Escriure també és llegir

Per l'estany del dubte nedava, esvelt,
un cigne d'interrogació.
Maties Ferigle

L'escriptura literària és una derivació no necessària però lògica de la lectura. Escric perquè sóc lector, d'acord. Proust diu que una de les gràcies de la lectura és que, a més d'haver pogut viure intensament en el text, ens ajuda a recordar el moment i els indrets on hem fet les lectures que ens han importat en diferents moments de la nostra vida. I tant! Però a més, recordo de manera global els indrets, les cases, les habitacions diferents on he passat hores escrivint novel·les concretes. I recordo perfectament els meus primers intents d'escriptura literària. El primer de tots és un text descriptiu que tinc sencer al cap però que he extraviat. És una visió d'un poble de matinada i les olors i les fresses que acompanyen el despertar del dia. Recordo les olors i la banda sonora d'aquell text. Sé que era conscient que estava fent art tot i que l'únic que pretenia era posar sobre el paper allò que sentia. Em sap greu haver perdut aquells fulls que vaig escriure en una habitació estreta, quasi una cel·la, amb un paisatge de boira que entrava per la finestra. No sé si n'era conscient, però va ser la primera vegada que vaig entendre l'esforç de l'escriptura com un plaer amb elements inexplicables. No per cap cautela sàvia sinó per casualitat, en aquest text no hi surt cap personatge ni cap diàleg. És una descripció que vaig treure de dins meu quan tenia disset o divuit anys. Més endavant em vaig encarar, en un altre text, amb un personatge i amb la necessitat de fer-lo caminar, fer-lo avançar dins del text. El vaig fer parlar una miqueta però el pobret encara tenia la veu esquinçada i estava molt atabalat. No sabia on podia dur-lo i desconfiava de la meva inexpertesa. El vaig escriure en una taula que m'ha acompanyat durant trenta-dos anys fins que ha acabat esmicolada pel pes, les passions i les impaciències dels meus personatges. L'efecte que em va fer escriure aquests dos textos va ser el mateix que llegir però amb més lentitud. Una lentitud que aprofundia el solc que la lectura deixa en la ment. És que escriure és llegir a poc a poc un text que no hi era i ara ja hi és. És llegir un text que tu tens dins de l'ànima. Si traduir direm que és una manera de llegir en profunditat, pels mateixos set sous, escriure és llegir encara amb més profunditat, amb una gúbia que treu les paraules i les sensacions del no-res que és el paper en blanc. El paper en blanc és una manera de dir la teva ànima. Si no, per què hauríem de tenir por del paper en blanc? Precisament, aquestes ratlles les estic

escrivint sobre un paper no del tot en blanc perquè s'hi transparenta el text imprès a l'altra cara,1 i la imatge que he inventat no s'adeia amb la realitat per causa de les meves modestes conviccions ecològiques que em fan aprofitar el paper usat quasi com si fos un palimpsest.
Aquests darrers vuit o nou anys m'he dedicat a escriure (és a dir, a llegir amb la gúbia) amb intensitat. He tingut la sort de poder acabar un llibre de reflexions, un recull de narracions, una obra de teatre i una novel·la. Treballant molt i dedicant-hi moltes hores. Encara que no he deixat de llegir (sense gúbia), perquè un lector no deixa mai de llegir, em fa l'efecte que mentre escrivia pensava, corregia i dubtava, el que estava fent era llegir amb la gúbia. És una sensació quasi física de llegir en relleu.
A El sentit de la ficció, parlant d'una novel·la anterior, escrivia: «I hi ha moltes coses més, a L'ombra de l'eunuc. Fins i tot una dona enigmàtica que no hi arriba ni a sortir. [...] No sé si, en la novel·la que estic iniciant ara, hi haurà un espai per a aquest personatge o haurà de resignar-se a la seva vida de fantasma.» Ara ja sé que sense aquella dona enigmàtica, la novel·la que llavors començava, que és Les veus del Pamano, no existiria. Quan la imatge d'un edifici escolar abandonat d'un poblet del Pallars Sobirà va començar a fer-se'm recurrent i imperiosa, vaig entendre que allò podia ser l'inici d'una novel·la. Per tant, l'inici d'una colla d'interrogants i de dubtes que, amb una mica de feina i de sort, podien acabar essent alguna cosa. El cas és que de seguida vaig convocar la dama misteriosa que m'havia desaparegut de dues novel·les anteriors sense demanar-me el meu parer. Hi vaig tenir una conversa llarga i sincera, la vaig convèncer i la vaig convertir (després de vacil·lacions, amb diversos i diferents noms i cognoms) en la senyora Elisenda Vilabrú i Ramis, una bona amiga meva. He escrit això d'una bona amiga meva però em temo que és una simple fórmula de cortesia.
Els meus personatges són amics meus? No ho sé. No els odio, això segur. Me'ls estimo, em penso. Fins i tot confesso que hi ha molts personatges narrativament menors, secundaris, que admiro, potser perquè el seu pas per la novel·la, sigui quina sigui, està fet sense pretensions, sense fer soroll. Sempre he admirat la gent discreta.
Afirma en Ramon Solsona que un maldecap del novel·lista és precisament el del bateig dels personatges, perquè el personatge no s'acaba de completar fins que no li has encertat el nom. Un mal nom, és a dir, un nom no adequat, pot fer malbé, diu, tot un personatge. En sentir-li-ho dir, pensava que no n'hi havia per tant. Però si m'hi poso a pensar he de reconèixer que en Solsona té una certa raó: per què tantes vacil·lacions amb tots els noms dels personatges? Oriol Fontelles, Elisenda Vilabrú, Tina Bros, Valentí Targa, per dir-ne uns quants, no van ser des del principi l'Oriol, l'Elisenda, la Tina i en Valentí. Ni

tenien aquests cognoms. A més, d'Oriols, a Barcelona, no n'hi comença a haver fins el 1909, any de la canonització de Josep Oriol i Bogunyà, i, per tant, sabia que tallava just amb un personatge nascut el 1915. I que si volia posar-li aquest nom l'havia de fer barceloní. (Avui, d'Oriols i d'ases com de Joseps: és un nom consolidat en qualsevol indret de parla catalana. Fins i tot, és un nom de moda.) Vaig acabar decidint-me per Oriol, doncs, un nom per a mi molt familiar; segurament perquè com a família barcelonina, la meva està plena d'Oriols. Potser perquè anava amb el meu germà Oriol quan vaig veure aquella escola. No ho sé. Mai no acabes de tenir una raó certa per explicar-te les decisions que prens.
Com que havia de continuar escrivint, feia servir noms provisionals sabent que eren estantissos. Es veia d'una hora lluny que no eren els seus. Fins que va arribar el moment de la veritat, el moment de fer teu del tot el personatge per poder-te'l creure, el moment a partir del qual has de ser capaç de jugar-te la salut per la pervivència literària d'aquell personatge. Amb cada personatge ho he fet de manera diferent: l'interrogues, li emproves altres noms, els escrius, li emproves també cognoms, els fas caminar com si estiguéssim mirant el mirall a cal sabater. El mateix personatge em confessava si el nom li venia just de la punta o li venia estret o balder. Fins que al final els comuniques la teva decisió (completament insegura, però això no els ho dius) i els poses a treballar dins de la novel·la amb el nou nom. Al cap d'uns mesos de treballar amb les sabates noves, si penso que aquella dona o aquell home mai no s'hauria pogut dir de cap altra manera, sé que el problema ja està resolt. Sempre n'hi ha algun que se't resisteix, com en Marcel, el fill de l'Elisenda Vilabrú, que, quan tenia la novel·la del tot acabada, encara no es deia Marcel. Va ser una decisió sobtada. Per preservar la intimitat dels meus personatges no goso dir aquí quins noms i cognoms tenien, però si he hagut de revisar carpetes de les primeres etapes de l'elaboració de la novel·la, m'he trobat amb uns noms inadequadíssims, que de cap de les maneres podien reflectir el que jo intuïa que podien ser els «meus» personatges... En Ramon Solsona té més raó que un sant, vet aquí. I un altre que estaria d'acord amb en Solsona, tot i que va més enllà, fóra Henry James, que afirmava que no podia posar-se a escriure si no tenia decidits els noms dels personatges. Robert L. Stevenson, en canvi, podia anar tirant amb noms provisionals mentre tingués molt clars els indrets on havia d'esdevenir-se la història. Jo, penso, no faig ni com James ni com Stevenson, perquè arrenco a escriure sense noms, sense indrets i sense història.
Quan el lector llegeix la novel·la és que ja està acabada i rep el personatge convenientment batejat i no està per brocs. Usa el personatge i potser aquesta reflexió que he

fet li pot semblar sobrera perquè pertany a la zona de la cuina de la creació amb la qual no cal que s'impliqui. Amb tot penso que, en major o menor grau, siguem lectors o escriptors, tots plegats estem infectats pel mal de Montano.

Després de les vacil·lacions que suposen els diferents bateigs i d'altres vacil·lacions de major entitat, avances en el món que encara no saps com és i que alguns cops pots intuir en una nebulosa evanescent. Al final en surt una novel·la, una història acabada, uns personatges amb cara, ulls i nom, i una colla de reflexions que es destil·len de la història que has inventat.

Allò que el lector capta amb relativa nitidesa, el món de les idees, pot haver estat arraulit tímidament rere els esforços per crear la història, dominar-la i donar sentit als personatges. Jo no sé quan vaig ser conscient que Les veus del Pamano era també (tot és 'també', en l'acte creador) una paràbola sobre el vuitè pecat capital, el de l'oblit, el de la tergiversació de la memòria. No és que m'estranyés «trobar-lo» dins de la novel·la, sinó que segurament no hi havia pensat de manera conscient. Ara, mirant enrere, m'adono que Pluja seca, l'obra de teatre que vaig escriure mentre estava ficat dins la novel·la esmentada, és també, entre altres coses, una manera diferent de dir que la història l'escriuen els vencedors. Allò que escrius s'empelta, conscientment o no, d'allò que estàs pensant, vivint o patint, fins i tot en el terreny polític.

En un altre ordre de coses, penso que Viatge d'hivern, un llibre de narracions que també vaig escriure durant l'elaboració de Les veus del Pamano, es va contaminar d'alguns plantejaments narratius que m'anaven sorgint a la novel·la: la idea que tot, encara que nosaltres ho ignorem, pot estar relacionat. O ho està de fet. Per això, la idea inicial de Viatge d'hivern, reunir en un sol volum vuit o deu relats que volia escriure, a poc a poc es va anar convertint en un joc excitant per endevinar quina relació hi podia haver entre un orguener del segle xviii nascut a la vall de Sau i un cardenal contemporani instal·lat al Vaticà. O entre un pillastre d'Amsterdam, contemporani de Rembrandt, i un assassí en sèrie de finals del segle xx. Tots els contes d'aquest llibre estan relacionats sense que els personatges ho sàpiguen. I a mesura que anem llegint, si seguim les narracions en l'ordre que proposo, gràcies al miracle i a la força narrativa de l'el·lipsi, van creixent a poc a poquet un parell d'històries més que no viuen en cap conte concret sinó en tots o en l'entitat del recull. Tot plegat, això, aquesta ànsia de relacionar-ho tot, aquest delit de voler ser Déu amb les seves criatures, ho havia encetat justament en adonar-me que els personatges dels anys quaranta i els del segle xxi de Les veus del Pamano podien tenir una relació íntima sense saber-ho ells.

Sabent-ho només jo, que ho decidia, i el lector, que és qui s'assabenta de les decisions de l'autor respecte al paper i les atribucions del narrador. El que és curiós és que havia arribat a aquesta idea a partir d'una necessitat o d'un plantejament moral: tots som responsables dels nostres actes, per bé o per mal. I malgrat que en jurisprudència existeixi la figura de la prescripció, la prescripció moral és una fal·làcia: encara que hagin passat cinquanta anys, continues tenint la mateixa responsabilitat sobre el que fas. Encara que t'hagis mort, continues essent responsable dels teus actes. D'aquí a considerar que el temps és relatiu, que és més important l'acte en si que no en quin moment es va executar, em va fer considerar el temps com un element narratiu necessari però elàstic, relatiu, manipulable. Per tant, un capítol podia començar l'any 2000 i acabar el 1980. Però a base de tempteigs, vaig arribar allà on —sense jo saber-ho— volia anar a parar des que havia començat i des que havia desviat l'atenció cap a una obra de teatre i unes narracions: que el canvi d'època es pogués donar en un mateix paràgraf. Que el canvi de temps es pogués donar en una mateixa frase... I que el lector sempre sabés on érem. La conseqüència natural d'això va ser un divertidíssim maldecap: saber on era jo en cada moment i en quins estats emocionals estava el personatge que feia viure en aquell paràgraf però en moments diferents.
Vaig sentir fa poc l'explicació que l'Isidre Grau feia del projecte novel·lístic que iniciava amb la memorable Els colors de l'aigua i que després d'una colla d'anys està a punt d'enllestir amb la novel·la que fa cinc. Em va interessar molt la seva exposició i em va admirar aquesta clarividència de saber estendre un mapa davant seu i traçar l'itinerari per on podia, de fet per on volia, trescar literàriament durant molt de temps. Sentint aquella exposició tan interessant vaig adonar-me que no hi ha una manera única de treballar; que, a diferència d'en Grau, jo vaig sense mapes i em trobo paisatges o, millor, descobreixo paisatges sense cap mena de plantejament previ. És mirant enrere, si de cas, que reconec un itinerari viscut; de vegades me l'ha d'assenyalar una altra persona. Però encara, a la meva edat, no m'he sabut treure de sobre aquella incòmoda sensació que, a més de navegar en un mar de dubtes, estic escrivint a les palpentes. Cap sistema és millor; el que li cal a l'escriptor és trobar la seva manera.
Amb el temps, aprens coses, és clar. Per exemple, sobre el rumor que corre i que assegura que molts novel·listes, molts poetes o dramaturgs que tenen una producció regular, en el fons sempre estan escrivint el mateix llibre, he de dir que sí i que no, que possiblement és veritat en alguns casos i en altres no és tan clar. Però, en canvi, arribo a la conclusió que no és que sempre estigui escrivint el mateix llibre sinó que tota la meva obra, pel que fa a

actitud vital, compromís artístic i estilístic, és un sol text, és un sol gest humà dividit en una sèrie de títols. Crec que això és una mica diferent del fet d'escriure sempre el mateix llibre i penso que es pot dir de totes les arts.

Ja a El sentit de la ficció havia parlat de les meves vacil·lacions personals. Ara hi he tornat quasi sense pretendre-ho. No em puc explicar les raons profundes per les quals estic escrivint aquest llibre. Una cosa sí que sé: no és una novel·la. Penso que el lector d'una novel·la no ha de viure les vacil·lacions creatives, els estancaments, les perplexitats de la creació. Si l'obra té prou entitat, el lector viu el resultat final d'aquests dubtes. El novel·lista, si n'és capaç, com també fan el poeta o el dramaturg, dissimula els esforços, les suors i els dubtes procurant que el lector quedi absorbit per l'obra d'art. Paradoxalment, aquesta frisança de la creació, aquesta inseguretat, es pot convertir en tema literari. Sembla contradictori, però és així. I m'imagino que el novel·lista que triï el tema de les vacil·lacions creatives, per més que ell en escriure'l hi estigui submergit, en parlar de les vacil·lacions dels seus personatges ocultarà les seves. L'autor no deixa que es vegin les costures de la creació. I ho fa amb el mateix somriure que una ballarina que encara trigarà una mica a treure el nas en aquest llibre.

El cigne escriu i llegeix l'aigua diàfana de l'estany i s'estranya de no deixar-hi marca perenne. La seva és una escriptura i una lectura incerta, potser només imaginada, com una trena de sorra o un cistell fet de vent. No sap què ha fet ni si ha de tornar a començar. El cigne no té el dubte a sobre: ell és el dubte.