

Heus! Etiam mensas consumimus.
Reescriptures de Carme Riera, Miquel de Palol i Tina Vallès

Heus! Etiam mensas consumimus. Literary rewritings by Carme Riera,
Miquel de Palol and Tina Vallès

FRANCESCO ARDOLINO
ardolino@ub.edu
ORCID ID: 0000-0002-2829-5280

Universitat de Barcelona

Resum: L'objectiu d'aquesta contribució és de traçar una aproximació a tres obres literàries catalanes a partir del nexa comú de la reescriptura d'escenes lligades a la semàntica del menjar. No es pretén fer cap intent de categorització, sinó disposar-les en seqüència segons el grau de relació, de menor a major, que aquests hipertextos tenen en comparació amb els seus hipotextos. Es començarà per l'ullet que Carme Riera fa a *El Guepard* de Tomasi di Lampedusa i, passant per les remissions de Miquel de Palol al *Satyricon* de Petroni, s'arribarà al remake explícit que Tina Vallès proposa davant del *Palomar* d'Italo Calvino. La hipòtesi en què es basa l'article és que aquestes reescriptures responen a una fórmula específica d'hipercitacionisme que, en l'àmbit de la Postmodernitat, s'aplica a partir de la idea segons la qual, davant la impossibilitat de destruir el passat, només ens queda la possibilitat de visitar-lo –i potser, revisar-lo– de forma irònica.

Paraules clau: reescriptura, postmodernitat, ironia, Carme Riera, Miquel de Palol, Tina Vallès

Abstract: The aim of this contribution is to trace an approach to three Catalan literary works from the common nexus of the réécriture of semantics in food scenes. It is not intended to make any attempt at categorization, but these hypertexts will be arranged in sequence according to the degree of relationship, from minor to major, that they have in comparison with their hypotexts. It will begin with the quote that Carme Riera makes to *The Guepard*, by Tomasi di Lampedusa, and, passing through Miquel de Palol's references to *Satyricon*, by Petronius, we will arrive at the explicit remake of Italo Calvino's *Palomar* by Tina Vallès. The hypothesis of this article is that these rewritings respond to a specific form of hypercitation, which, in the Postmodern literature, is applied to the idea that, given the impossibility of destroying the past, there remains the possibility of revisiting it –or revising it– in an ironic way.

Keywords: rewriting, postmodernity, irony, Carme Riera, Miquel de Palol, Tina Vallès

* El present treball s'ha beneficiat de la subvenció a Grups d'investigació consolidats de la Direcció General de Ciència i Investigació de la Generalitat Valenciana CIAICO/2021/143 per al projecte *Les relacions hipertextuals en la literatura catalana (1939-1983)*.

DATA PRESENTACIÓ: 11/09/2023 ACCEPTACIÓ: 01/10/2023 · PUBLICACIÓ: 03/12/2023

1. Presentació

En una entrevista al programa cultural *Página dos* del 16 de gener de 2011, Umberto Eco declarava que «io so fare solo due uova al burro e basta. Non sono un gastronomo e i miei amici dicono che sono un gran “malgustaiò” (...) Tutte queste citazioni di ricette per me avevano valore puramente verbale» (min. 8:27-8:55). L'expressió *malgustaiò* és un senzill *calembourfet* a partir del mot *buongustaiò*, que significa gourmet en italià, i la resposta era provocada per la curiositat del periodista de *La2* respecte a la presència de receptes en la novel·la *El cementiri de Praga*. Ara bé, aquesta referència inicial em serveix com excusa per plantejar com a frontera de la meva aproximació literària el factor culinari. Així, doncs, avanço les dues línies principals que m'han guiat en la redacció d'aquest treball. La primera és la reescriptura, i aquí el meu discurs entra en connexió amb les confessions de l'escriptor italià perquè no es tracta d'estudiar la preparació dels plats per part dels tres novel·listes catalans que he triat, sinó d'evidenciar-ne la dependència citacional d'altres narracions que, amb exemples que aniran de menor a major, impliquen la referència a una relació d'hipo/hipertextos, segons la famosa definició de Genette (1982: 11-12):

J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire.

O, per dir-ho amb una glossa posterior que fa una lectura menys codificada i taxonòmica respecte a l'original genetià, la hipertextualitat:

(...) indica tutte le forme in cui un testo posteriore (o ipertesto) si basa in parte o in tutto su un testo anteriore (o ipotesto), necessario alla comprensione o quanto meno alla corretta fruizione dell'opera (Polacco 1998: 18).

D'altra banda, vull assenyalar, com a segona línia operativa, la centralitat de la condició postmoderna que caracteritza la lectura i la tria del meu corpus i que correspon, si fa no fa, al que proclamava Linda Hutcheon com una de les pràctiques d'aquesta època, atès que «Postmodern fiction suggests that to re-write or to re-present the past in fiction and in history is, in both case, to open it up to the present, to prevent it from being conclusive and teleological» (Hutcheon 2004: 110). Evidentment, l'estudiosa canadencina fonamenta la seva recerca en la reescriptura de la Història oficial (i en la *vulgata* que en deriva), però nota que, en un determinat moment, tot es confon en el gran magma de la ficció:

Postmodern intertextuality is a formal manifestation of both a desire to close the gap between past and present of the Reader and a desire to rewrite the past in a new context. It is not the modernist desire to order the present through the past or to make the present look spare in contrast to the richness of the past (...). It is not an attempt to void or avoid history. Instead it directly confronts the past of literature – and of historiography, for it too derives from

other text (documents). It uses and abuses those intertextual echoes, inscribing their powerful allusions and the subvertint that power through irony (Hutcheon 2004: 118).

Hutcheon, que es basa més en Kristeva que no pas en Genette, fa servir la intertextualitat d'una manera excèntrica –vull dir, més ampla i indefinida– respecte a la metodologia de lectura que ara aplicaré. Sigui com sigui, a través de les seves aproximacions, es palesa la reducció de la historiografia a una fórmula literària i, *ça va de soi*, la insurgència d'una forma específica d'ironia que remet al *double coding* de Charles Jencks. No entro en més detalls perquè el que aquí importa és com el tema de la reescriptura irromp (estava a punt d'afegir «triomfalment») dins l'àmbit de la Postmodernitat i n'esdevé un dels puntals teòrics. I compte, perquè aquestes reflexions les faig a partir d'una hipòtesi interpretativa global, això és, que qualsevol element estructural de les tensions postmodernistes ja ha existit en el passat. Però... què significa el fet que no hi podem trobar res que es pugui definir com a original i únic? Doncs que, encara que marquem, resseguint Jameson (1991), la distinció entre un període (la Postmodernitat) i la seva lògica cultural (el Postmodernisme) dins aquest «moviment» no hi ha cap element constitutiu que no pertanyi a altres moviments o obres del passat. La meua orientació, en aquest cas, és més aviat pragmàtica; si no hi ha material fundacional que singularitzi una poètica, la diferència caldrà cercar-la no pas a partir d'una anàlisi qualitativa sinó, més aviat, a través d'una lectura quantitativa dels textos que respongui a la pregunta següent: quanta presència d'elements considerats característics de la Postmodernitat hi ha en aquestes escriptures? I, per ser més clar, modifico lleugerament la separació terminològica de Jameson per declinar al plural un moviment que moviment no és i que més aviat es presenta com una galàxia de poètiques; per tot això em sembla més apropiat parlar de *postmodernismes*. I ara passem a l'altra qüestió preliminar, que toca la reescriptura i que il·lustraré amb una petita anècdota que corrobora el que acabo d'explicar.

Quan Maragall tradueix i publica els aforismes de Goethe –*Pensaments d'en Goethe*, de 1910– en fa una tria personal. En deixa fora un dels més famosos, que de fet ja havia girat, però que es va quedar com a esborrany dins la seva llibreta: «totes les reflexions ja han sigut pensades algun cop, cal només procurar pensar-les una altra vegada» (Maragall 1910). És una idea que es passeja durant un segle i mig per tota la Modernitat occidental fins a precipitar en la fórmula postmoderna que Umberto Eco imposa en la seva «Postil·la» a *El nom de la rosa* quan subratlla que hi ha un moment que:

L'avantguarda (el modern) ja no pot anar més enllà, perquè ha produït un metallenguatge que parla dels seus textos impossibles (l'art conceptual). La resposta postmoderna al modern consisteix a reconèixer que el passat, vist que no pot ser destruït, perquè la seva destrucció mena al silenci, ha de ser tornat a visitar: amb ironia, d'una manera no ingènua (Eco 1983: 22).

Llavors, de les dues l'una. O estem davant d'una perspectiva específica de la Postmodernitat que es resumeix, genèricament, en l'ús i abús de la ironia; o bé, com jo crec, la intenció irònica postmoderna fa de barrera entre quantitats relatives aplicables a la reescriptura; amb la qual cosa, el lector, en constatar que la tècnica –la *Technic* que Freud aplica per reduir i explicar els acudit– ha esdevingut

tan diàfana que el lector sols pot divertir-se reflexionant sobre els mecanismes puntuals que l'autor del text ha inventat per continuar atiant el joc narratiu. Aquesta, en definitiva, és la perspectiva que vull aplicar a aquests textos, i com que procediré *per exempla*, em veuré obligat a recórrer al context i no se'm cauran els anells davant de la necessitat de treure a col·lació anècdotes personal de relacions directes amb els autors que presento.

2. Carme Riera, *Cap al cel obert*

Començo, doncs, pel primer exemple. A *Cap al cel obert*, Carme Riera continua amb la perspectiva – més endavant parcialment fracassada per la força autobiogràfica i centrífuga de *La meitat de l'ànima*– de construir una trilogia resseguint l'estela narrativa de *Dins el darrer blau*. A la primera novel·la del cicle, la narració central mantenia una voluntat d'emancipació dels altres relats excèntrics que contenia el llibre: fet i fet, aquelles distraccions formaven una constel·lació exterior d'on l'autora rescatava tons i episodis de les novel·les alexandrines *et similia* amb què omplia els buits. A *Cap al cel obert*, en canvi, el gènere que domina és el del fullotó –i que cal diferenciar del *feuilleton*, com va observar Angela Bianchini (2003) en la presentació de la traducció italiana del volum–, i els jocs metaliteraris es fan constant i, fins a un cert punt, opriments. D'altra banda, qui pot negar la fascinació d'aquest element lúdic per part del traductor? En el moment en què em vaig trobar amb un títol de llibre, *Martina Nabratilova o el corsario de Estambul*, inserit dins la novel·la com si fos una lectura de final de segle XIX, em va semblar que el to mofeta i ambigu es rebaixava per deformar-se en una *bontade* massa fàcil i vaig proposar a l'escriptora una modificació en la versió italiana. Jo pretenia intercanviar el nom de la tenista amb el de Nieves Aguado, poeta de llengua castellana amiga de Riera, que se signa com a Neus, i produir així un nou joc de restitució patronímica. La transformació va ser acceptada, però abans vaig haver de trucar a Aguado perquè Riera se sentia amoïnada per la possibilitat que la seva amiga no acceptés la broma. Aquesta explicació circumstancial sobre el que va passar dins del «taller de traducció» no és del tot gratuïta: l'afegeixo per donar constància d'una intervenció més de l'autora real del llibre –tot plegat, un cas extrem de reescriptura– en la fase de publicació de la versió italiana.

Fem un pas enrere. Quan *Cap al cel obert* s'acabava de publicar en català, vaig anar a Siracusa perquè havien atorgat el Premio Vittorini a *Dins el darrer blau* per al millor llibre estranger traduït a l'italià. Una mitja hora abans de la cerimònia, Carme Riera em va passar un full mecanografiat i em va preguntar si em semblava bé que es fes públic. Hi havia un paràgraf extret de la segona novel·la del cicle:

Sobre dues llargues taules amb estovalles de fil brodades amb flors blaves, esperaven les viandes condimentades: les llagostes bullides, sobre safates enormes, tenien un color rosat que es repetia exacte en els vestits d'algunes noies, els xarnes sense espines conservaven els lloms grisos i havien estat composts altre pic decapitats, voltats de créixens tendres. Els *chaud-froids* de vedella i els pollastres rostits, de cuiros quasi daurats, encara guardaven la calor del forn perquè havien estat conservats dins grans greixoneres al bany maria fins al darrer

moment. Els pernils de Westfàlia, els pastissos de fetge d'oca, els senyals trossejats i cuinats a la mallorquina, amb fonoll i pebre, i d'altres llépoles crueltats, com la llengua amb tàperes i els cervells arrebossats, s'alineaven vora les plates amb amanides diverses, ous filats, gelatines i salses delicioses a més de *vol au vents* farcits de beixamel i, per exprés desig de Gabriel, hi havia també –encara que una mica dissimulada– una gran plata amb llesques de pa amb tomàquet i pernil, el plat que a Catalunya s'havia acostumat a prendre per esmorzar i ara li abellia que aparegués també en el bufet entre d'altres exquisitats internacionals. A banda i banda de les taules, immenses soperes de plata treballada per excel·lents orfebres anglesos servien alhora per adornar-les i donar cabuda al delicadíssim consomé de tortuga que era l'especialitat del cuiner (Riera 2000: 230-231).

I el seguia aquest text en italià (en recupero la citació d'una edició més recent):

Al disotto dei candelabri, al disotto delle alzate a cinque ripiani che elevavano verso il soffitto lontano le piramidi di «dolci di riposto» mai consumati, si stendeva la monotona opolenza delle *tables à thé* dei grandi balli: coralline le aragoste lessate vive, cerei e gommosi gli *chaud-froids* di vitello, di tinta acciaio le spigole immerse nelle soffici salse, i tacchini che il calore dei forni aveva dorato, le beccacce disossate reclines su tumuli di crostoni ambrati decorati delle loro stesse viscere triturate, i pasticcini di fegato grasso rosei sotto la corazza di gelatina; le galantine color d'aurora, dieci altre crudeli colorate delizie; all'estremità della tavola, due monumentali zuppiere d'argento contenevano il *consommé*, ambra bruciata e limpido. I cuochi delle vaste cucine avevano dovuto sudare fin dalla notte precedente per preparare questa cena (Tomasi di Lampedusa 2002: 181).

Es tracta del bufet organitzat a casa del Príncep Fabrizioo, al sisè capítol d'*Il Gattopardo*. Cal admetre que, en aquella circumstància, aquesta reescriptura era un as a la màniga per a l'escriptora. El catedràtic de literatura italiana de la Universitat de Palermo, Natale Tedesco, com a representant del jurat, no va perdre l'oportunitat per ressaltar-ho en el discurs d'homenatge a Carme Riera que va impartir el 8 de novembre del mateix 2000, a Barcelona. Fet i fet, va dedicar dues pàgines mecanoscrites només a un episodi d'una novel·la que encara no havia pogut fullejar. I conclouia:

Il ricalco evidente e volontario della Riera ci sottolinea che in ambedue le opere è viva, operante, la memoria testimoniale di un uso culinario che rispecchia una modalità del vivere, un modo di essere (Tedesco 2000: 2).

D'acord, la seva aproximació al text conté una simplificació excessiva, però no li ho podem retreure atesa la immediatesa i les condicions de la seva intervenció. El que sí que podem fer és afegir-hi una consideració específica. Perquè hem de reconèixer que la citació lampedusiana no era pas gratuïta: l'autora té en el seu bagatge tant un seguit de conferències i textos breus dedicats a *Il Gattopardo*, com un coneixement profund de Llorenç Villalonga i de la seva traducció –i no entro ara dins la discussió sobre els resultats (Briguglia 2013) ja que aquest no és l'espai ni el moment per examinar-los. I tanmateix, un tros tan breu com el fragment que he evidenciat donaria molt material per al debat si el filtréssim a través d'una anàlisi lingüística, traductològica i també cultural, tot subratllant-

ne les petites diferències respecte a l'original. Potser la qüestió central que caldria resoldre és fins a quin punt les variants alimentàries es poden atribuir als gustos gastronòmics de l'autora mallorquina o a les necessitats de realisme atès que, en el seu cas, l'escena es desenvolupa a Cuba. I, a partir d'això, calcular la direcció (realisme *vs.* joc metaliterari) que assumeix la seva versió. Aturem-nos aquí, perquè tot aquest raonament sobre les possibilitats de la reescriptura arribaria a multiplicar-se fins a estendre's a les variants de les traduccions catalanes del mateix hipotext. Només com a curiositat, reproduïxo el text girat per Villalonga, en el qual es basava Riera:

Per davall dels canelobres i dels fruiters de cinc pisos amb piràmides de *dolci di riposto* mai consumits, s'estenia la monòtona opulència de les *tables à thé* dels grans balls: les llagostes color de coral, els *chaud-froids* de vedella semblants a la cera, els llobarros immersos dins les seves salses, els indiots daurats per la calor dels forns, els pastissos de fetge rosat sota les cuirasses de gelatina, les becades decorades amb les seves pròpies vísceres, les galantines irisades de mareperla i altres cruels i colorides delícies. Als extrems de les taules, dues monumentals soperes de plata contenien el *consommé* ambre cremat. Els cuiners de les amples cuines havien hagut de suar des de la nit anterior per preparar un tal sopar (Tomasi di Lampedusa 1984: 201).

I ara la versió, més recent, de Pau Vidal:

Per sota dels canelobres, per sota dels cinc pisos que elevaven cap a un sostre massa alt les piràmides de dolços impossibles d'acabar, s'estenia la monòtona opulència de les anomenades «taules de te» de les grans ocasions: llagostes escaldades vives amb aquell color coral lí, carn freda de vedella d'aspecte ceri i gomes, llenguados submergits en salses suaus de tonalitats d'acer, capons daurats al forn, perdius desossades sobre un llit de pa torrat de color d'ambre guarnides amb els seus menuts trinxats, pastissos de fetge de to rosat sota la cuirassa de gelatina, galantines de pollastre de color d'aurora i deu cruels i llampants delícies més; i, a les puntes de la taula, dues monumentals soperes de plata plenes d'un *consomé* d'un to d'ambre torrat. Els cuiners de les vastes cuines de palau feia vint-i-quatre hores que suaven sense interrupció per preparar totes aquelles viandes (Tomasi di Lampedusa 1984: 2016).

3. Miquel de Palol, *El Jardí dels Set Crepuscles*

Torno a la meua dèria quantitativa perquè em sembla útil ressaltar una asimetria entre el text de Riera i el de Miquel de Palol. No parlo naturalment d'una comparació entre les dues obres, sinó, en concret, del tractament que fan dels préstecs i manlleus dels hipotextos. *El Jardí dels Set Crepuscles* és la primera novel·la de Palol i una espècie de motor immòbil a partir del qual s'han generat totes les altres fins a la més recent *Bootes*, encara que l'escriptor hagi posat com a centre ideològic de la seva producció els cinc volums d'*El Troiacord*. En un intercanvi de correus electrònics sobre *El Jardí dels Set Crepuscles*, li vaig comentar que em semblava que, darrere els sopars (i els dinars) que abunden en la novel·la, hi batejava una referència constant a la *Caena Trimalchionis*, el fragment més ampli que hem conservat del *Satyricon*. Efectivament, em va respondre que sí, que era evident, tot i que ningú ho havia escrit fins a aquell moment, però cal recordar que la conversa a la qual em refereixo era de la primavera del 2002 i encara faltaven molts anys

abans que una estudiosa italiana de la Universidad Complutense de Madrid posés *El Jardí dels Set Crepuscles* al centre de la seva tesi (Giordano 2017), i encara més temps perquè Júlia Ojeda (2018 i 2020) escrigués els seus primers treballs sobre l'obra de Palol. Doncs bé, en aquest diàleg virtual, l'escriptor em donava més pistes, com qui no vol la cosa: en un missatge del 19 de setembre de 2002, em feia una explicació nominal dels personatges de la novel·la i, uns mesos després, el 4 de març de 2003, m'envià un esborrany d'article en què agafava la repartició de Susan Sontag entre els arxinarradors analítics i descriptius *vs.* els expositius, per col·locar en el primer grup Petroni, Boccaccio, Dickens, Dostoievski etc. i en l'altre, Apuleu, Dante, Stendhal, Sánchez Ferlosio... Crec que les dues llistes cal llegir-les de manera sinòptica i encarar, un amb l'altre, els noms que hi surten segons el principi de la *coincidentia oppositorum*. Dit això, també cal ratificar que els sopars d'*El Jardí dels Set Crepuscles* pertanyen íntegrament a Petroni. Però de quina manera? Per acceptar la influència de l'obra llatina, és imprescindible oblidar-nos d'una traducció directa més o menys manipulada i endinsar-nos en el *mare magnum* de la intertextualitat. Així, doncs, el lector pot anar espigolant per individuar restes, residus i relictos que han quedat més o menys visible després de la desferra del naufragi de la reescriptura, però identificar-los un per un, amb el sistema del *testo a fronte*, seria una operació que donaria poc de si.

Procedeixo a les palpentes i començo amb una narració que té un grau 3/4 de dependència respecte a la principal, segons la «Nota de l'Editor» que fa de portadella a tota l'obra. Es tracta de la «Història d'Eliseu Prætorius»:

Vam entrar a la mansió. Les sales es comunicaven amb patis porticats i galeries de doble alçada, i les entrades s'emmarcaven amb frontons i columnes d'or treballat. (...) L'estança era extraordinàriament antiga i luxosa. A les parets hi havia domassos i pintures que representaven personatges d'èpoques llunyanes; alguns amb armadures, altres amb barrets del temps de Cromwell, d'altres amb perruques; els últims, inequívocament romàntics; la majoria eren tan ennegrit que els fons no es distingia, i els de més bon destriar presentaven minúsculs paisatges amb punts de vista ambigus i anamorfosis, o mobiliaris des de perspectives paradoxals (Palol 1996: 422).

És evident que, si hi ha una reminiscència del *Satyricon*, aquesta és enfonsada dins una perspectiva –hi ho remarco amb el valor més geomètrico-visual del mot– barroca, que és el que reivindica una i altra vegada l'autor (Palol 2012). L'únic punt de contacte que es pot assenyalar amb una certa seguretat és la descripció de l'entrada del narrador al menjador a través d'un seguit d'imatges pictòriques que, en el text llatí, sobresurten pel seu realisme exasperat fins a donar peu a la famosa escena del *cave canem*. Altrament, la relació entre els plats i el Zodíac, que basteix Eumolp just després de veure la primera safata i que Trimalquíó explica més tard i barroerament, en *El Jardí dels Set Crepuscles* no s'esdevé. Això sí, hi ha un «apart» explicatiu sobre les constel·lacions amb unes referències mitològiques i d'una complexitat astronòmica que Trimalquíó, amb la seva ignorància (recordem que és anomenat irònicament *mathematicus* al començament de la seva peroració), no hauria pogut mai introduir. Si més no, li hauria estat impossible pronunciar-se sense sortir del gènere còmic en el qual s'insereix el seu personatge. Mirem-lo en acció:

També en els sopars cal tindre cultura. Descansin en pau els ossos del meu patró perquè va voler fer de mi un home respectable. A mi no em sorprendrà pas cap originalitat, com s'ha demostrat amb la safata que ens han dut abans. Fixeu-vos-hi: el cel, on viuen els dotze déus, es transforma en unes atres [*sic*] dotze figures. La primera és Àries: sots els que neixen sota aquest signe tenen moltes ovelles, molta llana, a més d'un cap dur, un front desvergonyat i banyes punxegudes. Hi neixen molts mestres de retòrica i els seus xaiets (Petroni 2017: 125).

Fet i fet, la comparació procedeix (i funciona) només per contrastos:

El Sol en travessa [de constel·lacions] tretze, no dotze; vostès que són navegants –va riure– ho haurien de saber. Entre l'Escorpí i el Sagitari l'el·líptica s'estén vint graus per l'Ofiuc, que podria ser zodiacal amb més dret que l'Escorpí, que en la configuració actual només en conté una extensió de vint graus. Imagino que la usurpació de l'espai de l'Ofiuc en benefici de l'Escorpí és conseqüència de la mutilació de les pinces de l'aràcnid per fer-ne la constel·lació de la libra, aquesta sí, amb miras al Zodíac i per regularitzar al màxim les divisions de l'el·líptica. (Palol 1996: 280).

Finalment, les descripcions de Palol assumeixen una ambivalència detallista i cumulativa. En la «Història de l'enamorat desconegut», la llista del que hi ha a la taula (i al voltant d'ella) dura gairebé una pàgina i mitja; té com a presentació un debat sobre l'ús del gel amb el whisky i s'acaba amb referències als llibres –reals, no pas borgesianament inventats– d'Ateneu, Apicius i Arquestrat. Els estirabots petronians, en canvi, van des del crit de l'esclau –«d'aiga a fora, el vi a dintre!» (Petroni 2017: 155)– fins a les sorpreses vulgars, com ara els tords que surten del flanc del senglar quan el cuiner Trinxa hi clava el ganivet, o bé com la pantomima que l'amfitrió munta amb l'altre cuiner, mostrant-se enfadat perquè no havia buidat el porc i punt de castigar-lo, fins que li ordena:

–Ja que tens tan mala memòria, buida'l davant nostre.

El cuiner que es torna a posar la túnica arreplega el ganivet i, amb mà tímida, talla el ventre del porc a un cantó i a l'altre. Immediatament, de les ferides que s'eixamplen per la pressió interna, brollen tot de salsitxes de farigola i botifarres negres (Petroni 2017: 151).

Un cop més, el text de Palol pot ser evocat per oposició al model, al final d'una descripció tan extensa que ja ha entrat en ècfrasi:

(...) i al centre, en una platja que la nansa principal representava en or repussat una àguila de set capes, les delícies més elaborades: petites conques de plata en fora de lluna, col·locades als plecs de les plomes de l'ala esquerra de l'àguila, contenien crema de cervells de rom i d'escòrpora a la llimona, i a l'ala dreta, petits sols d'or amb crema de cervells de salmó al madeira; els sols i les llunes es separaven de l'àguila per menjar-ne el contingut, i a sota s'hi descobria una trufa, i quan ja no quedaven sols ni llunes van ruixar de porto tota l'àguila i es varen menjar les trufes amb punxons de vori. De l'interior dels caps d'àguila, en recipients de fusta, en va sortir una estranya pasta vermellova (que em va fer angúnia tastar) que en deien Mousse Tideus, i va tenir un gran èxit entre el jovent de sexe masculí (Palol 1996: 332).

4. Tina Vallès, *El senyor Palomar a Barcelona*

El tercer exemple que porto a col·lació barreja un cop més les cartes a la taula, perquè és la reescriptura explícita de tot un llibre. Tina Vallès, davant de l'hipotext calviní, redacta un nou Palomar que viatja (i s'estableix a viure) a Barcelona. La partenogènesi és difícil, l'emmirallament amb la novel·la base és complicat i el «Senyor Palomar» aconseguix allunyar-se de la gran ombra del pare tan sols en pocs moments, essencialment quan les vicissituds del relat arriben a coincidir amb la fase pandèmica del nostre passat més recent. En realitat, el conflicte subjacent en l'hipotext entre mètode inductiu i deductiu (és suficient assenyalar les tensions interior del darrer apartat, «El silenci de Palomar») és neutralitzat com a mera activitat d'observació en l'hipertext que analitzem. Més enllà dels judicis de valor, però, cal constatar que, en comparació amb els tres episodis que en el llibre de Calvino tenen a veure amb el menjar (respectivament la visita a una xarcuteria, una formatgeria i una carnisseria, tots sota l'empara del capítol «Palomar fa la spesa»), en la novel·la catalana l'espai de la teca s'amplia de les botigues als restaurants i els cafès i, de manera més o menys marcada, ocupa gairebé una tercera part del volum. Davant d'aquesta dada aproximativa, és curiós notar que el cas més flagrant de reescriptura directa del camp alimentari és traslladat a l'àmbit dels aromes.

Primer vegem el fragment de Calvino, on «il signor Palomar fa la coda in una *charcuterie* di Parigi»:

Aspettando in fila, il signor Palomar contempla i flaconi. Cercando di trovare un posto nei suoi ricordi per il *cassoulet*, pingue stufato di carni e di fagioli, di cui il grasso d'oca è ingrediente essenziale; ma né la memoria del palato, né quella culturale gli sono d'aiuto (Calvino 2004: 930).

I passem al llibre de Tina Vallès, per constatar com, dins el capítol «Pixacolònies», «entra en una perfumeria del barri, el senyor Palomar»:

La gent fa cua per deixar de fer la seva olor. Palomar s'hi afegeix i el seu ànim oscil·la entre dos impulsos: olorar tots els flascons de la botiga o deixar-se guiar pel venedor que l'atengui (Vallès 2021: 85).

Hi ha molt més materials en comú en aquestes pàgines, però no m'hi deturo i vaig al gra perquè la narració de l'escriptora catalana fa un gir important:

Davant seu, una senyora que és tota una enciclopèdia d'aromes florals és atesa per un noi afaitadíssim que somriu amb el nas. Aquesta botiga és un diccionari, torna a pensar el senyor Palomar, i se'n recorda d'aquell cop que va entrar en una formatgeria de París i va acabar quequejant aclaparat pel vast assortiment de formatges. Però aquest diccionari és ple de preguntes, cada flascó en conté com a mínim una: per què no voleu fer l'olor del lloc on viviu? (Vallès 2021: 86).

El canvi que vull remarcar en aquest darrer fragment correspon a l'efecte collage que Vallès ha fet a partir de l'hipotext, ja que la imatge de la formatgeria remet a l'episodi següent de la novel·la de Calvino, «Il museo di formaggi»:

La formaggeria si presenta a Palomar come un'enciclopedia a un autodidatta: potrebbe memorizzare tutti i nomi, tentare una classificazione a seconda delle forme – a saponetta, a cilindro, a cupola, a palla –, a seconda della consistenza – secco, burroso, cremoso, venoso, compatto –, a seconda dei materiali estranei coinvolti nella crosta o nella pasta – uva passa, pepe, noci, sesamo, erbe, mufte –, ma questo non l'avvicinerebbe d'un passo alla vera conoscenza, che sta nell'esperienza dei sapori, fatta di memoria e d'immaginazione insieme, e in base ad essa soltanto potrebbe stabilire una scala di gusti e preferenze e curiosità ed esclusioni (Calvino 2004: 935).

Podríem continuar amb aquest joc de remissions d'un llibre a l'altre durant unes quantes planes, perquè les correspondències són constants i Tina Vallès sap reescriure l'hipotext sense deixar-se agombolar per ritme de l'original; ans al contrari, és capaç de convertir-lo a un estil propi. Però aquí ve el problema: el fet d'emancipar-se ideològicament del model ha provocat la creació d'una narració de tipus descriptiu que no va més enllà d'unes postals que l'escriptora empena i envia des d'altres llocs de la pròpia ciutat a l'adreça de casa seva. Amb l'intent reeixit (i encomiable) d'allunyar-se de la seva font, el Palomar «català» ha perdut el valor gnoseològic que la reflexió calviniana li imposava i que donava sentit a tot el projecte, i no ha sabut construir-ne un altre més personal i idiosincràtic.

Conclusions

He triat tres obres catalanes fins a un cert punt exemplars per il·lustrar unes diversitats metodològiques de reescriptures dins el conjunt de correspondències alimentàries. La idea no era formar un paradigma vàlid universalment sinó treure a llum uns casos limitats, tant pel número com per l'aspecte circumscrit a la gastronomia. Perquè:

Rastrear i analitzar la genealogia i els models de les obres literàries constitueix, doncs, un enfocament d'estudi necessari i productiu que no tan sols forneix informacions i elements de judici sobre la tradició i la memòria literàries, sinó que també facilita detectar els valors estètics i ideològics d'un determinat circuit literari (Gregori et al 2020: 6).

A més a més, afegeixo jo, aquesta perspectiva ajuda a posar en relació la literatura catalana amb les obres literàries del cànon occidental i, doncs, contribueix a fer-la sortir d'un aïllament al qual l'ha condemnada la incapacitat d'innovació respecte als propis instruments crítics (això és, l'absència d'un debat epistemològic sobre la manera d'estudiar-la) i la conseqüent desconfiança, disfressada d'arrogància, respecte a la seva projecció cap a l'exterior.

Bibliografia

- Bianchini, A. (2003) “Da Maiorca l’eroïna è salita fra le nuvole”, *La Stampa* (supl. Tuttolibri), 5 d’abril.
- Briguglia, C. (2013) “Quan el traductor és sobretot escriptor. El cas de la traducció d’*El Guepard* de Tomasi di Lampedusa”, *Caplletra*, núm. 54, pp. 33-49.
- Calvino, I. (2004) *Palomar*, dins *Romanzi e Racconti*, Milà, Mondadori (“I Meridiani”), vol. 2, a cura de Mario Barenghi & Bruno Falcetto, pp. 871-979, [1a ed. 1983].
- Eco, U. (1983). “Postille a Il nome della rosa”, *Alfabeta*, núm. 49, juny, p. 19-22.
- Genette, G. (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil.
- Giordano, C. (2017) *Articulaciones del inconsciente ideológico del capitalismo tardío en la narrativa posmoderna: tres casos de estudio*, tesi doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Gregori C., López-Pampló, G., Malé, J. (2020) “Pròleg”, dins *Reescriptures literàries. La hipertextualitat en les literatures occidentals*, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, pp. 5-12.
- Hutcheon, Linda (2004) *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York & London, Routledge [1a ed. 1988].
- Jameson, F. (1991) *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press.
- Maragall, J. (1910) (?). *Pensaments de Goethe. Manuscrit*. Fons personal de Joan Maragall i Gorina, ca. 1880-1911. Biblioteca de Catalunya, mrgll-Mss. 7-9-4.
- Ojeda, J. (2020) “Miquel de Palol: una narrativa quàntica?”, *Revista Estudis Filològics i de Traducció (EFTT)*, núm. 1, p. 441-451. Doi: 10.7203/efit.1.16453.
- (2018), “Miquel de Palol: cosmogonia i mètode”. *Anuari de filologia. Literatures contemporànies*, núm. 8, p. 345-356
- Palol, M. de (2012) “Elogi del Barroc”, *Avui* (supl. “Cultura”), 28 de desembre, p. 24.
- (1996) *El Jardí dels Set Crepuscles*, Barcelona, Proa, 1996 [1a ed. 1989].
- Petroni (2017) *Satíricon*, trad. de Sebastià Giralt, Barcelona, Adesiara.
- Polacco, M. (1998) *L’intertestualità*, Roma-Bari, Laterza.
- Riera, C. (2000) *Cap al cel obert*, Barcelona, Destino.
- Tedesco, Natale (2000). “Presentació de Carme Riera”. Text mecanoscrit. 2 pp.
- Tomasi di Lampedusa, G. (2002) *Il Gattopardo*, Milà, Mediaset, 2002 [1a ed. 1963].
- (1984) *El Guepard*, trad. de Llorenç Villalonga, Barcelona, Club Editor [1a ed. 1962].
- (2009) *El Gattopardo*, trad. de Pau Vidal, Barcelona, Proa.
- Vallès, T. (2021) *El senyor Palomar a Barcelona*, Barcelona, Anagrama.