

Les marques ètiques de l'edició de textos*

Víctor Martínez-Gil

(Universitat Autònoma de Barcelona)

A l'hora d'editar un text, el filòleg es troba repartit entre diferents amos. Cadascun d'ells estira per la seva banda, com aquells famosos cavalls dels romans que esquarteraven els màrtirs cristians. Les angoixes del filòleg provenen de la necessitat de trobar un equilibri estable entre diferents servituds i, d'aquesta manera, poder sortir viu —intel·lectualment, s'entén, no vull pas dramatitzar!— de la seva empresa. Quins són, doncs, els amos que sol·liciten l'atenció de l'editor de textos? En un primer moment, en podem detectar tres: el text, l'autor i el públic. Només en un primer moment, però, perquè de seguida ens adonem que aquestes tres instàncies n'amaguen, en realitat, moltes més. Així, el text es pot entendre, en la seva materialitat i especificitat històrica, com el manuscrit o l'edició que tenim a les mans, però també es pot considerar com el conjunt de textos que l'escriptor ha produït, és a dir, com la seva obra. Pel que fa a l'autor, és una figura que se'ns multiplica a partir de les seves diferents voluntats: un autor vol escriure un determinat text dins d'un gènere literari o historiogràfic (voluntat programàtica), aplica solucions concretes —gràfiques, estilístiques o de contingut— a cada text (voluntat activa) i té una imatge d'ell mateix com a escriptor *per se*, amb el conjunt d'una obra amb la qual s'identifica d'una determinada manera i amb un lector al qual s'adreça (voluntat final).¹ El tercer amo, el públic, es

* Aquest treball s'emmarca en el Projecte de Recerca FFI2011-25037 i en les activitats del Grup de Recerca Consolidat *A Cura De* (2009SGR552). Agraïixo les indicacions d'Eulàlia Miralles, que va voler-se llegir l'original.

1. Veg. HANCHER, Michael. «Three kinds of intention». *Modern Language Notes*, vol. LXXXVII (1972), p. 827-851. Cal precisar que la noció d'autor també es pot entendre com a conjunt autoral si tenim en compte les diferents mans que

pot descompondre igualment en diferents imatges, amb dos extrems que tenen una gran gamma de grisos al mig: el públic com a receptor erudit de l'edició d'un text entès com a material històric que cal respectar i el públic entès didàcticament com a receptor de l'edició d'un text adaptat.

Tots aquests amos no es poden servir a la vegada. En molts casos, es troben en conflicte i s'exclouen els uns als altres, de vegades de manera absoluta, de vegades amb més tolerància mútua. Aquests conflictes els he mirat d'agrupar en quatre grans categories: conflictes de distància, conflictes d'evolució, conflictes d'interrupció i, encara que només m'hi referiré de passada, conflictes entre l'àmbit privat —o de vegades íntim, que no és ben bé el mateix— i l'àmbit públic. Tot i que el que diré pot tenir una aplicació general, em centraré en el camp de la filologia d'autor, és a dir, en aquells materials que provenen directament dels escriptors o que han estat controlats per ells d'alguna manera i no pas només pels copistes o els impressors.² Més que no pas proposar una categorització rígida, el que m'interessa és provar d'explicar que, segons el meu punt de vista, la forma concreta que pren una edició és, en el fons, la resposta que el filòleg dóna als conflictes que se li plantegen entre els diferents amos que ha de servir. Si faig servir sovint les paraules *fidelitat* o *servitud* és perquè crec que aquesta resposta es pot entendre des d'un punt de vista ètic. Ho va escriure Aurelio Roncaglia en l'edició de *Petrolio* de Pier Paolo Pasolini, a la qual després tornaré: «La cura d'un'edizione

poden intervenir en un text, des de les obres escrites per més d'un autor fins a la intervenció de tècnics i de correctors. Així doncs, les voluntats descrites poden establir també conflictes entre elles provinents del xoc entre diferents individus. Per a aproximacions recents al tema de la voluntat d'autor, veg. el dossier publicat a la revista *Ecdotica*, núm. 8 (2011), p. 97-141.

2. Veg., per a la filologia d'autor, ISELLA, Dante. *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*. Pàdua: Liviana, 1987. Pel que fa a l'aplicació general del que diré, els diferents mètodes usats en l'edició de textos que ens han arribat sense el control de l'autor també es poden classificar segons les diferents servituds: una edició *bédieriana* es decanta pel text històric, mentre que una de *luchmanniana* col·loca l'autor i la reconstrucció de la seva voluntat en primer terme. D'altra banda, els problemes derivats de la transmissió dels textos també són molt presents en la filologia d'autor.

è sempre problema etico prima che tecnico».³ És una afirmació que subscriu totalment: tota edició aplica unes tècniques a partir de com resol els seus conflictes ètics.

1. La distància

No crec pas exagerar si dic que la servitud al text concret és la que ofereix més garanties de no ser gaire criticada. Una edició que respecti fins i tot les lliçons formals del text, és a dir l'ortografia, la puntuació —si no existeix, la carta blanca interpretativa es troba sotmesa tan sols al bon gust de l'editor— i la morfologia, tot i que la morfologia en realitat va més enllà de les lliçons formals, serà sempre considerada una edició científica. Ja ho va deixar escrit Carles Riba quan ponderava les diverses possibilitats editores que se li presentaven davant la *Nausica* de Maragall. Segons l'eminent filòleg —perquè com a tal l'hem de considerar— hi hauria una única solució «que s'acordaria amb un criteri rigorosament científic: la pura transcripció de l'autògraf».⁴ No és pas aquesta, però, la solució que ell va triar, sinó la d'adaptar el text a l'ortografia fabriana, però fent-ho de tal manera que «el vers pugui ésser tret amb el so més acostat al que tingué per al seu mateix autor».⁵ Riba s'allunya d'una edició diplomàtica o interpretativa i renuncia, així, a servir tant el text en la seva especificitat com el públic com a receptor erudit. La seva tria es decanta, amb l'adaptació ortogràfica, pel que ell considera «un públic general».⁶ El respecte pel «so», que limita l'abast d'aquesta adaptació, és el que diferencia la seva edició d'altres que han anat més enllà mogudes per

3. RONCAGLIA, Aurelio. «Nota filologica». A: PASOLINI, Pier Paolo. *Petrolio*. Torí: Eina, 1992, p. 576. Roncaglia és el supervisor de l'edició, duta a terme per Maria Careri i Graziella Chiarcossi.

4. A: MARAGALL, Joan. *Nausica*. Text establert sobre el manuscrit de l'autor amb taula de variants i de les diverses redaccions per Carles Riba, edició a cura d'Enric Sullà. Barcelona: Ariel, 1983, p. 57. Reprèn aquí, amb noves precisions, el que vaig exposar a MARTÍNEZ-GIL, Víctor. «Algunes consideracions sobre l'edició de textos pre-fabrians». *Els Marges*, núm. 50 (juny de 1994), p. 41-63.

5. A: MARAGALL, Joan. *op. cit.*, p. 64.

6. *Ibidem*, p. 57.

«una necessitat d'ordre diguem-ne pedagògic»,⁷ que Riba comprèn però que mira de circumscriure a uns certs límits. Aquest és el seu equilibri. Un equilibri, naturalment, farcit de trampes. En primer lloc, perquè l'ortografia també és significativa i, adaptant-la, sempre perdem alguna cosa en relació amb el text i en relació amb l'autor.⁸ En segon lloc, perquè la relació grafia-so mai no és estable ni immediata, sotmesa com es troba a les convencions ortoèpiques de cada època, unes convencions que en la llengua catalana han evolucionat tant que ens resulta impossible reproduir un «so» estable de recitació i de lectura. Riba era conscient d'aquests paranys. S'adonava del fet que la substància gràfica original era, ja de bon principi, una traducció imperfecta del «so», i que també ho seria la substància gràfica actualitzada.⁹ Mantenir, però, el text amb les grafies arcaïques, el mètode més «científic», hauria significat, en el fons, matar-lo, ja que no podria ser llegit pel públic tal com l'autor, segons Riba, l'hauria pronunciat. També sabia que la imatge ideal de la substància fònica no podia ser la mateixa per a l'autor i per als lectors, perquè l'obra de Maragall era estranya a la grafia i a la gramàtica de l'Institut d'Estudis Catalans, però també ho era, escriu, «la seva fonètica».¹⁰ Per això, en algun moment del seu escrit, proposa una utopia: l'ideal, confessa, seria «la reproducció en disc fonogràfic impressionat pel mateix poeta; o que almenys aquest hagués recorregut a un alfabet

7. Ibídem, p. 58.

8. Recordem, per exemple, l'edició que Joan Mas i Vives va fer de l'*Obra poètica* de Tomàs Aguiló i Forteza, amb un respecte escrupolós per l'ortografia de l'autor perquè Aguiló «no accepta cap més sistema que el seu i s'enrabia quan volen exercir alguna mena de correcció sobre els seus textos» (MAS I VIVES, Joan. «Introducció». A: AGUILÓ I FORTEZA, Tomàs. *Obra poètica*. Barcelona: Barcino, 1993, p. 47-48). O obres gramaticals que reclamen el manteniment gràfic, com la *Preceptiva poètica* d'Antoni Febrer i Cardona (Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2008) editada per Joan R. Veny-Mesquida (veg. la participació de Joan R. Veny-Mesquida a «Taula rodona». *Anuari Verdaguer*, núm. 16 [2008], p. 430-434). En altres casos, adaptar l'ortografia pot, per exemple, suprimir les rimes visuals. També cal no oblidar que la tipografia conté informació cultural rellevant i —per exemple, en poemes avantguardistes— literària.

9. Així, escriu: «Potser *on-t-és*, etc., a la manera francesa? La solució és menys simple, però no comportaria el perill que, en els hàbits actuals de lectura, la *t* sigui tanmateix elidida i ens quedem purament amb el disbarat ortogràfic» (a: MARAGALL, Joan. *op. cit.*, p. 65, n. 18). Finalment, grafia *ont és*.

10. Ibídem, p. 57.

fonètic de minuciositat massorètica».¹¹ Es tracta d'un salt en el buit que, davant l'enorme conflicte, aspira al silenci del filòleg.

No és pas la meua intenció entrar pels viaranys que marca Riba com a nucli del seu conflicte, és a dir, les relacions entre recitació, grafia i normativa. L'he citat, tan sols, com a exemple dels conflictes de distància: el filòleg vol oferir, a uns lectors posteriors, un text equivalent al que l'escriptor havia ofert als seus contemporanis. Naturalment, en una època determinada hi ha una enorme variabilitat en la producció textual i en la seva recepció per part d'un públic diversificat, però també és cert que poden haver-hi unes quantes normes abstractes de lectoescriptura literària identificables.¹² La pregunta és fins a quin punt aquestes normes es poden reproduir en un altre sistema gràfic adreçat a un públic —o a uns públics— que presenta normes pròpies de lectura i de comprensió. Riba resol la qüestió traint el text i sacrificant la voluntat activa gràfica de l'autor —allò que va escriure de la manera com ho va escriure— a favor de la seva voluntat activa, si es pot dir així, fònica —el «so»— i de la concepció didàctica del públic, que coincideix amb la voluntat final d'un escriptor que vol projectar-se entre la massa lectora. Avui dia sabem que aquest «so», és a dir l'ortoèpia, es troba sotmesa temporalment a una diferenciació paral·lela a la que podem trobar en la variació dialectal, i que, per tant, Maragall segurament hauria recitat de manera molt diferent a com ho fem nosaltres —un nosaltres, a més, que es descompon en múltiples dialectes i idiolectes que llegeixen de manera diferent les mateixes lletres—,¹³ i també som conscients que algunes adaptacions gràfiques provoquen pèrdues difícilment accep-

11. *Ibidem*, p. 63.

12. Veg. ROSSICH, Albert. «Els dos registres lingüístics de la poesia de Verdaguer». *Anuari Verdaguer*, núm. 14 (2006), p. 111-129.

13. Veg. CASTELLANOS, Josep Anton. «L'ortoèpia segons Fabra». *Els Marges*, núm. 42 (juny de 1990), p. 83-91; MELCHOR, Vicent de. «L'ortoèpia tradicional i la pronunciació de les <-r> finals». *Els Marges*, núm. 58 (setembre de 1997), p. 100-107; i ROSSICH, Albert. «Una qüestió d'història de la llengua a l'edat moderna: el reconeixement de la vocal neutra». A: BALSALOBRE, Pep; GRATACÓS, Joan (ed.). *La llengua catalana al segle XVIII*. Barcelona: Quaderns Crema, 1995, p. 119-200. Veg. també, sobre filologia i oralitat, VENY-MESQUIDA, Joan R. «La tradició oral en la crítica filològica de textos contemporanis: el cas de J. V. Foix». A: *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, LI [*Miscel·lània Joan Veny*, 7]. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005, p. 203-223.

tables. Tanmateix, també creiem que les edicions normalitzadores o ortografiades —que de tota manera no crec que puguin abandonar del tot la idea de respectar el «so», ni que sigui a través d'una taula d'equivalències temporals i interdialectals— són la solució correcta per salvar la distància en la recepció del text i ens preocupem per com, desterrat el concepte de barbarisme, hem de conservar la sintaxi, el lèxic i la morfologia originals sense distorsionar en excés l'ortografia fabriana.¹⁴

Això no vol dir, amb tot, que l'edició normalitzadora sigui l'única possible. Hi ha diferents consideracions que ens poden dur fins a edicions normativitzadores, és a dir, que corregeixin la sintaxi, el lèxic —que inclou la fraseologia i les locucions— i la morfologia.¹⁵ Posaré,

14. Fixem-nos com els diferents tipus tradicionals d'edicions es poden reconsiderar a la llum dels conflictes exposats: una edició diplomàtica o interpretativa, que no corregeix el contingut segons la voluntat de l'autor més enllà d'algun lapsus i que en conserva el vestit gràfic, és fidel al text entès històricament; una edició crítica és fidel a l'autor en tant que vol restituir la seva voluntat activa pel que fa al contingut i per tant corregeix faltes, lapsus i corrupcions de transmissió, però té dues opcions formals: mantenir la forma gràfica —i en això ser fidel al text— o bé ortografiar i ser fidel al públic entès pedagògicament. Per als diferents tipus d'edicions, veg. el meu article ja citat «Algunes consideracions sobre l'edició de textos pre-fabrians». Per als límits de les edicions ortografiades, resulta imprescindible tenir en compte: ORTÍN, Marcel. «Criteris i límits de l'ortografiació en l'edició filològica (amb exemples de la prosa de Josep Carner anteriors a les Normes de 1913)». *Anuari Verdaguer*, núm. 16 (2008), p. 399-419; i també FARRÉS, Pere [et al.]. «Per a una edició de les obres completes de Jacint Verdaguer». *Anuari Verdaguer*, núm. 2 (1987), p. 187-203; ROSSICH, Albert. «Criteris d'edició (Textos clàssics de l'Edat Moderna)». A: ROSSICH, Albert; VALSALOBRE, Pep (ed.). *Poesia catalana del barroc. Antologia*. Bellcaire d'Empordà: Edicions Vitel·la, 2006, p. 25-36; i PINYOL I TORRENTS, Ramon. «L'edició de textos vuitcentistes. Les edicions impreses». *Anuari Verdaguer*, núm. 16 (2008), p. 385-398.

15. Les edicions poden rebre molts noms i poden aplicar criteris més o menys forts en l'actualització (veg., i compareu com les defineixen, i com les anomenen, MARTINES, Vicent. *L'edició filològica de textos*. València: Universitat de València, 1999; MARTÍ, Sadurní. «Models i criteris d'edició». A: MARTÍNEZ-GIL, Víctor [coord.]. *L'edició de textos: història i mètode*. Barcelona: Pòrtic / EDIUOC, 2002, p. 45-82; BRUGUERA, Jordi. «L'edició de textos medievals». *Anuari Verdaguer*, núm. 16 [2008], p. 345-352; i FELIU, Francesc. «Problemes en l'edició de textos de l'edat moderna». *Anuari Verdaguer*, núm. 16 [2008], p. 353-376). Cal considerar diferents les edicions que normativitzen el text d'aquelles que l'adapten a la llengua actual. Les primeres adapten allò que es considera no

si se'm permet, un exemple personal. Quan Josep Montmany i Vidal i l'Ajuntament d'Arenys de Mar em van encomanar l'edició de dues novel·les inèdites de Josep M. Miquel i Vergés escrites a l'exili, em vaig plantejar el següent dilema: per una banda, les dues novel·les, injustament inèdites per avatars que explico en les introduccions de les dues edicions, tenien un indubtable interès històric, testimonial i literari; per l'altra, l'estadi lingüístic en el qual ens havien arribat era molt deficient. Les novel·les eren acabades, però no havien passat per cap corrector. En aquest sentit, Miquel i Vergés havia patit un greuge històric. A diferència d'altres autors, no havia vist editada en vida la seva obra i no havia tingut l'oportunitat de ser editat corregit.¹⁶ Com hauria rebut el públic unes novel·les perfectament estructurades i pensades però escrites en una llengua amb tantes llacunes normatives? Si aquestes novel·les s'haguessin editat així —a part que a l'Ajuntament d'Arenys de Mar no li hauria fet cap gràcia—, s'hauria enfonsat de manera definitiva, abans de néixer, el prestigi de Miquel i Vergés com a escriptor. Unes edicions que respectessin ortogràficament i gramaticalment els textos haurien estat, tan sols, edicions per a filòlegs i historiadors, i encara. En aquest cas, la servitud envers l'escriptor i envers el públic havien d'anar més enllà de la servitud al text, i per això les vaig editar amb les correccions que em van semblar imprescindibles. És a dir, en vaig fer edicions normativitzadores que superaven la distància, en aquest cas no pròpiament temporal —perquè Miquel i Vergés escrivia després de Fabra—, sinó de coneixement de la norma.¹⁷ En definitiva, vaig traïr el text i també l'escriptor en la seva voluntat activa d'escriptura concreta i de paraules concretes —no en vaig respectar el «so»— a favor de l'escriptor entès en la seva voluntat programàtica de voler escriure

normatiu i les segones adapten allò que es considera arcaic (veg. la col·lecció «Tast de Clàssics» de l'editorial Barcino per a textos medievals, però també, per a textos contemporanis, la col·lecció «Angle Lector» d'Angle Editorial).

16. Sobre la qüestió de les relacions entre autors i correctors des del punt de vista de la voluntat d'autor, veg. MARTÍNEZ-GIL, Víctor. «Correctors i escriptors en la literatura catalana: el concepte de coautoria lingüística». *Llengua & Literatura*, núm. 8 (1997), p. 189-218.

17. Veg., amb les corresponents introduccions, MIQUEL I VERGÉS, Josep M. *Un deliri de mar*. Barcelona / Manresa: Angle Editorial, 2005; i MIQUEL I VERGÉS, Josep M. *Giratombe de vida*. Barcelona / Manresa: Angle Editorial, 2007.

unes novel·les i en la seva voluntat final de projectar-se en el públic general. Aquesta, em va semblar, era l'opció que tocava. Si, un cop editades les novel·les, l'autor entrava en el cànon literari, ja hi hauria temps de fer edicions diplomàtiques o normalitzadores. Però, sense les edicions divulgadores, aquesta opció hauria quedat tallada. Un cas diferent, em sembla, és el d'autors ja consagrats, reconeguts com a mestres literaris, amb característiques lingüístiques personals que ens interessin per la importància literària de l'autor. No li fan cap mal, crec, a un autor reconegut, edicions amb *faltes* o amb desviacions de la norma: com se sap, també a Proust li ballava l'ortografia.

2. L'evolució

Els conflictes d'evolució s'enfronten als papers de l'escriptor i a la seva obra vista com un desenvolupament en el temps: els esbossos o esborranys d'un text, les diferents redaccions fins a arribar a la considerada per l'autor —ni que sigui parcialment o provisionalment— com a vàlida i, després, les diferents variants que l'autor introdueix en redaccions o edicions posteriors de la seva obra. La manera d'enfrontar-se a aquest material ha determinat la creació de dues grans escoles: la crítica de les variants italiana i la crítica genètica francesa.¹⁸ La primera tendeix a organitzar l'edició a partir de l'obra considerada com a definitiva, al voltant de la qual s'ordena el material anterior o genètic i el posterior o evolutiu. La segona s'ocupa dels materials preparatoris de les obres amb l'edició de l'anomenat avanttext o, terme que de fet inclou més significats, del dossier genètic.¹⁹ Al dar-

18. Veg. STUSSI, Alfredo. *Introduzione agli studi di filologia italiana*. Bolonya: Il Mulino, 1994, p. 170-196; i també MARTÍNEZ-GIL, Víctor. «La filologia d'autor». A: MARTÍNEZ-GIL, Víctor (coord.). *op. cit.*, p. 82-100.

19. Els dossiers genètics poden acabar formant volums de difícil maneig, com els *Carnets de travail* de Gustave Flaubert, edició crítica i genètica establerta per Pierre-Marc de Biasi (París: Balland, 1988) o els tres volums de la *Vie de Henry Brulard écrite par lui-même* presentats i anotats per Gérald Rannaud i transcrits per Gérald i Yvonne Rannaud (París: Klincksieck, 1996-1998). Per això l'edició digital pot ser una bona solució (veg. l'edició en línia de la *Vie de Henry Brulard* a <http://stendhal.bm-grenoble.fr/> i el dossier genètic de *Madame Bovary* a <http://www.bovary.fr/>, amb transcripció a cura de Danielle Girard i Yvan Leclerc; i

rere de cada escola hi ha una consideració diferent de la utilització crítica del material d'autor: si la variantística privilegia l'estudi de les variants com a manera d'aproximar-se a la formació estructurada del text, la crítica genètica tendeix a utilitzar els estadis de redacció menys estructurats per tal d'explicar els processos mentals de la creació. Totes dues es poden escapar de la literatura i aplicar-se a tota mena d'arts o processos creatius, encara que és la crítica genètica la que ha insistit més en el seu caràcter de disciplina general.

Si, però, entenem tot aquest material com una evolució temporal de l'obra d'un autor, hi podrem incloure també el conjunt de les seves obres editades. És a dir, el que proposo és, no tant fixar-nos en el tipus de material que tenim, sinó observar l'obra d'un autor des del punt de vista de l'evolució, el canvi i l'adaptació. D'aquesta manera, una trajectòria literària ens apareix com un seguit d'actes de voluntat activa que poden arribar a la fi o no: un text pot ser acabat o no —i després m'ocuparé d'aquest cas—, un text pot ser publicat i després modificat, pot ser publicat i després rebutjat o pot ser acceptat però no publicat per motius diversos. Si adoptem aquesta perspectiva, ens adonarem que l'obra d'un autor es pot entendre com un conflicte permanent entre les seves diferents menes de voluntat, des de la pragmàtica com a intenció fins a l'activa com a acte concret d'escriptura i publicació i la final com a visió del conjunt de la seva obra, una voluntat final canviant que porta a abandonar projectes, a rebutjar obres publicades o a introduir-hi canvis adaptatius.²⁰

Salvador Espriu va excloure de la seva obra *Israel* (1929), però aquest llibre és el primer volum de l'edició de la seva obra crítica actualment en curs de publicació. I, dins aquesta edició crítica, li hauria agradat, a Espriu, veure editada la seva novel·la *Laia* amb totes les variants que testimonien errors gramaticals i ortogràfics i

l'edició electrònica del *Zibaldone di Pensieri* de Giacomo Leopardi, edició crítica a cura de Fiorenza Ceragioli i Monica Ballerini [Bolonya: Zanichelli, 2009]). Per a la publicació de material en línia, no tan sols textual, veg. també <http://www.catedramariustorres.udl.cat/materials/index.php>, el Corpus Literari Digital de la Càtedra Màrius Torres.

20. Veg. VENY-MESQUIDA, Joan R. «La revisió de la pròpia obra en els escriptors contemporanis: notes per a una tipologia de motius». *Estudis Romànics*, vol. XXVI (2004), p. 155-181.

passatges literaris que sens dubte ell veia després com a ingenus?²¹ Ho dubto molt. Hi ha, és cert, autors que han donat el vistiplau en vida a una edició de variants de la seva obra: és el cas d'Eugenio Montale; o, encara més, Carles Riba fins i tot es va editar les seves pròpies variants, que no deixa de ser una manera de controlar el propi material.²² Són, però, l'excepció. Què hem de fer en els altres casos? Si l'autor ha publicat un llibre, per molt que després s'ho repensi, aquest llibre és ja de domini públic, i hauria de poder ser editat de manera independent o en forma de variants en relació amb edicions anteriors o posteriors. Si l'autor conservava els seus papers —és a dir, si no els va destruir—, aquests papers també haurien de poden esdevenir de domini públic. Però, i en el cas d'obres inèdites o de papers que l'autor hauria volgut destruir i no va poder? Arran de l'estrena fallida de *Primera història d'Esther*, el 1952, Espriu va intercanviar amb Joan Oliver, per via epistolar, unes dècimes satíriques sobre l'esdeveniment mancat. En una lectura pública, les dècimes no van ser ben rebudes, sobretot per les dames que les escoltaven, i Espriu va escriure el següent a Pere Quart:

D'altra banda, com que és molt possible la indiscreció (amb més o menys bona fe, i no vull assenyalar concretament ningú), us proposo de destruir les tals dissortades dècimes. Ho lamento per les vostres, que són molt bones, però, no havent fet prou gràcia, pels motius que siguin, a l'únic auditori que poden tenir, què en farem de guardar-les? Si de cas, esperem a llegir-les a en Rogent, que hi té dret, i després cremem-les. —Em direu el que us sembla de tot això? Moltes gràcies.²³

21. Veg. ESPRIU, Salvador. *Israel*. Edició crítica i anotada amb estudi introductori a cura de Rosa M. Delor i Muns. Barcelona: Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu / Edicions 62 («Obres Completes — Edició Crítica» 1), 1994; i ESPRIU, Salvador. *Laia*. Edició crítica i anotada amb estudi introductori a cura de Gabriella Gavagnin i Víctor Martínez-Gil. Barcelona: Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu / Edicions 62 («Obres Completes — Edició Crítica» 3), 1992.

22. Veg. MONTALE, Eugenio. *L'Opera in versi*. A cura de Rosanna Bettarini i Gianfranco Contini. Torí: Einaudi, 1980; i RIBA, Carles. *Estances*. Barcelona: Selecta, 1947.

23. Carta del 7-VII-1952, editada a: GAVAGNIN, Gabriella. «L'amistat epistolar entre Joan Oliver i Salvador Espriu». *Indesinenter*, núm. 3 (2008),

Òbviament, Joan Oliver no va poder publicar pas les dècimes, però tampoc no les va cremar. Un cop morts tots dos autors, les dècimes van ser finalment editades, en una edició comercial, dins l'*Obra poètica* de Pere Quart.²⁴ Els hereus de Salvador Espriu van donar el vistiplau per a la publicació, i això és el que compta legalment. Les preguntes, però, tornen a ser ètiques, i n'hi ha dues: podem editar un text en contra de la voluntat del seu autor? I, si decidim que sí, aquesta edició, ha de ser comercial o, per dir-ho així, ha de ser erudita i filològica? La resposta a la primera pregunta ha de ser un rotund sí. Fent-ho, no estem traint l'autor en bloc, sinó només una part. Aquí el compromís ètic del filòleg és amb el text entès com el conjunt de l'obra d'un autor —i aquesta problemàtica té molt a veure també amb com es conceben les obres completes dels escriptors. Aquests textos, en definitiva, són produïts per la voluntat activa de l'autor en cada moment, una voluntat a la qual hem de ser fidels si considerem que l'autor i l'obra s'ho valen i amb independència de si la seva voluntat final —la que l'identifica com a escriptor i amb el conjunt de la seva producció— els ha pogut rebutjar o no en altres moments.²⁵

La resposta a la segona pregunta, la de com editar aquests textos, admet, em sembla, molta més variabilitat. Si els nostres escrúpols davant la negativa de l'autor són molt grossos, sempre es pot optar per publicar les obres en col·leccions de distribució comercial discreta, com s'ha fet per a les primeres novel·les de Mercè Rodoreda, rebutjades per l'autora.²⁶ En tot cas, la manera concreta de l'edició

p. 113. Ramon Rogent era el pintor encarregat del decorat i del vestuari de la representació.

24. Veg. QUART, Pere. *Obra poètica*. Edició i epíleg d'Helena Mesalles. Barcelona: Proa, 1999, p. 839-864.

25. Aquesta voluntat final coincideix de fet, en el cas que ens ocupa, amb la voluntat definitiva, que és, però, un altre concepte. La voluntat definitiva s'aplica a la decisió última sobre un text o sobre una obra. La voluntat final s'ha d'entendre com a variable en el temps: un autor pot tenir diferents visions de conjunt d'ell mateix i de la seva obra al llarg de la seva vida. La voluntat definitiva seria la darrera voluntat final, la que roman intocada a causa de la manca de repensaments de l'autor. No cal dir que, sovint, és la mort la que imposa aquesta manca de repensaments.

26. Veg. RODOREDA, Mercè. *Primeres novel·les*, vol. I, que conté *Sóc una dona honrada?* i *Del que hom no pot fugir*, i vol. II, que conté *Un dia de la vida d'un home* i *Crim*. A cura de Roser Porta. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda / Institut

dependrà del material que s'edita. Si el que es publica és un dossier genètic, amb materials esbossats, el filòleg s'ha de mantenir fidel a la literalitat dels textos. No tindria sentit intentar salvar cap distància temporal si el que volem és posar en evidència el procés de l'escriptura. Si el que es publica són variants en relació amb un text final, aquestes variants, en principi, han de ser respectades també integralment, encara que el text crític al voltant del qual s'hagin organitzat sigui ortografiat. Això exclouria, naturalment, un aparat que inclogui la varietat ortogràfica. Molt sovint, una edició de variants ja és *per se* un obstacle per al lector general i per a la difusió comercial del llibre, encara que una edició ha de ser sempre al màxim de llegidora. Aquí ens movem en una de les zones grises a les quals em referia a l'hora de parlar del públic: una edició de variants pot tenir també un vessant didàctic, i no s'ha de descartar pas un públic interessat en l'autor, no necessàriament erudit, que la pugui adquirir. La distinció de públics no es pot fer de manera rígida, i cada individu admet diferents funcions de recepció segons els seus interessos de cada moment. Si, en canvi, el que editem és una obra ja publicada o una obra inèdita però acabada, llavors hi podem aplicar els criteris que hem vist pel que fa a la distància temporal. Els textos inacabats, però que van més enllà dels esbossos, plantegen, com miraré d'explicar, una altra casuística i problemes ètics i editorials molt particulars.

Abans de passar al conflicte de la interrupció, voldria deixar ben clar que, sovint, una edició pot donar resposta a diferents conflictes, però que, al capdavant, el que determina la forma d'editar és la prevalença d'un d'ells. Fixem-nos de nou en el cas de Riba: la seva edició de la *Nausica*, en l'edició preparada per Enric Sullà, presenta, a peu de pàgina, les variants del text, tant les d'autor com les de tradició. És, per tant, una edició que també es compromet amb el text des del punt de vista de l'evolució. Ara bé: quina és la preocupació que hi preval? Sens dubte, la de l'establiment del text i la de la superació

d'Estudis Catalans, 2002-2006. Es dona així resposta positiva a una qüestió que em vaig formular a *L'edició de textos: història i mètode. op. cit.*, p. 244: «En molts casos, hi ha hagut un respecte escrupolós (i exagerat) a la voluntat de l'autor que ha impedit, per exemple, que el lector actual pugui llegir *Crim* o *Sóc una dona honrada?* de Mercè Rodoreda, obres que difícilment podrien fer abaixar el reconeixement unànim de què gaudeix l'autora».

de la distància temporal. Una edició centrada en l'evolució del text hauria de ser de tota una altra mena, i a Riba no li'n mancaven pas exemples, com ara la que Francesco Moroncini va fer dels *Canti* de Leopardi (Bolonya: Licinio Cappelli, 1927). Una edició que vulgui posar en primer terme l'evolució del text pot situar al mateix nivell les variants i el text crític: és el que s'ha fet en el cas de l'edició crítica de l'obra de Salvador Espriu. La poesia s'ha editat fent que el lector tingui, a la banda esquerra de la pàgina, el text final, i, a la banda dreta, les variants, de tal manera que el que se li ofereix és un text compost en el qual la idea de canvi apareix en primer terme.²⁷ No és pas que un mètode sigui millor que l'altre, sinó que cada mètode visualitza de manera diferent l'objectiu de l'edició. Naturalment, el text pot marcar la preocupació central. Un text sense variants, com és evident, no pot tenir en compte el problema de cap evolució. Un text prefabrià, per la seva banda, posa a la força en primer terme la distància temporal. En el cas d'Espriu, on les qüestions de distància temporal o de desviament normatiu són mínimes, l'evolució ha de destacar-se. Si es pot, però: en el cas de la prosa, amb variants gairebé infinites, el peu de pàgina s'ha imposat. El text, doncs, marca l'edició, però també és cert que la major part de les vegades ho fa admetent diferents possibilitats. Per exemple, voler posar en primer terme la mirada evolutiva en un text prefabrià que ho admeti vol dir jugar tipogràficament a conservar les grafies, és a dir, tornem a la servitud envers el text, aquí entès tant en la seva materialitat lectoescriptora com en la seva evolució temporal. Una opció així, però, descarta el compromís amb el públic entès com a comunitat amb unes normes lectores generals.

3. La interrupció

La interrupció del text planteja, com he dit, tries ètiques, i per tant editorials, potser encara més delicades que les que acabo d'enumerar. Tot i que a primer cop d'ull sembla fàcil, no sempre podem

27. El primer volum que es va encarregar d'experimentar aquesta disposició va ser el 10: ESPRIU, Salvador. *Cementiri de Sinera. Les hores. Mrs. Death*. Edició crítica i anotada amb estudi introductori a cura de Joan Ramon Veny-Mesquida.

distingir amb claredat entre un text inèdit acabat i un text inèdit interromput. D'entrada, cal distingir entre els textos autènticament inacabats i el que podríem anomenar la «poètica de l'inacabat». És més que famosa, si més no entre els que s'ocupen d'aquestes coses, l'opinió de Paul Valéry a propòsit d'*El cementiri marí* i dels escriptors que, morosament, vant creant les seves obres:

És així que un s'allunya de les condicions “naturals” o ingènues de la Literatura, i arriba insensiblement a confondre la composició d'una obra de l'esperit, que és cosa *acabada*, amb la pròpia vida de l'esperit —que és una potència de transformació constantment en acte. S'arriba al treball pel treball. Als ulls d'aquests *amateurs* d'inquietud i de perfecció, una obra no està mai *acabada* —mot que no té cap sentit per a ells—, sinó *abandonada*; i aquest abandó, que la lliura a les flames o al públic (tant si és per efecte del cansament com de l'obligació de lliurar-la), els és una mena d'*accident*, comparable a la ruptura d'una reflexió que la fatiga, l'enuig o alguna sensació acaben per convertir en nul·la.²⁸

En un altre lloc, Valéry va enumerar més motius d'abandonament: «Un poème n'est jamais achevé — c'est toujours un accidente qui le termine, c'est-à-dire qui le donne au public. / Ce sont la lassitude, la demande de l'éditeur, — la poussée d'un autre poème»; una obra sempre pot ser considerada «comme première approximation, ou origine d'une recherche nouvelle».²⁹ Com és sabut, Borges, al seu pròleg a la traducció d'*El cementerio marino* d'Emilio Oribe (Buenos Aires: Editions Schillinger, 1932), va afegir una motivació més per considerar un text definitiu:

Presuponer que toda recombinación de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H —ya que no puede haber sino

Barcelona: Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu / Edicions 62 («Obres Completes — Edició Crítica» 10), 2003. S'adapta, així, l'edició sinòptica als interessos de la filologia d'autor.

28. VALÉRY, Paul. «A propòsit d'“El cementiri marí”». A: *El cementiri marí i altres poemes*. Traducció i pròleg de Xavier Benguerel, epíleg de Gustave Cohen. Barcelona: Empúries, 1984, p. 23.

29. VALÉRY, Paul. «Littérature», *Tel quel*. A: *Œuvres*, II, edició establerta i anotada per Jean Hytier. París: Gallimard, 1960, p. 553.

borradores. El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio.³⁰

Des d'aquest punt de vista, qualsevol obra es pot considerar inacabada, sigui publicada o no. Cada cop que l'autor reedita una obra pot introduir-hi variants, ja que l'adequa a l'evolució del seu esperit. La «poètica de l'inacabat», que de vegades pot ser una ficció de l'inacabat —recordem en la nostra literatura el *Poema inacabat* de Gabriel Ferrater— és, en realitat, la poètica de l'evolució temporal a la qual ja m'he referit.

Tota una altra cosa és, em sembla, el text realment inacabat o interromput, sigui per impossibilitat de continuar (mort o accidents incapacitants), sigui per abandonament.³¹ El text inacabat ens enfronta a una interrupció definitiva, que ja no pot tenir represa.³² Ara, aquesta categoria, com he dit, no és fàcil d'establir. *Inacabat* es pot considerar, en primer lloc, com a contraposat a *obra*, definida per Bellemin-Noël com un «écrit particulier publié sous la signature de quelqu'un; les dimensions n'importent pas [...] pourvu qu'il y ait un titre et un point final».³³ Per als genetistes francesos, un text és l'últim estadi d'una elaboració signada per l'escriptor que té al seu darre-

30. Cito de: <http://www.lamaquinadeltiempo.com/valery/cementborg.htm> (consultat l'11-XI-2011).

31. Són les dues categories que explicita Lebrave a l'article «L'écriture inachevée». *Item* (<http://www.item.ens.fr/index.php?id=187207>), posat en línia el 26-X-2007, consultat el 9-XI-2011, p. 3 (versió anterior a: BUDOR, Dominique; FERRARIS, Denis (ed.). *Objets inachevés de l'écriture*. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 19-30). Les contraposa a la noció de *non fini* introduïda per la idea de perfecció. Cal dir que, seguint la tendència de la crítica genètica, Lebrave tendeix a allargar la idea d'inacabat, traspassant la «poètica de l'inacabat» fins i tot a l'acte de la lectura: «l'écrit est toujours un acte de langage non terminé, puisqu'il est en attente d'une performance par un lecteur» (p. 5). Seguint exemples de Genette, constata que el text «peut donc être terminé» si «on possède des esquisses, ou si [...] les continuateurs disposent des brouillons, de plans, etc.» (p. 3), acció que, com veurem, és més normal i temptadora del que pugui semblar.

32. En canvi, Lebrave es planteja la noció d'*interromput* com a fase interna del procés d'escriptura a: «L'écriture interrompue: quelques problèmes théoriques». A: HAY, Louis [et al.]. *Le manuscrit inachevé. Écriture, création, communication*. París: Éditions du CNRS, 1986, p. 127-165.

33. BELLEMIN-NOËL, Jean. *Le texte et l'avant-texte*. París: Larousse, 1972, p. 14.

re l'avanttext i és un «écrit qui se replie sur lui-même» en relació amb l'obra.³⁴ Una obra seria, doncs, com ha escrit Louis Hay, una «production artistique cohérente et finie, individuelle et autonome».³⁵ Bellemin-Noëll, com acabem de veure, identifica obra amb publicació. Lebrave, seguint aquesta idea, ha escrit que «[u]n ouvrage achevé, on l'imprime»,³⁶ i, tot i que en algun cas poden haver-hi obres publicades la creació de les quals no es pot considerar acabada, ha posat en evidència fins a quin punt la impremta ha estat fonamental per a la nostra concepció d'obra acabada. Ara bé, tot i que no dubto pas que la impremta hagi marcat la nostra imatge d'acabament literari, és evident que la idea de la publicació és força anterior. Virgili va intentar desesperadament que Vari cremés l'*Eneida* i, ja al llit de mort, es va resignar a deixar els seus manuscrits als seus amics amb l'obligació, segons la *Vita* d'Elio Donato que cito en versió italiana, «che non pubblicassero niente di quello che non era stato pubblicato da lui. Invece Vario, spinto dall'Augusto, pubblicò il poema con una semplice revisione, tanto é vero che lasciò come stavano persino i versi incompiuti».³⁷ La relació entre impremta i acabat tampoc no té en compte que hi ha obres acabades que no han estat publicades en vida de l'autor. En alguns casos, perquè no li ha estat possible, en d'altres, perquè l'ha considerada imperfecta o superada per l'obra posterior ja feta pública. En el primer cas, la intenció de publicació es pot considerar coincident amb la publicació efectiva. En el segon, entrem en una zona molt més subjectiva. Una obra pot tenir títol i final i, tot i així, no ser considerada definitiva en la seva forma per l'escriptor (de fet, aquest és el cas de la *Nausica* de Maragall). En última instància, correspondrà a l'editor considerar si aquestes obres són realment acabades o no. I per fer-ho s'haurà d'acollir a la definició de Louis Hay i considerar si el que té al davant és una «production artistique

34. Ibídem, p. 17, i p. 15 per a la definició d'avanttext: «ce qui précède matériellement un ouvrage quand celui-ci est traité comme un *texte*, et qui peut faire système avec lui». Per a un comentari sobre aquests conceptes, veg. LEBRAVE, Jean-Louis. «L'écriture interrompue: quelques problèmes théoriques». *op. cit.*

35. HAY, Louis. «Écrire ou communiquer? Quelques remarques pour commencer». A: HAY, Louis [et al.]. *op. cit.*, p. 8.

36. LEBRAVE, Jean-Louis. «L'écriture inachevée». *op. cit.*, p. 3.

37. Cito de: Virgilio. *Eneide*. Introducció i traducció de Rosa Calzecchi Onesti. Torí: Einaudi, 1989, p. IX. La cursiva és de l'original.

cohérente», independentment del que n'opinés l'autor. Si volguéssim formular-ho d'una manera més objectiva, l'editor hauria de considerar acabada aquella obra que no presentés apories significatives. És a dir, caldria distingir entre els simples errors (per exemple, anacoluts, incoherències argumentals limitades o badades puntuals en els noms i les caracteritzacions dels personatges, errors tots ells que també poden ser presents en obres publicades) i les autèntiques apories (incoherències argumentals profundes, indefinicions greus dels personatges o bé manca de final, de capítols o de versos). Fixem-nos, però, que detectar aquestes apories vol dir, en el fons, que el text ja presenta una estructura. Això diferenciaria l'inacabat dels simples esbossos o de les notes o plans de redacció, que s'han de considerar com a part del material genètic d'una obra, apunts de l'escriptor que, si s'editen, s'ha de fer amb edicions autènticament diplomàtiques, com els dossiers genètics.³⁸

Quan es troben davant d'una obra que no volen veure publicada, els escriptors, ho hem vist, parlen de les flames. Ho fa Valéry, ho fa Virgili, ho fa Espriu. I ho va fer Kafka, el qual va demanar al seu amic Max Brod, en una carta testamentària, que mirés d'aplegar tot el que no havia publicat en forma de llibre (manuscrits, articles de revista i cartes) i que ho cremés. Els llibres, Kafka també els hauria volgut destruir, però es resignava a la seva existència, que no vol dir a la seva reedició. La resolució d'aquest afer és coneguda i, la justificació moral, també: Kafka hauria donat una ordre contradictòria, ja que demanava destruir els seus escrits a una persona que ell sabia que no ho faria.³⁹ Per a un autor, tot pot ser equivalent si creu que el que ha fet, ho hagi acabat o no, ho hagi publicat o no, no està a l'altura de l'art al qual aspirava o no és prou congruent amb el seu pensament. El desig de fer foc nou de vegades no passa de ser un simple coque-teig —en el cas de Valéry—, de vegades és impossible de dur a terme

38. Veg., per exemple, PLA, Josep. *El primer quadern gris. Dietaris 1918-1919*. Edició facsímil a cura de Xavier Pla. Barcelona: Destino, 2004. De vegades, una obra pot constar de diferents parts, algunes de les quals acabades —o prou acabades— i d'altres no, com és el cas de *Les aventures del bon soldat Švejk* de Jaroslav Hašek, el qual només va poder concloure i editar les tres primeres parts de la novel·la, encara que un amic, Karel Vaněk, li va voler acabar la quarta.

39. Veg. NEUMANN, Gerhard. «L'écrit, l'œuvre, l'imprimé: Le texte inachevé de Franz Kafka». A: HAY, Louis [et al.]. *op. cit.*, p. 87-99.

—Virgili o Espriu, i potser Kafka— i de vegades es compleix, com va fer Gogol, el qual va cremar dos cops els manuscrits de treball de la segona part de *Les ànimes mortes*, tant per motius estètics com ideològics.⁴⁰

En la seva traducció d'*El procés*, Gabriel Ferrater indicava que si la publicació de l'*Eneida* de Virgili no havia estat discutida i la de Kafka sí, era perquè del primer se suposava que només l'havien mogut consideracions estètiques i al segon, en part per culpa de la visió religiosa que Brod havia fixat de l'obra de l'amic, se li atribuïen motius *estranys* que Ferrater, per al qual Kafka era tan sols un escriptor, no compartia. I deia: «Així, doncs, Brod va obrar bé o no? Tot depèn de l'interès que s'atribueixi a Kafka, però sembla clar que al món hi ha moltes persones que no voldrien pas renunciar a haver llegit *El perdut*, *El procés* i *El castell*».⁴¹ Era conscient, Kafka, que donava una ordre contradictòria? No ho sé, no ho podem saber. La solució, però, no pot ser altra que publicar-ho tot: els textos inacabats, com ho són les novel·les de Kafka, s'han de publicar, igual que els acabats inèdits o que les obres rebutjades per un autor. Perquè tot forma part del conjunt de la seva obra. Ara bé, en el cas dels inacabats, l'editor no tan sols s'enfronta a la voluntat final de l'autor, sinó també a la seva voluntat activa, ja que en cap moment aquesta voluntat d'escriure un text concret no va posar un punt i final que permetés anar més enllà de la voluntat programàtica d'escriure una obra que finalment no es va concretar. Això vol dir que la manera d'editar els inèdits acabats i els inacabats —i el problema de l'edició de Max Brod va ser aquest— no pot ser la mateixa: els primers mantenen una relació amb la voluntat de l'autor, els segons, no. De fet, l'editor, encara que en sigui amic, es converteix en *enemic* de l'autor.⁴²

40. Veg. GÜELL, Josep M. «Presentació». A: GÓGOL, Nikolai V. *Les ànimes mortes*. Traducció de Josep M. Güell. Barcelona: Edicions 62, 1984, p. 5-8.

41. FERRATER, Gabriel. «Franz Kafka». A: KAFKA, Franz. *El procés*. Traducció de l'alemany i pròleg per Gabriel Ferrater. Barcelona: Proa, 1981, p. 23. Una altra cosa són les consideracions que Ferrater fa tot seguit sobre l'obra editora de Brod, en el sentit de treure importància a la seva *correcció* dels textos, els quals Ferrater, de tota manera, considera des de la seva feina de traductor.

42. Les edicions pòstumes, com he indicat en un altre lloc, presenten una gran tipologia de casos (veg. MARTÍNEZ-GIL, Víctor. «Voluntat d'autor i edicions pòstumes». A: MARTÍNEZ-GIL, Víctor [coord.]. *op. cit.*, p. 242-248). Cal

La por principal que l'editor ha de superar és la que trobem molt ben reflectida en l'edició ja citada de *Petrolio* de Pier Paolo Pasolini:

Il rischio è, evidentemente, che a una recezione imprevenuta (o peggio, mal prevenuta) l'effetto d'urto di questi «appunti e frammenti» riesca, rispetto all'ispirazioni di fondo e agli obbiettivi finali che l'autore aveva in mente, in qualche misura distorto, e non soltanto sul piano del giudizio estetico.⁴³

Por al judici estètic, doncs, però no tan sols, també por davant el judici moral, en aquest cas exacerbat perquè l'obra és d'una extrema cruesa pel que fa als continguts sexuals i polítics. Aquests dubtes es poden plantejar també en una obra inèdita acabada, però en el cas de l'inacabat la decisió recau totalment damunt les espatlles del filòleg —i Roncaglia, a més, era amic de Pasolini—, ja que no té l'aval de l'escriptor que, en un moment determinat, posés el punt final a l'obra, ni que fos considerat un aval no definitiu. El cas és paral·lel —tot i que no coincident— al dels espistolaris o dietaris que poden contenir informació comprometedora i que se situen en el conflicte entre l'àmbit públic i l'àmbit privat.⁴⁴ La decisió és, com escriu Roncaglia en la frase que abans he citat, fortament ètica:

La cura d'un'edizione è sempre problema etico prima che tecnico. Tanto più grave la responsabilità morale del curatore, di fronte a un'opera cui l'autore non ha dato l'ultima mano né apposto il “visto si stampi”. È lecito pubblicare un testo “non finito” alla cui diffusione l'autore non ha dato il proprio benestare?⁴⁵

tenir en compte que la paraula *pòstum* pot indicar l'edició d'un text no inèdit feta després de la mort de l'autor o bé l'edició d'un text pòstum, és a dir, inèdit. Veg., tot i que hi ha una ampliació desmesurada del significat de la paraula, FERRONI, Giulio. *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*. Torí: Einaudi, 1996.

43. RONCAGLIA, Aurelio. *op. cit.*, p. 575.

44. Deia Carles Soldevila que «no hem arribat a comprendre que la vida privada dels homes que passen un cert nivell moral es fa de domini públic com les seves obres» (*apud* SANTAMARIA, Núria. «Pròleg». A: SOLDEVILA, Carles. *Del llum de gas al llum elèctric*. Barcelona: Empúries, 2007, p. 7). Això no ha d'impedir, però, la cura especial d'aquest material, encara més quan sovint traspasa l'àmbit privat i arriba fins al molt més delicat de l'íntim.

45. RONCAGLIA, Aurelio. *op. cit.*, p. 576.

Els motius que finalment dona Roncaglia per a l'edició del text, després de citar casos precedents en els quals es reconeix (Virgili i Kafka, però també Lucreci i Musil), són que Pasolini en cap cas no havia vetat la publicació del text, que l'autor ja havia parlat de la seva obra i n'havia anunciat intencions i ambicions, que l'obra és valuosa en ella mateixa, encara que inacabada, i que Pasolini ja havia jugat amb el tema de la ficció filològica en aquesta i en altres obres.⁴⁶ Com no podia ser altrament, la publicació del llibre va provocar moltes polèmiques. El contingut fort del text va fer preguntar-se sobre l'oportunitat de publicar-lo, encara que les opinions estaven fortament marcades segons la ideologia progressista o conservadora del crític.⁴⁷ En realitat, el gran problema de l'edició de *Petrolio* és que va aparèixer en una col·lecció comercial, «Supercoralli», de l'editorial Einaudi, una de les més importants, a nivell de difusió pública, d'Itàlia. L'edició de *Petrolio* participa dels principis de les edicions diplomàtiques i interpretatives en el sentit que reproduïx el text linealment i marcant amb diferents símbols els estadis textuais del testimoni (marques de l'autor per indicar llocs a corregir o modificar, anotacions, variants alternatives), per bé que les lliçons finalment suprimides i substituïdes per unes altres no hi són indicades —una tria ètica, també, de no editar el que sabem que l'autor segur que volia suprimir? Havent-se editat a Einaudi, però, l'edició va més enllà i corregeix errors i lapsus, noms i sigles, a més de fer altres regularitzacions. Aquest anar més enllà de l'edició diplomàtica i interpretativa s'explica pel doble objectiu que exposa Roncaglia: «controllare l'esattezza della trascrizione» i fornir al lector «un'esatta percezione dello stato del testo» i, alhora, «la possibilità d'una lettura scorrevole, lineare, libera da preoccupazioni filologiche e letterariamente godibile da tutti», dues exigències «oposte e ugualmente essenziali».⁴⁸ És a

46. Per exemple, *La Divina Mimesis*, o l'ús de l'artifici de paraules il·legibles en alguns dels seus versos, a més de la idea que tenia Pasolini que *Petrolio* s'havia de presentar sota la forma de l'edició crítica d'un text inèdit amb quatre o cinc manuscrits concordants o discordants.

47. Veg., en línia, CONSONI, Simona. *Petrolio* (http://www.pasolini.net/sim_capitolo01.3.htm#ritorno40).

48. RONCAGLIA, Aurelio. *op. cit.*, p. 580-581.

dir, l'edició es mou entre la fidelitat al text i la fidelitat al públic entès pedagògicament.⁴⁹

Com cal, doncs, publicar els textos inacabats o interromputs? S'han de publicar tal qual ens han arribat o s'han de publicar corregits, és a dir, acabant-los o, si més no, maquillant-ne les mancances? Molts són els exemples que ens demostren que és molt difícil resistir-se a la temptació d'acabar en alguna mesura allò que ha estat interromput. Com assenyala Roncaglia, fins i tot els editors de Virgili van eliminar «selettivamente dal testo virgiliano ripetizioni e ridondanze, senza però nulla aggiungere».⁵⁰ Les diferents edicions pòstumes d'Emily Dickinson, amb una història d'allò més complicada, amb enfrontaments sobre com editar els seus poemes que tenien al darrere disputes entre familiars i amics, són un exemple d'aquesta dificultat. Les edicions vuitcentistes de Mabel Loomis Todd i T. W. Higginson resolien els dubtes de redacció i fins i tot inventaven títols per a les composicions, una situació que només va començar a redreçar-se als anys cinquanta del segle XX amb l'edició de Johnson i que només s'ha pogut solucionar del tot, pel que fa a l'exactesa de l'edició, amb les més recents de R. W. Franklin.⁵¹ Prendre un inèdit inacabat i fer-lo passar pel que no és ha estat una pràctica llaminera per als editors comercials, els quals han encarregat a editors filològics

49. Cal tenir en compte que el llibre, del qual sembla que posteriorment s'ha trobat un capítol desaparegut, ha tingut després diferents edicions que, en alguns aspectes, l'han divulgat encara més: dins la col·lecció «I Meridiani» (PASOLINI, Pier Paolo. *Romanzi e racconti*, tom II. A cura de Walter Siti i Silvia De Laude. Milà: Mondadori, 1998) i *Petrolio*. A cura de Silvia De Laude, amb una nota filològica d'Aurelio Roncaglia. Milà: Mondadori, 2005.

50. RONCAGLIA, Aurelio. *op. cit.*, p. 579. En efecte, de vegades la correcció pot ser exercida mitjançant l'eliminació. Això potser no emmascara el caràcter inacabat del text (veg., sobre l'*Eneida*, *supra*, les indicacions citades a n. 37), però no deixa de ser una modificació per fer-lo més presentable.

51. Veg. l'edició de Thomas H. Johnson, *The Complete Poems of Emily Dickinson* (Boston: Little, Brown and Company), amb una edició amb variants del 1955 i una de simplificada ca. 1960; i, de Franklin, *The Poems of Emily Dickinson. Variorum edition*, 3 vol. (Cambridge [Mass.]: The Belknap Press of Harvard University Press, 1998) i *The Poems of Emily Dickinson. Reading edition* (Cambridge [Mass.]: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999). Això no treu, naturalment, que les edicions vuitcentistes no tinguin el seu interès cultural. Així, per exemple, s'han reeditat poemes segons aquestes versions a: DICKINSON, Emily. *Selected Poems*. Nova York: Dover Publications, 1990.

feines que, de fet, no són filològiques. Loomis Todd i Higginson, però, van actuar per amistat, i no es pot ignorar que aquest impuls és present en moltes altres edicions d'aquesta mena —és a dir, publicar sense voler deixar malament l'autor i, per tant, corregint-li els errors o els dubtes. De fet, el tema de la comercialitat no s'ha d'entendre tan sols en termes econòmics, sinó també, amb els quals sovint es barreja, patriòtics o difusors d'una obra o d'una literatura. És el cas d'edicions com la d'*Isabel i Maria* de Mercè Rodoreda, a cura de Carme Arnau, on la pruija de fer més entenedor el text fa que hi trobem moltes correccions: unificació i correcció dels noms dels personatges, afegitó sistemàtic de l'article definit davant els noms dels personatges, substitució de la forma *ésser* per *ser*, regularització de les formes lèxiques, etc.⁵² En definitiva, se la va voler aproximar a la categoria d'obra inèdita acabada. També Sebastià Bonet va cedir a la temptació d'acabar el que Espriu no havia acabat, els seus haikus inèdits. La proposta era un simple joc per demostrar que «l'estat dels haikus inèdits era tal que, si Espriu s'ho hagués proposat, els hauria pogut adaptar sense especials problemes a la norma de no repetició [de cap mot lèxic]». ⁵³ El joc, però, amagava al darrere una recança, com el mateix Bonet reconeixia: la recança «que no pot deixar de produir-nos el misteriós caràcter inacabat d'un text altrament tan intens, exigent i original com és aquest inèdit de Salvador Espriu». ⁵⁴

52. Veg. ARNAU, Carme. «Criteris de l'edició». A: RODOREDÀ, Mercè. *Isabel i Maria*. València: Edicions 3i4, 1991, p. 29-31. Jordi Castellanos es va mostrar contrari a aquests criteris, perquè «és una novel·la inacabada i inacabada vol dir inacabada, és a dir, que no se li han corregit, entre altres coses, totes aquestes incoherències» i conclou que «hauria calgut començar per l'edició crítica» (CASTELLANOS, Jordi. «Mercè Rodoreda, *Isabel i Maria* (Edició a cura de Carme Arnau)». *Els Marges*, núm. 46 [juliol de 1992], p. 126).

53. BONET, Sebastià. «Els haikus esprius inèdits». *Nexus*, núm. 31 (desembre de 2003), p. 32.

54. Ibídem, p. 33. Veg. també BONET, Sebastià. «D'un llibre de salms perdut». A: MARTÍNEZ-GIL, Víctor; NOGUERA, Laia (ed.). *Si de nou volem passar. I Simposi Internacional Salvador Espriu*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005, p. 19-68. Per a una edició genètica dels textos, sense acabaments, veg. ESPRIU, Salvador. *Llibre de Sinera. Per al llibre de salms d'aquests vells cecs. Setmana Santa*. Edició crítica i anotada amb estudi introductori a cura de Jordi Cerdà Subirachs. Barcelona: Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu / Edicions 62 («Obres Completes — Edició Crítica» 13), 2006, p. 199-255.

Corregir o completar és una manera de donar sortida a aquesta recança i a una possible mala consciència. En el fons, l'editor sap que, en publicar un inèdit, tot i ser fidel al conjunt evolutiu d'una obra, està traint la voluntat de l'autor, i l'acció de corregir o de completar es justifica com un acte clarament compensatori.

El gran problema dels textos inacabats és, doncs, el lloc on es publiquen, perquè el lloc determina la manera. Només cal comparar l'edició de *La mort i la primavera* de Núria Folch, apareguda a Club Editor (Barcelona, 1986), amb la de Carme Arnau, publicada per l'Institut d'Estudis Catalans (Barcelona, 1997).⁵⁵ Una edició comercial per força obligarà a fer moltes més correccions que no pas una edició per a especialistes, encara que els graus entre elles són infinits. Quan es va ordenar el llegat de Pere Calders, a la Universitat Autònoma de Barcelona, es van detectar quatre novel·les inacabades: *L'amor de Joan*, *La ciutat cansada*, *La marxa cap al mar* i *Sense anar tan lluny*. Les dues primeres han estat editades per Jordi Castellanos, la primera a la revista *Els Marges*,⁵⁶ amb una transcripció que en regularitza l'ortografia sense cap canvi morfològic o normatiu i amb indicació de lliçons suprimides, i la segona en una edició comercial dins la col·lecció «El Balanci» d'Edicions 62, en la qual es recompon el text a partir de diferents testimonis i es transcriu segons l'última lliçó fixada, respectant el lèxic i les construccions gramaticals però amb l'esmena d'errors tipogràfics i ortogràfics, la resolució d'algunes confusions (*en* / *amb*), l'afegitó dels pronoms *en* i *hi* i alguna regularització de noms.⁵⁷ Les altres dues novel·les s'han publicat dins

55. Veg., sobre aquestes dues edicions, MARTÍNEZ-GIL, Víctor (coord.). *op. cit.*, p. 244-245. Pel que fa als epistolaris, que no s'haurien de corregir, trobem molts casos de zel excessiu (veg., per exemple, OBIOLS, Armand. *Cartes a Mercè Rodoreda*. Pròleg [i se suposa que edició, encara que no s'indica] d'Anna Maria Saludes i Amat. Sabadell: Fundació la Mirada, 2010, on les correccions arriben als «barbarismes lèxics», considerats una influència perniciosa del medi en el qual es movia l'escriptor).

56. CASTELLANOS, Jordi. «*L'amor de Joan*, de Pere Calders, o l'aprenentatge d'un novel·lista». *Els Marges*, núm. 86 (tardor de 2008), p. 89-115.

57. El grau d'intervenció, tot i que existeix, és molt menor que el que trobem, per exemple, a l'edició d'*Isabel i Maria* ja citada (veg. CASTELLANOS, Jordi. «Presentació». A: CALDERS, Pere. *La ciutat cansada*. Presentació i edició de Jordi Castellanos, pròleg de Joan Melcion. Barcelona: Edicions 62, 2008, p. 10-14). La recepció crítica que va tenir la novel·la ens situa de ple en l'impacte que pot tenir

la col·lecció universitària «Gabriel Ferrater» i presenten aparat de variants. *Sense anar tan lluny* corregeix en part el text (ortografia, puntuació, lapsus, alguns usos pronominals) però indica aquestes correccions a l'aparat, el qual inclou les variants dels diferents testimonis, un aparat en apèndix, amb la qual cosa es privilegia una imatge de completeness en detriment d'una imatge més en evolució del text.⁵⁸ *La marxa cap al mar* renuncia a les variants genètiques, però fa constar en aparat, també en apèndix, les alternatives, així com els canvis més significatius, per exemple els ortogràfics, introduïts per l'editor. No són, per tant, edicions diplomàtiques, ni tampoc, en el cas de *La marxa cap al mar*, crítiques en un sentit absolut —tampoc la col·lecció on apareixen, malgrat ser universitària, no acull per norma general aquesta mena d'edicions. L'edició de *La marxa cap al mar* està, segons el curador, adreçada al «lector comú», la qual cosa fa que no es doni completa la història genètica del text perquè hauria

l'edició d'obres inacabades en un circuit comercial. La novel·la va ser en general ben rebuda (GUILLAMON, Julià. «Un gran Calders». *La Vanguardia. Culturas*, núm. 323 [27-VIII-2008], p. 6-7; i LLORCA, Vicenç. «Pere Calders, *La ciutat cansada*». *Serra d'Or*, núm. 591 [març de 2009], p. 60). Alguns crítics van destacar que valia la pena de ser editada per al gran públic encara que aquest per força s'havia d'adonar que es tractava d'una obra inacabada (BONADA, Lluís. «Pere Calders desava una joia al calaix». *El Temps*, núm. 1.265 [9 de setembre de 2008], p. 70; i PLA I ARXÉ, Ramon. «Sobredosi de protesta cívica». *El Temps*, núm. 1.272 [28 d'octubre de 2008], p. 87), i sovint van ser positius de manera explícita també amb els criteris d'edició (PUNZANO, Israel. «L'altre Pere Calders». *El País. Quadern*, núm. 1.271 [4-IX-2008], p. 1-2), perquè no enganyen el lector (PLA, Xavier. «La gran evasió». *Avui Cultura* [13-IX-2008]) o perquè permeten gaudir d'una llengua gens encarcerada i «lliure de tics noucentistes» (RÀFOLS, Ferran. «Una mica més rics». *Benzina*, núm. 30 [octubre de 2008], p. 46). En canvi, Vicenç Pagès Jordà hauria preferit una edició crítica «per a especialistes», perquè va trobar la novel·la de poca qualitat i amb criteris d'edició massa fidels que impregnaven el llibre «d'una sensació de descurança» («Un rescat innecessari». *El Periódico de Catalunya. Llibres* [10-IX-2008]). En algun cas, es va considerar que «es tracta d'un esborrany, d'un conjunt de provatures» i es va posar en dubte que «la manera més encertada de posar-la a l'abast dels interessats sigui aquesta d'una edició comercial en una col·lecció amb voluntat de gran públic i amb un reclam que la destaca com a “novel·la inèdita”» (MUNNÉ-JORDÀ, A. «Només per a caldersians». *Serra d'Or*, núm. 588 [desembre de 2008], p. 109).

58. Veg. CALDERS, Pere. *Sense anar tan lluny*. Presentació de Jordi Castellanos, estudi i edició crítica de Valentí Rossell i Riera. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona (Servei de Publicacions), 2008.

resultat molt «carregosa» (és la paraula que utilitza) «en una edició divulgativa, que és el que aspira a ser la transcripció que oferim».⁵⁹ Malgrat això, és evident que el tipus d'edició d'aquestes dues novel·les no aspira a la divulgació que va tenir *La ciutat cansada* o, fins i tot, *L'amor de Joan*. Naturalment, el grau d'inacabat determina les possibilitats comercials del text, però fins i tot en textos molt poc estructurats la temptació de comercialitat en el cas d'escriptors reconeguts o populars és molt forta.

Són acceptables, aquest tipus d'equilibris? L'ideal filològic en el cas dels textos inacabats és, no ens enganyem, el respecte absolut per la materialitat del text, encara que sigui difícil d'aconseguir: fins i tot Carme Arnau corregeix, a *La mort i la primavera*, errors «simplement ortogràfics»!⁶⁰ Certament, aquest ideal de fidelitat al text concret es pot veure relativitzat per una suposada fidelitat a la imatge de l'escriptor —que no es vol publicar amb *faltes*— i al públic entès com a receptor pedagògic. L'equació, però, és molt perillosa, perquè en realitat publicar un inacabat vol dir saltar-se la voluntat de l'autor en tots els seus aspectes i oferir un inacabat de manera pedagògica és força discutible. En tot cas, el que cal sempre és no enganyar el lector. Crec que dues coses haurien de quedar, amb tot, ben clares. En primer lloc, que, si bé tota edició és justificable per intenció o moment històric —fins i tot les normativitzadores—, també hem de partir del fet que hi ha un grau zero de l'edició —el de les edicions diplomàtiques i interpretatives, i el de les edicions crítiques que mantenen la transcripció interpretativa sense anar més enllà— a partir del qual hauríem de poder ser capaços de determinar clarament quin

59. GUZMÁN MONCADA, Carlos. «Presentació». A: CALDERS, Pere. *La marxa cap al mar*. Presentació de Jordi Castellanos, estudi i edició crítica de Carlos Guzmán Moncada. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona (Servei de Publicacions), 2008, p. 38-39. Cal dir que els originals es poden consultar al Dipòsit Digital de Documents de la UAB (ddd.uab.cat).

60. Veg. ARNAU, Carme. «Criteris de l'edició». A: RODOREDA, Mercè. *La mort i la primavera*. A cura de Carme Arnau. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda / Institut d'Estudis Catalans, 1997, p. 64. En canvi, s'avisa ja des del títol l'escrúpol editor a: PIN I SOLER, J. *Esborranys de Kildo*. A cura de Josep M. Domingo. Tarragona: Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV, 1994. La transcripció tan sols unifica l'accentuació amb l'accent agut i indica les lletres o mots il·legibles.

és el terreny que trepitgem. En segon lloc, que tota edició és sempre una proposta i, per tant, és provisional. No tan sols perquè els textos admeten moltes edicions diferents —que poden conviure en el mercat— segons la problemàtica que es posi en primer terme, sinó també perquè la filologia, sens dubte, clarifica criteris i opcions al llarg del temps, i l'única manera de fer-ho és provant diferents maneres d'editar. Em semblen molt indicatives, en aquest sentit, les paraules del curador de l'edició de *La marxa cap al mar* de Calders quan diu que «cal dur a terme una edició crítica de tota l'obra fonamental de Calders, abans d'intentar emprendre una veritable edició genètica d'aquests manuscrits seus menys coneguts».⁶¹

* * *

Podríem, per concloure, mirar de donar algunes indicacions a partir del que he anat exposant:

Voler superar la distància temporal i de desviació de la norma pressuposa que el filòleg es compromet amb el públic entès pedagògicament i amb l'autor segons un respecte parcial a la seva voluntat activa —la que no fa referència a la grafia— i total pel que fa a la seva voluntat final de projectar-se en el públic. Anar més enllà de l'ortografiació i arribar fins a la normativització reafirma el compromís pedagògic amb el públic —sempre, però, que entenguem la pedagogia com a adaptació a la norma escolar, i no pas en un sentit més ampli. Alhora, la normativització prescindeix de la voluntat activa de l'autor i respecta només la programàtica, és a dir, la de voler escriure un determinat tipus de text, i la final, és a dir, normalment, la de voler ser llegit amb correcció.

Voler publicar el material de l'evolució temporal (materials de redacció prèvia, variants, obres inèdites acabades, obres editades rebutjades) vol dir centrar-se en el text entès com a conjunt d'una obra escrita segons la voluntat activa de l'autor en cada moment,

61. GUZMÁN MONCADA, Carlos. *op. cit.*, p. 39. No entro, ni en aquest ni en altres casos, a discutir els signes i símbols emprats per marcar els canvis introduïts per l'editor o l'estat del text que s'edita, però cal tenir en compte que es podrien estudiar a partir dels principis generals de fidelitat que he intentat de desenvolupar.

la qual es troba orientada per una voluntat final que pot canviar. Aquest compromís demana editar aquest material atenent a la historicitat de cada testimoni i, per tant, demana centrar-se en una imatge erudita del públic; tot i això, les obres inèdites acabades, com les publicades i després rebutjades, es poden sotmetre sense gaires problemes a les ortografiacions i a altres criteris d'adaptació segons el que s'ha exposat.

I, per últim, publicar obres interrompudes vol dir prescindir de la voluntat de l'autor i remetre el nostre compromís al text i a l'obra com a conjunt d'existència material, ja que la voluntat activa no es pot considerar en cap moment com a completa. Aquest fet sembla indicar que l'ideal és fer aquestes edicions amb un respecte escrupolós a les característiques concretes dels textos —edicions diplomàtiques—, encara que aquesta aplicació dependrà del grau d'inacabament a l'hora de propiciar edicions més divulgadores. El mateix es podria dir pel que fa a dietaris, correspondències i altre tipus de material similar, si més no quan manegem material recent o contemporani, ja que el conflicte entre privat i públic demana no donar imatge de públic a allò que no ho és. En el cas de textos antics, sense memòria viva dels escriptors i dels seus familiars o amics, aquests escrúpols poden ser menors o desaparèixer. Sigui com sigui, el caràcter documental d'aquests textos fa que només en casos d'interès literari o, tant en textos antics com més recents, de representativitat històrica, sembli adequat ortografiar-los, preferiblement sense ultrapassar els límits normalitzadors gràfics.

Em sembla que tenir en compte quins són els conflictes ètics als quals s'enfronta l'editor de textos pot ajudar a prendre decisions i a estudiar la manera com s'ha editat al llarg del temps. El camí de les edicions és fet de meandres, i l'important és ser conscient que cal que aquests meandres s'apropin, cadascun des del seu recorregut, a l'ideal de la consciència filològica. Amb adaptacions a cada moment i a cada intenció, amb moltes possibles edicions segons el conflicte que el text exposa o que el filòleg prioritza, però també amb un progrés general que hauria de ser de clarificació.