

Maria Rosell
 Què esperem d'un llibre que es titula *Una novel·la russa*? En principi, el lector confia en la directriu imposada pel títol, l'element fonamental de la portada, i accepta sense massa objeccions «l'etiqueta» amb què l'editorial classifica els gèneres en cadascuna de les col·leccions. Amb l'última publicació del prestigiós escriptor Emmanuel Carrère (Paris, 1957), però, comencem a dubtar que això que es presenta al mercat com la seua gran novel·la, com el relat més important de la seua vida, —que ha suposat una catarsi i una teràpia personals—, no siga tant una novel·la com tota una altra cosa: «*He pres una decisió, ara: continuo escrivint en rus. Malament però en rus. El que escriu, al principi, és un diari, però a mesura que avanço vaig introduint relats de somnis, records d'infància, notes sobre el meu avi i coses que remunten des de fa temps a la superfície i que no hauria pogut escriure, crec, en francès*».

El fet que un personatge anomenat Emmanuel, en primera persona, vehicule la narració sobre fets històrics fàcilment identificables amb els propis de la figura pública Emmanuel Carrère, no és cap novetat dins de l'oferta editorial que ens ha acostumat a un tipus d'escriptura on l'«autoficció» s'imposa. Es tracta de la construcció dels relats a través de protagonistes amb el mateix nom i característiques que els autors reals, però afegint-hi material novel·lesc més ficcional que no autobiogràfic. L'operació de màrqueting al voltant d'*Una novel·la russa*, en canvi, ha accentuat la càrrega de veracitat dels fets narrats i l'al·licient que, com en tota autobiografia, s'hi in-

L'escriptor francès Emmanuel Carrère practica la literatura a mode de teràpia

Si això és una novel·la



Emmanuel Carrère

Una novel·la russa

Traducció al català d'Ona Rius Piqué
 Empúries, Barcelona, 2008

Una novela rusa

Trad. al castellà de Jaime Zulaika
 Anagrama, Barcelona, 2008

voquen les veus de vius i de morts, —molt coneguts pel públic francès en aquest cas. Una de les polèmiques suscitades per l'aparició del llibre ha estat, justament, que l'obra tracta de reconstruir una llacuna en el passat de la seva mare, la coneguda historiadora i prestigiosa secre-

tària perpètua de l'Académie Française Hélène Carrère d'Encausse, d'origen rus. Malgrat l'explícita oposició materna a tractar el tema de la figura paterna (un suposat col·laborador nazi), Emmanuel es dedica al llarg de dos anys a tractar de difuminar l'ombra que pesava sobre una família d'arrels aristocràtiques i de notable prestigi social i intel·lectual. *Una novel·la russa* és el resultat de la cerca detectivesca de la identitat, tan productiva en les novel·les recents, on, a més, s'hi experimenta amb la hibridació de gèneres característica de la postmodernitat: novel·la, relat breu eròtic, escriptura epistolar, documental i diaris.

No de bades, un dels eixos és la documentació d'una investigació duta a terme per un equip cinematogràfic a Kotelnitx, Rússia, l'any 2003, per tal de dilucidar la veritat sobre un presoner amnèsic trobat a un hospital cinquanta anys després de l'acabament de la Segona Guerra Mundial. El més cridaner, en canvi, a banda de l'exhibició pública dels draps bruts i de la imatge nefasta que Carrère dona de si mateix, és el caràcter autorreflexiu del fet literari vist com un experiment en moviment que s'inse-

reix en la vida quotidiana i que pot influir en la pròpia existència. Un exemple n'és la inclusió a l'autobiografia d'una *nouvelle* apareguda al suplement estiuenc de *Le Monde* l'any 2002. Contra tot pronòstic, en lloc de publicar-hi el convencional relat de viatges, Carrère idea la complicada posada en escena d'una seqüència eròtica que hauria de llegir i practicar la seua parella en pujar a un tren, justament el dia de la publicació del text al diari.

L'experiment, del qual participaren moltes de les viatgeres que aquell dia pujaren als vagons i que llegiren allí mateix el text, va ser arreplegat al llarg de més de huit-cents correus electrònics rebuts pel novel·lista, després d'oferir l'adreça perquè les lectores hi aportaren les opinions. A banda de la bateria de crítiques, prou conservadores, rebudes per diferents sectors de la professió i per la pròpia família, la publicació de la història «lleugera» que pretenia ser performativa i condicionar els esdeveniments produïts al llarg d'un trajecte de tren, forçà la ruptura sentimental amb la protagonista i destinatària del text: irònicament, mai no va arribar a llegir-lo.

El tot festiu, encara que cru, d'aquestes narracions contrasta amb la trajectòria literària d'un autor i cineasta interessat a furgar en la ment de les psicologies més complexes i obsessives i a donar forma a la identitat i la memòria a través d'històries de bogeria, de mentides i de pèrdua. En aquest sentit és representativa *L'adversari*, (Empúries / Anagrama 2000), novel·la adaptada repetidament al cinema que tracta la vida del famós mentider patològic Jean-Claud Romand, un «cas clínic» que enganyà al

llarg de vint anys la seva família fent-se passar per metge i que va acabar assassinant-la; en *Yo estoy vivo y vosotros estáis muertos* (Minotauro, 2002) es recrea la vida del paranoic escriptor de ciència ficció Philip K. Dick, molt admirat per l'autor, sempre preocupat per les relacions turbulentes entre l'individu i la institució familiar, com demostra en una obra de tall realista on irromp «l'estrany» de manera inquietant: *El bigote* (Atlántida, 1987), també portada al cinema; el llibre documenta la història d'un home que decideix afaitar-se el bigot i descobreix aterrit com ningú no se'n adona.

■
L'obra és el resultat de la cerca detectivesca de la identitat, tan productiva en les novel·les recents, on, a més, s'hi experimenta amb la hibridació de gèneres

Megalòman, classista, esnob, obsessiu, independent: eixa és la imatge que Emmanuel Carrère ha anat configurat per a la posteritat; eixe és el perfil que mostra, més que mai, en l'obra fragmentària *Una novel·la russa*, amb la qual pretén allunyar els fantasmes del passat, situant l'obra artística en el primer lloc de la jerarquia, a costa de qualsevol altra cosa, encara que siga la vida.

Cesare Pavese

Entre dones soles

Trad. al català de Francesc Vallverdú
 Proa, Barcelona, 2008

Entre mujeres solas

Trad. al castellà de Esther Benítez
 Lumen, Barcelona, 2008

Ferran Archilés
 Hi ha una modesta estació de tren a una vella fotografia, de les primeres dècades del segle XX, segurament. Sembla una estació perfectament reconeixible, com qualsevol de les que omplien el País Valencià. És un edifici no molt gran, amb un cos d'un sol pis, un teulat a dues aigües i amb els cantons de la fàbrica reforçats, adornats amb pedres. Ami em recorda molt a la vella estació de Castelló. Però no és el País Valencià, és Santo Stefano Belbo, el lloc des del qual podrien partir els personatges de Pavese per a no tornar; per a anar a Roma o a Torí; d'on partí Pavese per a no tornar. Però, tornar. O també com Clelia, que torna ara, després de la guerra, la Segona Guerra Mundial que ha arrassat la ciutat, torna per primera vegada a Torí.

Evoque tot això, a propòsit d'una novel·la del 1949, i anticipa una certa fatiga en els lectors. Com si, d'alguna manera la Itàlia de la postguerra fora un lloc ja amortitzat. Com si aquell temps i tot en el que ell es va donar haguera quedat atrapat entre les imatges (i les runes) de la resistència partisana, el

La reedició d'una de les millors novel·les de Pavese

País d'Itàlia

cos cap per avall de Mussolini i el neorealisme. I per això Pavese sembla un autor amortitzat, un il·lustre suïcida i poc més. Però no és cert, almenys no ho és per a mi. La cultura italiana de la postguerra no és un lloc tan simple que capia en quatre imatges entre de Sica i Prattolini, entre *Bella Ciao* i Ana Magnani. No fa molt els Wu Ming evocaven fantàsticament a 54 una imatge bufa i intensa d'Itàlia, el país de les esperances del comunisme europeu. Ara que tot ho mirem des de la talaia del després del després de la caiguda del mur de Berlín, tot allò sembla infeliç i absurd, irrisori.

Pavese va saber construir (i *Entre dones soles* és potser uns dels seus millors exemples) un univers narratiu a partir dels mínims. Adorava la literatura nord-americana, de Melville a Hemingway, que havia estudiat a la seua tesi doctoral, i que havia traduït, i que el van influenciar ja per sempre (estudis, per cert, que ara ha agrupat en castellà l'editorial Lumen). «*Vaig arribar a Torí amb l'última neu de gener, com els saltimbanquis i els venedors de torrò*». És la primera frase de Clelia, la narradora de la novel·la, i amb

aquesta primera referència arribem a saber i a ignorar de la protagonista, gairebé tant com sabem i ignorarem quan el llibre haja acabat. Pavese és un d'eixos, pocs, autors que en menys de dues-centes planes ha creat per a sempre un espai imprescindible on no sobra res. Uns anys més tard, no molts, Michelangelo Antonioni en faria una versió cinematogràfica d'aquesta novel·la que va titular *Les amigues*. És una pel·lícula estimable, una etapa més en l'evolució del director cap als seus propis mínims. La pel·lícula, però, tot just si grata el superficial (la soledat, la grisor, la banalitat) del llibre. Manca, inevitablement, la psicologia paveseana. És clar, no ens hem d'enganyar, aquest no és un llibre en què les dones que parlen siguen creïbles: sempre ens sembla Pavese. Tampoc no és una novel·la neorealista ni compromesa. Generalitzar a Pavese en eixos termes és una reducció, un malentès (que ell mateix va contribuir a crear, les coses com són) que ha forçat per molts anys una lectura insuficient. I un oblit. Quan anys més tard tots assajaren les seues ruptures, Calvino (el marmessor

editorial de Pavese) com Pasolini, potser oblidaven que, d'alguna manera, per allà ja havia passat Pavese, que tot partint de la tradició del verisme i el realisme havia forçat a la literatura italiana a entrar en la modernitat. Però aleshores Pavese ja era un mite (mitificat com a suïcida, a més) i això no va ajudar.

Sembla que cal dir que *Entre dones soles* forma part d'una trilogia perquè es va publicar amb *El bell estiu* i *El diable als turons*, en un sol volum. No ho sé, no ho crec. A mi el paisatge moral em recorda molt més a *Fira d'estiu* (i fins i tot a *La lluna i les fogueres*). Tampoc no se m'ha de fer molt de cas, però aquestes dues obres i *Entre dones soles* són, en la meua opinió, el millor Pavese en prosa. Si Pavese pertany a la postguerra, no s'assembla a Camus o a Böll, dos autors amb els quals se l'emparella (o almenys se l'emparella) pel seu tarannà intensament existencial. Però el seu paisatge, almenys en aquestes obres, és un altre, molt més essencial (potser només *La caiguda* de Camus és semblant).

La prosa de Pavese el destinava a ser un clàssic, va dir Calvino

(o ho va dir a propòsit de la seua poesia? Ja no ho recorde) i així és. Les seues imatges cisellen uns àmbits amb una precisió ja oblidada. Una precisió de perfils i una lluminositat que fan pensar en Morandi. Una sola frase, triada un poc a l'atzar, de Pavese i és inconfusible. L'excel·lent traducció de Francesc Vallverdú és així, molt cisellada i precisa, però potser una mica gasiva. Tal volta Esther Benítez a les seues antigues traduccions castellesanes va ser més generosa.

Hi ha uns hermosos records de la seua vella amiga torinesa, Natalia Ginzburg, en què parla de Pavese i el descriu com un home tímid i amatent, el millor amic desitjable, sempre preocupat pels seus, i sempre distant. Supose que eixa no era la imatge que tenien les dones que van ser estimades per Pavese. Si mirem fotos d'algunes d'elles (incloent la dona «*dalla voce rauca*») totes eren molt belles. Pavese creia en poder escriure un univers femení? No ho sé, a mi no m'ho sembla. O almenys no va reeixir, jo crec. *Entre dones soles* és una altra cosa, un llibre molt bell i trist, d'una Itàlia de postguerra en què els homes i les dones (com als contes de Hemingway) malgrat els embolcalls i aparenances sempre semblen de carn i ossos, i sexe i subtilitat. Un país, una vida, on no es possible quedar-se, però. Com els saltimbanquis.