant de la concepció que Verdaguer tenia del què era una rondalla, que inclouïa tant la llegenda com la tradició popular. *Rondalles* acabà esdevenint, però, una antologia molt heterogènia i diversa que engloba, fins i tot, exemples morals, acudits i anècdotes.¹⁴

¹⁴. BOSCH RODOREDA (1995-1996).

3. Mercè Rodoreda: un repàs a la seva biografia

Mercè Rodoreda i Gurguí va néixer el mes d'octubre de l'any 1908 al barri barceloní de Sant Gervasi. Única filla del matrimoni format per Andreu Rodoreda i Montserrat Gurguí, apassionats de la literatura i del teatre, es crià en un ambient alegre, feliç. La seva infantesa, però, no va ser tan idíl·lica com pot semblar. Visqué en un ambient de soledat, agreujat pel fet de no tenir germans i per no fer-se gaire amb altres criatures —anà pocs anys a escola, tan sols un parell, on es relacionava poc amb la resta d'alumnes de la seva classe. Bona part de la seva infància la passà envoltada de la seva família, especialment de la companyia de l'avi matern, Pere Gurguí. Pere era un apassionat dels llibres, de les flors i un catalanista aferrissat. Sentiments que encomanà, ràpidament, a Rodoreda i que l'acompanyarien al llarg de tota la vida —recordem que en la majoria de les seves obres literàries reflectirà aquest gust que sentia per a les flors, que es convertiran, volgudament i moltes vegades, en un protagonista més de la història. Durant els primers anys, doncs, passà llargues estones al jardí de la torre on vivien, envoltada de la vegetació mentre l'avi, qui havia fet erigir un monument en honor a Jacint Verdaguer, li llegia els versos més encrespats del romanticisme. Pere Gurguí fou molt estimat per a Rodoreda, deixant de banda que ho fos pel lligam familiar que els unia, pels dots que tenia com a avi. S'acabà convertint en el seu mestre, en el seu guia; qui li ensenyaria les lliçons i els valors necessaris que la forjarien, quan arribés el moment, en una dona de cap a peus. No és d'estranyar, doncs, que la mort de l'avi, quan Rodoreda tan sols tenia dotze anys, fos un dels instants més dolorosos de la seva vida. Ella mateixa definí aquell moment com un dels més tristos; amb aquella pèrdua també es perdia, per sempre, la seva felicitat.

Després de viure una adolescència marcada, irremeiablement, per un fet tan tràgic, el 1928 contreu matrimoni, gairebé per obligació, amb el seu oncle, Joan Gurguí. Catorze anys més gran que ella —aleshores ella en tenia tan sols vint—, retornava d'Amèrica, després de fer-hi fortuna amb un bon feix de diners sota el braç. Aquest matrimoni, del qual no pogué defugir, es convertí en una experiència traumàtica per a ella. Al cap d'un anys, d'aquesta unió no desitjada, en neix el seu primer i únic fill, Jordi Gurguí, qui patirà, un cop ja madur, una malaltia mental de la qual Rodoreda sempre, encara que no obertament, se'n culpabilitzarà. El camí que empraria la seva vida, lluny de complaure-la, l'abocà a escriure com a únic mètode d'evasió. Quan començà a escriure, col·laborant, inicialment, en algunes de les publicacions i revistes més prestigioses de l'època, no ho feu pas, doncs, amb el propòsit de complaure a ningú ni d'aconseguir l'èxit. «Mai no he escrit per al públic [...]. La literatura em serveix per estimar la vida, per sentir-me contenta i alegre [...]. Em sento trista

quan no puc escriure».¹⁵ La publicació de la seva primera novel·la arribarà el 1932, quan tenia tan sols vint-i-quatre anys amb la creació de *Sóc una dona honrada?* (1932). La seguirien, en un lapse de temps molt curt, *Del que hom no pot fugir* (1934), *Un dia en la vida d'un home* (1934), *Crim* (1936) i *Aloma* (1938), que obtindria el Premi Creixells. Veiem que aquests temps resultaren extremadament productius per a Rodoreda, que malgrat tractar-se d'una escriptora novella, fou capaç d'escriure cinc novel·les en un període de tan sols sis anys. La pròpia autora, però, mai es va sentir orgullosa de les seves primeres produccions, de les quals renegarà sovint. Va rebutjar-les en bloc no incloent-les, mai, en les seves obres completes.

El 21 de gener de 1939, la seva existència fa un tomb radical i ha d'emprendre —com tants altres escriptors catalans que a les acaballes de la Guerra Civil Espanyola i predint la victòria del bàndol franquista i la repercussió que per a ells aquesta tindria, decidiren abandonar casa seva— el camí de l'exili. Amb la companyia de Pere Calders, Joan Oliver (Pere Quart), Armand Obiols i Francesc Trabal, entre d'altres, s'instal·laren al castell Roissy-en-Brie, a vint-i-cinc quilòmetres de París. En aquell petit poblet format per boniques cases de vacances, hi trobaren el refugi que tant necessitaven.¹⁶ La idea inicial era quedar-s'hi tan sols un parell d'anys, quan podrien retornar a Catalunya on la situació de violència, de persecucions i de morts ja s'hauria apaivagat, però l'esclat d'una altra guerra, ara la Segona Guerra Mundial, truncà tots els seus plans. Davant l'esperança d'un futur tan poc esperançador, la majoria de companys optaren per a refugiar-se, definitivament, a Amèrica. Rodoreda, però, acompanyada per Armand Obiols, amb qui havia iniciat, durant aquells anys, una complexa relació sentimental, decideixen quedar-se a França. L'ocupació de París per part dels nazis els obligà, altre cop, a fugir. Visqueren, durant un temps, a Llemotges i a Bordeus. Fins que no retornaren a la capital francesa, el 1946, alliberada aleshores del govern del dictador Adolf Hitler, no recobrà, mitjanament, l'estabilitat emocional. Fou testimoni, involuntàriament, d'espectacles denigrants, de persecucions, de fugides constants, d'assassinats, etc. No és gens estrany, doncs, que durant aquells temps en què la lluita per la supervivència era l'únic maldecap, escriure se l'hi oblidés gairebé per complet. Confessà que després de tot el que havia hagut de viure i veure, es veia incapaç d'escriure quelcom massa llarg i que li prengué massa temps.

«Feia anys que no havia escrit ni una paraula. Sortia d'un d'aquests viatges *au bout de la nuit* durant els quals escriure sembla una ocupació espantosament frívola: la fugida de París, a peu, amb alguns espectacles al·lucinant: incendi d'Orleans, bombardeig del pont de Beaugency, amb carros plens de morts... [...] No hauria pogut escriure una novel·la baldament m'haguessin apallissat. Estava massa deslligada de tot, o potser

¹⁵ . RODOREDA (2008), p. 256-257.

¹⁶ . RODOREDA (1991), p. 23.

A les darreries dels anys quaranta, establerta definitivament a la ciutat parisenca, trencà el seu silenci com a escriptora amb la composició dels seus primers versos. Donà forma a uns quants sonets que pretenia incloure, inicialment, en un recull que es titularia *Món d'Ulisses*. Aquesta idea, però, mai es materialitzà i únicament, aleshores, els seus poemes veieren la llum a la *Revista*, el 1947. Malgrat que per a bona part de nosaltres el seu talent com a poeta hagi passat pràcticament desapercebut, la veritat és que fou reconegut, fins i tot, per la crítica. Durant tres anys seguits (1947-1949) s'alçà amb el premi de la Flor Natural, que distingia la millor composició poètica lliure, en els Jocs Florals de la Llengua Catalana celebrats a Londres, Paris i Montevideo respectivament. Durant les dècades del cinquanta i del seixanta continuà engrandint el seu llegat poètic, però ho feia, cada vegada, amb menys assiduitat fins que l'acabà abandonant per complet. El 1984, transcorregut molt de temps d'ençà de la faceta poètica de Rodoreda, una altra revista literària, en aquesta ocasió *Els Marges*, publicà alguns dels seus sonets. No fou, encara, fins al cap d'uns quants anys quan aquestes composicions s'editaren en format de llibre. L'any 2002 va néixer, doncs, *Agonia de llum*, una edició pòstuma de totes aquelles peces poètiques que l'autora havia escrit. N'inclou, fins i tot, algunes d'inèdites que en cap de les dues ocasions anteriors s'havien donat a conèixer.

La tranquil·litat emocional que havia anat adquirint propicià que s'endinsés, altre cop, en un període d'absoluta creativitat. Reprengué l'hàbit de voler escriure, com anys enrere, llargues novel·les. Reapareixeria al primer pla de l'àmbit literari amb *Vint-i-dos contes* (1958), un recull dels contes, dels relats curts que havia escrit durant els anys de l'exili. Al mateix temps era capaç d'iniciar altres projectes novel·lístics i d'enllestir la seva primera peça teatral: *Un dia* (1959). El gust pel teatre l'havia heretat dels seus pares, els quals havien assistit a classes de declamació a l'Escola d'Art Dramàtic, escola que posteriorment esdevindria l'Institut del Teatre. No és gens estrany, doncs, sabent quina mena d'ambient es respirava entre les parets de la llar familiar, que el 1913 Rodoreda, amb només cinc anys, formés part per primera vegada del repartiment de *El misteriós Jimmy Samson* encarnant el paper de la nena Kitty. El seu lloc no era damunt dels escenaris, no tenia fusta d'actriu. Era prou hàbil, però, per a pertànyer a l'altre bàndol i escriure dramaturgia. Existeixen dues versions diferents d'*Un dia*. La primera —utilitzant l'adjectiu *primer* per a referir-nos a la més antiga, a la primerenca— és la que ja hem fet referència. Aquesta va aparèixer entre els papers de l'arxiu familiar de Rodoreda, enquadernada de manera casolana. Distava, i presentava variants diverses, respecte l'altra versió existent que, malgrat estar sense datar i no saber amb exactitud quan va refer-se i reescriure's, intuïm que és posterior. Aquesta darrera, per ser la més propera als nostres temps, pel fet de ser la més recent i incloure correccions i modificacions de la mà de la pròpia

¹⁷. RODOREDA (2002), p. 15.

autora, és la que posteriorment s'edità, l'any 1993, dins el recull *El torrent de les flors* (1993) —el teatre on Rodoreda debutà com a actriu, durant la seva infantesa, rebia també aquest nom. Quin millor títol, per tant, per a un recull dels seus escrits dramàtics que el del teatre on, almenys un dia i momentàniament, es sentí actriu.

Saciada la curiositat de dedicar-se també a l'art dramàtic, el 1960, va culminar *La Plaça del Diamant*, la qual envià al Premi Sant Jordi del mateix any —en aquell tombant de dècada fou quan va sentir la necessitat de donar-se a conèixer i ho feia, sovint, acudint a diversos concursos literaris en els quals presentava les seves obres. En aquesta ocasió, com li succeiria en d'altres, no obtingué el premi. La causa del fracàs, suposadament, va ser el títol que decidí posar-li a l'obra —inicialment es titulava *Colometa*, nom homònim al de la protagonista de la història—, que el jurat titllà de ser massa cursi. La novel·la, ja amb el títol definitiu, es publicaria al cap de dos anys, el 1962. El relat de la metamorfosi que la jove Colometa, empenya per les circumstàncies històriques i alhora les personals, patirà va ser un èxit absolut. Precisament per aquesta història són molts els que ara associen el nom de Rodoreda al món de la narrativa. *La Plaça del Diamant* s'ha convertit en tot un clàssic de la literatura catalana, en un *hit* literari. I ho demostra el fet que ha estat traduïda a més de trenta llengües. Paral·lelament a la creació de *La Plaça*, que tantes grates notícies li oferiria, escrigué *La mort i la primavera*. El primer esborrany de l'obra també va enviar-lo a la convocatòria dels Premis Sant Jordi. Correria, però, la mateixa fortuna de l'any anterior en ser eliminada. Aquesta obra tingué un mal començament, però també un fatal desenllaç. Es trobà sotmesa a moltes interrupcions i sotracs al llarg del seu període de creació. Quan tornava a reprendre'n el contacte, quan hi retornava per a veure-la créixer i, definitivament, acabar-la, alhora també apareixien, altre cop, els dubtes. Així ho havia compartit amb Joan Sales —editor i amic— i Armand Obiols a través de la correspondència que s'intercanviaven. Aquesta inestabilitat emocional a la qual fem referència, aquest anar i venir constant d'espòradiques seguretats entrelaçades amb permanents inseguretats, es percep en dues cartes, datades el tres de novembre de 1961 i el vint-i-quatre de maig de 1962, respectivament, que Obiols adreça a la seva estimada Rodoreda: «Etic molt content que hagi acabat *La mort i la primavera* i que et sembli que està molt bé»;¹⁸ «[...] Demà ja et parlaré de la *M*¹⁹ [...] Escriu amb calma, descansa quan calgui i no perdís la paciència amb aquesta novel·la. Val la pena. Estàs molt per damunt de tot el que es fa en el país».²⁰ Entre el to d'un consell i l'altre disten, únicament, sis mesos de diferència; a finals del 1961, la pròpia Rodoreda estava satisfeta del que acabava d'escriure. Aquesta convicció, però, s'esfumà del tot l'any següent. De ben segur, el fet que cap hipotètic nou gir que aportava a la història, cap trama nova, cap possible final l'acontentés,

¹⁸. OBIOLS (2010), p. 312.

¹⁹. Fa referència a *La mort i la primavera* (1986).

²⁰. OBIOLS (2010), p. 331.

juntament amb la poca confiança que Sales li transmetia mentre l'anava informant de com evolucionava el procés, explicarien el destí de la *Mort*. L'11 de gener de 1962, Sales s'adreçava a Rodoreda com a resposta a la carta que ella, tan sols uns dies abans, li havia escrit per a parlar-hi àmpliament, per primer cop, de la novel·la, per a fer-li'n propaganda. En contraposició amb el to il·lusionant de Rodoreda, Sales fou bastant sec:

«Tota la “propaganda” que em feu de *La mort i la primavera* és contraproductiu, perquè (sembla que ho feu expressament) tota va a subratllar el caràcter “literari” de la novel·la. Fins he arribat a pensar si l'adjectiu “literari” té un sentit totalment diferent per vós i per mi. El judici que em reproduïu també sembla que ni fet exprés per “escamar-me” [...] Com que en Joan Fuster [...] també em digué que “era una novel·la molt literària”,estic força espantat. Em temo que heu fet falsa ruta».²¹

Al cap d'una setmana, el 17 de gener, tornava a adreçar-s'hi:

«Si *La mort i la primavera* resulta una obra mestra, no m'estranyarà gens. Com tampoc m'estranyaria que resultés una obra —potser una gran obra— fallida per mor d'haver-se esgarriat per un camí fals. Us crec tan capaç d'una com d'altra cosa».²²

Plantaria definitivament l'obra, el mes d'octubre de 1963, desencisada amb el projecte que inicialment tenia en ment i incapaç de remeiar aquella situació en la qual es trobava immersa.

Durant els anys seixanta, i malgrat l'estancament que experimentaria amb la *Mort*, havia anat alternant redaccions d'altres obres. Així doncs, el 1966 publicaria *El carrer de les Camèlies*, novel·la per la qual, després de nombrosos intents, rebria el Premi Sant Jordi. Gairebé simultàniament, veuria la llum *La meva Cristina i altres contes* (1966) i *Jardí vora el mar* (1967). A les acaballes d'aquesta dècada fou quan decidí recuperar una de les seves obres de joventut per a sotmetre-la a un exigent procés de reelaboració i reescriptura. *Aloma* es publicaria, en una segona edició profundament revisada i repleta de múltiples canvis i correccions, l'any 1969. Havien transcorregut, des de la primera versió, més de trenta anys i Rodoreda ja no era, llavors, aquella noia innocent, cànvida i inexperta que s'endinsava en el món de les arts i de les lletres. Llavors, ja madura, convertida en una dona de cap a peus a causa de les experiències a les quals havia hagut de fer front, algunes d'elles no gens agradables, es veia en cor, creia que havia de veure-s'hi, de refer, amb garanties i obtenint uns resultats dignes i òptims, una novel·la primerenca. Va transformar-la, pràcticament, de dalt a baix. Aquests canvis bruscos es detecten ja en el començament de l'obra:

²¹. RODOREDA i SALES (2008), p. 84-85.

²². RODOREDA i SALES (2008), p. 88.

« – L'amor em fa fàstic! Havia pensat tota la tarda en aquell pobre gat i, sense voler, va tancar el reixat d'una revolada. A dalt de tot, entre rodones i cargols de ferro despintat, mig decantada i coberta de rovell, es veia una data: 1886».

Així s'iniciava la història de l'adolescent i enamoradissa protagonista, de nom Aloma, el 1938; d'aquesta altra forma, ben diferent, ho faria el 1969:

«L'amor em fa fàstic! Va dir-s'ho pensant en aquell pobre gat i tancà el reixat d'una revolada: aquest feu un gran soroll de frontisses rovellades. Al capdamunt, en un adornament de ferros cargolats, amb la pintura escrostonada i el rovell menjant-se'ls, hi havia una data: 1886».²³

La mort inesperada d'Armand Obiols, el 1971, capgirà els seus propòsits vitals. A Ginebra, on havien residit plegats i on ella també havia passat llargues temporades sola, la casa li queia ja al damunt. Després de perdre l'única persona que durant tots aquells anys havia restat al seu costat, la solitud se li accentuà. Per això, després d'una estada a Romanyà de la Selva, el 1972, notarà que és el moment idoni per a retornar a casa i decideix establir-se, definitivament, en aquest petit poblet del Baix Empordà, allunyada de l'aldarull de la Barcelona cosmopolita que no tenia res a veure amb la ciutat que l'havia vist créixer. Enmig d'aquesta calma posarà punt i final a *Mirall trencat* (1974), indubtablement, una altra de les seves obres més sòlides. Al mateix temps tornarà a escriure, altre cop, alguna peça teatral, com és el cas de *La Senyora Florentina i el seu amor Homer* (1973), *El parc de les magnòlies* (1976) i *L'hostal de les tres Camèlies* (1979), entre d'altres. La dramaturgia de Rodoreda, però, mai acabà de triomfar del tot, mai tingué el ressò desitjat. Ho demostra el fet que totes les seves obres, a excepció de *El parc de les magnòlies* —va aparèixer, el 1976, a la revista *Els Marges*, i al cap d'un parell d'anys es va incloure en el recull *Semblava de seda i altres contes* (1978)— foren editades i publicades pòstumament. Mentre ella visqué mai es valorà prou, ni de la manera justa, el teatre que creà. Aquestes obres s'acabarien convertint, juntament amb *Viatges i flors* (1980) i *Quanta, quanta guerra...* (1980), en el seu últim llegat. Sorprengué per la seva vitalitat, per les seves incansables ganes d'escriure malgrat tenir ja més de setanta anys. Malmesa de salut, el càncer que fugaçment li va ser detectat, se l'endugué, definitivament i amb la mateixa rapidesa, l'abril de 1983.²⁴

Amb la seva mort, però, no es silencià del tot la seva veu. El 1886 s'editarà la conflictiva *La mort i la primavera* després d'un intens treball de recomposició dels diversos manuscrits existents. Una altra novel·la que també havia deixat a mitges, *Isabel i Maria*, es publicarà el 1991. Rodoreda fou una escriptora inquieta. Inquietud que constantment la duia a cercar la perfecció en tot el que

²³. MARTÍ (1993).

²⁴. Biografia resumida a partir de NADAL(2000), RODOREDA (2008), RODOREDA (2002).

escrivia. No és d'estranyar, doncs, que els apunts i els mecanoscrits d'una mateixa obra foren molts i diversos. Aquesta pluralitat de testimonis d'autor és pròpia de les obres contemporànies. Riquesa que permet seguir i conèixer, fil per randa, l'evolució a la qual ha estat sotmesa una obra, el procés de creixement que ha seguit. Abundància d'autògrafs que ha propiciat la presència, cada vegada major, d'edicions crítiques.²⁵

²⁵. GAVAGNIN (2013).

4. Variants d'autor en l'obra rodorediana

Les variants d'autor en l'obra de Rodoreda no són un fet esporàdic, sinó ben al contrari. Hem esmentat les dificultats a les quals havia de fer front durant els períodes de creació literària. El seu caràcter insegur propiciava que un mateix text fos refet una i altra vegada fins que aconseguia satisfer-la. Aquesta correcció constant fa que disposem de múltiples variables redaccionals d'una única obra. Era un hàbit que tenia com a escriptora, quelcom que ja formava part del seu estil, que la definia. Precisament per a demostrar-ho hem seleccionat diversos passatges corresponents a cadascun dels gèneres literaris que va cultivar.

4.1. Poesia

La rata

(esborrany de l'autora que pertany a l'Arxiu Mercè Rodoreda)

**Per encetar aquest formatge
deixa'm posar el tovalló.
Al bell mig del saló
els amos beuen garnatxa.**

**Quina cosa exquisida
l'engruna del roquefort
no em penso pas fer cap tord
si me'l menjo de seguida.**

Quina cursa, quina cursa
ai la vida com s'escurça
quan tens al darrera un gat.

Bell rebost fóra ma vida
començo amb massa embranzida
i aquest formatge és salat.

La rata

(*Agonia de llum*, ed. a cura d'A. Mohino, 2002)

*Si mai topes un formatge
no el deixis sinó malmès:
seria un error palès
deixar-lo viure en prestatge.*

(*Deia el pare: «és cosa trista;
llet en quall no té repòs
si no se'ns fica en el cos»
—i deien que era un sofista.*)

Quina cursa, quina cursa,
ai la vida com s'escurça
quan tens al darrere un gat!

Bell rebost fóra ma vida!
Començo amb massa embranzida
i aquest formatge és salat.

Les variants en les dues primeres estrofes són remarcables. Tant que no hi ha ni un sol vers, entre una versió i l'altra, que sigui idèntic o que comparteixi, almenys, alguna similitud. Fixem-nos, per exemple, en el vers inicial: hi ha un canvi del verb *encetar* per *topar* que n'altera el contingut capgirant el context. Succeeix el mateix, per altra banda, en el vers cinquè. La versió definitiva, l'editada, introdueix l'estil directe (*Deia el pare: «és cosa trista [...]»*), mentre que a l'esborrany ni

tan sols es fa esment a la figura d'aquest personatge. Aquestes alteracions es repeteixen al llarg dels set versos següents. Les diferències esdevenen tan notables que res fa evidenciar, a simple vista, que estiguem parlant del mateix poema.

4.2. Prosa

Aloma (1938)

D'enllà de la mar munten núvols.^[1] Són com castells escalonant-se. Avancen feixucs. Pugen per la volta alta i fosca i la cobreixen enterament.^[2] Duen silenci.^[3] Prop dels hospitals hi ha el comandament com una caritat.^[4]

Silenci...^[5]

S'aixeca traspostada.^[6]

Avança a les palpentes^[7] i davalla l'escala lentament: com si no tingués fi.^[8] Tanca portes.^[9] Obedient a allò que li ha estat encomanat, repassa que no hi hagi cap cosa oblidada.^[10]

Passa els dits pels ferros del reixat...^[11]

Els núvols són esquinçats pel crit llunyà d'una sirena.^[13] Altres hi fan cor en un tumult.

— Els ferros del reixat — pensa — deixen frescor a les puntes dels dits.^[12]

Fill... Casa... Jardins amb nits d'estiu...^[15] Quin enyorament de fer petons amb tota l'ànima!^[16] D'una veu que en les hores fosques digués —estimada...^[17]

Amb el palmell de la mà es treu les llàgrimes que ragen galtes avall.^[18] Ha d'ésser valenta.^[19]

Aloma?...^[20]

Els carrers són quiets.^[22] D'una paret penja un roser sense roses.^[23] Enllà hi ha el brogit d'una ciutat,^[24] de totes les ciutats del món on hi ha noies que es planten de cara a la vida sense que els calgui cloure els ulls: que no necessiten fer somnis.^[25]

Les cases són tancades.^[27] Vindrà l'hivern a vetllar-les.^[28]

L'Aloma es perd avall dels carrers com una ombra dintre la nit que l'acompanya.^[29]

Aloma (2^a ed. revisada, 1969).

A la banda de mar hi havia núvols.^[1] Pujaven cel amunt, encastellats, i aviat el cobriren.^[2] Vora dels hospitals, com per caritat, unes lletres negres deien.^[4] «Silenci.»^[5] Va anar cap a la porta, trasbalsada,^[6] i va sortir a les palpentes.^[7] Baixava l'escala a poc a poc, com si fos una escala que no s'hagués d'acabar mai.^[8] Va tancar totes les portes, totes les finestres.^[9]

Abans de sortir al carrer va passar els dits pels ferros del reixat.^[11] «Els ferros dels reixats —va pensar— deixen frescor a les puntes dels dits.»^[12] Va tornar a sentir el crit mig ofegat d'una sirena^[13] i es va tapar les orelles amb les mans.^[14] «Fill..., casa..., jardins amb nits d'estiu...»^[15] Com enyoraria els petons fets amb tota l'ànima^[16] i com trobaria a faltar una veu que en les hores fosques li digués: estimada.^[17] Les llàgrimes li queien galtes avall.^[18] Havia de ser valenta.^[19] Una veu petita diria: «Mare.»^[20]

Es va agafar fort les mans perquè no li tremolessin tant.^[21] Els carrers eren quiets.^[22] D'una paret penjava un roser sense roses.^[23] Lluny, hi havia la remor sorda de la ciutat;^[24] noies que plantaven cara a la vida, sense somnis.^[25]

Una mica de vent va fer moure la flameta del fanal.^[26] Les cases estaven tancades.^[27] L'hivern vindria a vetllar-les.^[28]

I Aloma es va perdre carrers avall, com una ombra, dintre de la nit que l'acompanyava.^[29]

-
- [1]: D'enllà de la mar] A la banda de mar A2 | munten núvols] hi havia núvols
- [2]: Són com castells escalonant-se] Pujaven cel amunt, encastellats A2 | Pugen per la volta alta i fosca i la cobreixen enterament] aviat el cobririen A2
- [4]: Prop dels hospitals] Vora dels hospitals A2 | com una caritat] com per caritat A2
- [6]: s'aixeca] va anar cap a la porta A2 | traspostada] trasbalsada A2
- [7]: avança] i va sortir A2
- [8]: i davalla] Baixava A2 | lentament] a poc a poc A2 | com si no tingués fi] com si fos una escala que no s'hagués d'acabar mai A2
- [9]: Tanca portes] Va tancar totes les portes, totes les finestres A2
- [11]: Passa] va passar A2
- [12]: pensa] va pensar A2
- [13]: pel crit llunyà d'una sirena] el crit mig ofegat d'una sirena A2
- [16]: Quin enyorament] Com enyoraria A2 | fer petons] els petons fets A2
- [17]: digués] li digués A2
- [18]: les llàgrimes ragen galtes avall] Les llàgrimes li queien galtes avall A2
- [19]: Ha d'ésser] Havia de ser A2
- [22]: són quiets] eren quiets A2
- [23]: penja] penjava A2
- [24]: Enllà] Lluny A2 | hi ha el brogit] hi havia la remor sorda A2 | d'una] de la A2
- [25]: noies que es planten de cara a la vida (...) que no necessiten fer somnis] noies que plantaven cara a la vida, sense somnis A2.
- [27]: són] estaven A2
- [28]: Vindrà l'hivern] L'hivern vindria A2
- [29]: L'Aloma es perd avall dels carrers] I Aloma es va perdre carrers avall A2 | la nit (...) l'acompanya] de la nit (...) l'acompanyava A2

Presència, essencialment, de canvis lèxics que no alteren el significat argumental. La primera nota ^[1] n'és ja un clar exemple: *D'enllà de la mar* és reemplaçat per *A la banda de la mar*. Es tracta sols de canvis d'estil que responen al gust de l'autora, al seu criteri. Aquesta diferent manera d'expressar les coses entre la primera edició (1938) i la revisada (1969) també es percep en la nota ^[8]: que una cosa no tingui fi equival a que sembla que no hagi d'acabar. Tipus d'alteracions que són les més freqüents. Substitució d'un nom per un altre (*remor* per *brogit* ^[24]); d'un adjectiu per un altre (*trasbalsada* per *traspostada* ^[6]); d'un adverbí per un altre (*a poc a poc* per *lentament* ^[8]); d'un verb per un altre (*estaven* per *són* ^[27]) i, fins i tot, substitució d'un temps verbal (*penjava* per *penja* ^[23]).

4.3. Teatre

Un dia (1959)

«ROSALIA: Em penso que ha anat a dur el vestit de mig temps del senyoret i la bata d'hivern de la seva mama **a casa del tintorer.**»

«ROSALIA: Ja sap que es inútil. Fa baixar una de les noies a la nit, **espanya la porta...**»

La casa dels gladiols 1 (manuscrit no datat)

«HOMER (*agafa l'americana i se la posa*): **Vals més or que no peses.**

FLORENTINA: Què hi farem... m'estimaves a mi i et vas casar amb una altra.

HOMER: Però no es pot dir que hàgim perdut el temps... **Te'n recordes... en aquest sofà... de viure al Maresme... Aquest sofà sap la nostra historia d'amor... Jo de seguida et vaig passar el braç per l'espatlla i tu, com una flor delicada, vas decantar el cap a mi... Tot va venir sol, sense voler-ho, com en els somnis... I em sentia tan desgraciat... (Es treu el mocador de la butxaca i s'eixuga els ulls.)**

FLORENTINA: Plores?

HOMER: No...»

«PERPÈTUA: **T'expliques com un home.**
(*Entren ZOILA i JÚLIA. JÚLIA amb un ull de vellut.*)

JÚLIA: Quina noticia. **M'ha deixat blava.**»

Un dia (edició crítica, 1993)

«ROSALIA: Em penso que ha anat a dur el vestit de mig temps del senyoret i la bata d'hivern de la seva mama **a la tintoreria.**»

«ROSALIA: Ja sap que es inútil. Fa baixar una de les noies a la nit, **pren el pany amb cera...**»

La Senyora Florentina i el seu amor Homer,
(inclòs dins *El torrent de les flors*, 1993)

«HOMER (*agafa l'americana i se la posa*): **Tu si que ets una dona de totes prendes.**

FLORENTINA: Què hi farem... m'estimaves a mi i et vas casar amb una altra.

HOMER: Però no es pot dir que hàgim perdut el temps... Hem recuperat tot el que hem pogut, eh?»

«PERPÈTUA: **Mira, mira, com s'explica...**
(*Entren ZOILA i JÚLIA. JÚLIA amb un ull de vellut.*)

JÚLIA: Quina noticia. **M'he quedat blava.**»

Les variants existents en les peces teatrals responen, bàsicament també, a qüestions d'estil (són pràcticament imperceptibles, molt subtils). A l'edició actual d'*Un dia* (1993) es parla d'anar *a la*

tintoreria enlloc de dir que un va *a casa del tintorer* (1959). De les mateixes característiques és l'altre exemple que ressaltem. El verb *espanyar* significa fer saltar el pany, mentre que *prendre el pany amb cera* té un altre significat. En l'altra obra seleccionada hi trobem casos similars. Hem de parlar, sobretot, d'expressions dissemblants. *Tu sí que ets una dona de totes prendes* substituirà a *Vals més or que no peses*. Ambdues expressions ressalten les virtuts de Florentina, lloen el seu valor com a dona. Detectem que alguns fragments dels primers manuscrits —quan l'obra encara rebia per títol *La casa dels gladiols*— van eliminar-se i no es van incloure en el recull crític, reduint-ne, així, la seva extensió.

5. El cas de *La mort i la primavera*

Iniciada la dècada dels seixanta, i quan ja havia entrat de ple a la cinquantena, Rodoreda sentia la necessitat d'escriure a un ritme constant. Immersa de ple en la maduresa, i repassant el seu bagatge professional, creia que deixar escapar el temps la perjudicaria. Per aquest motiu, durant aquells anys, amb especial intensitat, únicament viu i perviu per a escriure; per acabar allò que estava a mitges; per embarcar-se en noves històries.

«Estimat amic: Acabo de rebre la vostra carta. La idea d'enviar altra vegada la novel·la al premi no és que em faci desvariejar. Tinc una altra novel·la per a enviar-hi, potser no tan “novel·la” com *La plaça del Diamant*, però potser, i segons com sense potser, de més categoria literària que la *Plaça*. Se'n diu *La mort i la primavera* primitivament *Ombres de primavera*. Vós que sou un “expert” en títols voldríeu dir-me quin us agrada més?». ²⁶

El 18 de setembre de 1961, des de la seva llar de Ginebra, Mercè Rodoreda comunicava a Joan Sales, efusivament, que tenia un nou projecte literari gairebé enllestit. N'estava tan orgullosa que fins i tot veia factible que prengués el relleu de *La plaça* en la convocatòria dels Premis Sant Jordi d'aquell any. Sales, el 21 del mateix mes, com a resposta a la carta que dies abans Rodoreda li havia escrit, l'empenyia a presentar-la a la convocatòria. «Pel que em dieu de l'altra novel·la que teniu llesta, és molt més fàcil que us la premiïn que no pas *La plaça del Diamant*: em dieu que és “menys novel·la” i en canvi “de més categoria literària” —i sospito que en el jurat d'enguany predominarà un criteri d'allò més “literari”». ²⁷ Amb aquestes paraules alimentava les seves esperances, augmentava les seves expectatives d'èxit. Talment com va passar l'any abans, però, la *Mort* tampoc aconseguiria endur-se el prestigiós guardó. Dos intents successius fallits han de desmoralitzar a qualsevol escriptor. També a Rodoreda, que aleshores, malgrat tenir més de dues dècades d'experiència en el món de la novel·lística, encara no havia aconseguit adquirir el renom i el reconeixement que mereixia, almenys per part de la crítica. Únicament *Aloma*, escrita l'any 1936, abans de la seva fugida a l'exili, havia rebut un èxit unànim per part dels experts.

Responent a aquest propòsit, l'abril del 1961 *La mort i la primavera* començava a prendre forma. La primera redacció s'allargaria escassament sis mesos i constaria tan sols de tres parts formades per divuit, tretze i sis capítols, respectivament. Aquesta versió primerenca, malgrat ser rebutjada pel jurat dels Sant Jordi, enorgullia a la seva autora. Es percep en la manera com la definí

²⁶. RODOREDA (2008), p. 58.

²⁷. RODOREDA (2008), p. 60.

a Sales «*La mort i la primavera* és molt bo. Terriblement poètic i terriblement negre. Amb el meu estil de fins ara: primera persona i procurant dir les coses de la manera més pura i inesperada».²⁸ La confiança de Rodoreda, però, anà desapareixent a mesura que la *Mort* no tenia la fortuna que havia imaginat. Òbviament, la derrota en els premis la minvà moralment, però encara l'afligí més el procés de *labor limae* al qual sotmeté l'obra, que se li féu molt més complex del que intuïa. Les modificacions que hi aplicaria havien d'estar enllestides, teòricament, a principis del 1962. Els mesos, però, anaven passant i la segona versió, tan esperada, mai acabava de materialitzar-se del tot. Armand Obiols, el seu fidel conseller, l'esperonava contínuament a escriure, a no defallir.

«[...] Que et donin el premi o no te'l donin no té la menor importància: t'ho he dit mil vegades. El que és important és que el text definitiu de la *Mort* quedi bé».²⁹

«Els tres primers capítols són perfectes: tres o quatre correccions d'estil, lleugeríssimes, és tot el que es pot fer. Són plens, molt equilibrats, sense res que sobri, evocadors, tensos i rodons com una fruita».³⁰

Deixant de banda l'estima que els unia, els seus consells havien de resultar-li essencials ja que ell era, aleshores, l'únic lector de la *Mort*. Ningú altre, ni tan sols Sales, havia pogut llegir-la. Les bones paraules d'Obiols no alleugerien l'estancament creatiu en el qual es trobava immersa. Possiblement la reelaboració de la novel·la hauria esdevingut una tasca fàcil si únicament l'hagués polit a grans trets. En allunyar-se massa del procés inicial, la renovada la *Mort* prenia una forma completament diferent. Forma que disgustava a Rodoreda, que s'angoixava al comprovar que ni tan sols era capaç de corregir el que ja havia escrit. Obiols, sempre present, l'advertí en més d'una ocasió que no havien de perjudicar-la els nervis:

«Treballa amb calma, sense precipitar-te i, sobretot, sense el deliri d'acabar la revisió de la novel·la com més aviat millor. No hi fa res que dediquis dos o tres dies a refer algun dels capítols: et sobra el temps».³¹

«Si et canses amb *La M. i la P.*, torna a reposar dos o tres dies. No la forcis només per ganes d'acabar les 3 primeres parts. Si no acabes d'engrescar-t'hi, llegeix o escriu els bens. O vés al cine. El perill de *La M. i la P.* és, ara, la impaciència per acabar-la. Si no et precipites l'aniràs enriquint sense parar».³²

«No et posis nerviosa amb *La M. i la P.* si hi ha dies que no et raja. No té res de

²⁸. RODOREDA (2008), p. 60.

²⁹. OBIOLS (2010), p. 319.

³⁰. OBIOLS (2010), p. 321.

³¹. OBIOLS (2010), p. 315.

³². OBIOLS (2010), p. 326.

particular. Treballa sense impaciències, reposa quan estiguis cansada, perquè no es tracta de guanyar una cursa de velocitat sinó d'escriure un llibre important. Les presses esguerren moltes coses. I, de moment, res t'apressa [...] No estiguis tot el dia tancada. I escriu quan en tinguis ganes. Força't només una mica, però sense exagerar».³³

La reestructuració formal, que havia variat lleugerament, no era pas el que li ocasionava tants problemes. A diferència de la versió inicial, la *Mort* estava distribuïda en quatre parts. L'antiga primera part es desdoblava, ara, en dos apartats diferents. Per tant, doncs, l'estructura es resolïa de la manera següent: una primera part formada per nou capítols i que ocupava vint-i-set pàgines; la segona part, de nou capítols i vint-i-nou fulls; la tercera part, que antigament equivalia a la segona, ocupava trenta-tres planes; finalment, la quarta i darrera part mantenia el mateix nombre de capítols que l'última part de l'antiga versió, amb vint-i-una pàgines. Un cop revisada, la novel·la s'ampliava constant, doncs, de cent fulls.

Aquesta narració es concentra únicament en el punt de vista del narrador, un noi jove al voltant del qual succeirà tota la trama. Les relacions humanes entre els membres de la seva família, formada per la figura del seu pare, la de la seva madrastra i la de la filla nascuda d'aquest nou matrimoni, tindran un pes molt important. Els lligams entre els diversos personatges, els vincles que aniran traçant —a vegades condicionats per fets tan tràgics i sorprenents com el suïcidi del pare o la relació promíscua que el protagonista experimentarà amb la seva madrastra— esdevindran el cos narratiu de la novel·la. De tal forma, la *Mort*, un cop perfeccionada amb la calma necessària, sense la pressió d'haver-la d'enllestir a corre-cuita per a presentar-la a cap concurs, es convertia en una obra dignament acabada.

A Rodoreda, però, tampoc la satisfieia. Per aquest motiu, la sotmeté a un procés de correcció molt més dràstic que propiciaria que canviés, per complet, la temàtica, l'escriptura i, fins i tot, el sentit. Fet que dificultà greument, fins al punt de fer-ho impossible, que la pròpia autora trobés una solució al problema que ella mateixa havia generat. *La mort i la primavera*, que havia engendrat la primavera de l'any anterior, li era tan estranya que retornar-hi i recuperar-la, després de tants de canvis, li resultava improbable.

La primera gran transformació d'aquesta segona revisió, essencialment de manera visual, va ser l'eliminació dels epígrafs que encapçalaven la tercera i la quarta part respectivament. El de la tercera part pertanyia a T. S. Eliot: «You say I am repeating / Something I have said before. I shall say it again»; pel que fa al de la quarta, corresponia a l'obra *Macbeth*, de Shakespeare: «SECOND

³³. OBIOLS (2010), p. 327.

WITCH: “By the pricking of my thumbs / Something wicked this way comes”». Obeint les recomanacions d'Obiols, els epígrafs s'agruparien en un de sol. L'escollit fou una màxima de Ronsard, que sintetitzant a la perfecció el que representava l'obra, podia esdevenir l'epígraf general: «Ceste voix sans corps qui rien ne saurait taire». Sens dubte van ser els retocs que Rodoreda més encertaria. La resta, començant per la incorporació de nous personatges, com el del fill del ferrer; la introducció d'altres veus narratives, de nous punts de vista; i la creació d'un darrer capítol que capgiraria el desenllaç existent, en què el protagonista experimentava l'identific final tràgic que el seu pare, únicament agreujarien la situació enlloc d'alleugerir-la.

Havien transcorregut aproximadament tres mesos des dels primers consells d'Obiols referint-se a la vàlua de la *Mort*, i aquests no cessaven. A finals del mes de maig encara li escrivia cartes que es centraven, bàsicament, en la problemàtica que per a Rodoreda significava l'avenç de la novel·la. Llavors es feien, fins i tot, al·lusions a qüestions externes que podien afectar-la moralment, com ara el temps primaveral:

«Suposo que el temps que ha fet tota aquesta primavera et dificulta la feina [...] Deixa de pensar d'una vegada que jo pensí que la *M.* no et quedarà bé. Ni t'ho he dit mai ni ho he pensat mai. Reposa, calma't i no et posis nerviosa si no et raja encara com tu voldries. Treballa de mica en mica, poc a poc, el dia menys esperat et tornarà l'empenta».³⁴

La primavera va finalitzar, deixant pas a l'estiu, i a mitjans de setembre, quan aquest es trobava gairebé ja a les acaballes, Rodoreda encara es trobava aturada en el mateix punt. «No et desesperis si l'acabament de *La M. i la P.* Costa de “venir-te” [...] No et posis de mal humor. Coses que de vegades no surten en un mes, surten en una tarda».³⁵ Eren uns moments difícils per a Rodoreda, conscient que el temps passava i que el desenvolupament de la *Mort* no ho feia al mateix ritme. Així confessava a Sales els seus intents fallits: «Estic lluitant amb *La mort i la primavera* com si m'hi anés la vida. Encara en tinc per uns quants mesos».³⁶ Les seves prediccions serien, malauradament, massa certes. Al cap d'un any admet que «estic tipa de llençar pàgines i pàgines de la *Mort* a la paperera».³⁷ És tanta l'aversion que li generarà que fins i tot evita parlar-ne, com si mai hagués començat a escriure una novel·la que dugués per títol aquest nom. No serà fins al cap de gairebé quatre anys quan tornarà a fer-hi referència, llavors ja per darrera vegada: «No, *Una casa abandonada* títol provisional, no té res a veure amb *La mort i la primavera*, que vaig escriure

³⁴. OBIOLS (2010), p. 337.

³⁵. OBIOLS (2010), p. 356.

³⁶. OBIOLS (2010), p. 106.

³⁷. OBIOLS (2010), p. 174.

després d'haver escrit *La Plaça*. Qualsevol dia la faré a miques».³⁸ Aquest «qualsevol dia» mai arribà del tot, però el que sí que és cert és que la *Mort*, després de més de cinc anys de dedicació, restà abandonada injustament dins un calaix.

Durant els darrers compassos de la seva vida, probablement entre els anys setanta i vuitanta, Rodoreda rescatà de l'oblit aquella obra que havia estat incapaç de completar. Aleshores, ja gran i bastant malmesa de salut, rebrotà en ella el propòsit de fer de la *Mort* allò que sempre havia somiat. Únicament pogué tornà a reescriure la primera, la segona part i dos capítols de la tercera. Qui sap si altre cop la desesperació, o bé la mort, ho impediren provocant que per segona vegada consecutiva, l'obra quedés inacabada.

5.1. Materials conservats

De *La mort i la primavera*, en endavant MP, actualment se'n conserven quatre versions diverses a l'Arxiu Mercè Rodoreda, de l'Institut d'Estudis Catalans. Hi afegim, al darrere, els números 1, 2, 3 i 4, corresponents al nombre de manuscrits existents per ordre d'antiguitat. Per referir-nos a les quatre parts amb què està dividida l'obra, hi assignarem les lletres *a*, *b*, *c* i *d* (l'*a* equivaldrà a la primera part i així, successivament).

Els materials, als quals es pot tenir accés, estan dipositats i classificats tal i com Sales decidí en el seu moment. Les quatre parts de la novel·la estan organitzades en quatre camises diferents:

Primera part

MP1*a*. Original i còpia de 9 capítols que ocupen un total de 27 fulls. Consta d'una coberta amb el títol de la novel·la i el lema de Ronsard. L'original, al qual li falten els primers set fulls, compta amb les correccions de la pròpia autora. En la còpia, en canvi, les anotacions als marges pertanyen, a més a més, a Armand Obiols.

MP2*a*. Redacció de 9 capítols numerats del full 1 al 25.

MP4*a*. Dues redaccions de 9 capítols que consten de 21 pàgines. En la pàgina 1, però, hi ha escrit el lema de Ronsard, en aquesta ocasió a màquina. Per tant, el capítol no s'inicia fins a la pàgina 2.

³⁸. RODOREDA i SALES (2008), p. 329.

Segona part

MP1*b*. Original sencer de 10 capítols numerats des de la pàgina 28 fins la 62. La còpia, incompleta, compta només de 5 capítols, on hi trobem correccions d'Obiols.

MP2*b*. Original incomplet d'11 capítols (teòricament n'haurien de ser 12 perquè s'omet el capítol V). La còpia consta tan sols de 10 capítols (del I al X). Sis pàgines soltes en les quals hi ha referències dels capítols V, VI i VII. Finalment, dos fulls agrupats sota el títol «Amb el senyor».

MP4*b*. Redacció de 18 capítols numerats del full 1 al 55.

Tercera part

MP1*c*. Redacció d'11 capítols numerats de la pàgina 56 a la 89. En la tapa, que no s'enumera, hi consta l'epígraf de T. S. Eliot.

MP2*c*. Redacció inacabada de 5 capítols numerats de la pàgina 64 a la 79. Correcció dels primers quatre capítols. Un altre capítol I lleugerament diferent i amb variacions (pàgines 63-65).

MP3*c*. Original complet d'11 capítols. Els dos primers es numeren a partir del full 63 fins al 69. La resta, del III al XI, estan numerats de manera independent (ocupen 41 fulls). La còpia, que conté poques correccions, li manca el darrer full; en el primer hi ha escrit «darrera versió».

MP4*c*. Dos primers capítols, amb numeració seguida, de tan sols cinc pàgines.

Quarta part

MP1*d*. Versió completa de 6 capítols numerats des de la pàgina 97 fins a la 119. A la segona pàgina hi trobem l'epígraf de Shakespeare. Còpia dels capítols VII, VIII, IX i XI de la redacció inicial que s'han transformat en els capítols III, IV, V i VI d'aquesta versió. Numeració de les pàgines 103 a la 115.

MP2*d*. Redacció completa de 5 capítols. Cada capítol té una numeració independent. Ocupen, en total, 19 fulls.

MP3*d*. Redacció de 8 capítols que es numeren també independentment (32 pàgines). Còpia dels capítols I fins al V. Dos capítols II solts, un de 5 fulls i l'altre, de 4. 6 pàgines soltes que són ampliacions.

Hi ha dues camises més on hi trobem documents tan diversos com el dibuix de dos plànols detallats del poble en el qual es desenvolupa l'acció, fent especial esment als indrets més interessants; esborranys escrits a mà de la pròpia Mercè sobre com haurien de ser la primera, la segona i la tercera part; o fulls solts de versions que s'han perdut.

5.2. L'edició de Núria Folch

La primera edició pòstuma de *La mort i la primavera* veuria la llum el 1986, quan tan sols feia tres anys que Rodoreda havia mort. L'edició anà a cura de Núria Folch, tot i que val a dir que quan decidí submergir-se en el projecte va trobar-se, ja, amb la feina mig feta. La tasca l'havia iniciat el seu marit, Joan Sales, que com a editor de Rodoreda disposava de tot el material de l'escriptora, que la família li havia cedit amablement. Sales, però, no podria finalitzar mai la recopilació d'una obra de la qual havia estat partícip i testimoni de la seva creació. Ell, que semblava la persona idònia, un cop desaparegut Obiols, per a posar punt i final a allò que Rodoreda deixaria incomplet, moriria també, casualment, el mateix any que la seva amiga, tan sols amb uns quants mesos de diferència.

Folch ens presenta una darrera versió contínua de l'obra, des del començament fins al final. Comparar les diverses còpies existents d'un mateix capítol i destriar entre la més autèntica i correcta no resultà gens fàcil, justament el contrari: «La feina bàsica —i la més llarga— ha estat establir l'ordre de successió de les còpies d'un mateix capítol».³⁹ Ho aconseguí amb escreix, però, tot «[...] renunciant a les drecceres, i comparant les versions de cada part tema per tema, i les còpies de cada capítol frase per frase».⁴⁰ Accedir a l'última de les versions resultà més simple gràcies a les anotacions que la pròpia autora hi havia anat escrivint. Així doncs, tots aquells escrits agrupats amb l'etiqueta de “darrera versió”, “darrera còpia” o “còpia bona” pertanyien a la versió que Rodoreda atorgà com a definitiva. Desconeixem, però, en quin moment va donar per vàlids uns determinats apartats, si fou durant el primer intent de reprendre la redacció de la *Mort* o bé darrerament, en la segona temptativa.

Ens donen com a darrera versió MP2a, MP1b afegint-hi cinc capítols d'MP4, MP3c i MP3d. L'edició inclou, a més a més, tres apèndixs que proporcionen nous materials. El primer ofereix tots els originals d'un capítol que s'havia d'incloure, un cop llest, a la quarta part. Seria un final afegit que complementaria al ja existent i que obriria nous fronts. Es tracta d'una mena de monòleg *post-mortem* en el qual el protagonista, després d'haver-se suïcidat, continua intervenint. En el segon apèndix hi trobem la primera versió de la tercera i la quarta part (MP1c i MP1d). En el tercer i últim apèndix localitzem els dotze capítols restants de la darrera versió corresponents a la segona part (MP4b).

Aquesta edició, que tanta expectació havia generat precisament pel fet de tractar-se d'una de

³⁹. RODOREDA (1986), p. 10.

⁴⁰. RODOREDA (1986), p. 9.

les poques obres rodoredianes que restà inacabada, no estigué exempta de polèmica.⁴¹ Quan Folch hi treballava efusivament, alguns mesos abans de la seva publicació, la família de Rodoreda mostrà el seu descontentament. No estaven conformes que l'editora manipulés l'únic original de l'obra existent enlloc de fer-ne còpies. Sobretot, però, el que més els enfurismà va ser el criteri editor de Folch. Contràriament a les intencions del seu marit i a l'opinió de la majoria de membres de l'IEC —institució que heretaria els drets literaris de Rodoreda—, Folch optà per a fer una edició simple de la novel·la. Decidir apostar per una edició crítica resultaria, segons paraules de la pròpia editora, quelcom massa feixuc i complex. La *Mort* es convertiria en un volum immens de caire enciclopèdic que només interessaria a una minoria. Ho admet molt bé en el pròleg de l'edició:

«[...] no és aquest el meu propòsit. La meua il·lusió coincideix amb la que esperonava la Rodoreda: que el seu esforç no fos va, que molts lectors la llegissin amb gust, com més nombrosos millor. Als antípodes d'aquesta il·lusió seria que només es fes d'aquesta obra una edició exhaustivament crítica: sols podria interessar els especialistes, grup reduït, i els fragments que més lloc hi ocuparien i més serien posats en relleu serien precisament els que menys satisfieien la Rodoreda».⁴²

L'opció més adient hagués estat una edició que vetllés per la reproducció de la transcripció crítica del text incloent totes les opcions i variants proposades per Rodoreda.

5.3. L'edició de Carme Arnau

El 1997 la Fundació Mercè Rodoreda, organisme privat creat per l'IEC, subvencionaria la segona edició de *La mort i la primavera*, que aniria a cura de Carme Arnau. Es tracta de la primera i única edició crítica existent. Aquesta, molt més completa que l'anterior, es proposa, des de les pàgines inicials, ser una eina didàctica per al lector. Així doncs, consta d'una àmplia introducció que inclou aspectes tan diversos com informació biogràfica i personal de Rodoreda a partir del moment en què començà a redactar la *Mort*, el desenvolupament que l'obra seguí —quan va redactar-se la primera versió i com anà evolucionant amb el pas del temps— o quin era l'estat pel qual travessava la literatura francesa del moment, que tan apassionà a Rodoreda.

Carme Arnau ens ofereix el text narratiu complet en dues versions diferents: la primera i la darrera. Tenim, per tant, el MP1 sencer, amb les seves respectives quatre parts (MP1a, MP1b, MP1c

⁴¹. CASALS (1985).

⁴². RODOREDA (1986), p. 10.

i MP1*d*), que és la versió més propera i semblant a la redacció que l'autora presentà als Sant Jordi. La darrera versió contínua correspon als MP3 (MP3*c* i MP3*d*) i MP4 (MP4*a* i MP4*b*), sorgits de la segona correcció, que de tan profunda suposà grans alteracions que modificaren el sentit original de la novel·la. La contraposició íntegra dels dos textos permet al lector detectar les diferències, ja siguin estrictament formals, d'escriptura o d'estil, o bé de contingut, les que afecten a la trama narrativa. Per exemple, un d'aquests canvis és la percepció que tenim dels fets segons des del punt de vista que se'ns enfoquin. Així, en la primera versió ho percebem absolutament tot des dels ulls del protagonista. En la darrera, en canvi, els punts de vista són variants i es reparteixen entre els personatges del fill del ferrer o el del pres.⁴³

Hi ha adjuntats, també, tres apèndixs que complementen el text en si. L'apèndix I ofereix els dos primers capítols de la tercera part corresponents a MP4, que de ben segur mai acabà. L'apèndix II, el capítol VIII de MP3*d* juntament amb tres fragments solts que atorguen un nou significat al desenllaç presentats en els anteriors manuscrits. Finalment, el darrer apèndix, compost de dos fragments independents i que no tingueren continuïtat, expliquen trets característics i detalls importants dels personatges de la criatura i del ferrer.

⁴³. LLORCA (1997).

6. Anàlisi del capítol V de la *Mort*

Analitzem la primera part perquè partint de les dues edicions existents és de la que trobem testimoni en més manuscrits diferents. En la darrera versió, Folch selecciona la primera part de MP2; Arnau, per la seva banda, l'extreu de MP4 —òbviament la primera versió sempre correspondrà al manuscrit primer, a MP1. L'elecció del capítol tampoc és a l'atzar. Durant el transcurs d'aquest és quan apareixen, per primera vegada, les cinc paraules que donen títol a l'obra. És, per tant, un tret molt significatiu.

Hem respectat, en la mesura del possible perquè les fragmentacions fossin pràcticament idèntiques, els paràgrafs inserits per Rodoreda. Així doncs, cada columna correspon a un paràgraf, canviant, únicament, el format en el qual se'ns presenta. Col·locar els passatges verticalment i de forma paral·lela, l'un al costat de l'altre, facilita molt la tasca de comparació. Es deu, bàsicament, a una qüestió visual, ja que d'aquesta forma les diferències es perceben amb més lleugeresa.

A l'hora d'examinar minuciosament el capítol per a detectar-ne les diferències en la redacció, hem optat pel sistema de l'aparat crític. Les notes s'han intentat inserir, en la majoria del casos, després d'un signe de puntuació, procurant no tallar massa bruscament les frases. Al capdavant de cada pàgina hi trobem les variants. El signe] separa el text (partim sempre de MP1) de les variants; | , per altra banda, separa dues variants diferents en una mateixa nota. A continuació, aquestes mateixes notes les trobem comentades més detalladament, de forma redactada.

La intenció era evidenciar, mitjançant el mètode més simple possible, les divergències existents. D'aquesta manera, per al lector resulta molt més senzill detectar què es modifica en un manuscrit respecte de l'altre. Aquesta contraposició tan explícita de les variants és un detall que manca en les edicions de Folch i Arnau.

La mort i la primavera (edició a cura de Carme Arnau),
Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, 1997;

La mort i la primavera (edició a cura de Núria Folch),
Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1986.

La mort i la primavera (edició a cura de Carme Arnau),
Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, 1997

V

Primera versió (MP1)

Tenia ganes de dir-li que dues papallones se li havien quedat enganxades a la cama,^[1] però m'estava quiet darrera del matoll i vaig tancar els ulls per a no pensar res.^[2] Vaig obrir-los al cap d'una estona amb por de mirar: no sentia la destrall.^[3] L'home ja havia tallat la ratlla travessera i,^[4] fent alçaprem amb la forca,^[5] anava separant de mica en mica l'escorça de l'arbre.^[6] Quan la va tenir separada va alçar-la per una de les puntes,^[8] la va doblegar i va clavar-la a la soca amb un clau molt gros,^[9] la destrall, girada, li servia de martell.^[10]

V

Darrera versió (MP2)

Tenia ganes de dir-li que dues papallones se li havien quedat enganxades a la cama,^[1] però m'estava quiet darrera del matoll i vaig tancar els ulls per no veure i provava de no pensar.^[2] No vaig obrir els ulls fins al cap d'una estona perquè ja no se sentien els cops de destrall.^[3] L'home ja havia fet la ratlla travessera de la creu i,^[4] fent alçaprem amb la forca,^[5] anava separant l'escorça de l'arbre.^[6] Li costava.^[7] Quan la va haver separat va agafar una de les quatre puntes de l'escorça amb tota la seva força i la va tirar enlaire^[8] i la va doblegar endarrera i la va clavar a l'arbre amb un clau molt gros.^[9] La destrall, girada, li servia de martell.^[10]

V

Darrera versió (MP4)

... tenia ganes de dir-li que una papallona se li havia enganxat a la cama^[1] però m'estava quiet darrera del matoll i vaig tancar els ulls per no veure i provava de no pensar.^[2] Vaig obrir els ulls tot d'una perquè els cops de destrall havien parat.^[3] L'home ja havia fet la ratlla travessera de la creu i,^[4] fent alçaprem amb la forca,^[5] va agafar una de les quatre puntes de l'escorça^[6] i desesperadament la va tirar enlaire^[8] i la va doblegar endarrera. La va clavar a l'arbre amb un punxó.^[9] La destrall, girada, li servia de martell.^[10]

[1]: dues papallones] una papallona MP4 | se li havien quedat enganxades] se li havia enganxat MP4

[2]: per a no pensar res] per no veure i provava de no pensar MP4

[3]: vaig obrir-los] No vaig obrir els ulls MP2] Vaig obrir els ulls MP4 | al cap d'una estona] al cap d'una estona MP2] tot d'una MP4 | (...) no sentia la destrall] no se sentien els cops de destrall MP2] els cops de destrall havien parat MP4

[4]: havia tallat la ratlla travessera] havia fet la ratlla travessera de la creu MP2 MP4

[6]: anava separant] va agafar MP4 | de mica en mica l'escorça de l'arbre] l'escorça de l'arbre MP2] una de les quatre puntes de l'escorça MP4

[8]: va alçar-la per una de les puntes] desesperadament la va tirar enlaire MP4

[9]: la va doblegar] la va doblegar endarrera MP2 MP4 | va clavar-la] la va clavar MP2 MP4 | a la soca] a l'arbre MP2 MP4 | amb un clau molt gros] amb un punxó MP4

I va clavar cada punta de la creu^[11], vaig veure el dintre de l'arbre com el ventre d'un cavall esbadellat.^[12] Com si fos de vidre, una mica verd a la llum verda del bosc, vaig veure el pinyol.^[13] Perquè els arbres d'aquell bosc tenien dintre de la soca un pinyol de l'alçada d'un home.^[14] Primer per un costat, després per l'altre, l'home anà burxant el pinyol amb la forca fins que el va fer caure a terra.^[15] Del buit que va deixar l'arbre sortia fum.^[16] L'home va llençar la forca, es va eixugar la suor del coll i va fer rodolar el pinyol fins a la soca d'un altre arbre.^[17] Aleshores es va agenollar i amb el cap ajupit i les mans juntes va estar una estona molt quiet.^[19] Després es va asseure a terra i es va posar a mirar les papallones i les fulles, cap a la banda on el sol moria.^[20]

L'una darrera de l'altra va clavar les quatre puntes que feien el mig de la creu a l'escorça, la segona amunt, les altres dues avall.^[11] La soca de l'arbre semblava un cavall esbadellat.^[12] I del mateix color que tenia les soques dels planters, una mica verd a la llum verda del bosc, vaig veure el pinyol que hi havia a dintre de l'arbre,^[13] tan ample i tan alt com un home.^[14] Primer per un costat, després per l'altre, l'home va anar burxant el pinyol amb la forca fins que el va fer caure a terra.^[15] Del buit que el pinyol havia deixat a l'arbre, sortia fum.^[16] L'home va deixar la forca, es va eixugar la suor del coll i va fer rodolar el pinyol fins al peu d'un altre arbre.^[17] Al pinyol s'hi havien enganxat fulles.^[18] Aleshores es va agenollar, i amb el cap baix i les mans obertes damunt dels genolls es va quedar quiet.^[19] Després es va asseure a terra i va mirar les papallones a la banda on el sol se n'anava.^[20]

L'una darrera de l'altra va anar clavant les quatre puntes a la soca.^[11] La soca de l'arbre era com un cavall esbadellat.^[12] I amb la forca, ara cap a un costat ara cap a l'altre va anar descalçant el pinyol que hi havia dintre de l'arbre, de color verd tendre,^[13] tan alt i tan ample com una persona.^[14] Del buit que el pinyol anava deixant a la soca, sortia fum.^[16] L'home anava separant el pinyol fins [que] el va poder desenganxar i el va fer rodolar per terra.^[17] Aleshores es va agenollar i amb el cap baix i les mans obertes damunt dels genolls es va quedar quiet.^[19]

[11]: va clavar] va anar clavant MP4 | cada punta de la creu] L'una darrera l'altra (...) les quatre puntes que feien el mig de la creu MP2] L'una darrera de l'altra (...) les quatre puntes MP4 | a l'escorça MP2] a la soca MP4

[12]: el dintre de l'arbre] La soca de l'arbre MP2 MP4 | com el ventre d'un cavall esbadellat] semblava un cavall esbadellat MP2] com un cavall esbadellat MP4

[13]: una mica verd a la llum verda del bosc] de color verd tendre MP4 | vaig veure] va anar descalçant MP4 | el pinyol] el pinyol que hi havia a dintre de l'arbre MP2] el pinyol que hi havia dintre de l'arbre MP4

[14]: de l'alçada d'un home] tan ample i tan alt com un home MP2] tan alt i tan ample com una persona MP4

[15]: anà burxant] va anar burxant MP2

[16]: Del buit que (...) l'arbre] Del buit que el pinyol MP2 MP4 | va deixar] havia deixat MP2] anava deixant] MP4 | a l'arbre MP2] a la soca MP4

[17]: va llençar] va deixar MP2 | fins a la soca d'un altre arbre] fins al peu d'un altre arbre MP2] per terra MP4

[19]: amb el cap ajupit] amb el cap baix] MP2 MP4 | i les mans juntes] i les mans obertes] MP2 MP4 | va estar una estona molt quiet] es va quedar quiet MP2 MP4

[20]: es va posar a mirar] va mirar MP2 | cap a la banda] a la banda MP2 | on el sol moria] on el sol se n'anava MP2

Moltes fulles estaven mig menjades, d'altres només foradades.^[21] Les erugues mastegaven sense parar i s'anaven tornant papallones^[22] i l'home mirava enlaire amb els ulls que no podia acabar de tancar mai.^[23] S'havia aixecat un vent fresc que li decantava els pèls del pit com l'aigua decantava les herbes dins del riu mentre jo el travessava.^[24] L'home es va entregirar, va agafar la placa de ferro i la va mirar una estona.^[25] Passava un dit per damunt, resseguia les lletres d'una a una...^[26] Fins que es va alçar com si fos una muntanya, va agafar la forca i la destral i se'n va anar cap a l'entrada del bosc.^[28] Va tornar amb les mans buides i, com si tot comencés altra vegada, va tornar l'abella.^[30] L'home va anar cap al seu arbre i l'abella es va ficar a dins de la seva flor. Quieta.^[31]

Moltes fulles de les branques baixes estaven mig menjades, d'altres només foradades amb forats petits.^[21] Les erugues mastegaven sense parar i s'anaven tornant papallones^[22]; i l'home mirava enlaire amb aquells ulls que no podia acabar de tancar.^[23] L'aire es va tornar vent.^[24] L'home es va entregirar, va agafar la placa de ferro i la va mirar com si fos una cosa que no hagués vist mai.^[25] Passava un dit per damunt, resseguia les lletres d'una a una...^[26] fins que es va aixecar, va agafar la forca i la destral i se'n va anar cap a l'entrada del bosc,^[28] amb la destral a l'espatlla que de tant en tant encara brillava per entre fulles baixes.^[29] Va tornar amb les mans buides i, com si tot comencés altra vegada, l'abella va tornar.^[30] i es va ficar a la flor i l'home es va acostar al seu arbre.^[31]

Moltes fulles de les branques baixes estaven mig menjades, d'altres només foradades amb forats petits.^[21] Les erugues mastegaven sense parar i s'anaven tornant papallones.^[22] L'home es va entregirar, va agafar la placa que penjava de l'argolla i la va mirar com si fos una cosa que no hagués vist mai.^[25] Passava un dit per damunt, resseguia el nom que hi havia gravat.^[26] La papallona li havia fugit de la cama.^[27] Amb la destral i la forca a l'espatlla se'n va anar.^[28] Vaig tornar a ficar-me darrera del matoll de pressa perquè tornava.^[30]

[21]: Moltes fulles estaven mig menjades] Moltes fulles de les branques baixes MP2 MP4 | foradades] foradades amb forats petits MP2 MP4

[23]: amb els ulls] amb aquells ulls MP2 | no podia acabar de tancar mai] no podia acabar de tancar MP2

[24]: S'havia aixecat un vent fresc] L'aire es va tornar vent MP2

[25]: la placa de ferro] la placa MP4 | una estona] com si fos una cosa que no hagués vist mai MP2 MP4

[26]: les lletres d'una a una] el nom que hi havia gravat MP4

[28]: es va alçar] es va aixecar MP2 | va agafar la forca i la destral] Amb la destral i la forca MP4

[30]: Va tornar] (...) perquè tornava MP4 | va tornar l'abella] l'abella va tornar MP2

[31]: l'home va anar cap al seu arbre] l'home es va acostar al seu arbre MP2 | a dins de la seva flor] a la flor MP2

L'home dret plorava i jo li veia el raig de les llàgrimes lluent galtes avall. A recules, com una ombra, s'acostava a l'arbre.^[32] Quan es va ficar dins les dues papallones van volar, barrejades, per damunt dels brins d'herba.^[34] El vent creixia i arremolinava les papallones altes.^[35] I queien moltes erugues.^[36] L'home ja era dintre de l'arbre i es desclavava les quatre puntes de l'escorça,^[37] el vent es va endur les dues papallones cap a l'arbre, les va ficar a dins i es van tornar a clavar a la cama de l'home,^[38] però abans que tot fos acabat van sortir i es van quedar en un grop de la soca^[39] i després van volar fins al pinyol que era moll de goma i allí es van quedar.^[40] I quan vaig tornar a mirar l'arbre ja només vaig veure la creu.^[42] Davant dels meus ulls l'abella volava amb ràbia, com una bossa ratllada de groc i de fosc. Petita.^[43]

Plorava. Es va ficar a l'arbre d'esquena.^[32] Les dues papallones, que, mentre feia rodolar el pinyol, li havien fugit de la cama, volaven barrejades per damunt d'uns brins d'herba i es van ficar a l'arbre amb ell.^[34] Abans que tot fos acabat van sortir, es van posar en un grop de l'arbre^[39] i de seguida van volar fins al pinyol moll de goma i allí es van quedar.^[40] Jo havia girat el cap.^[41] Quan vaig tornar a mirar l'arbre ja només vaig veure la creu i els quatre claus a terra.^[42] Davant dels meus ulls l'abella volava amb ràbia, com una bossa ratllada de groc i de fosc. Petita.^[43]

Plorant, es va ficar a l'arbre d'esquena,^[32] va estirar les puntes de l'escorça, els punxons van saltar a terra.^[33] La papallona es va posar damunt del pinyol i s'hi va quedar enganxada.^[40] Jo vaig girar el cap.^[41] Quan vaig tornar a mirar la soca de l'arbre només se li veia la ratlla de la creu.^[42]

[32]: L'home dret plorava] Plorava MP2] Plorant MP4 | A recules (...) s'acostava a l'arbre] es va ficar a l'arbre d'esquena MP2 MP4

[34]: van volar, barrejades,] volaven barrejades MP2 | dels brins d'herba] d'uns brins d'herba MP2

[39]: es van quedar en un grop de la soca] es van posar en un grop de l'arbre MP2

[40]: i després] i de seguida MP2 | van volar] La papallona es va posar MP4 | pinyol que era moll de goma] pinyol moll de goma MP2] pinyol MP4 | allí es van quedar] s'hi va quedar enganxada MP4

[41]: havia girat MP2] vaig girar MP4

[42]: l'arbre] la soca de l'arbre MP4 | la creu] la creu i els quatre claus a terra MP2] la ratlla de la creu MP4

Em vaig alçar.^[44] Les taques de l'últim sol havien canviat de lloc i de color.^[45] Els genolls em feien mal.^[46] Em vaig fregar els ulls perquè el vent m'hi havia ficat pols de sofre que havia fet venir des del riu.^[47] I vaig anar al peu de l'arbre.^[48] Tot hi era més quiet que a la vora del matoll.^[49] El vol de les papallones, el viure i el morir de les erugues, la resina que bullia de dalt a baix i de banda a banda de la creu i tancava la ferida de l'arbre...^[50] Tot era tranquil.^[51]

Em vaig aixecar.^[44] Em vaig fregar els ulls perquè el vent havia dut pols de sofre.^[47] I vaig anar al peu de l'arbre.^[48] Tot hi era més quiet que a la vora del matoll.^[49] El volar de les papallones, el viure i el morir de les erugues, la resina que bullia de dalt a baix i de banda a banda de la creu i anava tancant la ferida de l'arbre...^[50] tot era tranquil.^[51]

De puntetes em vaig acostar a l'arbre.^[48] Tot hi era més quiet, encara, que darrera del matoll.^[49] El volar de les papallones, el viure i el morir de les erugues, la resina que bullia de dalt a baix i de banda a banda de la creu i anava tancant la ferida de l'arbre...^[50]

^[44]: Em vaig alçar] Em vaig aixecar MP2

^[47]: perquè el vent m'hi havia ficat] perquè el vent havia dut MP2

^[48]: I vaig anar al peu de l'arbre] De puntetes em vaig acostar a l'arbre MP4

^[49]: que a la vora del matoll] que darrera del matoll MP4

^[50]: El vol de les papallones] El volar de les papallones MP2 MP4 | tancava] anava tancant MP2 MP4

I aleshores em va agafar por.^[52] La por em venia d'aquella resina que bullia sola, del sostre de llum amagat per tanta fulla, de tantes ales blanques que volaven com fulles de flor,^[53] de l'abella de mel, de les fulles mortes a terra que només eren records de fulla, ombres de primavera...^[54] I me'n vaig anar, de primer a poc a poc i a recules,^[55] després vaig arrencar a córrer com si m'empaitessin l'home, la forca i la destral.^[56] A la ratlla del riu em vaig aturar amb les mans encastades a les orelles per a no sentir la quietud.^[57] L'abella em seguia. Vaig tornar a travessar el riu per sota per a enganyar-la^[58] i deixar-la perduda i sola amb les roses de gos i amb les aranyes que l'esperaven.^[60] A l'altra banda del riu vaig deixar la pudor de fulla menjada d'eruga i vaig trobar l'olor de les glicines i la pudor de fems.^[61] La mort i la primavera.^[62] I vaig caure estirat a terra amb el cor buit de sang i les mans gelades.^[63] Perquè jo tenia tretze anys i l'home que s'havia ficat a dins de l'arbre per morir era el meu pare.^[64]

Vaig tenir por.^[52] La por em venia d'aquella resina que bullia sola, del sostre de llum amagat per les fulles, de tantes ales blanques que volaven...^[53] I me'n vaig anar: de primer a poc a poc i a recules...^[55] després vaig arrencar a córrer com si m'empaitessin l'home, la forca i la destral.^[56] A la ratlla del riu em vaig aturar i em vaig clavar les mans planes a les orelles per no sentir la quietud.^[57] Vaig tornar a travessar el riu per sota perquè l'abella em seguia^[58] i l'hauria matada si hagués pogut.^[59] La volia deixar sola i perduda amb les roses de gos plenes d'aranyes que l'esperaven.^[60] A l'altra banda del riu vaig deixar la pudor de fulla menjada d'eruga i vaig trobar l'olor de les glicines i la pudor dels fems.^[61] La mort i la primavera.^[62] I vaig caure estirat a terra, damunt dels palets, amb el cor buit de sang i les mans gelades.^[63] Perquè jo tenia catorze anys i l'home que s'havia ficat a l'arbre per morir, era el meu pare.^[64]

Vaig tenir por:^[52] de la resina que bullia sola, del sostre de llum i ombra de tantes ales que volaven...^[53] Me'n vaig anar, de primer a poc a poc i a recules,^[55] fins que vaig arrencar a córrer com si m'empaitessin, l'home, la forca i la destral.^[56] A la ratlla del riu em vaig aturar i em vaig clavar les mans planes damunt de les orelles per no sentir aquella quietud.^[57] Vaig travessar el riu.^[58] A l'altra riba vaig tornar a córrer per damunt de la rosa de gos; m'havia desfet de la pudor de fulla menjada i d'eruga i vaig trobar l'olor de glicina i la pudor dels fems.^[61] La mort i la primavera.^[62] Vaig caure estirat amb el cor buit de sang i les mans gelades,^[63] perquè jo tenia tretze anys i l'home que s'havia ficat a l'arbre per morir, era el meu pare.^[64]

[52]: I aleshores em va agafar por] Vaig tenir por MP2 MP4

[53]: per tanta fulla] per les fulles MP2^[55]: I me'n vaig anar] Me'n vaig anar MP4

[56]: després vaig arrencar a córrer] fins que vaig arrencar a córrer MP4

[57]: amb les mans encastades] em vaig clavar les mans planes MP2 MP4

[58]: L'abella em seguia. Vaig tornar a travessar el riu per sota] Vaig tornar a travessar el riu per sota perquè l'abella em seguia MP2] Vaig travessar el riu MP4

[60]: i deixar-la perduda i sola] La volia deixar sola i perduda MP2 | amb les aranyes que l'esperaven] plenes d'aranyes que l'esperaven MP2

[61]: vaig deixar la pudor] m'havia desfet de la pudor MP4

[63]: I vaig caure estirat a terra] Vaig caure estirat MP4

[64]: tretze anys] catorze anys MP2 | s'havia ficat a dins de l'arbre] s'havia ficat a l'arbre MP2 MP4

[1]: A MP1/MP2 el subjecte de l'oració, qui realitza l'acció, són les *papallones*, a diferència d'MP4 que l'acció recau tan sols en una *papallona*.

[2]: A MP2/MP4 ens aclareix, després de dir que el protagonista va tancar els ulls, que ho fa per a evitar contemplar el que tenia al davant i, alhora, per a no pensar en res. A MP1 no se'ns fa referència a aquesta voluntat de no voler veure res. Lliga el fet de *vaig tancar els ulls* amb *per a no pensar res*, suposant que el fet de cloure els ulls és la solució per a no pensar, per a allunyar-se dels pensaments desagradables. Paradoxalment, però, tancar els ulls tan sols ens priva, en efecte, de no veure-hi, però en cap cas ens assegura que deixem de rumiar.

[3]: A MP2, l'adverbi de negació “no” situat davant *vaig obrir els ulls* aporta al significat de la frase un sentit afirmatiu, ja que els tornarà a obrir quan no se sentin els cops de destràl, no pas abans. A MP1/MP2 serà *al cap d'una estona*, passat un temps, quan el protagonista tornarà a obrir els ulls; a MP4 ho farà *tot d'una*, locució adverbial que denota immediatesa (De sobte, tot seguit). El què propiciarà aquest fet serà que ja no se senti el soroll de la destràl. Fet narrat de manera diversa en les diverses variants. A MP1, no sentir la destràl implica misteri, ja que llavors no gosa ni mirar, ho fa amb por; a MP2/MP4 aporta, en canvi, calma. A MP1/MP2 utilitza el verb “sentir”, precedit de la negació “no” per a remetre a la parada de la destràl; a MP4 el verb usat és “parar”, conjugat de manera composta amb l'auxiliar “haver” (*perquè els cops de destràl havien parat*).

[4]: Utilització de dues expressions bastant diferents per a referir-se a una idèntica acció. A MP1, l'home, l'altre personatge que és observat pel narrador, talla una ratlla travessera. En aquest context, el verb “tallar” significa tallar una cosa, travessar en creu (una altra cosa). Passar pel damunt de la ratlla, feta de través, traçant amb la mà la forma d'una creu (de dalt a baix i d'esquerra a dreta). A MP2/MP4, per contra, se'ns indica que l'home tan sols fa una ratlla travessera a la creu, intuïnt que aquesta ja existia i que ell tan sols la travessa d'una extremitat fins a l'altra.

[6]: tant a MP1/MP2 l'home separa l'escorça de l'arbre, amb l'única diferència que en el primer manuscrit Rodoreda hi afegeix la locució adverbial *de mica en mica*, encara que altera poc el significat. A MP4, però, sí que els canvis són més evidents (*va agafar una de les quatre puntes de l'escorça*). El pretèrit perfet perifràstic “va agafar” equivaldria a l' “anava separant” present en els manuscrits previs, ja que insisteix en la idea d'agafar, tan sols, una de les quatre puntes. Concepte que implica, automàticament, seleccionar-ne una en concret, no tota la resta. Precisió que denota, per tant, separació.

[8]: a MP1/MP2 repetició, altre cop, del verb “separar” (*va tenir separada; va haver separat*). A MP1, l’ús de *va alçar-la* equival a la construcció *va agafar [...] amb tota la seva força i la va tirar enlaire* (MP2) i a *desesperadament la va tirar enlaire* (MP4). En el MP2 especifica que l’home agafarà *una de les quatre puntes*, informant-nos que l’arbre tan sols en té quatre; a MP1 les referències són més generals, ja que únicament se’ns diu *una de les puntes*. Recordem que bastant similar a aquest fragment de MP2 ho és el [6] del MP4. Al MP2 torna a repetir el mot *escorça*, al qual ja havia fet referència a [6]. En aquest cas, a MP4 l’autora és molt més breu i concisa, ja que amb únicament sis mots resol la frase (*i desesperadament la va tirar enlaire*). Evita tornar a dir que un cop separada la punta, la va tirar enlaire. Prèviament ja ha comentat que va agafar-ne una i, per tant, se sobreentén que és aquesta i no pas una altra la que alçarà. L’adverbi *desesperadament* equival a *amb tota la seva força* (MP2).

[9]: a MP1 no s’especifica que doblegui la punta cap a endarrere. El diccionari ens defineix el verb “doblegar” per fer que una part vingui a aplicar-se sobre l’altra part de manera que resti totalment o parcialment doblat. Per tant, és necessari especificar cap a quina banda es dobla i s’inclina, ja que pot admetre possibilitats diverses. A MP1, el pronom feble “-la” es situa darrere el verb (*va clavar-la*); a MP2/MP4 es posiciona davant del verb (*la va clavar*). A MP1, l’home clava la punta, concretament, a la *soca* (part inferior del tronc, que resta a terra amb les arrels quan es talla l’arbre) i no pas a l’arbre en general (MP2/MP4). A MP2, totes les accions s’enllacen mitjançant la conjunció “i” (poca abundància de signes de puntuació). A MP1/MP2 es fan referències a un *clau* (tija de ferro, de llargària i de gruix variables, punxeguda de l’un extrem i amb una cabota a l’altre, que, feta a cops de martell, serveix per a unir dues peces, per a suspendre-hi alguna cosa o per a fins ornamentals). A MP4 l’estri utilitzat és un *punxó* (eina consistent en una tija cònica de ferro acabada en punxa, proveïda d’un mànec de fusta o d’un altre material, emprada per a fer forats petits o per a senyalar).

[11]: fragment que presenta variants molt diverses en els tres manuscrits. A MP1 l’autora és bastant concisa, ja que tan sols escriu *I va clavar cada punta de la creu*. No ens especifica de quina manera, l’home, va dur a terme l’acció ni tampoc on va introduir la creu. En els manuscrits posteriors (MP2/MP4) l’oració s’enceta, ja, amb una referència a la manera de clavar la creu mitjançant la locució adverbial *L’una darrera de l’altra*. MP2 és, també, molt més precís en tot moment en la descripció: les quatre puntes de la creu va clavar-les a l’escorça de l’arbre, la segona en direcció a

enlaire i les altres dues cap avall. A MP4 únicament se'ns diu que les quatre puntes foren clavades a la soca, ometent i prescindint de quina posició seguissin. A part d'aquesta diferència, també detectem que a MP2 parla de l' "escorça" de l'arbre i, en canvi, a MP4 ho fa de la "soca". L'escorça és la coberta externa dels troncs, de les branques i de les arrels de les plantes llenyoses. El que comunament identifiquem amb el tronc. La soca, per la seva banda, ja hem dit que és tan sols la part inferior del tronc, la que es troba arrelada al terra. El temps verbal en què es conjuga el verb també és diferent: *va clavar* (passat perifràstic del mode indicatiu, MP2); *va anar clavant* (passat perifràstic + gerundi del verb "clavar, MP4).

[12]: a MP1, per a referir-se a la "soca" de l'arbre escriu *el dintre de l'arbre*. És a dir, l'interior, les entranyes. Part que, independentment de com s'anomeni, està bastant deteriorada i esqueixada. Recorre a la comparació amb un animal per a deixar-nos-ho clar: *com el ventre d'un cavall esbadellat* (MP1); *semblava un cavall esbadellat* (MP2); *era com un cavall esbadellat* (MP4). "Esbadellat", adjectiu que prové del verb "esbadellar" significa obrir (alguna cosa) sense separar-ne totalment les parts. Per tant, potser per aquest fet, partint estrictament d'aquesta definició, es comprèn que a MP2/MP4 tan sols digui que el cavall s'esbadalla, sense especificar que és la part del ventre, la que ho fa (MP1). En els casos de MP1/MP4 els dos termes de la comparació s'uneixen mitjançant la conjunció "com", signe característic d'aquesta mena de recurs literari; a MP2 la comparació s'efectua mitjançant el verb *semblava*, que actua d'enllaç.

[13]: l'única similitud que hi ha en els tres manuscrits és l'oració *una mica verd a la llum verda del bosc* (MP1/MP2). D'aquest color és el pinyol situat al bell mig de l'interior de l'arbre. Tonalitat propiciada per la llum verda que reflectien tot el conjunt dels arbres del bosc. Altra vegada s'apel·la a l'ús de la comparació per a descriure'ns la situació. A MP1, el pinyol és comparat a un vidre (*Com si fos de vidre*); a MP2 es relaciona amb el color de les soques dels planters. A MP4, el pinyol continua essent de color verd, tot i que amb petits matisos (*de color verd tendre*). L'adjectiu "tendre" aplicat al darrere de "verd", un altre adjectiu, ens especifica de quin tipus de verd era el pinyol. Possiblement d'un verd més claret, ja que es diu que quelcom és tendre quan encara no ha arribat a la maduresa definitiva. A MP4, és el propi personatge qui descobreix, gràcies a l'ús de la força, què s'amaga a l'interior de l'arbre. Instint-hi *ara cap a un costat ara cap a l'altre*, el descalça (posar al descobert la base d'alguna cosa).

[14]: a MP1 reitera, altre cop, que *els arbres d'aquell bosc tenien dintre de la soca un pinyol [...]*, idea a la qual ja havia fet referència en l'oració anterior. La repeteix únicament amb el propòsit

d'accentuar la grandària del pinyol, que equival a *l'alçada d'un home*. A MP2/MP4 la comparació s'estén i la mida del pinyol es considera semblant, també, a l'amplada que té una persona (*tan ample i tan alt*, MP2). A MP4 l'ordre dels adjectius s'inverteix. Canvi subtil d' "home" per "persona", tot i que ambdós substantius fan referència a l'espècie humana.

[15]: acció a la qual ja s'havia fet referència amb anterioritat en el MP4, concretament en el punt [13]. L'ordre a l'hora de descriure els fets es capgira i no coincideix. A MP1/MP2 també escriu que l'home, gràcies a l'ajuda de la forca i insistint-hi pacientment (*primer per un costat, després per l'altre*) aconsegueix extreure el pinyol cap enfora. Ara el verb escollit és "burxar", en contraposició a "descalçar", utilitzat en el punt [3]. "Burxar" significa, tan sols, punxar o remenar amb insistència alguna cosa. En aquest cas, burxar tant el pinyol serví per a treure'l de la soca de l'arbre. Entre MP1/MP2 l'única diferència que hi ha és el temps en què el verb és conjugat: *anà burxant* (perfet simple del verb "anar" + gerundi de "burxar", MP1); *va anar burxant* (perfet perifràstic del verb "anar" + gerundi de "burxar", MP2).

[16]: plantejament de dues idees diverses. A MP1, el forat que l'arbre ha causat provoca que en surti fum. Es pot entendre, així, que l'arbre fou desarrelat, ja que és l'arbre el subjecte de l'acció. A MP2/MP4, en canvi, ha estat el pinyol, un cop extret, qui ha deixat una llacuna en l'arbre. A MP4, per a referir-se al fet, especifiquen que la buidor l'ha patit la soca, que és just en la part de l'arbre on localitzem el pinyol. Els temps verbals utilitzats divergeixen en els tres manuscrits. A MP1 el verb es conjuga en perfet perifràstic (*va deixar*), mentre que a MP2 ho fa en pretèrit plusquamperfet (*havia deixat*). En els dos casos, l'acció és en temps passat. A MP4, però, l'acció encara no ha finalitzat del tot (*anava deixant*). La construcció del verb "anar" en perfet indicatiu ajuntat a un gerundi expressa idea de continuïtat.

[17]: existència d'imperceptibles diferències que modifiquen, subtilment, el significat. A MP1, l'home llença la forca, a diferència de a MP2, on la deixa. "Llençar" significa deixar anar amb fort impuls alguna cosa de manera que recorri una distància en l'aire; "deixar", en canvi, equival a cessar de tenir agafada alguna cosa, de portar-la al damunt. A MP1 l'home es desprèn bruscament de la forca —eina gràcies a la qual, recordem, aconseguí extreure el pinyol de dins l'arbre. A MP2 l'acció es realitza de manera més delicada, ja que se'n deslliura amb suavitat. Sigui com sigui, arrencar el pinyol suposà un gran esforç, li resultà costós ja que, fins i tot, s'ha d'eixugar la suor del coll. A MP4 no es fa referència, però, a aquest exercici físic al qual ha hagut de sotmetre's l'home per a poder desenganxar el pinyol —s'entén per desenganxar-lo un cop es desprèn de la soca. Altre cop l'acció

continua realitzant-se (*anava separant*). Serà gràcies a aquesta insistència que aconseguirà el seu propòsit. Un cop assolit, el destí del pinyol serà rodolar per terra (MP4). A MP1/MP2 voltarà pel bosc fins a topar amb un altre arbre —fins a la “soca” d'un arbre en el cas d'MP1 o bé fins al “peu” en MP2.

[18]: fragment que tan sols és present a MP2. És una frase que aporta informació addicional i que resulta poc rellevant per al transcurs de la trama, ja que únicament diu que al pinyol, durant el recorregut que féu per terra, se li varen enganxar unes quantes fulles.

[19]: disposem de variants entre MP1 i MP2/MP4, ja aquests darrers són idèntics i no presenten alteracions. A MP1 s'utilitza l'adjectiu “ajupit” per a indicar-nos de la manera que l'home situa el cap, dirigint-lo avall, mirant a terra. “Ajupit” equival a dir que algú té el *cap baix* (MP2/MP). Una altra diferenciació la localitzem en la forma de col·locar les mans. A MP1 les ajunta, és a dir, posar-les juntes, unir-les entre si. A MP2/MP4, en canvi, les obra per a situar-les sobre els genolls —una damunt d'un genoll, l'altra damunt l'altre. En aquesta postura l'home restarà estàtic durant uns instants (*va estar una estona molt quiet*, MP1; *es va quedar quiet*, MP2/MP4).

[20]: no existeix variant d'aquest fragment a MP4. Un cop l'home s'asseu a terra, decideix contemplar allò que té al seu voltant (*les papallones i les fulles* en el cas d'MP1). Hi ha una distinció a l'hora de relatar-nos aquesta acció, ja que a MP1 ens diu que *es va posar a mirar* —utilització del verb pronominal “posar-se” + l'infinitiu “mirar” i, en canvi, a MP2 tan sols escriu que *va mirar*. En els dos casos, però, es tracta d'un verb conjugat en temps passat, en el perfet perifràstic. Dirigia la vista cap a l'oest, punt cardinal per on el sol desapareix a l'acabament del dia. Remetre a una posta de sol també pot fer-se de maneres molt diverses: *on el sol moria* (MP1) o *on el sol se n'anava* (MP2).

[21]: la simplicitat la trobem, en aquesta ocasió, a MP1, que tan sols es limita a informar-nos que gran part de les fulles estaven pràcticament menjades, mentre que la resta estaven foradades. A MP2/MP4 l'autora és més concisa i ens proporciona més detalls. Sabem que les fulles a les quals fa referència són les *de les branques*. Fulles que també estaven en mal estat. Se'ns especifica, fins i tot, que eren d'una mida minúscula els forats d'aquelles que estaven foradades (*només foradades amb forats petits*). Coincidència en la conjugació dels temps verbals: *estaven [...] menjades* (pretèrit plusquamperfet).

[22]: coincidència en les variants, amb únicament diferències en els signes de puntuació.

[23]: canvi del pronom que precedeix el substantiu “ulls”. A MP2 s'utilitza un pronom demostratiu (*aquells*), tot i que és evident que són a través dels seus propis ulls que l'home veu el món, no pas a través d'uns altres. A MP1, és el pronom de masculí plural el que acompanya a “ulls”. L'altra diferència és la presència de l'adverbi “mai”, darrere l'infinitiu del verb “tancar”, a MP1. L'adverbi reforça la idea que a l'home li resultava difícil cloure els ulls. No tan sols en aquella ocasió, sinó que el fet ja esdevenia una norma general, cap vegada aconseguia tancar-los del tot.

[24]: se'ns presenten dues variants tan diferents que sembla que ni pertanyin a la mateixa novel·la. MP2 construeix una frase curta i senzilla, formada per només cinc mots, de la qual se'n destaca que de cop i volta, l'aire es converteix en vent. Quan parlem d' “aire” ens referim al moviment que percep, el de poca intensitat. Referir-nos a “vent”, però, gairebé implica que la intensitat i la velocitat de l'aire ha augmentat. Com que *s'havia aixecat un vent fresc* (MP1), les herbes es bellugaven a un major ritme, amb més rapidesa, tocant l'aigua del riu. A MP1 reapareix la figura del narrador, que es dirigeix a l'altra banda d'aquest riu on la vegetació s'hi submergia.

[25]: a MP1/MP2 l'home va tombar-se per a agafar una placa, feta de ferro. La referència de quin material està construït l'objecte no es fa a MP4, on tan sols se'ns diu que la placa estava suspesa de l'argolla, una anella grossa que pot ser tant de ferro, fusta, metall, plàstic, etc. Coincideixen, els tres manuscrits, a destacar la significació que l'estri tingué per a l'home. El meravellà tant que el *va mirar durant una estona* (MP1). Va mirar-lo, fins i tot, *com si fos una cosa que no hagués vist mai* (MP2/MP4). En el cas d'aquests darrers manuscrits, van més enllà de ressaltar l'embadaliment d'algú en observar quelcom, sinó que en destaquen el fet pel seu caràcter novedós, per no haver experimentat mai abans alguna cosa semblant. La narració del seguit d'accions realitzades per l'home s'efectua en passat perifràstic (“va entregirar”, “va agafar” i “va mirar”). Una contínua enumeració.

[26]: l'home continua bocabadat amb la placa, la qual va palpant i passant-hi el dit per damunt. Damunt la placa hi ha gravades, en relleu, unes lletres. Lletres que de manera repetitiva va palpant: *resseguia les lletres d'una a una...* (MP1/MP2). Que el seu dit segueixi el contorn de cadascuna de les lletres, de manera pacient, denota la importància que té aquesta inscripció. A MP4, en canvi, l'home únicament ressegueix el nom. Utilitzar el substantiu “nom” aporta menys transcendència a l'acte, com si passés el dit ràpidament com a resposta a un acte reflex, sense ni fixar-s'hi.

[27]: apareix tan sols en MP4. Remet, uns paràgrafs després, a aquella papallona que s'havia situat damunt la cama de l'home per a informar-nos, tan sols, que ja n'ha marxat.

[28]: a MP1 ús, altre cop, de la comparació: *es va alçar com si fos una muntanya*. L'home puja com les muntanyes, que són elevacions naturals del terreny. A MP2 es diu de manera molt més planera (*es va aixecar*). A MP4 omet aquest detall, sense fer referència al canvi de posició de l'home, que passa d'estar ajupit a estar dret. L'important és que agafa les eines, *la destrat i la forca*, col·locant-se-les a l'espatlla i marxant. Llegint MP1/MP2 sabem que es dirigeix bosc endins (*se'n va anar cap a l'entrada del bosc*). Utilització, arreu, del verb pronominal “anar-se'n”, forma pronominal del verb “anar”. Conjugat, aquí, en passat perifràstic —igualment que la resta de verbs que apareixen.

[29]: fragment que a excepció de *amb la destrat a l'espatlla*, que ja havia aparegut, a MP4, en el punt anterior, és inèdit i només apareix en MP2. És una altra d'aquelles oracions complementàries, que únicament afegixen informació addicional, però no del tot rellevant. La destrat resplendia entre les fulles situades més a prop del terra.

[30]: situació enfocada de manera diversa. A MP1/MP2 centrant el focus narratiu en el personatge de l'home, que retorna del seu passeig del bosc. Tornada carregada de simbolisme perquè alhora, també reapareix, l'insecte de l'abella —element que ha aparegut en els capítols anteriors. Canvi en l'ordre en què estan disposats els elements del sintagma *va tornar l'abella* (MP1), que a MP2 es capgira situant el subjecte d'aquesta altra oració al capdavant (*l'abella va tornar*). A MP4 l'atenció se centra en el narrador, els moviments del qual depenen de quina sigui l'actitud de l'home. Com que aquest torna del bosc, ell torna a amagar-se darrere del matoll.

[31]: altre cop s'estableixen paral·lelismes entre els moviments de l'home i els de l'abella, que sembla que vagin lligats. Al mateix temps que ell decideix cercar refugi, altre cop, en el seu arbre, l'abella, aliena a tot, s'introdueix en la seva flor. Sembla ser que aquest cop, però, sense voler sortir-ne.

[32]: per a referir-se als plors de l'home trobem variants diverses en cadascun dels manuscrits. A MP1, l'home, que l'autora apunta que encara resta dret, *plorava*. El narrador, que fidelment encara l'observa, és testimoni de les conseqüències d'aquest plor: *jo li veia el raig de les llàgrimes lluent galtes avall*. Ni MP2/MP4 són tan precisos en la descripció del fet. Tant en un com en l'altre únicament s'hi refereixen amb *plorava* (MP2) i *plorant* (MP4). MP1/MP2 opten per un temps verbal

de passat (pretèrit imperfect); MP4, en canvi, es decanta pel gerundi. Conjugat en temps passat (passat perifràstic del verb pronominal “ficar-se”) també se'ns narra el moviment que du a terme l'home. MP1 opta per la locució adverbial *a recules*, que significa fer passes endarrere. L'home que és comparat, fins i tot, amb un espectre, amb un fantasma que divaga pel món (*com una ombra*), s'apropa, altre cop, al seu arbre. A MP2/MP4, pel contrari, s'hi endinsa enlloc de tan sols aproximar-s'hi. Ho fa, però, de la mateixa manera: *d'esquena*.

[33]: variant present tan sols en MP4. Extreu les quatre puntes de l'escorça. De l'estrebada salten, fins i tot, els punxons que hi havia clavat amb anterioritat.

[34]: diferenciació d'idees. A MP1, en el moment en què l'home es fica dins l'arbre les papallones en surten. A MP2, en canvi, els insectes hi entren alhora, juntament. Les papallones volaven confonent-se amb els brins d'herba, que no paraven de bellugar-se per l'efecte del vent. A MP2, es remet a una informació que ja havia aparegut en el text anterior, concretament en el punt ^[7] d'MP4: les papallones que a l'inici de la història s'havien dipositat damunt de la cama de l'home, ara ja en marxen.

[35]: variant present tan sols en MP1. El vent, ja present abans tot i que no era tan intens, movia les papallones, les que voleiaven més amunt, tot formant remolins.

[36]: variant present tan sols en MP1.

[37]: variant present tan sols en MP1. Té certa relació amb el punt ^[33] d'MP4. En aquest cas l'home, però, es lleva les quatre puntes de l'escorça. L'utilització del verb pronominal “desclavar-se” evidencia que les puntes estaven clavades en ell i no pas en l'arbre.

[38]: variant present tan sols en MP1. El fort vent que bufava, arremolinant les papallones, ara fins i tot les desplaça allà on vol. Va impulsar-les, altre cop, a l'interior de l'arbre, amb la companyia de l'home (recordem que a MP2, al punt ^[34] home i insectes es trobaven, també). Com feren al principi, tornen a arrapar-se a la seva cama.

[39]: home i papallones sortiren de l'arbre. Ho feren *abans que tot fos acabat*. És a dir, abans que no fos massa tard i encara hi fossin a temps —referències, possiblement, a l'acabament del món, a la fi de l'espècie humana. Descansaren, llavors, en el grop de l'arbre, en la deformació que fa la fusta.

Defecte que sobresurt amb especial intensitat de tota la resta. Altre cop trobem l'ús de mots diferents per a referir-se a l'arbre: MP1 utilitza termes més específics, referint-se únicament a la part de la soca; MP2, en canvi, recorre al nom comú i més general. Hi ha diferències, també, a l'hora d'escollir els verbs per a relatar els moviments dels protagonistes. MP1 opta per a dir que *es van quedar*; MP2, per altra banda, usa *es van posar*. Altre cop ús de verbs pronominals (“quedar-se” i “posar-se”) conjugats en passat perifràstic.

[40]: a MP1/MP2 són dues les papallones que fan la guitza i alhora acompanyen a l'home, mentre que a MP4 la referència és en singular, tan sols se'ns en parla d'una. Tant una com les altres, però, es dirigiran fins al pinyol. Pinyol que a MP1/MP2 està impregnat de goma (exsudació dels arbres, substància llefiscosa que desprenen principalment a causa de malalties variades). A MP4 cap moment es fa referència a tal substància, tot i que l'utilització del verb “quedar” (*s'hi va quedar enganxada*) fa pensar que hi devia haver quelcom sobre el pinyol. Normalment un només queda enganxat a alguna cosa si hi ha algun element que ho propicia, que provoca aquest efecte. Dalt del pinyol els insectes hi romandran (*es van quedar*, MP1/MP2). El temps verbal utilitzat és comú per a tots els manuscrits (passat perifràstic).

[41]: el narrador desvia durant uns segons la mirada, ignorant momentàniament el moviment de les papallones. MP2 utilitza el pretèrit plusquamperfet (*havia girat*), mentre que MP4 es decanta pel passat perifràstic (*vaig girar*).

[42]: quan el narrador es reincorpora i torna a centrar la vista en l'escena que l'ha tingut tan entretingut, descobreix que ha canviat per complet. A l'arbre no hi ha ni rastre de l'home, ni tampoc de la/les papallona/es. Allò que hi veu és lleugerament diferent depenent del manuscrit. A MP1 tan sols hi resta la creu; a MP2, la creu, però acompanyada dels quatre claus que l'home, suposadament, havia arrencat de l'arbre; a MP4, l'únic element que pot distingir-hi és la ratlla de la creu. Altra vegada, MP4 utilitza termes més específics i més concrets per a parlar de l' “arbre” (*soca*). MP4, a la segona part de l'oració, conjuga el verb en pretèrit imperfecte (*veia*); MP1/MP2 mantenen la tònica de fer-ho en passat perifràstic (*vaig veure*).

[43]: fragment present tan sols a MP1/MP2. Coincidència, però, en ambdós. L'abella ha sortit de la flor, rabiosa, i no para de volar. És comparada a *una bossa ratllada de groc i de fosc*, adjectius que defineixen el seu aspecte. Comparació que pot resultar contradictòria perquè l'oració finalitza amb un altre adjectiu: “petita”. Adjectiu que modifica la idea que havíem creat després de llegir el mot

“bossa”, com a quelcom gros i molt imponent.

[44]: substitució del verb *alçar* (portar a un nivell més alt) per *aixecar* (separar una cosa d’una altra sobre la qual descansa).

[45] i [46]: variants presents únicament en MP1. Oracions descriptives de com és l’ambient en el qual es troba el narrador i, alhora, referències al seu estat físic (*Els genolls em feien mal*).

[47]: a MP1 se’ns deixa constància que és el vent el causant de les picors als ulls del narrador. Ús del verb pronominal *ficar-se* (*m’hi havia ficat*) que no fa altra cosa que remarcar aquest fet. L’aire ha fet voleiar la *pols de sofre* amb tanta mala fortuna que s’ha introduït a l’interior de les seves pupil·les. A MP2, malgrat no dir-ho de manera tan explícita, també es pressuposa que el malestar als ulls és propiciat per aquest fet. MP1 també ens ofereix un altre detall que MP2 obvia: la pols de sofre havia vingut des del riu.

[48]: coincidència de variants a MP1/MP2. MP4 descriu de quina manera el subjecte dels fets es dirigeix cap a l’arbre (*de puntetes*). Potser caminava de forma tan sigil·losa per evitar ser descobert pel personatge de l’home. Substitució del verb *anar a* per *acostar a*.

[49]: MP4 prescindeix del sintagma preposicional *a la vora* optant per l’ús d’una única preposició: *darrera*. El sentit de l’oració, no obstant, és idèntic. Prop de l’arbre, on el narrador dels fets es troba, la tranquil·litat i la calma hi són molt més presents.

[50]: enumeració de conceptes que, tant pel que fa a l’estructura dels elements que els componen com pel seu significat, són pràcticament idèntics entre un manuscrit i altre. Formats, majoritàriament, per un determinant (*El*) + un substantiu o infinitiu (*vol/ volar*) + un sintagma preposicional (*de les papallones*). Alteració del temps verbal en la darrera frase: *anava tancant* (perífrasi construïda per l’imperfet d’ “anar” + el gerundi de “tancar”) enlloc de *tancava* (imperfet).

[51]: variant present, tan sols, en MP1/MP2, que no presenta cap diferència rellevant.

[52]: coincidència absoluta entre MP2/MP4. MP1, en canvi, opta ja per encetar l’oració amb una conjunció seguida d’un adverbí (*i aleshores*). Combinació de dos elements que denoten precisió temporal, ens proporcionen informació exacta de quin moment el narrador comença a esporuguir-se. Diferenciació, també, en el predicat verbal. MP1 recorre al verb pronominal (*em va agafar por*),

mentre que MP2/MP4 utilitzen el passat perifràstic de “tenir” (*vaig tenir*).

[53]: com bé ha succeït en algunes de les notes anteriors, MP4 torna a diferenciar-se per la seva brevetat. I ho aconsegueix, per exemple, prescindint de la repetició d’elements als quals ja s’havia fet referència: MP1/MP2 tornen a nombrar *la por*, mentre que MP4 substitueix aquest sintagma nominal per un signe de puntuació (:). També és més concís en l’enumeració, prescindint d’algun element (*del sostre de llum amagat per tanta fulla*, MP1; *del sostre de llum amagat per les fulles*, MP2). Una altra tàctica és abreujant-los, com és el cas *de tantes ales que volaven*, en el qual no es fa referència al color d’aquestes ales (*blanques*, MP1/MP2) ni tampoc hi introdueix elements comparatius (*com fulles de flor*, MP1).

[54]: variant present només en MP1. Continuació de l’enumeració anterior.

[55]: coincidència gairebé absoluta de les variants.

[56]: MP4 substitueix l’adverbi *després* per la locució conjuntiva *fins que*. Ambdós, però, ressalten aquest canvi bruscat i sobtat del personatge en la manera de desplaçar-se: primer *a poc a poc* [55] per seguidament *arrençar a córrer*. Coincidència, precisament, en la perífrasi verbal formada pel verb “arrençar” + preposició “a” + infinitiu.

[57]: a MP1 el noi s’*encasta* les mans a les orelles. És a dir, les fixa fortament, se les apropa a l’oïda per evitar sentir la quietud. A MP2/MP4, en canvi, el que fa és *clavar-s’hi* les mans planes al damunt. Aceptació del verb que en aquest altre cas també significa col·locar les mans sobre les orelles amb l’únic propòsit de no escoltar res.

[58]: divergència en les idees. A MP1/MP2 l’acció de travessar el riu ve condicionada pel retorn de l’abella, n’és una clara conseqüència. MP4, en canvi, tan sols es centra en els moviments del personatge sense fer referència als de l’insecte.

[59]: variant present tan sols a MP2, on apareix la voluntat d’esclafir i de matar l’abella.

[60]: la dèria per ferir a l’abella, present en la nota anterior [59], aquí es reafirma. La intenció és conduir-la fins on hi ha les roses de gos (tipus de varietat que possiblement rep aquest nom científic perquè els agullons tenen una forma similar als ullals d’un gos) i les aranyes.

^[61]: substitució del substantiu *banda* (MP1/MP2) per *riba* (MP4), tot i que el sentit de la frase no s'altera per la sinonímia dels dos mots. Contraposició d'idees contradictòries. En aquesta altra vora del riu, en un mateix espai, és capaç d'ensumar olors tan agradables com la de les glicines i, per altra banda, percebre'n d'altres no tant plaents, com *la pudor dels fems* (paradoxa). A MP4 torna a remetre a l'espècie de rosa de gos ^[60]. Ara, però, sense dobles ni malignes intencions, ja que informa que el narrador tan sols hi passa corrent pel damunt.

^[62]: coincidència en les variants. Contrast entre dues paraules que amaguen conceptes totalment oposats. La mort representa la fi, l'obscuritat, el mal; la mort ens fa basarda, ens aterra. La primavera, en canvi, encarna la vitalitat, la claror, l'apoteosi de colors i olors que suposa el floriment de les plantes.

^[63]: el narrador, trasbalsat per la barreja de sensacions, per experimentar la mort enmig de la primavera, cau *estirat amb el cor buit de sang*. A MP1/MP2 especifica que es desploma *a terra*. L'expressió *amb les mans gelades*, juntament amb l'anterior, denoten, clarament, quin és l'estat anímic del narrador. El que ha viscut l'ha colpit de tal manera que comença a defallir i a trobar-se malament.

^[64]: a MP1/MP4 el noi que presencia el suïcidi del seu pare té tan sols tretze anys; a MP2, en canvi, és un any més gran.

7. Conclusions

Un dels principals objectius d'aquest treball és mostrar la gran quantitat de variants d'autor existents en l'obra de Mercè Rodoreda. Alternatives que, la majoria de vegades, bona part dels lectors ignorem per complet i els editors s'esforcen a minimitzar. Retenim, tan sols, les pàgines d'aquell llibre que adquirim a les llibreries, desconeixent que darrera les paraules s'hi amaga un procés molt més complex.

Centrem l'atenció, sobretot, en una obra en particular: *La mort i la primavera*, publicada pòstumament, tot i que va quedar inacabada. Hem pogut observar com hi són presents les divergències entre les redaccions. Algunes són més evidents, d'altres més subtils; unes són de caire semàntic, les altres de tipus sintàctic. Siguin com siguin, ens trobem davant una novel·la que consta d'una riquesa de materials i continguts considerable. Les diferències, lluny de resultar negatives, aporten la possibilitat d'endinsar-nos en el món de creació de l'obra i conèixer les correccions i modificacions que la pròpia autora hi anà aplicant.

Cal esprémer aquest llegat documental amb totes les seves conseqüències. Fer-se càrrec de l'edició d'una obra que compta amb variants argumentals, que no consta d'un final clar i precís no és tasca gens fàcil. Com molt bé hem afirmat, la funció de tot crític textual és vetllar per a la reconstrucció de l'original d'una obra. Finalitat que no es materialitza en cap de les dues edicions tractades de la *Mort*. Ni Núria Folch, primer, ni tampoc Carme Arnau uns anys després, n'han ofert una versió definitiva. Una edició que podria continuar incloent, si es creu oportú, els diversos manuscrits existents de l'obra, però que hauria de proposar, alhora, una versió resolutiva dels dubtes generats per les múltiples redaccions. El que no sembla gens acceptable és que ambdues donin com a vàlides unes darreres versions que han estat formades per parts que pertanyen a diferents manuscrits.

La Mort i la primavera és una obra inacabada. I com a tal s'ha d'editar i oferir al públic, sense la voluntat d'ocultar quina és la realitat.

8. Bibliografia

- BALDUINO, Armando. (1979). *Manuale di filologia italiana*, Firenze: Sansoni.
- BELTRAMI, P.G. (2010). *A che serve un' edizione critica? : leggere i testi della letteratura romanza medievale*. Bologna: il Mulino.
- BLECUA, Alberto. (1983). *Manual de crítica textual*, Madrid: Castalia.
- BOSCH i RODOREDA, Andreu, “Les 'Rondalles' de Jacint Verdaguer: de l'anhel de joventut a l'edició pòstuma”, *Anuari Verdaguer*. Vic, núm. 9 (1995-1996), p. 343-352.
- BRAMBILLA AGENO, Franca. (1984). *L'Edizione critica dei testi volgari*, Padova: Antenore.
- CANELLAS, Ángel [et al.]. (1985). *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid: Taurus.
- CASALS, Montserrat “La família de Mercè Rodoreda intenta evitar la edició manipulada de una novel·la inacabada” [en línia]. *El País digital*. 13 febrer 1985.
<http://elpais.com/diario/1985/02/13/cultura/477097206_850215.html> [Consulta: 13 febrer 1985].
- CASALS, Montserrat. (2008). *Cartes completes: Joan Sales i Mercè Rodoreda (1960-1983)*, Barcelona: Club Editor.
- CASTRO, Ivo. (1990). *Editar Pessoa*, Lisboa: Impr. Nacional-Casa da Moeda.
- CERDÀ-SUBIRACHS, Jordi [et al.]. (2013). *Models i criteris de l'edició de textos*, Barcelona: UOC.
- CONTINI, Gianfranco. (1970). *Variants e altra linguistica: una raccolta di saggi: (1938-1968)*, Torino: Einaudi.
- DI GIROLAMO, Costanzo. (2001). *Teoría crítica de la literatura*, Barcelona: Crítica.
- ESPRIU, Salvador. (1992). *Laia* (edició crítica a càrrec de Víctor Martínez-Gil), Barcelona: Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu, cop.
- GAVAGNIN, Gabriella. (2013). “Entorn de la transmissió de les obres d'Espriu: contaminacions i bifuracions d'autor” [enllaç amb http://www.traces.uab.es/tracesbd/catalonia/2013/catalonia_a2013n13p1]., *Catalonia*, Núm. 13 (2013, Juliol), p.1-11.
- INGLESE, Giorgio. (1999). *Come si legge un' edizione critica: elementi di filologia italiana*, Roma: Carocci.
- LLORCA, Fina, “Rodoreda, Mercè: La mort i la primavera (a cura de Carme Arnau)”, *Revista de Lengua y Literatura Catalana, Gallega y Vasca*. UNED, núm. 5 (1997, Gener), p. 415-421.
- LLUCH-PRATS, Javier, “Las variantes de autor en el proceso genético y editorial del texto literario contemporáneo” [enllaç amb <http://lapurdum.revues.org/2102>], *Lapurdum* 13 (2009), Número XIII, p. 233-244.

- MARTÍ, Sadurní, “Història de dues novel·les”, *Revista de Girona*. Girona, núm. 157 (1993, Març-Abril), p. 64-70.
- MEDINA, Jaume. (2010). *Estudis sobre Carles Riba*, Barcelona: Fundació Jaume Bofill i Ferro: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- NADAL, Marta. (2000). *De foc i de seda: àlbum biogràfic de Mercè Rodoreda*, Barcelona: Edicions 62: Fundació Mercè Rodoreda: Institut d'Estudis Catalans.
- OBIOLS, Armand. (2010). *Cartes a Mercè Rodoreda*, Sabadell: Fundació La Miranda.
- RODOREDA, Mercè (a cura d'Abraham Mohino). (2002). *Agonia de llum*, Barcelona: Angle.
- RODOREDA, Mercè i SALES, Joan. (2008). *Cartes completes: 1960-1983* (ed. a cura de M. Casals). Barcelona: Club Editor.
- RODOREDA, Mercè. (1938). *Aloma*, Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes.
- RODOREDA, Mercè. (1977). *Aloma*, Barcelona: Edicions 62.
- RODOREDA, Mercè. (1986). *La mort i la primavera*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- RODOREDA, Mercè. (1991). *Cartes a l'Anna Murià (1939-1956)*, Barcelona: Edicions de l'Eixample.
- RODOREDA, Mercè. (1993). *El torrent de les flors*, València: 3 i 4.
- RODOREDA, Mercè. (1997). *La mort i la primavera* (versió a cura de C. Arnau, Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda.
- RODOREDA, Mercè. (2008). *Autoretrat* (a cura de M. Miró i d'A. Mohino), Barcelona: Angle.
- STUSSI, Alfredo, *Fondamenti di critica testuale*. (1998). Bologna: il Mulino.