

LA RECERCA EN EL CORPUS LITERARI DIGITAL: DOS EJEMPLOS*

JORDI MALÉ I JOAN R. VENY-MESQUIDA
Grup de Recerca Aula Màrius Torres-UdL

El Corpus Literari Digital (CLD) és un projecte realitzat pel Grup de Recerca Aula Màrius Torres i per la Càtedra Màrius Torres de la Universitat de Lleida que pretén preservar, difondre i promoure els estudis sobre el patrimoni literari català contemporani. Cal entendre per patrimoni literari el gruix de *documents* (escrits, gràfics, sons i audiovisuals) que testimonien l'existència dels *monuments* que són les obres literàries, és a dir: autògrafs (manuscrits i mecanoscrits), quaderns de notes i proves d'impressió, edicions originals, publicacions periòdiques, enregistraments amb la veu dels escriptors i enregistraments audiovisuals amb la imatge dels escriptors. Aquesta tipologia determina les cinc seccions de què consta el Corpus: Hemeroteca, Biblioteca, Manuscrits, Fonoteca i Videoteca.

Cada secció conté un catàleg de consulta (per títols en el cas de l'Hemeroteca i per autors en les altres seccions), a més de presentar blocs de documents temàtics, de format o de procedència. Totes les seccions estan vinculades entre elles a través de la base de dades del Corpus, una base de dades de textos. Un cop els documents han estat digitalitzats, mitjançant el buidatge de cada llibre, de cada revista, de cada plec de manuscrits i de cada enregistrament, els respectius textos es converteixen en registres bibliogràfics, als quals corresponen o bé una imatge (manuscrit, pàgina de llibre o de revista) o bé un arxiu sonor o audiovisual (enregistraments): <http://www.catedramarius-torres.udl.cat/materials/index.php>

* Aquest estudi s'ha elaborat en el marc del projecte I+D FFI2010-16491/FILO, finançat pel Ministerio de Ciencia e Innovación, i del Grup de Recerca Aula Màrius Torres (2009 SGR 423), finançat per l'AGAUR.

El CLD vol ser una plataforma i una eina per a promoure la recerca sobre el patrimoni literari català. Actualment, les dues principals línies d'investigació que desenvolupa el Grup de Recerca Aula Màrius Torres en el marc del projecte són la crítica literària i la crítica filològica. Tot seguit oferim exemples de l'una i de l'altra.

EL PRIMER ESTADI DE LA CRÍTICA. UN BLOC DE NOTES DE CARLES RIBA SOBRE JOSEP PLA

Entre el març de 1922 i el febrer de 1923 Carles Riba va fer una estada a Alemanya per estudiar amb el filòleg Karl Vossler gràcies a una beca del Consell de Pedagogia de la Mancomunitat. Durant el sojorn alemany va escriure dos dels seus tres grans estudis d'estilística, seguint les directrius de Vossler (i potser de Leo Spitzer):² el pròleg a l'antologia *Poesies* de Verdaguer (inicialment publicat en tres articles a *La Veu de Catalunya* entre abril i maig de 1922) i la sèrie de dotze articles dedicada a l'estil de Francesc Pujols (publicada a *La Veu de Catalunya* entre juliol de 1922 i febrer de 1923). El tercer gran estudi estilístic l'escriuria tres anys després: la sèrie de quatre articles dedicats a Josep Pla (apareguts a *La Publicitat* entre setembre de 1926 i gener de 1927).³

El grau de complexitat d'aquests articles és molt elevat perquè Riba fa una dissecció minuciosa i molt aprofundida de l'estil dels tres primers llibres de Pla (*Coses vistes*, 1925; *Rússia*, 1925; i *Llanterna màgica*, 1926). Pot ajudar a comprendre'ls, però, la consulta d'un petit bloc de notes que es conserva entre els manuscrits de Riba i que és ple d'anotacions i comentaris en relació amb els esmentats llibres de Pla.⁴ És prou evident que aquest bloc constitueix el primer estadi,

2. Vegeu GUARDIOLA 1990: 213.

3. Sobre la sèrie verdagueriana, vegeu MALÉ 2002b; sobre la de Pujols, MALÉ 2002a; i sobre la de Pla, MALÉ 2000.

4. Aquest bloc, dipositat a l'Arxiu Nacional de Catalunya, ha estat digitalitzat i incorporat dins el Corpus Literari Digital, juntament amb la totalitat de manuscrits de Riba (tant els que conserven a l'ANC com els que es troben a la Biblioteca de Catalunya, i alguns altres en mans de particulars). El bloc es pot consultar a través del Cercador general del CLD:

parcial i embrionari, dels articles ribians sobre Pla. Això és: Riba va llegir les tres primeres obres de l'autor empordanès tenint a mà aquest bloc, en el qual va anotar aquells passatges planians que li suscitaven algun interès crític, alguns dels quals va acompanyar de breus comentaris que poden ser considerats esbossos dels judicis crítics que plasmarà a la sèrie de quatre articles de *La Publicitat*. Aquest bloc, doncs, ens permet d'assistir, com si diguéssim, a la cuina de la crítica ribiana, i ens permet de reconstruir la seva praxi analítica.

Un primer exemple. Al quart article de la sèrie, tot comentant l'estil de la prosa planiana, Riba escrivia: «...la seva construcció és la col·loquial, baldament pateixin la sintaxi o l'orella; per la raó senzilla, que és la que més de prop segueix el moviment natural de les coses. És aquest, que l'orienta i el comanda» (RIBA 1927: 278-279).

A què es refereix Riba amb «el moviment natural de les coses»? I com percep Riba que la prosa col·loquial de Pla reflecteix aquest «moviment»? Al full núm. 20 del bloc de notes Riba va apuntar: «El paisatge al començament de la història de Carrau (C. V. p. 49). Moviment. Verbs.» Si llegim l'inici de la «Història de Carrau» a la p. 49 de la primera edició de *Coses vistes* trobem aquests verbs de moviment: «El paisatge, sota els núvols blancs de la tarda s'estén, s'ajeu al sol com si reposés d'un llarg desvari».⁵

Riba encara va anotar un altre exemple al bloc de notes, al full 21: «Moviment. «i per la línia del llom de la muntanya hi volen uns pins» (C. V. p. 71).» I en uns altres fulls del bloc (19-20), sentenciava: «El paisatge de J[osep] P[la] no té permanència, sinó durada, successió de fenòmens, no eternitat de forma.»

A això es referia, doncs, quan apuntava que la construcció col·loquial del prosista seguia «el moviment natural de les coses». I la darrera anotació del bloc citada permet d'entendre més clarament per què Riba va iniciar el tercer article de la sèrie planiana (el dedicat al paisatge) referint-se a l'impressionisme. Perquè, tot i que la pintura

<http://www.catedramariustorres.udl.cat/materials/cercador/cercador.php>

Cal fer-hi una cerca avançada indicant, en el camp «Autor de l'obra», Riba, i en el de «Matèria», Pla.

5. Les cursives són nostres.

impressionista li servirà de terme de contrast respecte a l'estil de Pla, en un aspecte convergien el paisatge dels pintors francesos i el de l'escriptor empordanès: en el fet que l'impressionisme «sobreposant la forma al fenomen, la decantava [la pintura] del pla de la permanència al de la durada» (RIBA 1927: 268), talment com el paisatge planià, segons hem vist que apuntava Riba, «no té permanència, sinó durada».

D'altra banda, encara al tercer article de la sèrie Riba explicava, també amb relació als paisatges de Pla:

D'on, en les seves visions de paisatge, una oscil·lació contínua entre dos moments: el que anomenaríem més aviat pictòric, en què les coses es concentren, se li oposen en llur perfil, en llurs masses, en llur color, i ell, amb ull agut i exacte, les hi fixa; i el moment autènticament poètic, en què, ja filtrades, treuen llurs valors humans i s'associen amb el seu món sentimental (RIBA 1927: 272).*

En un primer moment, doncs, ve a dir Riba, Pla fa una descripció precisa i exacta del paisatge. Però hi ha un segon moment, que qualifica de *poètic*, en què les coses s'associen al món sentimental del pro-sista i «treuen llurs valors humans». A què es refereix, Riba, amb els «valors humans» de les coses? I com ha percebut aquests dos moments en les descripcions planianes?

Novament, algunes anotacions del bloc ens permetran de seguir el procés crític ribià i entendre millor la seva anàlisi. D'una banda, al full 20 del bloc va fer la següent anotació: «Aviva la pedra per associacions humanes: "...aquests arcs pesants, baixos, galtainflats i ventruts, fan un gran efecte." C. V. p. 59.» Els «valors humans» que mostren les coses, doncs, Riba els induïa de passatges com aquest en què Pla aplicava personificacions als objectes descrits.

Una altra anotació del bloc (full 23) ens permetrà de veure com va detectar els dos esmentats «moments» amb què Pla construeix les seves descripcions:

Comença descrivint amb precisió; però quan aquesta esdevé fotogràfica, en fuig sobtadament, d'un salt, per una associació aguda. (Exem-

* Les cursives són nostres

ples, *passim*; alguns dels copiats i l'home C. V. p. 80: «...amb una mica de crueltat de gall als llavis»).

Si llegim la descripció sencera de l'home de *Coses vistes* a què es refereix Riba (de la qual sols transcriu els darrers mots), comprovem que comença essent precisa i objectiva, però al final Pla hi afegeix una imatge fruit d'una associació subjectiva i personal:

A les portes de les tavernes hi havia sempre algun obrer jove, figura obliqua, amb el vestit blau planxat, la gorra de gran visera una mica de cantó, un clavell a l'orella, indiferent, amb una mica de crueltat de gall als llavis (PLA 1925: 80).

Aquests serien els dos «moments» a què feia referència Riba, i que encara va trobar en un altre passatge planià copiat al bloc de notes (fulls 22-23):

Fuig de la precisió per augmentar la impressió fent-la més vaga: una ànima

«En moltes parts de la ciutat, més que punts de llum hi havia un aire lluminós, feien l'efecte que provenien de l'escampament d'una pluja invisible. [Humanització, ara] Hi havia llums crispades, llums mòrbides, llums molt tristes, llums que es veia que tenien una alegria fictícia... i moltes altres classes de llums que rondan incertes i fosques per la meua memòria» [a la fi, fusió amb l'autor i la seva impressió personal] C. V. p. 76-77.⁶

És d'aquesta barreja de precisió i de vaga suggestió, d'objectivisme i de projecció de les impressions personals, que sorgeixen, per a Riba, els paisatges característicament planians, amb els quals el pro-sista de Palafrugell intentava de «superar el realisme» i arribar a una vera «possessió» de la realitat.

Aquestes i altres anotacions del bloc, finalment, posen de manifest el mecanisme del raonament crític ribià, pel qual, seguint l'idealisme de Karl Vossler, intentava de recrear «el procés interior que ha donat per resultat l'obra d'art» (VOSSLER 1917: 37). Un mecanisme equiparable al

6. Els claudàtors són de Riba.

«mètode circular» de l'estilística de Leo Spitzer, mètode consistent a detectar en el text certes particularitats de l'estil, les quals cal remetre al seu autor tot remuntant «to the psychological etymon, to the radix in his soul» (SPITZER 1962: 13) —a «un punt de la [seva] psicologia», en mots de Riba (1927: 177)—, fins a descobrir the «creative principle which may have been present in the soul of the artist» (SPITZER 1962: 19), per, posteriorment, retornar al text i explicar-lo. Riba, com mostren els autògrafs d'aquest bloc, a mesura que llegia anava anotant aquelles particularitats estilístiques dels textos planians que li resultaven significatives, com ara les imatges amb què tot sovint el prosista de Palafrugell tallava o cloïa una descripció inicialment objectiva, els verbs de moviment, els adjectius de les personificacions, etc. I havent detectat aquests trets d'estil, intentava relacionar-los amb algun caire de la psicologia planiana, de la seva actitud davant el paisatge. Una actitud que, a partir de l'anàlisi d'altres descripcions, qualificarà d'«idil·lica», bé que matisant tot seguit que es tracta d'«un idil·lisme tot humà, que no comporta al·legories ni somnis literaris» (RIBA 1927: 272).

Si tenim present que l'idil·li implicava una certa idealització de la natura, una projecció afectiva del contemplador envers ella, la seva «transfiguració» sentimental, entendrem per què Riba atribuïa a una actitud «idil·lica» davant el natural els personalíssims adjectius i les personalíssimes comparacions i metàfores amb què Pla acabava moltes de les seves descripcions paisatgístiques. I també entendrem com és que el nostre crític concebia —vosslerianament— el procés creatiu del prosista dividit en dos moments, el segon dels quals seria el moment idil·lic, això és, aquell en què les coses descrites «s'associen amb el seu món sentimental» (ja citat).

2. DUES VERSIONS DEL POEMA «CAMPO SANTO», DE MÀRIUS TORRES

La segona línia d'investigació que voldríem exemplificar aquí se situa dins l'àmbit de la crítica filològica, en el sentit que dona Veny-Mesquida (2005: 203-205) a aquest terme, que intenta aglutinar totes les disciplines que s'enfronten a l'estudi del text en relació al temps (de la gènesi, de l'evolució, de la transmissió). La intenció és de mos-

trar com l'anàlisi de les diferents versions d'un mateix poema ens el fa més assequible, d'una banda, i, d'una altra, com ajuda a entendre la relació que s'estableix entre el sistema de valors que ha generat cada versió i la versió mateixa (CONTINI 1984 [1937]: 233) i, doncs, com ajuda a establir la trajectòria literària de l'autor del text.

L'exemple que servirà per mostrar aquestes idees és el poema «Campo Santo», de Màrius Torres, del qual tenim constància que es conserven deu versions autògrafes (manuscrites o mecanoscrites), a més de les impreses pòstumament a partir de 1947, data de la primera edició de l'obra de Torres, a Coyoacan, a cura de Joan Sales. Aquests testimonis, ordenats cronològicament (amb el generós auxili de Margarida Prats) per la data del plec que els conté, són els següents:

- MC «Camposanto», *Música de cambra i altres poemes*, 1934, p. 13r (n'hi ha edició facsímil a TORRES 2010a); mecanoscrit [*Prats* 2005: 70-73]
- MS «Camposanto», mecanoscrit solt [vegeu-ne una descripció a *Prats* 2005: 93-94]
- TP «Campo Santo», *Totes les poesies 1933-1938*, 1938, p. 3; mecanoscrit [*Prats* 2005: 85-88]
- MF «III Campo santo», *Esbornanys i versions conservats per Mercè Figueras (1942)*, 1942, s/n; manuscrit [*Prats* 2005: 138-143]
- JS «III Campo Santo», *Còpies conservades per Josep Saló (1942)*, 1942, s/n [*Prats* 2005: 143-144]
- OP1' «III Campo santo», *Obra poètica de Màrius Torres i Perenya (1942) - 1a còpia completa*, 1942, p. 19; mecanoscrit apògraf [*Prats* 2005: 122-129]
- OP1" «Campo Santo», *Obra poètica de Màrius Torres i Perenya (1942) - 2a còpia completa*, 1942, p. 19; còpia al carbó de OP1' [*Prats* 2005: 122-129]
- OP2" «Campo santo», *Obra poètica de Màrius Torres i Perenya (1942) - 3a còpia completa*, 1942, p. 19; còpia al carbó de OP2', mecanoscrit apògraf no conservat [*Prats* 2005: 122-129]
- OPi1 «III Campo santo», *Obra poètica de Màrius Torres i Perenya (1942) - 2a còpia incompleta*, 1942, p. 14; mecanoscrit [*Prats* 2005: 129-131]
- P1 «4. Campo Santo», *Poesies d'en Màrius Torres*, Coyoacan, Quaderns de l'Exili, 1947, p. 13

El primer testimoni conservat no porta data, però una anotació mecanoscrita (de la qual ens va donar notícia Margarida Prats, a qui agraïm la informació) que acompanya el poema «Ponte vecchio» al mateix plec de *MC* informa que «tots els poemes de temes italians foren fets a Lleida, juliol agost 1933». (Entre parèntesis, cal dir que l'experiència que va provocar els poemes «de temes italians» a Torres va ser el viatge de final de carrera, en què els alumnes de medicina de la promoció de 1933 van visitar el Sud de França i el Nord d'Itàlia, fins a Roma; vegeu BOIXAREU 1968: 25-29 i PRATS 1986: 37-38.) Aquesta datació queda confirmada a *TP*, que consigna, després del darrer vers del poema, dues dates: «Agost 1933 // Novembre 1938», que és la mateixa formulació, en aquest cas manuscrita, que va utilitzar Torres a *MF* i, reduïda als anys («1933-1938») a *JS*.

La segona versió és un mecanoscrit que conté, manuscrit amb tinta negra, el nom del lloc que genera el poema («Pisa»), a la part inferior dreta del darrer vers, i la data, també manuscrita («1933») però amb llapis i a la part inferior esquerra.

No cal ni dir que les conclusions sobre la pràctica poètica del Màrius Torres de 1933 a què pot arribar un lector —com també, per tant, un crític, un historiador o un teòric de la literatura— a partir de la versió publicada el 1947 o després —on consta, simplement, «Pisa, 1933»—, són ben lluny de les que podria treure si tingués accés a la versió de *MC*. Els sistemes de datació dels autors són prou difusos i, sovint, poden portar a confusió: en el cas d'aquest poema —suposant que la fórmula publicada el 1947 l'hagués fixat el poeta mateix i no pas Joan Sales, l'editor del volum—, Torres coincidiria en aquesta manera de fer amb el poeta Foix, per a qui, com és sabut, la data que consigna als seus poemes «en subscriu provisionalment l'experiència i no en tanca el procés» (FOIX 1948: [9]). Efectivament, el text que ha circulat de «Campo Santo» és una reliteraturització, amb data de 1938, d'una experiència de 1933: és evident, doncs, que no es pot explicar el Màrius Torres de 1933 amb la versió pública de 1947, sinó que cal anar a les que, en aquest cas mecanoscrites i inèdites, van ser *realment* escrites en aquella data.

Ens fixarem ara en *MC* i *TP*, primera i tercera versió, respectivament, del poema, ja que és en aquests dos estadis on Torres realitza el

treball de recreació més profund (sobre els termes «revisió», «reelaboració» i «recreació» aplicats als diferents nivells de refecció d'un text literari, vegeu VENY-MESQUIDA 2003: 44-48 i 2004: 163): tots els testimonis posteriors a *TP* reproduïen amb exactitud les lliçons de *TP* (amb la sola excepció, en la major part de casos, de la destitució de la darrera coma del segon vers), mentre que la segona versió (*MS*) presenta, a més d'altres d'escàs interès, tres variants rellevants: el v. 5, *MS* diu «Cap bastaix s'hi podreix» (però la lliçó està ratllada i, a mà, apareix la de *MC*: «No s'hi podreix cap vil»); al v. 9, hi ha una correcció que després no anirà a parar a les versions següents: «el redos» està ratllat i, entre línies i a mà, és substituït per «tot el clos,»; i el penúltim vers diu «els sobreviuen» allà on *MC* deia «encara duren,».

Transcrivim literalment aquí aquestes versions de *MC* i *TP*, sense fer-hi cap esmena.

*MC**TP*

CAMPSANTO

III

Pisa

Campo Santo

L'herba no sap que els morts que
l'han nodrit
viuen encara a la seva ombra
mansa

El marbre i els rosers, en un
suprem
acord de gràcia, no et fan més
sagrada,
obscura terra de Jerusalem
on la més alta Creu va ser
plantada...

La terra fou portada dels Llocs
Sants
per aquells que hi reposen llurs
despulles.
No s'hi podreix cap vil; només,
profans,
hi enterren els rosers les seves
fulles.

Ara els xiprers creixen de tu. De
nit,
un rossinyol a cada creu s'atansa.

Els xiprers et travessen, infinit,
amb la carícia de la seva llança.

Circumdant el redos de marbre
pur
construïren un claustre, i en el mur
Gozzoli va pintar sense peresa.
Ara que els noms dels morts són
oblidats,
encara duren, en els murs colrats
els colors immortals de la Bellesa.

Violetes, els morts que us han
nodrit
són gaire lluny de la seva
esperança?

Pisa.

Agost 1933

Novembre 1938

La primera qüestió que convé explicitar de *MC* és que el poema és constituït per catorze versos, i per tant caldrà comprovar el que l'aparència sembla amagar: és a dir, si s'hi compleix allò del celebèrrim vers de Lope de Vega que «catorce versos dicen que es soneto». Perquè, efectivament, el poema, si més no des del punt de vista de la rima, és format per dos quartets —amb la peculiaritat que el segon és «inserir» dins el primer— amb combinació de quatre rimes, a la manera parnasiana (AB CDCD AB) i un sextet amb la forma clàssica del *sizain* francès (EE FGGF) (GOUVARD 1999: 195-197). Amb la sola divergència de la quantitat de rimes utilitzades en els dos quartets, aquesta és la forma del *sonnet régulière* —o *sonnet marotique*— francès dels segles XVI i XVII, adaptació del *sonetto* petrarquesc que van dur a terme Marot i, tot seguit, du Bellay i Ronsard (autors dels quals Torres havia traduït sonets: v. TORRES 2010b: 76-77 i 80-81 i 2010c: 62-63 i 80-81) i els poetes de La Pléiade (GOUVARD 1999: 244-247); i, d'altra banda, és la forma més sovintejada, juntament amb la del sonet elisabetià —que Torres també coneixia per la seva traducció de Shakespeare: TORRES 2010b: 158-159 i 2010c: 38-39—, a *Les fleurs du mal* de Baudelaire, tan car a Torres. Fa l'efecte, doncs, que som davant d'una provatura, d'un exercici conscient, de Torres, de construir un sonet «irregulière» —si és que es pot parlar de sonets regulars i irregulars

(CORNULIER 1989: 62)— que després, pel mateix «risc» en l'experimentació sobre la forma fixa del sonet i per motius d'expressió i de contingut, va considerar no prou reeixida per plantejar-hi una revisió profunda.

Una revisió duta a terme, si fem cas de la data que va escriure Torres mateix a *TP* i *MF*, cinc anys i alguns mesos després de l'experiència de la visita a Pisa, quan el poeta ja en feia gairebé tres que era al sanatori de Puig d'Olena i quan en feia un que havia pres consciència que ja no era un «metge que feia versos» sinó «aquesta cosa absurda: un poeta líric» (MACIÀ 2011: 218-222).

Aquesta presa de consciència es realitza, en el cas que ens ocupa, en un procés estricte, rigorós, de «concentració lírica» que s'aconsegueix a través de tres procediments: l'eliminació d'expressions poc elaborades, l'addició d'elements més poètics i la substitució de materials descriptius o narratius per altres de més lírics o al·lusius i suggerents.

El procediment destitutiú pot actuar per motius diversos. Per exemple, per eliminar l'arbitrari i banal enaltiment que implica la suposició del vers 5: «No s'hi podreix cap vil», o l'aberració botànica que segueix, mediatitzada segurament per la rima: «només, profans, / hi enterren els rosers les seves fulles». Com també l'alternança de les dues formes del possessiu de tercera persona del plural en versos molt propers i en construccions gairebé paral·leles, que indicaven potser una diversitat de criteri respecte del codi: «aquells que hi reposen *llurs* despulles» (v. 4) i «hi enterren els rosers *les seves* fulles» (v. 6). O la reducció dels sintagmes merament descriptius «Circumdant el redos [*sic*] de marbre pur» (v. 9) i «hi enterren els rosers les seves fulles» (v. 6) a la mínima expressió dels substantius «marbre» i «rosers». Però sens dubte la destitució més important és la del sextet final (v. 9-14): «⁹ Circumdant el redos de marbre pur /¹⁰ construïren un claustre, i en el mur /¹¹ Gozzoli va pintar sense peresa. /¹² Ara que els noms dels morts són oblidats, /¹³ encara duren, en els murs colrats, /¹⁴ els colors immortals de la Bellesa». De tota aquesta informació —i la paraula no pot ser més escaient, perquè les dues frases que constitueixen aquests versos podrien haver estat tretes, si se'ns permet la broma, d'una guia turística—, només sobreviu, en la versió següent, la imatge del marbre, que passa al primer vers.

Torres reforça el procés de «concentració lírica» amb l'addició de materials més connotatius, més «poètics», més «literaris», com poden ser, d'una banda, els símbols del «rossinyol» (v. 5) i de les «violetes» (v. 7), de llarga tradició en la lírica occidental, i, també, d'una altra, la unió dels citats substantius «marbre» i «rosers» en un moment d'alta intensitat suggestiva, als versos 1-2: «El marbre i els rosers, en un suprem / acord de gràcia, no et fan més sagrada».

En definitiva, la substitució d'elements descriptius o narratius per altres de més lírics, al·lusius o suggestius coadjuva també en aquest procés. Així, doncs, els versos 3-4 «La terra fou portada dels Llocs Sants / per aquells que hi reposen llurs despulles» (que no deixen de contenir una informació històrica irrellevant per al poema) es converteixen en «obscura terra de Jerusalem / on la més alta Creu va ser plantada...», que focalitzen l'origen de la terra en el martiri i la mort de Jesucrist. I els versos 7-8 «Els xiprers et travessen, infinit, / amb la carícia de la seva llança», que són poc més que una descripció figurativa, es transformen en el 5 de la versió següent en «Ara els xiprers creixen de tu».

En el cas analitzat, és evident que aquests tres procediments de destitució, addició i substitució de materials són motivats per la voluntat de «concentració lírica» a què el poeta vol sotmetre el poema, concentració que ve donada pel guany d'una veu poètica, per l'assoliment d'una maduresa, del pas d'aquell «metge que feia versos» de 1933 al «poeta líric» que ja és el 1938. I, en darrer terme, amb un objectiu molt clar: un canvi de tema del text, cercant de donar més intensitat i pregonesa a la reflexió, per tal de convertir una simple «estampa» del cementiri de Pisa on, com a molt, hi ha una innocent afirmació de la perennitat de l'obra d'art (v. 12-14 de *MC*):

Ara que els noms dels morts són oblidats,
encara duren, en els murs colrats
els colors immortals de la Bellesa,

en una profunda reflexió sobre el més enllà, sobre la mort (v. 7-8 de *TP*):

Violetes, els morts que us han nodrit
són gaire lluny de la seva esperança?

Per concloure, en un nivell més teòric, resulta evident que l'acostament al text des d'aquesta perspectiva dinàmica proporciona elements imprescindibles per a l'historiador de la literatura, que no pot parlar de la trajectòria de Torres a partir del suposat ens monolític fixat per l'autor al final de la seva vida, i per al teòric de la literatura, que pot fixar els procediments i els mecanismes que acosten —o allunyen— el text del sistema de valors que avui dia anomenem *literatura*. Però aquests temes mereixen un discurs que no té lloc en aquest escrit.

BIBLIOGRAFIA

- CORNULIER (1989): Benoit de Cornulier, *Métrique des Fleurs du mal*, dins: *Baudelaire, Les fleurs du mal. L'intériorité de la forme*, París: SEDES.
- BOIXAREU (1968): Mercè Boixareu, *Vida i obra de Màrius Torres*, Barcelona: Selecta.
- CONTINI (1984): Gianfranco Contini, «Come lavorava l'Ariosto» [1937], dins: *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei*, Torí: Einaudi.
- FOIX (1948): J. V. Foix, *Les irrealis omegues*, Barcelona: L'Amic de les Arts.
- GOUVARD (1999): Jean-Michel Gouvard, *La versification*, París: Presses Universitaires de la France.
- GUARDIOLA (1990): Carles-Jordi Guardiola (ed.), *Cartes de Carles Riba I: 1910-1938*, Barcelona: La Magrana.
- MACIÀ (2011): Xavier Macià, «Màrius Torres: *vox clamantis in deserto*. La difícil metamorfosi del metge que feia versos en poeta líric», dins: Joan R. Veny-Mesquida (ed.), *Simposi Màrius Torres*, Lleida: Aula Màrius Torres / Pagès, p. 213-225.
- MALÉ (2000): Jordi Malé, «La "banalitat" de Josep Pla i André Gide (Pla i el català literari als articles de Carles Riba)», *Revista de Catalunya*, núm. 157 (desembre), p. 107-138.
- MALÉ (2002a): Jordi Malé, «Carles Riba contra Francesc Pujols», *Revista de Catalunya*, núm. 169 (gener), p. 100-124.
- MALÉ (2002b): Jordi Malé, «El misticisme de Jacint Verdaguer segons Carles Riba (El pròleg de 1922 al volum de *Poesies*)», *Anuari Verdaguer 1997-2001*, núm. 10, p. 19-51.

- PLA (1925): Josep Pla, *Coses vistes*, 2a ed. Barcelona: Diana.
- PRATS (1986): Margarida Prats, *Màrius Torres. L'home i el poeta*, Barcelona: Edicions del Mall.
- PRATS (2005): Margarida Prats, *Poesies de Màrius Torres. Edició crítica*, Barcelona: Universitat de Barcelona. Tesi doctoral.
- RIBA (1927): Carles Riba, *Els marges, 1920-1926*, Barcelona: Publicacions de «La Revista».
- SPITZER (1962): Leo Spitzer, *Linguistics and Literary History* [1948], Nova York: Russell & Russell, p. 13.
- TORRES (2010a): Màrius Torres, *Primers reculls (1927-1936)*, Lleida: Aula Màrius Torres / Pagès.
- TORRES (2010b): *Versions de poesia europea per Màrius Torres*, ed. de Pere Ballart i Jordi Julià, Lleida: Pagès.
- TORRES (2010c): *Màrius Torres tradueix*, ed. de Miquel Àngel Aguado i Txema Martínez, Lleida: Alfazeta.
- VENY-MESQUIDA (2003): Joan R. Veny-Mesquida, «Sobre la reescriptura de l'obra pròpia en Espriu», *L'Avenç*, núm. 283 (juny), p. 44-48.
- VENY-MESQUIDA (2004): Joan R. Veny-Mesquida, «La revisió de la pròpia obra en els escriptors contemporanis: notes per a una tipologia de motius», *Estudis Romànics*, núm. 26, p. 155-181.
- VENY-MESQUIDA (2005): Joan R. Veny-Mesquida, «La tradició oral en la crítica filològica de textos contemporanis: el cas de J. V. Foix», *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, núm. 51, p. 203-223.
- VOSSLER (1917): Karl Vossler, *Positivisme i idealisme en la ciència del llenguatge* [1904], trad. de Manuel de Montoliu, Barcelona: [s.n.].