

TREBALLS DE LA SOCIETAT CATALANA
DE LLENGUA I LITERATURA, 20

LITERATURA CATALANA CONTEMPORÀNIA:
TRANSFORMACIONS, IMITACIONS
I ALTRES FORMES DE REESCRITURA

Edició a cura de
CARME GREGORI i RAMON X. ROSSELLÓ

SOCIETAT CATALANA DE LLENGUA I LITERATURA
FILIAL DE L'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS



Institut
d'Estudis
Catalans

TREBALLS DE LA SOCIETAT CATALANA
DE LENGUA I LITERATURA

20

TREBALLS DE LA SOCIETAT CATALANA
DE LLENGUA I LITERATURA, 20

LITERATURA CATALANA CONTEMPORÀNIA:
TRANSFORMACIONS, IMITACIONS
I ALTRES FORMES DE REESCRITURA

Edició a cura de
CARME GREGORI i RAMON X. ROSSELLÓ

SOCIETAT CATALANA DE LLENGUA I LITERATURA
FILIAL DE L'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

BARCELONA, 2021

Jornada LitCat de Grups d'Investigació de Literatura Catalana Contemporània (5a : 2020 : En línia), autor

Literatura catalana contemporània : transformacions, imitacions i altres formes de reescriptura. — Primera edició. — (Treballs de la Societat Catalana de Llengua i Literatura ; 20)

Transformacions, imitacions i altres formes de reescriptura. — Bibliografia
ISBN 9788499656014

I. Gregori, Carme, editor literari II. Rosselló, Ramon X. (Ramon Xavier), 1969- editor literari III. Societat Catalana de Llengua i Literatura IV. Títol

V. Títol: Transformacions, imitacions i altres formes de reescriptura

VI. Col·lecció: Treballs de la Societat Catalana de Llengua i Literatura ; 20

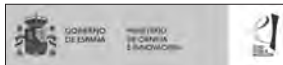
1. Literatura catalana — S. XIX — Història i crítica — Congressos

2. Literatura catalana — S. XX — Història i crítica — Congressos

3. Originalitat en la literatura — Congressos 4. Imitació en la literatura — Congressos
821.134.1⁷18/19⁷.09(063)

808.1:82(063)

Amb la col·laboració del Ministerio de Ciencia e Innovación (Projecte FFI2017-86542-P, Projecte PID2019-105083GB-I00 / AEI / 10.13039/501100011033 i Projecte PGC 2018-098191-B-100)



© dels autors de les ponències

© 2021, Societat Catalana de Llengua i Literatura,

filiat de l'Institut d'Estudis Catalans, per a aquesta edició

Primera edició: juny del 2021

Compost per Jorge Campos

Imprès a Service Point FMI, SA

ISBN: 978-84-9965-601-4

Dipòsit Legal: B 10122-2021



Aquesta obra està sotmesa a les condicions de la llicència pública Creative Commons. Per tant, es pot reproduir, distribuir i comunicar públicament, sempre que no hi hagi un afany de lucre i que s'hi facin constar els autors. Aquesta autorització és sens perjudici dels drets derivats dels usos legítims o altres limitacions reconegudes per la llei. Es pot trobar una còpia completa dels termes de la llicència a l'adreça <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/deed.ca>.

TAULA

<i>Presentació</i>	
CARME GREGORI-RAMON X. ROSSELLÓ. <i>«Això múltiple del desig i del llenguatge». Notes als usos de Ce sexe qui n'en est pas un, de Luce Irigaray, en Aquest amor que no és u, de Blanca Llum Vidal</i>	7
JAUME COLL MARINÉ <i>Lectures hipertextuals d'Aigües encantades, de Joan Puig i Ferrer: a la recerca de l'hipotext</i>	13
RAMON X. ROSSELLÓ <i>Oralitat i llegenda en la narrativa curta de Josep Iglésies</i>	25
EMILI SAMPER PRUNERA <i>La hipertextualitat de Lo Pastorellet de la Vall d'Arles (Josep Bonafont) en Ays. Elegías catalanas (1887)</i>	45
ESTEL AGUILAR MIRÓ <i>El jardí com a amagatall de la realitat: Jardí vora el mar (1967) de Mercè Rodoreda i Le jardin exalté (1983) d'Henri Michaux</i>	65
CARLES CORTÉS. <i>Literatura i política. El manuscrit del Llibre negre de Josep Pla</i>	83
XAVIER PLA <i>Les traduccions com a eina de modernització cultural: el pensament i l'assaig a Edicions 62 (1962-1975)</i>	103
CARLES SANTACANA <i>El fregolisme en Joan Brossa: punt de partida per transformar personatges literaris en poesia experimental</i>	125
ELISABET CONTRERAS BARCELÓ <i>Les adaptacions: una odissea per a l'alumnat</i>	145
MIA GÜELL I ELISABET CONTRERAS <i>La condició errant: una lectura nòmada de Fugir era el més bell que teníem, de Marta Marín-Dòmine</i>	169
IRENE MIRA-NAVARRO	191

<i>Els orígens literaris de Josep Palau i Fabre</i>	
PEP SANZ DATZIRA	209
<i>Repressió i esclat: una aproximació a les violències vicensianes</i>	
MARIA PALMER I CLAR	227

PRESENTACIÓ

La V Jornada LitCat de grups de recerca de Literatura Catalana Contemporània es va celebrar el 30 d'octubre de 2020 per videoconferència, a causa de les restriccions de mobilitat i de reunió imposades per la pandèmia de covid-19. En aquesta edició, l'organització de la Jornada va córrer a càrrec del Grup de Literatura Catalana Contemporània (GLCC) de la Universitat de València i del Departament de Filologia Catalana d'aquesta mateixa Universitat.

El perfil temàtic a l'entorn del qual girava la Jornada era «Transformacions, imitacions i altres formes de reescriptura», una orientació que permetia explorar, des de les diferents metodologies de treball dels grups, tot el potencial de la reescriptura, entesa com a manifestació primordial de la literarietat. En la mesura que tota obra literària descansa sobre una tradició de textos, la seua genealogia arrela en un corpus immens, habitualment de manera inconscient; però, en la línia dels estudis hipertextuals, la proposta de les investigacions aplegades en el present volum es plantejava indagar en les recreacions deliberades d'obres, d'estils o de gèneres, entesos aquests darrers en un sentit ampli. Des de les traduccions -transformacions, en principi, estrictament formals- fins a les versions d'una mateixa obra, passant per les transformacions de textos previs o les imitacions de models de gènere, les adaptacions o les anàlisis comparatives, els treballs de recerca reunits ens acosten a una comprensió àmplia i aprofundida dels vincles entre obres, entre obra i tradició o entre cultures.

Una vegada més, la Jornada va congrega representants d'un bon nombre de grups, pertanyents a universitats d'arreu dels Països Catalans, des de Perpinyà fins a Alacant o les Illes Balears, i va permetre l'intercanvi d'enfocaments i metodologies de recerca diversos, en una reunió que té com a objectiu eixamplar perspectives, posar coneixe-

ments en comú i contribuir a integrar dins la comunitat de recerca en literatura contemporània els investigadors més joves, compartint espai i diàleg amb els més veterans. Com a resultat de la Jornada, aquest volum recull les aportacions d'investigadors de dotze grups de recerca, les quals passem a presentar breument.

Jaume Coll Mariné analitza, en el poemari *Aquest amor que no és u*, de Blanca Llum Vidal, les transformacions dels dos principals hipotextos que hi serveixen de punt de partida: el Càntic dels càntics i, sobretot, *Ce sexe qui n'en est pas un*, de Luce Irigaray, per a explicar la forma com la poeta catalana els fa seus i els adapta, amb una obertura del discurs amorós que se situa en un context de pensament *queer*. Ramon X. Rosselló obre l'enfocament hipertextual per a incloure també la relació d'imitació. En primer lloc, ens aproxima a les lectures que s'han fet d'*Aigües encantades*, de Joan Puig i Ferrer i, en segon lloc, fa una aportació a la concreció o delimitació de l'hipotext (o hipotextos) d'aquesta peça teatral: el teatre d'idees, el model ibsenià o obres concretes d'Ibsen, com ara *Un enemic del poble* o *Casa de nines*. Aquest acostament, així mateix, ens mostra les dificultats que es troben a l'hora d'abordar les relacions d'imitació quant a la delimitació dels hipotextos, assumpte que acostuma a ser més senzill quan ens enfrontem a la pràctica de la transformació.

Emili Samper i Estel Aguilar coincideixen en l'estudi de reescriptures literàries que transformen materials llegendaris o històrics de tradició oral. Samper, especialista en la recerca sobre literatura popular catalana, estudia la narrativa de Josep Iglésies i Fort basada en la reelaboració literària de tradicions i llegendes a partir de fonts orals i, en concret, se centra en la part dedicada al subgènere de les llegendes de creences (*belief legends*), amb una atenció preferent a les llegendes de tresors i a les llegendes d'encantades. Estel Aguilar, per la seua banda, focalitza el seu treball en un dels representants de la Renaixença rossellonesa, Josep Bonafont (1854-1935), conegut amb el pseudònim Lo Pastorellet de la Vall d'Arles, i en la seua obra *Ays. Elegías catalanas* (1887), un conjunt d'elegies que exalten el paisatge del Rosselló, entre les quals destaquen les que recreen hipotextos folklòrics, com llegendes o goigs.

L'opció triada per Carles Cortés és l'anàlisi comparativa que li permet rastrejar, d'una banda, els paral·lels entre Mercè Rodoreda i Henri Michaux i, de l'altra, fer un estudi contrastiu entre dues obres que tenen el jardí com a símbol de l'aïllament i de la transformació dels seus protagonistes: *Jardí vora el mar*, de l'escriptora catalana, i *Le jardin exalté*, de l'autor belga. Més referencial en Rodoreda, més mític en Michaux, el jardí esdevé en ambdues novel·les un testimoni de l'evolució dels personatges.

Xavier Pla ressegueix les versions de la *Història de la Segona República espanyola*, de Josep Pla: des del manuscrit català escrit en 1938 a Roma, revisat per Cambó a Montreux i mecanografiat per Adi Enderg a Abbazia, fins a la traducció al castellà publicada per Destino en 1940-1941, amb la intervenció correctiva d'Ignasi Agustí i la revisió de Joan B. Solervicens. Una transformació que converteix l'original llibre de guerra d'orientació propagandística en el llibre de postguerra dels guanyadors, amb el canvi de to, ara més de crònica que literari, i l'eliminació de la perspectiva catalanista, dels elogis a Cambó i de les referències a Catalunya.

Les traduccions, relacions hipertextuals que transformen la forma de l'hipotext i, inevitablement, arrossegueu altres transformacions semàntiques, centren el treball de Carles Santacana. A partir de l'anàlisi de les principals col·leccions d'assaig d'Edicions 62 durant el franquisme (1962-1975), l'autor demostra que aquestes traduccions d'obres de referència del marxisme, del feminisme, de la contracultura, del pensament religiós o representatives de les innovacions en ciències socials van tenir un impacte en el món cultural coetani i van funcionar-hi com a eina de modernització cultural.

Elisabet Contreras i Mia Güell proposen dues interessants aplicacions de la reescriptura a l'àmbit didàctic. Contreras, en la línia de les investigacions en didàctica de la poesia del seu grup, proposa una investigació-acció en un context d'aula multidisciplinari. A partir de l'anàlisi d'un personatge literari, els estudiants havien de transformar-lo en un poema visual o objecte, seguint el model dels fregolismes de Joan Brossa, amb uns resultats que mostren paral·lelismes entre les creacions dels alumnes i les del poeta. I, en el treball conjunt de Mia Güell i Elisabet Contreras, es presenten dues propostes didàcti-

ques innovadores que proposen l'adaptació d'una obra clàssica, ja siga tradicional o literària. En el primer cas, es tracta de l'adaptació del Babau de Ribesaltes per a estudiants de català com a L2. En el segon cas, una adaptació d'un capítol de l'*Odissea* per a alumnes de P5, a càrrec d'estudiants del grau d'Educació Infantil. Totes dues pràctiques hipertextuals posen en relleu la valoració del paper dels clàssics en l'aprenentatge lingüístic i literari.

L'anàlisi contrastiva és el mètode d'anàlisi triat per Irene Mira per al seu treball; en concret, compara el concepte de «nomadisme» de Rosi Braidotti (2000) amb el d'«errància» en *Fugir era el més bell que teníem*, de Marta Marín-Dòmine (2019), a través de la narració en primera persona de les respectives històries i memòries familiars d'emigració i exili polític. Mira es proposa llegir la reescriptura de les experiències familiars des de l'òptica de la postmemòria a partir de la pregunta central que guia l'obra de Marín-Dòmine: es pot heretar l'exili?

Els articles amb què Josep Palau i Fabre s'inicia en la vida cultural catalana, apareguts majoritàriament als diaris *La Humanitat* i *La Publicitat* entre 1935 i 1938, centren el capítol de Pep Sanz Datzira, amb la lectura atenta d'un material dedicat a comentar novetats destacades del panorama literari, tant llibres originals en català com obres estrangeres traduïdes, i la seua relació amb alguns aspectes fonamentals de la construcció de la cultura catalana en aquest context, en una aproximació ben suggerent als primers interessos literaris de l'artista polifacètic que fou Palau i Fabre.

Maria Palmer tanca el volum amb un estudi de la violència, el dolor i la crueltat en l'obra d'Antònia Vicens, el qual s'inscriu en la línia de recerca de la teoria dels afectes. Palmer analitza el relat «Llençols brodats damunt l'herba»: el paper que hi juga l'emoció en la construcció de la individualitat i el que hi fa la violència en la seua dissolució, el funcionament de la reïficació i la projecció de l'emoció del subjecte en l'objecte literari.

En conjunt, els estudis reunits són una bona mostra de la vitalitat i de la diversitat d'enfocaments i de metodologies que fan servir els investigadors en literatura catalana contemporània, una diversitat enriquidora i plural que obre les perspectives del camp de recerca. I els

diferents grups d'investigació, amb trajectòries ben consolidades, sumen nous actius amb la incorporació de membres més joves que representen una aposta decidida de futur.

La Societat Catalana de Llengua i Literatura (IEC), amb l'impuls de les Jornades LitCat de grups de recerca de Literatura Catalana Contemporània, ha creat una infraestructura necessària per a afavorir la interrelació entre tots els professionals que treballem en aquesta àrea del coneixement filològic; el present volum posa a disposició del públic els resultats més immediats d'aquest espai d'intercanvi, però els efectes benèfics de la trobada van més enllà i sens dubte donaran altres fruits en iniciatives futures.

CARME GREGORI-RAMON X. ROSSELLÓ

«AIXÒ MÚLTIPLE DEL DESIG I DEL LLENGUATGE».
NOTES ALS USOS DE *CE SEXE QUI N'EN EST PAS UN*,
DE LUCE IRIGARAY, EN *AQUEST AMOR QUE NO ÉS U*,
DE BLANCA LLUM VIDAL

JAUME COLL MARINÉ

*Grup d'Estudis de Gènere: Traducció, Literatura,
Història i Comunicació*
Universitat de Vic - Universitat Central de Catalunya

1

Pels volts de l'abril del 2018 va aparèixer *Aquest amor que no és u*, de Blanca Llum Vidal, en edició bilingüe però no acarada —primer tenim el text català de Vidal, tirat seguit, i després la versió castellana de Berta García Faet. El llibre es relaciona de manera explícita —sobretot— amb dos textos. Per un cantó, amb el Càntic dels càntics, text del qual pren l'estructura i, per dir-ho així, les maneres, amb una relació textual i temàtica explícita; per l'altre, amb *Ce sexe qui n'en est pas un*, de Luce Irigaray, llibre del qual surt el títol de Vidal i amb el qual es relaciona en un pla diguem-ne teòric, a vegades per seguir-lo i a vegades per contradir-lo. En ambdós casos hi ha una operació de lectura crítica que hem d'entendre que ve, tanmateix, d'una primera lectura diguem-ne de fascinació tant estètica com de pensament. No cal insistir que és un llibre que, tanmateix, per ser llegit no depèn necessàriament de cap dels dos textos que dic: primer hi ha, sobretot, la creació del poema nou que és *Aquest amor que no és u*, que com a poema nou és plenament autònom. En aquest paper em centraré, però, com indico en el títol, a la relació amb *Ce sexe qui n'en est pas un*. Primer faré una petita marrada de context per lligar-hi el Càntic dels càntics, però.¹

1. Pel que fa a la relació i les dependències d'*Aquest amor que no és u* amb el Càntic dels càntics, ja n'he parlat a COLL MARINÉ (2019). A continuació afegeixo algun element que pot fer de nexa entre el Càntic i *Ce sexe qui n'en est pas un*, per a la lectura d'*Aquest amor que no és u*.

2

Aquest amor que no és u —com deia— parteix textualment del Càntic dels càntics, i concretament de la versió que en van fer Narcís Comadira i Joan Ferrer (2013) —també, en algunes coses, dels paratextos que hi acompanyen la traducció del text bíblic.

Que un text com el Càntic dels càntics formi part del cànon bíblic no deixa mai de sorprendre: per la notòria absència de Déu, per l'absència de qüestions relatives a la nació d'Israel, i, evidentment, per la desimboltura eròtica amb què es desenvolupen els diàlegs entre els amants. Ilana Pardes (1993) afegeix a aquesta llista una certa tendència antipatriarcal del Càntic. Tot plegat, elements que l'allunyen de les representacions de l'amor que trobem més sovint a la Bíblia. Al Càntic tenim que el desig dels amants s'expressa entre iguals i fent servir constructes verbals i metafòrics equivalents; al mateix temps veiem que si hi ha d'haver una veu amb més pes que l'altra, és la de la noia, l'únic personatge amb nom propi: Sulamita. Amb tot, i com continua explicant Pardes, la relació entre noi i noia no és mai fora d'un context fortament restrictiu pel que fa a l'acompliment del desig de la parella, i sobretot per part de la noia (mostra d'això és la presència dels germans d'ella i dels guardes, per exemple). Malgrat la relació entre iguals dels amants, el context social que hi intuïm no el podrem titllar mai d'antipatriarcal, evidentment; és una relació que cal amagar.

Anar a buscar el Càntic vol dir anar a buscar el poema que és a la base de la tradició de la poesia amorosa occidental. Blanca Llum Vidal amb el seu poema en proposa una subversió dels sentits —subversió del model d'amor (privat i públic) que el Càntic porta i sobretot del de la tradició que en depèn—, cosa que no vol pas dir que negui el Càntic i les seves implicacions polítiques i literàries, sinó que n'eixampla els sentits mentre els qüestiona. Sigui com sigui, aquest germen de reversió de les representacions tradicionals de l'amor i de les relacions amoroses, al costat de la fascinació que pot generar un text com aquest, funciona com a agafador claríssim pel que es proposa Vidal, i més si entenem que el desig —«aquella Delit», escriu Vidal (2018a: 17)— és un dels protagonistes primers de tots dos poemes.

3

En la «Nota de la autora» a *Aquest amor que no és u* llegim: «Tres, como mínimo. Tres para desmontar la pulsión mística, el anhelo de fusión, la tentación dicotómica. Tres porque con el tres viene la política, la condición social, la discordancia. Tres porque con el tres viene, aunque en peligro y escandalosamente frágil y dolorosa, la grieta de la libertad». Es tracta d'un tres que escriu com a rèplica al dos que és fonament social —i potser teològic— de l'amor i lloc on l'amor (tradicionalment, normativament) passa. Amb el tres, l'espai de l'amor s'obre, i l'altre —aquell que seria necessari perquè l'amor es doni, deia— deixa de ser necessari i deixa lloc als altres, a la política, com diu Vidal. Tanmateix, enmig de l'operació de subversió que es proposa amb el llibre, hi hem de posar el pensament sobre la cosa del desig i del subjecte de Luce Irigaray a *Ce sexe qui n'en est pas un* (1977), ja sigui per servir-se'n, ja sigui —com he apuntat més amunt— per contradir-lo. Portar el lloc de l'amor a «com a mínim tres» de Vidal deixa enrere el «au moins deux» que Irigaray determina per al sexe femení, també l'*u* fal·locèntric que estableix per al masculí, així com el dos del binomi *masculí-femení* inherent al pensament d'Irigaray. Hi tornaré més avall.

Una altra operació que estableix Vidal amb el pensament d'Irigaray és cert desplaçament cap a l'esfera de la cosa amorosa del que Irigaray havia determinat per l'ésser i el subjecte femení. Dit curt —també hi tornaré més endavant—, el que per Irigaray és el múltiple i l'obert de l'ésser femení, en Vidal es converteix en l'obertura de la llibertat d'existir —de ser-*hi*—, que en el seu cas vol dir la llibertat de fer i de pensar i de relacionar-se sense haver de dependre de cap norma —més enllà de la responsabilitat que resulta de l'individu. L'«ouvert» d'Irigaray,² d'alguna manera, portat a l'extrem, acaba sent una categoria ontològica que determina el femení, una mena d'Absolut (múltiple i indefinible) al qual tendeix i del qual prové el femení en darrer terme. Un joc d'essències que *Aquest amor que no és u* combatrà.

2. Sobretot al text «Quand nos lèvres se parlent» (IRIGARAY 1977: 203-2017).

4

Si anem al llibre d'Irigaray, llegim que, tradicionalment, el diquem-ne predicat essencial del femení s'ha definit i s'ha estructurat en termes del predicat essencial del masculí, és a dir, com a l'*altra* del masculí, com una existència sense essència. Si el femení es defineix i es desenvolupa en relació al masculí, només ho pot fer com a *mancança de*, amb la qual cosa *ser dona* seria, predicativament, *ser no-home*. La dona és un ésser mancat, el negatiu del masculí. Al seu torn, l'ésser masculí, en el context tradicional-patriarcal, diu Irigaray, es definirà i construirà per la unitat inherent al seu sexe i la seva sexualitat, és a dir, entenent el fal·lus —i l'home— com a unitat: unitat de desig, de discurs i d'ésser. A partir d'aquí és fàcil de fer l'extrapolació d'aquest *u* del desig i del discurs masculí a un possible *u* gairebé ontològic, del qual tot emana i al qual tot tendeix —i, com és evident, l'*u* no deixa espai per a res més. Al centre de l'ésser masculí hi ha la seva forma de plaer. Així com en l'home hi ha un definir-se a si mateix i un perfer-se, el discurs masculí-patriarcal impedeix de fer-ho a la dona que, com a *altra*, només pot viure en un procés de subordinació i incompleció constant, sense accés a les possibilitats del seu ésser, mancades. És un patró que obliga la dona a ser dependent a tots els nivells: des de la capacitat de discurs, a la capacitat de plaer. També és des d'aquest discurs de l'*u* que es veu la dona com a negatiu de l'home, com a mirall al qual l'home s'observa i s'acompleix.

La tasca d'Irigaray al llarg dels articles que conformen *Ce sexe qui n'en est pas un* és establir que el predicat essencial del femení és independent del masculí. El plaer femení, desenvolupant-se lliurement, és una via d'accés al seu ésser. I, com havia fet amb el cas de *l'ésser masculí*, ara parteix del plaer femení com a esfera a part de la del masculí —com deia, tendent a l'*u* amb el centre simbòlic en el fal·lus. Irigaray, doncs, proposa per al femení una mena de discurs que tingui una capacitat de representació del plaer de la dona que es desenvolupi analògicament al mostrar-se, sempre múltiple, com a mínim doble:

Sa sexualité —diu—, toujours au moins double, est encore *plurielle*.
Comme se veut maintenant la culture? S'écrivent maintenant les tex-

tes? Sans trop savoir de quelle censure ils s'enlèvent? En effet, le plaisir de la femme n'a pas à choisir entre activité clitoridienne et passivité vaginale, par exemple. Le plaisir de la caresse vaginale n'a pas à se substituer à celui de la caresse clitoridienne. Ils concourent l'un et l'autre, de manière irremplaçable, à la jouissance de la femme. [...] *la femme a des sexes un peu partout*. (IRIGARAY 1977: 27-28)

Aquesta pluralitat del plaer suposaria per al femení una pluralitat dels punts de partida —mai substituïbles entre si— de la seva definició i representació, cosa que vol dir una pluralitat de la possibilitat de discurs i de manifestació de l'ésser del femení al món. Aquest «au moins deux» de la sexualitat parteix de la idea que l'autoerotisme femení és inherent al cos de la dona, que sempre està re-tocant-se, en contacte sempre amb si mateix. Apunta Irigaray:

Deux lèvres embrassant deux lèvres: l'ouvert nous est rendu. Notre «monde». Et le passage du dedans au dehors, du dehors au dedans, entre nous est sans limites. Sans fin. [...] Tu m'embrasses: le monde est si grand qu'il en perd tout horizon. Insatisfaites, nous? Oui, si c'est dire que jamais nous ne sommes finies. Si notre plaisir est de nous mouvoir, émouvoir, sans cesse. Toujours en mouvements: l'ouvert ne s'épuise ni ne se sature. (IRIGARAY 1977: 209)

El cos sempre està en contacte amb si mateix com a altre, i aquest altre es multiplica, d'aquí que parli del *tu-jo* com a construcció possible per al femení, és a dir, aquella altra que hi ha en el *si mateix* de la dona i que la retorna a l'obert al femení. Irigaray opta per l'indefinible del femení, per marcar-lo a partir d'una subjectivitat sempre diferent i mai *una*, una subjectivitat que pot ser, i molts cops al mateix temps, moltes subjectivitats.

El femení, doncs, seria un ésser mai definible i sempre mòbil i fluid, sempre, com a mínim *dos*, però mai un dos divisible en unitats; sempre obert, en desplaçament infinit, mai fix. Al seu torn, l'emergència d'un discurs del femení —d'un llenguatge femení— suposaria posar en dubte qualsevol fonament d'aquest *u* autocomplaent masculí que determina tot discurs i, per tant, les estructures de la cosa social —entre les quals, les relacions amoroses.

Ce travail du langage —continua Irigaray— tenterait ainsi de déjouer toute manipulation du discours qui laisserait, aussi, celui-ci intact. No forcément, dans l'énoncé, mais dans ses *présupposés autologiques*. Sa fonction serait donc de *désancrer le phallogocentrisme, le phallogocretisme*, pour rendre le masculin à son langage, laissant la possibilité d'un langage autre. Ce qui veur dire que ñe masculin ne serait plus «le tout». (IRIGARAY 1977: 77)

Aquesta possibilitat d'un llenguatge diferent és, evidentment, la possibilitat d'un llenguatge femení. La construcció del femení, al contrari que la del masculí-patriarcal, deixaria de banda tota economia del cos i del plaer per anar a parar a una mena d'intercanvi i assimilació en el plaer que, lluny de l'*u*, es trobaria en la diversitat de l'ésser, però en alguna mena d'unitat de moviment i d'objectiu, mai refusant-se i mai posseint, un ésser sempre en desplegament amb l'altre, fluid —al contrari de la cerca de l'*u* com a veritat absoluta a què ha de tendir el discurs del masculí.

Sí que és cert que Irigaray no s'ocupa amb prou feines —perquè no és en cap cas el seu objectiu— de plantejar com ha de ser el discurs masculí que no sigui dominador i que permeti l'existència i l'expansió del discurs i l'ésser del femení —sí no és, posem per cas, desenvolupant-se anàlogament a com ho hauria de fer el femení, cosa que, al seu torn, posaria en dubte el binomi *masculí-femení* que és una de les bases del seu pensament. Tot just és determinat com a l'altre de la feminitat, sigui la que sigui —i siguin les que siguin. D'alguna manera, tot i establir les possibilitats d'uns discursos diferents per al masculí i per al femení que defugin el context patriarcal, mai no es desempallega d'aquell *dos* de què partia com a marc de possibilitat primer de l'ésser de les persones (*masculí-femení*) —després vindrà el marc de possibilitat de l'ésser femení: un altre *dos* que sempre dependrà d'aquest primer *dos*.

5

El que fa Vidal, com he mirat d'apuntar més amunt (se'm dispensi la marrada), és tallar el discurs essencialista d'Irigaray i, tot servant-se'n en diversos elements, obrir-lo a discurs possible de capacitat

de representació de formes de vida *altres* a la norma que també era el punt de partida del discurs de subversió d'Irigaray. Amb això, Vidal aconsegueix desfer-se de la idea que els discursos van associats a qui els toca d'usar-los, per passar a la idea que els discursos són de qui els empra —i aquí entra la responsabilitat política del discurs i de l'individu. Una mostra clara d'això en el text d'*Aquest amor que no és u* és el joc que fa amb el *dramatis personae* del Càntic. Així com estem acostumats a llegir el Càntic dels càntics amb els personatges canònics (NOI, NOIA, COR, SAVI, etc.), Vidal dona el seu text net d'acotacions de cap mena; així, al mateix temps que retorna el poema a la distribució original hebrea, aprofita la tradició lectora del poema per deixar (a partir de les no-acotacions) el discurs del poema disponible sempre per al personatge que l'agafi en aquell moment, sigui qui sigui (NOI, NOIA, COR, SAVI, etc.). Una barreja de discursos possibles diversos que s'uneixen en un mateix ritme i desenvolupament d'un sol discurs possible, sempre contingent.

Allunyada tota essència i necessitat del discurs, el joc discursiu de Vidal s'emmarca sempre —i no podria ser de cap altra manera— dins el joc de la possibilitat de les formes de vida i d'amor múltiples, sense cap norma preestablerta que les determini, però sobretot sense determinar amb el cas cap possible norma futura. Escriu Vidal:

No hi ha pronom per lligar-nos:
ens hem confiat la nostredat estrangera

però l'amor nostre diu teu i diu meu, amor meu,
i ens contradiu i se'n riu, de la inversió feta norma.
Vine, amor meu, que escoltarem la proposta i la protesta
—contra l'ésser-per-a-la-mort, néixer dos cops:
contra el viure que mata, escriure després i pel núvol—
i que l'exili antiquíssim, oh rebrot meu, sigui bàlsam —i no bandera.
(VIDAL 2018a: 30)

Es tracta de confiar en la paraula, sí, però només quan la confiança no determina, quan dir *teu* o *meu* és possible perquè hi ha hagut el joc polític de la llengua, l'ús d'allò que és comú per establir una forma de vida que ara i aquí és una forma de vida possible al costat d'altres

formes de vida possibles i que potser és contra la norma, però que no es vol «inversió feta norma». Vidal, a l'article «Aquesta xarnega que no és u» fa servir la mateixa expressió per lligar-la al pensament *queer* i als discursos que es travessen de la identitat individual i la identitat nacional:

Entenc que el *queer* és allò que s'esmuny i que no es deixa agafar i, en la mesura que li són intrínseques la mobilitat (no solament de gènere) i el rebuig de la classificació dels individus en categories, el *queer* també és allò que perilla si se'n parla des d'allò *queer*. Dit altrament: la inversió feta norma —la institucionalització de l'escòria i del marge— pot arribar a funcionar amb les mateixes dinàmiques de poder que la norma que es volia invertir, i generar, de retruc, una nova exclusió (VIDAL 2018b).

Hi ha un *nosaltres* possible (un pronom possible que lliga) perquè el *tu* i el *jo* l'han conformat i establert: serveix, ara i aquí, parlar de *nosaltres*, un *nosaltres* fet de discurs «venturer» i no de cap predicat essencial previ, un discurs lluny de tota forma de poder que amb la mera existència —sola i petita— assenyalava aquestes formes de poder: «i parlar tan fluixet que farem molta nosa» (VIDAL 2018a: 30).

Si agafem el sintagma *forma de vida*, que crec que serveix per explicar certes propostes polítiques d'*Aquest amor que no és u*, seguint el joc discursiu de Vidal, hi ha un element que *hi* és irremeiablement i amb el qual no podem jugar, que és la *vida*; tanmateix, les persones, tenen —o han de tenir— la llibertat de determinar la *forma de*, és a dir, que hi ha una baralla constant de l'individu amb si mateix per poder-se fer responsable primer de *com* la vida *hi* és i es mostra, amb si mateixa i amb la dels altres. La forma de vida altra a la norma és sempre una ètica.

Seguint això, Vidal també escriu.

Qui és aquesta que escriu en veu alta,
que surt banyada a l'hivern i que et retreu massa llana,
que malmena l'essència, això sí, però que té fe
—i en fa divisa— en l'ésser, no ésser, d'una flor venturera?
(VIDAL 2018a: 28)

L'essència de la «flor venturera», humorísticament, és l'essència que no roman i que es queda amb el mostrar-se de la cosa mentre *hi* és: la «fe» en la forma de vida que es dona davant dels ulls, determinada perquè és, precisament, davant dels ulls, mai més enllà ni prèvia a *ser-hi a davant*, només sent-*hi*.

6

Un dels fils del llibre és sempre el mot *llengua*, que serveix a Vidal per lligar desig i discurs —«Ce multiple du désir et du langage», escriu Irigaray (1977: 29)—, mot que fa servir constantment com a lloc de l'amor, per un cantó, de l'amor físic —la llengua que llepa—, però també com a lloc on es dona el discurs, en un sentit doble: és per la llengua que el subjecte es representa i, per tant, es determina també com a subjecte de pensament i d'acció, i és per la llengua que es troben els individus i la comunitat. La llengua és el primer lloc de la política i de la norma; és amb la llengua que apareix la primera responsabilitat i la primera manifestació de l'individu dins la cosa col·lectiva, i és per la llengua que pot aparèixer, doncs, la primera forma de subversió.

No en va, el llibre comença amb els versos:

Que m'ompli de llengües el teu mot,
 que un cant teu canta més que dir que més.
 Quin cos més teu-meu que és el meu cos.
 (VIDAL 2018a: 11)

Perquè «on se separen “jo” i “tu” i per on es busquen» (VIDAL 2018a: 29) és, finalment, en el discurs, en l'acord de dir-nos *nosaltries*, de dir-te *meu* i de dir-me *meu*, tot marques de discurs i de desig —d'amor, potser. És en la llengua que el subjecte és sempre una mica altre i que la frontera entre individus es mig dissol.

7

Aquest amor que no és u prendrà la idea de subjecte obert i fluid d'Irigaray que qüestiona el discurs de poder i l'aplicarà al subjecte —a l'individu, potser hauríem de dir—: un individu que no es deixa apamar ni determinar més enllà d'ell mateix i del seu mostrar-se múltiple, fins i tot contradictori:

I que en véns, d'inexacta, amiga meva,
 que en véns de baldera;
 t'agafo i t'esmunys i una amplada es redobla;
 la teva set no s'atura: amolla principi
 i etziba que no, que només si replica.
 [...]
 Tota tu ets desconcert, amiga meva
 [...]
 Ets la plana curulla,
 germana doble, ànima fura,
 ets el secret que s'esbomba i la masia ocupada.
 Per les teves escales
 hi ha escamots de dimònies amb la rialla insurrecta,
 falenes de zel, contraverins,
 guerrilles de peixes indemnes,
 volcans provocats
 i miralls cap endins
 i anuncis maldestres.
 Oh tràfic de mel, de ballarins arrancats,
 d'estrimoni estrafet, de maltempsada.
 (VIDAL 2018a: 19-20)

I al principi del poema ja havia escrit:

Sóc blanca, gitana, sóc mora jueva, ameríndia, sóc negra!
 (VIDAL 2018a: 11)

Un subjecte que no és tancat i que és sempre múltiple, que només es podria explicar —reduir— amb el subjecte mateix —amb l'individu mateix—, concret i sencer (cf. VIDAL 2018b). Tanmateix, Vidal des-

plaça l'ús d'aquest discurs sobre el subjecte al discurs sobre l'amor i el viure-entre-altres, com a lloc compartit del mostrar-se: la construcció d'un *nosaltres* que és un aspecte del mostrar-se del *jo*.

Com he mirat d'explicar, seguint Irigaray, Vidal també posarà el plaer al centre del discurs, però li negarà qualsevol possibilitat de desenvolupar-se discursivament cap a alguna mena essencialització de res. El plaer i el desig són coses humanes, marques de llibertat. Vidal, negant qualsevol essència, nega la possibilitat del femení i del masculí com a entitats preestabletes (o com a predicats essencials, si es vol), cosa que no vol dir que els negui la possibilitat en el discurs. *Aquest amor que no és u* parteix de la idea de diferència, però de diferència en allò polític, que vol dir en allò que és compartit: la diferència dels casos dins la comunitat. «Con el tres nace la política», havia escrit Vidal. És un amor —una societat, de fet, una manera de viure-hi— que seguirà la possibilitat de discurs sempre creixent i desplegant-se i mai fix que Irigaray reservava al femení. L'obertura de la possibilitat del discurs sobre l'amor porta a Vidal a construir un poema contra tota definició tancada de l'amor —i, de fet, contra tota definició tancada del que sigui humà—: contra qualsevol norma i contra «la inversió feta norma».

En contra de qualsevol essencialisme de les identitats i, tanmateix, com deia, valent-se del pensament feminista de la diferència d'Irigaray, Vidal se situa en un context de pensament que podríem dir *queer*: contra els binomis, contra la normalització, i amb la vida com a reivindicació i com a centre des d'on es qüestiona l'ordre i la norma política i social. Contra qualsevol necessitat. El poema de Vidal és la verbalització d'un amor *altre* entre altres, que vol mostrar-se (i, per tant, prendre lloc i posició política en un context), explicitar-se com a diferència, com a marge, potser, però sobretot com a existència possible de l'amor com a cosa humana —com a forma de vida— i, per tant, com a eixamplament dels discursos sobre la cosa humana.

BIBLIOGRAFIA

- COLL MARINÉ (2018): Jaume Coll Mariné, «Cant, no càntic. Vuit apunts per mirar de llegir-hi algunes coses d'*Aquest amor que no és u* de Blanca Llum Vidal». *La Lectora*, 5 febrer 2019 <<https://lalectora.cat/2019/02/05/cant-no-cantic/>> [Consulta: 05 gener 2021].
- COMADIRA i FERRER (2013): Narcís Comadira i Joan Ferrer (eds.), *Càntic dels càntics de Salomó* [Traducció de Narcís Comadira i Joan Ferrer], Barcelona: Fragmenta.
- IRIGARAY (1977): Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, París: Les Éditions de Minuit.
- PARDES (1993): Ilana Pardes, «“I Am a Wall, and my Breast like Towers”: The Song of Songs and the Question of Canonization» dins: *Counter-traditions in the Bible: A Feminist Approach*, Cambridge / Londres: Harvard University Press, p. 118-143.
- VIDAL (2018a): Blanca Llum Vidal, *Aquest amor que no és u / Este amor que no es uno* [Traducció castellana de Berta García Fatet], Barcelona: Ultramarinos.
- VIDAL (2018b): Blanca Llum Vidal, «Aquesta xarnega que no és una». *Crític*, 22.02.2018 < <https://www.elcritic.cat/opinio/aquesta-xarnega-que-no-es-una-13197> > [Consulta: 05 gener 2021].

LECTURES HIPERTEXTUALS D'AIGÜES ENCANTADES,
DE JOAN PUIG I FERRETER: A LA RECERCA DE
L'HIPOTEXT¹

RAMON X. ROSSELLÓ

Grup de Literatura Catalana Contemporània
Universitat de València

1. INTRODUCCIÓ

Dins la producció de Joan Puig i Ferrer (1882-1956), resulta especialment destacable la seua escriptura teatral de la primera dècada del segle XX, amb peces com *La dama alegre*, *Aigües encantades* i *La dama enamorada*, la qual en constitueix una primera etapa que es clou el 1914 amb *La dolça Agnès* (GRAELLS 1973: 5). És en aquesta etapa on situem el nostre objecte d'anàlisi, concretament en *Aigües encantades* (escrita el 1907 i estrenada el 1908), un text que ha rebut l'atenció de diferents estudiosos i que, per allò que ha estat dit sobre la seua relació amb la producció del noruec Henrik Ibsen, esdevé un cas interessant d'estudi des de la perspectiva de la hipertextualitat.²

Recordem que Genette, a *Palimpsestes* (1982), distingia la hipertextualitat de la intertextualitat, en el sentit que la segona quedaria reduïda a la presència efectiva d'un text en un altre, la qual cosa es concreta en la citació o l'al·lusió. La hipertextualitat, a diferència d'aquesta, es definiria com aquella relació que uneix un text B (hipertext) a un text anterior A (hipotext), d'una manera que no és la del comentari. L'objectiu d'aquest treball és, així doncs, revisar allò que, encara que sense atendre aquesta perspectiva teòrica, ha estat plantejat sobre la relació entre *Aigües encantades* i diferents hipotextos. I per fer-ho, com déiem, tin-

1. Aquest treball s'ha beneficiat de l'ajuda del projecte d'investigació del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades FFI2017-86542-P titulat *La literatura de segundo grado: las relaciones hipertextuales en la literatura catalana desde el «Modernisme» hasta 1939*.

2. També resulta una obra especialment interessant ja que té una forta presència com a lectura a l'ensenyament secundari, la qual cosa ha motivat diversos estudis vinculats a edicions i a materials destinats al sector educatiu.

drem en compte el que Genette aporta sobre la hipertextualitat, dins la qual, per una banda, distingeix dos tipus de relacions: la transformació, que implica la reescriptura respecte a un text concret, i la imitació, que se situa en el terreny de les reescriptures respecte a un gènere, un estil o la producció d'un autor. Alhora, aquestes relacions poden presentar-se amb diferents règims (seriós, lúdic i satíric). La combinació de tots dos elements, relació i règim, dona lloc a sis tipus bàsics de pràctica hipertextual (GENETTE 1982: 37).

Serà, per tant, a partir d'aquest marc des d'on desenvoluparem, en primer lloc, una aproximació a lectures que s'han fet de l'obra i, en segon lloc, la nostra possible aportació a la concreció de l'hipotext. En aquest recorregut serà interessant veure quines etiquetes o termes s'han emprat per parlar de les relacions d'aquesta peça amb la producció literària anterior. I, més en general, detectar les dificultats que trobem en les pràctiques d'imitació quant a la delimitació dels hipotextos (i les característiques concretes que els defineixen).

2. EL TIPUS DE PRÀCTICA HIPERTEXTUAL: AL VOLTANT DE LA «IMITACIÓ SERIOSA»

No hi ha dubte que en aquest cas ens situem dins el règim seriós, és a dir, que l'opció de Puig i Ferrer no va ser plantejar una reescriptura lúdica ni satírica.³ El que resulta més complex i interessant d'explorar és el tipus de relació que *Aigües encantades* planteja i, sobretot, quin seria concretament l'hipotext de referència, atès que aquesta obra —en general, l'escriptura del nostre autor durant la seua primera etapa— ha estat llegida des de la vinculació al denominat «teatre d'idees», a un «model ibsenià» i a peces concretes d'aquest. Abans de revisar com s'ha explicat aquesta relació i amb quins termes ha estat definida als estudis realitzats, volem exposar algunes consideracions sobre la producció d'aquesta primera etapa. Per una banda, cal tenir en compte que l'escriptura de

3. L'interés i l'admiració de Puig pel teatre d'Ibsen es veu reflectit en la seua conferència «L'art dramàtica i la vida» (1908), sobre la qual Graells (1982: 8) destaca que «és l'autor més analitzat a la conferència».

Puig no ha estat definida només a partir de l'etiqueta «teatre d'idees». Així, Graells (1973: 5) qualifica l'etapa com de «drames d'idees i passions», una caracterització que Foguet (2003) incorpora al títol del seu estudi sobre l'autor. Per una altra, cal destacar que *Aigües encantades* és vista com una obra singular, que «representa l'intent més reeixit en el sector de problemàtica social i col·lectiva» (GRAELLS 1973: 5).

Centrats ja en *Aigües encantades*, Graells, en un primer estudi sobre aquesta, posa l'atenció en la relació de la peça amb *Un enemic del poble* (1882):

S'ha convertit en un tòpic parlar de la influència ibseniana en Puig i Ferrer, tant referida al seu teatre en general, com a obres concretes. La insistència, en el cas d'*Aigües encantades*, és prou significativa [...]. Ningú ha assenyalat, però, el que ens sembla model evident i directe d'*Aigües encantades*. Ens referim a *Un enemic del poble*. Les semblances, fins i tot identitats, entre ambdues obres, passen de la simple influència o inspiració. No volem dir amb això que Puig plagués l'obra d'Ibsen, ni que en fes una adaptació casolana, comprensible i manipulada. Ens sembla que la paraula «model» és prou justa i definitiva. (GRAELLS 1973: 19-20)

Graells assenjala diverses «identitats» (1973: 20-21), que podem agrupar en tres àmbits: conflictes, personatges i estructura. Així, constata que els conflictes de totes dues es relacionen amb l'aigua i que l'enfrontament s'estableix al si d'una família (entre els germans Stockmann, en el cas d'Ibsen, i entre la filla, Cecília, i els pares —sobretot el pare—, a *Aigües encantades*). Tot seguit, enumera una sèrie de «paral·lelismes» entre personatges, com ara el del doctor Stockmann, protagonista de l'obra d'Ibsen, amb el Foraster. De Cecília diu que «participaria d'alguns aspectes del mateix Stockmann damunt la personalitat de la filla d'aquest, Kitty» (1973: 20). Respecte al mestre Vergés, considera que la postura vacil·lant d'aquest arrancaria de la dels periodistes Hovstad i Billing, «indecisos entre les seves creences i la conveniència de sotmetre's a les imposicions de l'autoritat» (1973: 20-21). I, així mateix, estableix un paral·lelisme entre el pastor Romanill i el mariner Horster, els quals cedeixen les seues cases per parlar en públic. Per acabar, assenjala un paral·lelisme en l'estructura de les dues obres, tant a nivell general com quant al desenvolupament de

l'«acte central» —el segon (de 3) d'*Aigües encantades* i el quart (de 5) d'*Un enemic del poble*.

Alhora, també destaca diferències, ja que considera que «certament, juguen en una i altra obra d'altres personatges de difícil aparellament, i hi ha altres aspectes que no es corresponen: la crisi generacional i l'enfrontament consegüent, la problemàtica religiosa, etc.» (GRAELLS 1973: 21). Així, com a característica general, Graells sosté que «en el fons, el que recull Puig és una idea i una actitud. L'enfrontament de l'individu (Stockmann i Kitty, ajudats per Horster; Cecília i el Foraster, ajudats per Romanill) contra una societat immobiliària» (GRAELLS 1973: 21). A més, resulta rellevant el fet de destacar la construcció del personatge de Cecília, del qual afirma que és «l'únic personatge femení de la primera època [...] capaç d'unes actituds racionals i ideològiques que ha marginat els seus sentiments (i això és el verament excepcional) [...]» (GRAELLS 1973: 18).

L'anàlisi de Graells esdevé del tot pertinent dins el marc en què ens situem, ja que en fixa una lectura que descarta la relació de transformació (plantejada en termes d'adaptació) per situar-la en el terreny de la imitació des de l'etiqueta «model».⁴ A partir de la perspectiva de Graells, aquest concepte d'imitació, entenem nosaltres, no es podria situar en una de les opcions que assenyalava Genette (1982: 102) com a habituals —la imitació d'un gènere, la producció d'una època o d'una escola, o la de l'obra sencera d'un autor. En tot cas, Genette considera la possibilitat de la imitació d'un text singular, tal com diu ell, en aquells autors en què canvia la manera segons les obres. Ara bé, puntualitza que imitar un text singular suposa constituir l'idiolecte d'aquell text, és a dir, identificar els seus trets propis i generalitzar-los, això és, constituir-los en matriu d'imitació, o xarxa de mimetismes, que pugui servir indefinidament.⁵

4. Graells (2001: 17), amb motiu de l'edició del *Teatre complet* de Puig, dirà que «en aquest text és on gràcies al model ibsenià o per un impecable exercici d'equilibri, la fusió entre la vicissitud personal dels personatges centrals i la del rerefons col·lectiu es produeix de manera més harmònica i amb dependència mútua».

5. Genette (1982: 88) emprà el terme «mimetisme» per referir-se a qualsevol tret puntual d'imitació.

Sobre la relació entre aquestes dues peces, Gallén (1986: 417), en revisar l'obra de Puig i Ferrer, recorre al mot «manlleu», el qual concreta «en l'enfrontament [...] contra una societat immobiliària que es nega a contribuir a la seva millora, si això ha de comportar l'anorreament i el desmantellament dels fonaments ideològics sobre els quals se sustenta». ⁶ Respecte a la lectura de Vilà i Folch (1988), en un apartat dedicat a «fonts i influències», aquest afirma que la d'Ibsen és la influència més marcada i recorda que fou Graells qui «va assenyalar l'antecedent més evident i directe d'*Aigües encantades*» (VILÀ 1988: 54-55), tot referint-se, és clar, a *Un enemic del poble*. Ara bé, és interessant que en un apartat anterior Vilà (1988: 51) lliga l'acció al voltant de la sequera a un element propi de l'origen de Puig. Així, comenta que la peça «va ser escrita el 1907 al Molí de Batistó, d'Alcover [...] i tot i estar situada, com ja hem vist, en plena època de drames passionals o de referències personals i familiars, aquest text es decanta més cap a una vessant de problemàtica social i col·lectiva. L'obra recull un dels temes més preocupants de les comarques tarragonines, el tema de sequera, de la manca d'aigua».

A més d'aquestes lectures, que incideixen en determinades semblances, podem veure també la de Sunyer (1988). Aquest, en la línia del que explica Vilà, comença destacant la singularitat de l'obra, atès que a «*Aigües encantades* no hi apareixen, si no és lateralment, les grans obsessions personals de l'escriptor: ni el complex per la seva condició de fill il·legítim ni la transposició dels seus vagabundeigs [...], ni tan sols l'esclat d'amors apassionats en escena» (1988: 28). A continuació, insisteix que és la peça que més assenyalada ha estat com a deutora d'*Un enemic del poble*, tot remetent al pròleg de Graells. Així mateix, exposa, i ací enceta una altra relació força interessant, l'influx d'altres obres d'Ibsen, com ara *Una casa de nines* o *Hedda Gabler*, vinculat al fet que la protagonista siga una dona, la qual caracteritza de personatge ferm, coherent i mític. Aquest protagonisme del personatge femení és una consideració

6. Gallén (1986: 417) recull la crítica publicada a *La Escena Catalana* (4-IV-1908), on es relaciona *Aigües encantades* amb *Un enemic del poble*, una referència present també a Foguet (2003: 78-79). Veiem així que el text més antic sobre l'obra ens acostava ja a una lectura hipertextual.

també rellevant, la qual no veiem de manera tan explícita en acostaments anteriors. Alhora, Sunyer (1988: 28-29) destaca que «les divergències entre el drama de Puig i Ferrer i *Un enemic del poble* no són només superficials». En aquest sentit, assenyala, per una banda, que «el conflicte familiar adquireix un relleu que no té equivalència en les discrepàncies entre els germans Stockmann». Per una altra, tot lligant en aquest cas el text al Modernisme, torna al motiu de la sequera i recorda que Puig «no havia d'adaptar d'Ibsen necessàriament [el motiu de l'aigua], ja que la literatura modernista catalana l'oferia en textos modèlics com el drama *Cigales i formigues*, de Santiago Rusiñol, o el conte *Deu-nos aigua, Majestat!*, de Raimon Casellas». Ja al final de la seua anàlisi, Sunyer (1988: 35) estableix una altra divergència, atès que mentre Cecília trenca amb la família i fuig del poble, «el doctor Stockmann i la seva filla reemplacen la idea de la fugida al món nou per la de la fundació d'una escola que es pugui convertir en germen de la futura transformació».

Amb motiu del muntatge que el Teatre Nacional de Catalunya va fer de l'obra, Sunyer (2006) torna a *Aigües encantades*. En aquest treball s'exposa la «consideració del teatre com el gènere literari més apte per contribuir a la transformació de la societat» (SUNYER 2006: 25), la qual cosa lliga amb la valoració de «la possibilitat de transmetre unes idees de manera directa a un públic congregat en una sala. D'aquí la utilització de mitjans habituals en la relació amb auditoris, per argumentar-hi o somoure consciències, com la conferència —en un acte sencer d'*Els artistes de la vida*, de Felip Cortiella, per exemple—, o l'assemblea —al segon acte d'*Aigües encantades*». Resulta, a més, rellevant la valoració del feminisme que impregna la peça: «*Aigües encantades* conté els fragments més radicalment feministes de la literatura d'inicis del segle XX [...]. Cecília exhibeix un feminisme modern, que no és malsonant a principis del segle XXI» (2006: 31). I es pregunta d'on li venia aquest: «D'Ibsen, sens dubte, i no tant d'*Un enemic del poble* com d'*Hedda Gabler* i les altres dones fortes del dramaturg escandinau, però també de l'igualitarisme anarquista amb què Puig havia entrat en contacte en la tertúlia del Grup Modernista de Reus» (2006: 32). Així mateix, estableix altres connexions en la caracterització de Cecília com a mestra: «Tampoc no és casual que Cecília Amat sigui estudiant de darrer curs de magisteri. El republicanisme i

l'anarquisme xifraven en la generalització de l'ensenyament bona part de la seva confiança en el canvi futur de la societat» (2006: 32). I insisteix, novament, en la diferència en el final respecte a *Un enemic del poble*, un assumpte que recuperarem posteriorment.

Les dues darreres lectures que revisarem breument són les de Casacuberta (2001) i Aulet (2008). És interessant la comparativa, ja que amb un format semblant, el d'estudi introductori, l'aproximació a l'obra presenta diferències significatives. Així, diríem que Aulet posa més èmfasi en la relació d'*Aigües encantades* amb el teatre d'idees, amb Ibsen i amb *Un enemic del poble*, que no Casacuberta.⁷ L'autora, que ofereix una introducció extensa, es distancia d'altres aproximacions ja que, en tractar la renovació del teatre català, no parla directament del teatre d'idees. Serà més endavant, en presentar l'activitat dels joves modernistes de Reus i Tarragona, quan s'introduiran referències a Ibsen. Ja situats en l'anàlisi de l'obra, trobem aquest fragment significatiu per al tema que ens ocupa (2014: 27):

Autobiografia, sinceritat, escriure amb sang, denúncia de l'estultícia humana i de l'anquilosament de les estructures socials... vertebren una obra que comença mirant el Nord i, concretament, a Noruega, on Henrik Ibsen, l'autor que havia revolucionat la dramaturgia europea amb un teatre anomenat «d'idees» i mal anomenat «social», vivia els seus darrers mesos de vida. Puig i Ferreter, en efecte, va trobar en el teatre ibsenià la forma de canalitzar una literatura entesa en sentit social més que no pas individual [...].

Tot i que l'anàlisi de la peça no es planteja en relació directa a *Un enemic del poble* ni a *Casa de nines*, respecte al personatge del Foraster diu que «les forces vives s'espanten visiblement amb la introducció del desconegut, que s'acabarà convertint en un “enemic del poble”, d'evidents ressons ibsenians» (CASACUBERTA 2014: 29).⁸ A més,

7. L'estudi de Casacuberta fou publicat per Hermes el 2001 i, posteriorment, el 2014, per Castellnou.

8. Serà a les activitats proposades a l'alumnat on sí que veurem explícit l'interès de posar en relació *Aigües encantades* amb obres concretes d'Ibsen: *Un enemic del poble*, però també *La dama del mar*, *Hedda Gabler* o *Casa de nines*.

introdueix la relació d'altres personatges d'*Aigües encantades*, com ara Vergés, amb personatges d'altres obres d'Ibsen: *Solness, el constructor* o *Quan ens despertarem d'entre els morts* (2014: 36-38).

La introducció d'Aulet (2008)⁹ dona més relleu a la idea d'imitació d'un model. Així, Aulet (2009: 27) afirma que «a l'hora de concebre *Aigües encantades*, Puig i Ferrer s'emmiralla en els models que més l'interessen i que té més a mà. Sembla clar que el referent indubtable és el dramaturg noruec Henrik Ibsen». I, tot seguit, afegeix (2009: 27): «Un dels trets definitoris de bona part de la literatura modernista és la introducció a Catalunya d'aquells models estrangers que poden ser considerats moderns. I introduir-los no és només divulgar-los o traduir-los, sinó també adaptar-los o, més directament, imitar-los». Aulet (2009: 28) també ofereix una definició de «model ibsenià» en els termes següents:

l'heroi revoltat, l'individualisme, la lluita individu-societat, el fet de prioritzar un conflicte plantejat en termes individuals més que no pas com un problema de lluites de classes socials, el procés de conscienciació que duu a la voluntat i a l'acció, la contraposició entre la tradició i les idees modernes vingudes de fora i encarnades en algú que té una formació intel·lectual o el component didàctic a l'hora de transmetre un ideari.

Sobre la relació amb *Un enemic del poble*, aquest afirma que «les similituds són notables» (2009: 33) i comenta, tot seguint el que assenyalà Graells, que també hi ha un conflicte amb les aigües d'un poble i destaca la caracterització i el comportament del Dr. Stockmann com a referent per a l'obra. Respecte al que considera l'autèntic antagonista, Pere Amat, Aulet (2009: 35) exposa un lligam entre autor i ficció, ja que aquest «tenia una dèria especial contra els propietaris rurals [...]. L'obsessió té, de fet, connotacions autobiogràfiques», vincula-les a la seua història familiar. A més, assenyalava que el Foraster i Cecília «són personatges típicament ibsenians, però responen a matisos

9. Aquest estudi fou publicat per Edicions 62 el 2008, dins la col·lecció «Educaió 62», i el 2009 dins «Educaula».

lleugerament diferents del model». Del primer diu que «és l'autèntic heroi sobre el qual recauen tots els valors de l'individualisme, del vitalisme i del coneixement intuïtiu i suggestiu del món», mentre que Cecília exemplificaria «un altre personatge ibsenià: el del personatge que, des de la consciència, acaba prenent una decisió que l'individualitza respecte a la resta de la societat» (2009: 35-36). I posa en relació Cecília amb Nora, de *Casa de nines*, tot remarcant-ne les diferències quant a la complexitat del personatge d'Ibsen.

Destacaríem de l'anàlisi la referència que fa a l'estructura de l'obra i a la relació amb els dos personatges centrals (Cecília i el Foraster). Així, Aulet (2009: 37) destaca que «no són tres actes amb una típica estructura de plantejament, nus i desenllaç, sinó que més aviat és un plantejament i dos desenllaços paral·lels. El segon acte és el del Foraster [...] i exemplifica el contrast més directe entre l'individu i la societat a la manera d'*Un enemic del poble*; mentre que el tercer acte és el de Cecília [...] amb un plantejament més proper al de *Casa de nines*».

3. AL VOLTANT DEL «TEATRE D'IDEES» I DEL «MODEL IBSENIÀ»

Quan parlem dels models des dels quals s'ha analitzat l'obra de Puig i Ferrer, trobem una etiqueta que va fer fortuna a l'hora de caracteritzar una part del teatre modernista i de l'escriptura de la primera etapa del nostre autor: teatre d'idees. Curet (1967: 336) explicava que «el misteri maeterlinckià i les boires transcendents de la literatura nòrdica, com, en altres aspectes, la música wagneriana —ja ho hem dit— i la filosofia de Friedrich Nietzsche eren motiu de discussió i de proselitisme [...]». D'aquesta manera, el nou teatre s'apartava del «drama passional i la comèdia de costums» i, tot seguit, hi introduïa la referència al teatre d'idees, del qual deia que «era un tema inèdit en la nostra escena. Mancava l'expressió de l'instint de llibertat i d'independència, la consciència individual rebel·lant-se contra tota servitud consagrada, els manaments del deure històric i la tirania de les majories» (CURET 1967: 336). A continuació, feia la connexió del teatre d'idees amb la producció d'Ibsen

(1967: 336): «Aquest esperit de rebellia, la lluita de l'individu contra l'Estat i les lleis escrites, la voluntat erigint-se en sobirana, tots aquests imperatius que es troben arrelats en el teatre nòrdic, ens expliquen que l'obra d'Enric Ibsen fos acollida amb tanta de predilecció per la nostra jove intel·lectualitat».

Valentí (1973), a *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*, dedicava un apartat a «La entrada de Ibsen en Barcelona», on veiem recollida la reacció de Jaume Brossa («Friman») davant l'estrena d'*Un enemigo del poble* el 1893, a partir de l'article «Un enemigo del poble», publicat a *L'Avenç* (VALENTÍ 1973: 217). Aquesta referència a Brossa va lligada a una nota a peu de pàgina que remet al volum I d'*El arte escénico en España* (1894), d'Yxart, i al teatre d'idees. Aquesta etiqueta, si més no en els termes emprats per aquest, ens porta també a una distinció o oposició entre teatre d'idees i teatre de passions. Així, Yxart (1987: 249) comenta que «los estéticos del realismo —dice Ehrhard— se oponen á que se introduzca una tesis en la obra de arte. Pero, ¿por ventura en el mundo no hay más que pasiones y son éstas el único objeto en que deba ocuparse el teatro? ¿Por qué no representará también *los conflictos de las ideas*, lo mismo que los del sentimiento?». Més endavant, Yxart (1987: 262-263), després de revisar la producció d'Ibsen, diu que «al fin y al cabo, las obras de éste no son más que otra fase de ese teatro de nuestro siglo, fase no absolutamente nueva en todos los casos: son, en una palabra, la continuación, transformación y remate hasta ahora, de esa tendencia irresistible al teatro *de ideas*».

La mateixa referència a l'article de Brossa és recollida per Siguán a «Ibsen y el “drama de ideas” en Cataluña» (1988), en què aquest, segons Siguán (1988: 158-159) «saludarà a Ibsen como autor de la gran renovación del teatro moderno, como introductor del [en paraules de Brossa] «teatre d'idees, qu'es el qu'en tots els escenaris d'Europa està substituint a la dramaturgia antiga». Siguán (1988: 163), a més, proposa la distinció de tres tipus de drama d'idees en el cas del teatre català. En primer lloc, aquell que denomina «el drama más estrictamente ibseniano, en el que se plantean problemas culturales y morales a partir de conflictos ideológicos situados en un núcleo familiar que objetiviza las relaciones de sus integrantes entre sí y con el mundo

externo, conflictos que ponen en cuestión los valores morales de este mundo externo». En segon lloc, tenim aquelles obres en què es planteja «la problemática a partir de un individuo-héroe en lucha contra la colectividad. Es el tipo más fácilmente considerable como “de mensaje”». Siguán situa ací *Aigües encantades* i considera que el prototip d'aquest tipus seria *Un enemig del poble*. I, finalment, trobem el drama intern individualitzat, «el de los conflictos personales (en entornos moral y socialmente opresivos)», on situa obres com *La dama enamorada* i els *Diàlegs dramàtics* de Puig.

El 1990, Siguán publicà *La recepción de Ibsen y Hauptmann en el Modernismo catalán*, on detalla les característiques de l'apellatiu ibsenià aplicat al teatre català (1990: 203-205). Sobre l'etiqueta drama d'idees, l'autora explica que la denominació «cubre de hecho prácticamente el mismo campo semántico que “ibseniano”, incluyendo además una valoración de “intelectualismo”, “racionalismo”, y referencias a las brumas del Norte en el caso del ibsenianismo y en el caso de algunos dramas de ideas considerados especialmente ibsenianos» (1990: 252). D'acord amb els plantejaments de Siguán, parlar de teatre d'idees i de model ibsenià seria considerar dos hipotextos semblants. Ara bé, també és cert que no tot Ibsen es pot reduir a un únic model ni, com acabem de veure, tot allò que considerem teatre d'idees català tampoc. Respecte a l'escriptura d'Ibsen, Siguán introdueix un tret interessant: el recurs a la denominada tècnica analítica, de la qual ja Szondi n'havia parlat el 1956. Aquest destacava que «no cal cap prova per demostrar que la tècnica analítica d'Ibsen no és un fenomen aïllat, sinó la manera de construir les seves peces modernes; és suficient de recordar les més importants: *Nora*, *Els suports de la societat*, *Espèctres*, *La dona del mar*, *Rosmersholm*, *L'ànec salvatge*, *L'arquitecte Solness*, *John Gabriel Borkman*, *Quan nosaltres, els morts, despertem*» (SZONDI 1988: 20). Siguán, en un treball posterior, en què ens recorda les diferents etapes de la producció d'Ibsen, respecte al desenllaç de peces escrites amb tècnica analítica, considera que a certes obres, com *Casa de nines*, «el desenlace se inclina por el presente, y los protagonistas logran librarse del pasado» (2003: 2159). Així, i malgrat les diferències, tant *Casa de nines* com *Un enemig del poble*, que no respon al

model d'estructura analítica, poden ser considerats drames «de tesis» (SIGUÁN 2003: 2159).¹⁰

4. SOBRE ALGUNS MIMETISMES AMB OBRES CONCRETES D'IBSEN

4.1. L'assemblea: *Aigües encantades* i *Un enemic del poble*

Resulta evident que, a nivell d'acció, el principal mimetisme que ha consolidat la relació entre aquestes dues peces és la inclusió d'un acte centrat en un esdeveniment públic on un personatge (el Foraster i el Dr. Stockmann) s'adreça a la ciutadania. Ara bé, abans d'analitzar la construcció d'aquesta acció concreta, si ens preguntem quines són les raons que la justifiquen, comprovem que ens trobem amb situacions no comparables. Així, el Foraster, de l'arribada del qual al poble tenim notícia ja avançat l'acte primer, simplement sollicita parlar davant la gent per explicar com resoldre el problema amb la sequera. En el cas d'*Un enemic del poble*, dins una història prèvia més complexa que la de Puig, l'assemblea és fruit del desenvolupament dels actes anteriors i, concretament, resultat directe de no permetre's la publicació d'un article del doctor, tal com veiem a l'acte III. Davant aquesta decisió del diari *La Veu del Poble*, induïda pel Batlle, el Dr. Stockmann diu que «el llegiré en una gran assemblea popular» (p. 103),¹¹ per la qual cosa l'assemblea és una alternativa a l'ús d'un mitjà periòdic en un macroespai on la premsa té la seua presència.

Així doncs, un dels motors de l'acció a totes dues obres és el xoc entre la voluntat per part d'un personatge de comunicar una realitat desconeguda i la d'impedir-ho per part d'altres. Ara bé, és interessant veure quin «efecte» podria tenir aquesta informació sobre els

10. Altres estudiosos també s'han aproximat al concepte «teatre d'idees», com ara Gallén (1986: 387) o Sunyer (1988: 26). Fàbregas es desmarca d'aquesta etiqueta i a *Història del teatre català* parla de «modernisme teatral regeneracionista», tot afirmant que aquest «té el seu representant més destacat en Joan Puig i Ferrer» (FÀBREGAS 1978: 191).

11. A l'hora d'indicar la referència de les citacions de l'obra només indicarem la pàgina. L'edició que fem és la corresponent a Ibsen (1985).

altres i a què (o a qui) s'enfronta. La notícia sobre l'estat de les aigües del balneari i el que comportaria la solució incideix directament sobre una economia local pròspera (el debat, a nivell col·lectiu, se situa així entre salut i economia, i respecte a les conseqüències que a nivell polític se'n deriven), mentre que fer el que vol explicar el Foraster hi tindria un impacte positiu, que atemptaria, però, contra una creença religiosa, amb la qual cosa el debat s'orienta cap a termes com religió i ciència, tradició i modernitat o, més en abstracte, manteniment i canvi.

Tots dos actes, com va assenyalar Graells, es desenvolupen en un lloc privat, cedit per algú disposat a permetre'l (Romanill i Horster), atés que els poders fàctics impedeixen la seua celebració en un lloc públic. Si ens fixem en les característiques de cada espai, veiem que presenten trets diferents, ja que el d'Ibsen és una sala vella i gran (espai interior) i l'espai de Puig és un gran pati a l'aire lliure (espai exterior). L'opció d'un espai exterior jugarà a favor de l'impacte que sobre els personatges tindrà l'inici de la pluja com a motor de l'acció final de l'acte II i també de l'impacte sobre l'escena d'un conjunt de sons, com el motivat per l'eixida i la tornada d'un ramat d'ovelles. Així, aquest acte comença i acaba amb el so del ramat, el qual, a banda de permetre una lectura simbòlica, sembla vincular-se a un gust per la circularitat, present en la construcció de tota l'obra. El tractament de l'espai també possibilita fer una lectura en el sentit que l'espai públic està reservat a l'home. De fet, Cecília roman tancada durant quasi tot l'acte segon ja que el pare li impedeix l'accés a aquest i cap dels altres personatges femenins amb nom participen a l'assemblea.

La celebració d'una assemblea allunya l'acció del diàleg típic entre personatges i dona lloc a intervencions llargues dels qui s'adrecen al col·lectiu. A més, dins aquesta trobem personatges singularitzats, però també un conjunt indeterminat de personatges anònims que s'hi sumen, individualment o com a veu coral. No obstant això, quan mirem la construcció de l'acció, comprovem que no tota ella està lligada a aquest acte de parlar a un públic, ja que assistim a un abans i a un després, on sí que comptem amb escenes de diàleg. Respecte a l'abans, a *Aigües encantades* en tenim diverses marcades per l'arribada al pati de la casa de Romanill de personatges (Bartomeu, Manso i Senyor

Vicenç) que no havien aparegut encara a escena i que representen, tot i les diferències entre aquests, un sector minoritari de la població no alineat amb el poder representat per Amat i el Mossén. A més, entre aquestes escenes prèvies, Puig n'inclou una de diferent, la de la visita de Joan i Amat, que mostra, dins aquest acte, el primer intent d'impedir que el Foraster parli al poble tot pressionant Romanill: «Amat (*Acabant la frase.*): Us podria anar malament, tant a ell com a vós» (p. 216).¹² Aquesta construcció retarda així la presència del Foraster i de la gent anònima del poble, que apareix després de l'arribada d'aquest (de fet, es planteja que potser no anirà ningú més a la xarrada, però finalment hi arribaran quan Amat i Joan tornen a escena). Ibsen, per la seua banda, inclou un intent d'impedir que parli el Dr. Stockmann per part del Batlle, però té lloc una vegada començat l'acte públic. Cal tenir en compte que amb Ibsen, a l'inici de l'acte, l'espai ja està ocupat per «ciutadans de totes les classes socials» (p. 105), a banda que el Dr. Stockmann ja es troba allí. Ibsen, a més, inclou la tria d'un moderador, paper que assumeix Aslaksen, el qual juga a favor de la posició del Batlle. Per la seua banda, Puig i Ferrerter inclou simplement una presentació que Vergés fa del Foraster, personatge desconegut per a la gent del poble. Però, sobretot, Puig altera el desenvolupament d'aquest moment, amb l'aparició, ja avançat l'acte, del Mossén (p. 230). Aquesta incorporació delimita dues seqüències en aquesta part central, ja que serà l'arribada d'aquest l'element que entrebancarà les explicacions del Foraster.

En aquest sentit, igual que *Aigües encantades* presenta dos personatges principals lligats a un dels bàndols (Cecília i Foraster), també en trobem dos a l'altre costat (Amat i Mossén). En aquest acte la rèplica al Foraster és assumida sobretot pel Mossén, mentre que als actes 1 i 3 l'oposició es manifesta en termes pare-fills. Així doncs, es podria veure un joc de desdoblaments en Puig enfront de les figures dels dos germans Stockmann, en què el Batlle, Peter Stockmann, aplega les característiques de «germà gran del doctor Stockmann, batlle i cap de policia de la ciutat, president de la Junta Directiva del Balneari» (p. 18). Puig incorpora, a més, un tercer representant del poder,

12. L'edició que fem és la corresponent a Puig i Ferrerter (2001).

l'alcalde Joan, però aquest serà un personatge que no s'alinearà de manera fervent amb Amat i el Mossén, si més no a la part final de l'obra. Iniciada la pluja, esdevindran impossibles les explicacions del Foraster, que fugirà perseguit pel poble, amb elements de violència física inclosos. Ibsen, d'una manera, es podria dir, més civilitzada, acaba l'acte amb la declaració del Dr. Stockmann, després d'una votació de l'assemblea, com a enemic del poble.

4.2. La fugida final: *Aigües encantades* i *Casa de nines*

Com ja ha estat destacat, el desenllaç d'*Aigües encantades* i el d'*Un enemic del poble* són plantejats de manera diferent. Ara bé, podríem veure un mimetisme que relaciona *Aigües encantades* amb *Casa de nines*, obra en tres actes, el qual aniria lligat al final de la peça i, no ho oblidem, a l'aparició d'una protagonista femenina que decideix abandonar la casa, en aquest cas, marit i fills.¹³

No obstant això, podem destacar també algunes diferències quant al tractament de la situació de Cecília i la seua decisió final. Així, el conflicte de *Casa de nines* esclata dins un matrimoni i té un caràcter intrafamiliar. En el cas de Cecília trobem el conflicte centrat en una relació paternofamiliar, però, per extensió, trobem un conflicte d'abast col·lectiu (Cecília enfront d'una ideologia dominant). A més, recordem que Cecília està ja en conflicte amb els seus pares quan s'inicia la peça. El tancament de Cecília, entre l'acte 1 i el 2, i l'evolució en l'intent del Foraster d'aportar una solució a la sequera al segon acte van acumulant motius per al desenllaç. Així mateix, veiem com el conflicte familiar entre filla i pares del primer acte evoluciona cap a una certa crisi entre pare i mare en què s'involucren qüestions de gènere.

Ben diferent és la construcció d'Ibsen, atès que el conflicte entre marit i muller arribarà a la fi de l'obra, quan aquest descobreix el prés-tec que Nora va demanar d'amagat quan ell estava malalt i, sobretot, davant la reacció que aquest té pel que ella va fer, inclosa la falsificació

13. Tot i que alguns estudiosos han esmentat també *Hedda Gabler* en parlar d'*Aigües encantades*, ens costa trobar punts de contacte directe amb la peça de Puig.

de la signatura del seu pare, la qual cosa provocarà una presa de consciència per part de la protagonista. Tampoc no podem oblidar que la possibilitat de fugida de Cecília s'anuncia des de la primera escena i no té el component de sorpresa que presenta a *Casa de nines*, on s'apunta més a un possible suïcidi, ja que el conflicte de Nora, fins al darrer moment, es construeix des d'un eventual descobriment del que va fer en el passat, qüestió que es vincula a la tècnica analítica d'aquesta peça.

Sí que s'observa en totes dues protagonistes una aposta per la seua individualitat. Nora diu a l'última escena que «abans tinc davant meu un altre deure. Haig d'educar-me a mi mateixa» (IBSEN 1997: 113). Cecília, pràcticament a la fi del tercer acte, afirma que «la meua obra, abans de tot, és la meua vida!» (p. 259). En el cas d'*Aigües encantades* aquest desenllaç es contraposa al d'*Un enemic del poble*, a partir de l'opció de romandre i actuar per canviar la realitat o anar-se'n. A l'obra d'Ibsen, després de plantejar-se la idea d'abandonar la ciutat, el Dr. Stockmann decideix quedar-se i confiar en l'educació d'«homes lliures i dignes» per «fer fugir tots els llops» (p. 156), uns llops que identifica com els «capitostos dels partits», que són «com un llop aformat que necessita una colla de criatures més petites cada any per existir» (p. 154). Sí que coincidiran amb la idea d'éssers «forts». Així, el Dr. Stockmann, a les darreres rèpliques de l'obra, es reconeix com «l'home més fort del món», del qual afirma que «és el que està més sol» (p. 157). Cecília diu del Foraster que «és un home fort» (p. 259) i ella mateixa es reconeix com a forta quan, just al final del text, declara que «els forts s'ajunten i se'n van...» (p. 261).

Veiem, per tant, que Nora fuig de casa sola a la recerca d'un procés personal, mentre que el Dr. Stockmann s'hi queda i creu que pot canviar el seu entorn amb una educació diferent. Cecília, per la seua banda, trenca amb la família i el seu medi original, però no se'n va del tot sola, ja que estarà acompanyada, si més no, pel Foraster. Aquesta es reconeix com a part d'un col·lectiu, format per aquells que tenen «una il·lusió, una fe...», que podran portar en el futur «alguna cosa gran» al món (p. 261). No obstant això, al tercer acte podem veure també que Cecília i el Foraster, cada un pel seu costat, han provocat un cert canvi en Juliana, la mare de Cecília, i en el batlle Joan, enfront

de l'actitud representada per Amat i Mossén, com si s'hagués aconseguit obrir una esclotxa en aquell món marcat per l'immobilisme. Així, resulta interessant observar la construcció de tres parelles de personatges (Cecília-El Foraster, Mossén-Joan i Amat-Juliana), amb les quals s'articulen els conflictes i els possibles canvis a partir de tres triangles (Cecília-Amat-Juliana i El Foraster-Mossén-Joan). En aquest sentit, la direcció del canvi dels personatges va en sentit contrari a cada obra: mentre que a *Aigües encantades* Juliana i Joan es distancien del bàndol que representa el poder oficial, a *Un enemic del poble* el Dr. Stockmann va quedant-se sol.

5. CONCLUSIONS

Hem pogut comprovar com les lectures que s'han fet d'*Aigües encantades* estan marcades, en gran part, per la consideració d'un «model» de partida. Comptem amb propostes on aquest estaria vinculat al teatre d'idees, a un model ibsenià o a obres concretes d'Ibsen, especialment a *Un enemic del poble*. Hem vist també que són diversos els termes emprats (inspiració, influència, imitació, identitat, paral·lisme, precedent, model, manlleu...) per marcar-hi la relació de l'obra de Puig, els quals poden lligar-se, segons els casos, a una idea de major o menor distància respecte a un hipotext.

Quant a la fixació dels hipotextos imitats, comprovem la dificultat de delimitar «teatre d'idees» respecte a «model ibsenià». Si ens quedem amb la proposta del model ibsenià, que Siguán considerava, si fa no fa, com a sinònim de drama d'idees, hem de tenir en compte que no tota la producció d'Ibsen pot reduir-se a una única caracterització. En aquest sentit, són interessants les distincions en la tècnica de construcció, ja que concretament *Un enemic del poble* no respon a la tècnica analítica, característica de gran part de la producció d'Ibsen, per la qual cosa veiem que la relació se situa bàsicament en termes de contingut. Per altra banda, Siguán distingia diferents modalitats dins el drama d'idees, les quals remetien a referents diversos de l'obra d'Ibsen, una de les quals tenia com a model *Un enemic del poble* i, en el cas català, *Aigües encantades*.

Alhora, hem vist com Graells assenyala com a model directe *Un enemic del poble*, una relació que, segons Genette, ens portaria a la consideració d'aquest text com un «idiolecte». Altres estudiosos com Sunyer, Casacuberta o Aulet han introduït altres obres, com *Casa de nines* o *Hedda Gabler*, per tal d'incidir en la idea de la dona forta. Això ens portaria a la necessitat de plantejar si hi ha un «model» més enllà d'*Un enemic del poble*. I, en tot cas, ens porta a considerar la necessitat de fixar una distinció entre allò que procediria d'un «model ibsenià», que, en tot cas, seria aquell que Puig podia tenir i que podem rastrejar al seu text teòric *L'art dramàtica i la vida*, d'aquells mimetismes que provenen de peces concretes, com ara el recurs a l'assemblea o la fugida final de Cecília.

Aquesta, si més no, dualitat en la consideració dels hipotextos en les pràctiques d'imitació, ens col·loca al davant la dificultat, en certes obres, de delimitar-los amb total claredat. En el cas que ens ocupa trobem elements vistos com a caracteritzadors d'un model o de l'estil d'un escriptor —recordem que per a Genette l'estil té a veure també amb els continguts— i d'altres que tenen connexió amb un text específic, sense que es pugui afirmar que l'hipertext comporte una pràctica de transformació directa. Aquesta situació, que no només es dona amb *Aigües encantades*, ens situa en un lloc en què s'activa una lectura en relació, per una banda, a un model de caràcter general i, per una altra, en relació al text (o textos) amb què comparteix aquell tret especialment característic. Una lectura, tot siga dit, que segons els casos, pot optar per incidir més en les semblances o les diferències, la qual cosa sembla haver esdevingut, d'acord amb la insistència, la «forma» des de la qual acostar-se i valorar la peça de Puig. Ara bé, considerem que fer aquesta lectura, de manera més exhaustiva i detallada, demanaria comptar amb alguns estudis encara pendents. No obstant això, podem preveure que en un cas com el d'*Aigües encantades* sempre ens trobarem davant aquesta «tensió» entre la referència a un model general i a obres concretes, entre la semblança i la diferència o entre la literatura o la biografia pel que fa a l'origen de determinats elements.

Ja per acabar, voldríem assenyalar com les lectures hipertextuals poden acabar posant un èmfasi excessiu en les semblances respecte als hipotextos. Segurament la valoració que s'ha fet d'*Aigües encantades*

ha quedat fortament marcada per la idea d'un model ibsenià, essencialitzat en una obra com *Un enemic del poble*. Pensem que caldria no perdre de vista elements de la peça de Puig i Ferrer que la singularitzen, com són la duplicitat de personatges centrals, que tenen un correlat en l'estructura i en els conflictes plantejats. A més, a nivell ficcional, comptem amb la construcció d'un personatge protagonista femení i jove, amb els seus conflictes familiars i socials. Aquests conflictes, vinculats a una ideologia i a unes estructures de poder que semblen inamovibles, la porten a prendre la decisió d'anar-se'n per seguir un procés de transformació individual i social junt amb altres forts. Tot això, no ho oblidem, en el context rural propi d'un «poble de la província de Tarragona, allunyat de la capital, en la part alta i muntanyosa» (p. 180), elements característics d'un context específic, pròxim al nostre autor i lluny del d'*Un enemic del poble*. Sense oblidar, a més, les diferències, també importants, que a nivell temàtic podem trobar entre les dues obres, i que no hem pogut analitzar en detall. Destacaríem, en tot cas, el discurs plantejat al voltant de la desigualtat entre homes i dones, ben propi del text de Puig, dins un retrat social i ideològic en què la religió catòlica juga un paper de primer ordre.

BIBLIOGRAFIA

- AULET (2009): Jaume Aulet, «*Aigües encantades*, de Joan Puig i Ferrer», dins: Joan Puig i Ferrer, *Aigües encantades*, Barcelona: Edicions 62, p. 9-38.
- CASACUBERTA (2014): Margarida Casacuberta, «Introducció», dins: Joan Puig i Ferrer, *Aigües encantades*, Barcelona: Castellnou, p. 9-57.
- CURET (1967): Francesc Curet, *Història del teatre català*, Barcelona: Aedos.
- FÀBREGAS (1978): Xavier Fàbregas, *Història del teatre català*, Barcelona: Millà.
- FOGUET (2003): Francesc Foguet, «Joan Puig i Ferrer: teatre d'idees i passions (1904-1912)», *Revista de Catalunya*, núm. 182, p. 50-92.
- GALLÉN (1986): Enric Gallén, «El teatre», dins: Martí de Riquer *et al.*, *Història de la literatura catalana* 8, Barcelona: Ariel, p. 379-448.
- GENETTE (1982): Gérard Genette, *Palimpsestes*, París: Éditions du Seuil.
- GRAELLS (1973): Guillem-Jordi Graells, «Pròleg», dins: Joan Puig i Ferrer, *Aigües encantades*, Barcelona: Edicions 62, p. 5-22.

- GRAELLS (1982): Guillem-Jordi Graells, «Pròleg», dins: Joan Puig i Ferrer, *Textos sobre teatre*, Barcelona: Institut del Teatre, p. 5-16.
- GRAELLS (2001) Guillem-Jordi Graells, «Estudi introductori», dins: Joan Puig i Ferrer, *Teatre complet 1*, Tarragona: Arola, p. 9-43.
- IBSEN (1952): Henrik Ibsen, *Teatro completo*, Madrid: Aguilar.
- IBSEN (1985): Henrik Ibsen i August Strindberg, *Teatre*, Barcelona: Edicions 62 i «la Caixa».
- IBSEN (1997): Henrik Ibsen, *Casa de nines*, Barcelona: Institut del Teatre.
- PUIG I FERRETER (1982): Joan Puig i Ferrer, *Textos sobre teatre*, Barcelona: Institut del Teatre.
- PUIG I FERRETER (2001): Joan Puig i Ferrer, *Teatre complet 2*, Tarragona: Arola.
- SIGUÁN (1988): Marisa Siguán, «Ibsen y el “drama de ideas” en Cataluña», *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. VI-VII, p. 157-164.
- SIGUÁN (1990): Marisa Siguán, *La recepción de Ibsen y Hauptmann en el Modernismo catalán*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- SIGUÁN (2003): Marisa Siguán, «Ibsen en España», dins: Javier Huerta (dir.), *Historia del teatro español 2*, Madrid: Gredos, p. 2153-2175.
- SUNYER (1988): Magí Sunyer, «Aigües encantades: comentari del diàleg final», dins: Margarida Aritzeta et al., *Comentaris de literatura catalana de COU 1988-1989*, Barcelona: Columna, p. 25-36.
- SUNYER (2006): Magí Sunyer, «L'àliga i el galliner», dins: *Aigües encantades*, Joan Puig i Ferrer, Barcelona: Teatre Nacional de Catalunya, p. 22-35.
- SZONDI (1988): Peter Szondi, *Teoria del drama modern*, Barcelona: Institut del Teatre.
- VALENTÍ (1973): Eduard Valentí, *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*, Ariel: Barcelona.
- VILÀ (1988): Joaquim Vilà, «Aigües encantades de Joan Puig i Ferrer», dins: Pere Ballart et al., *Lectures de C.O.U. 1988/89 (I)*, Barcelona: La Magrana, p. 39-76.
- YXART (1987): José Yxart, *El arte escénico en España*, Barcelona: Alta Fulla.

ORALITAT I LLEGENDA EN LA NARRATIVA CURTA DE JOSEP IGLÉSIES¹

EMILI SAMPER PRUNERA

*Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana
Universitat Rovira i Virgili*

1. UN RECALL DE LLEGENDES TARRAGONINES

L'abril de 1989 l'editorial tarragonina El Mèdol publica un *Recull de llegendes del Camp de Tarragona*. El volum inaugura la col·lecció «L'Agulla», dirigida inicialment per Josep Bargalló i Valls, i dedicada a llibres sobre tot tipus de folklore (entès en un sentit ampli),² des de balls parlats a castells, passant per reculls de llegendes i rondalles i estudis sobre meteorologia i festes diverses.³ El recull presenta vint-i-tres llegendes, seleccionades per Jordi Tous i Vallvè i acompanyades de dibuixos d'Antonio Latre. Al «Pòrtic», el curador explica com «el llibre respon bàsicament a les intencions divulgadores de la col·lecció

1. Aquest treball s'emmarca en una línia de recerca que ha rebut finançament del Ministeri de Ciència, Innovació i Universitats a través del projecte «Literatura popular catalana: gèneres, conceptes i definicions» (PGC 2018-093993-B-100 MCIU/AEI/FEDER, UE) i forma part dels treballs realitzats pel Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (GRILC), consolidat per la Generalitat de Catalunya (2017 SGR 599).

2. El folklore, entès en un sentit ampli (a la manera alemanya), fa referència a la «cultura tradicional» i inclou produccions culturals diverses (com els costums i les creences, però també la gastronomia o l'arquitectura). En sentit estricte (que és el significat del mot en el món anglosaxó) comprèn l'art verbal o «literatura popular». Sobre aquesta distinció, vegeu PUJOL (1999).

3. De fet, l'editorial, nascuda a finals dels vuitanta i actualment desapareguda, es va especialitzar en cultura popular. Aquesta mateixa col·lecció va acollir els treballs guardonats amb el Premi de Cultura Popular Joan Amades dins dels Premis Literaris Ciutat de Tarragona entre els anys 2001 i 2009. A partir del 2010 el guardó, amb el nom de Premi Joan Amades de Cultura Popular i Tradicional, es va reconvertir en un premi de tipus honorífic (sense dotació econòmica) destinat a reconèixer el mèrit i la trajectòria de persones o institucions d'aquest àmbit i atorgat directament per l'Associació Joan Amades.

on es publica» (Tous 1989: 5). Aquest caràcter divulgatiu, que impregnarà tota la col·lecció, s'acompanya, però, d'un altre component en aquest primer volum:

Segonament, i sense que per això abandonem l'objectiu eminentment divulgatiu de l'obra, considerem que l'antologia pot ésser una eina útil de suport en l'ensenyament tant pel fet que s'hi poden reconèixer entre els autors antologats els noms d'alguns dels capdavanters del moviment cultural al Camp durant el segle xx, massa sovint oblidats pels manuals reconsagrats de centralisme barceloní eixorc, com per l'interès que des d'un punt de vista pedagògic i didàctic pot suggerir l'estudi dels textos des d'una vessant literària i àdhuc extraliterària (Tous 1989: 5).

Entre els noms d'aquests autors en sobresurt un de manera particular, assenyalat pel mateix curador: «D'entre ells cal destacar el reusenc Josep Iglésies i Fort, del qual reproduïm onze de les vint-i-tres llegendes» (Tous 1989: 6). Aquest paper preponderant de Josep Iglésies, que és l'autor que aporta més llegendes dins del recull, es justifica de la manera següent:

No és en va, doncs, que dels deu autors que presentem sigui Josep Iglésies el qui amb onze llegendes ocupi pràcticament la meitat de llibre. I no només perquè, com hem dit anteriorment, compti amb una producció literària abundant en aquest gènere, sinó sobretot perquè les seves llegendes, des d'una perspectiva eminentment literària i de riquesa lèxica, excel·leixen per llur qualitat (Tous 1989: 6).

La participació d'Iglésies en aquest volum es concreta en els relats següents:⁴

- Bandolerisme: «Miquel del Llarg» (Tous 1989: 11-16; IGLÉSIES 1932: 13-22), «Barrulles» (Tous 1989: 17-23; IGLÉSIES 1932: 123-134).
- Carlins i liberals: «L'afusellament de l'àvia Boronada» (Tous 1989: 24-42; IGLÉSIES 1976: 83-103), «La mula perduda» (Tous 1989: 51-53; IGLÉSIES 1932: 57-61).

4. S'assenyala la secció en la qual s'inclou el relat dins del recull de llegendes, així com la paginació dins d'aquest mateix volum i la de l'obra de la qual procedeix el text.

- Crim i càstig: «Fra Cerní» (TOUS 1989: 54-62; IGLÉSIES 1976: 35-44).
- Cristians i sarraïns: «La reina mora» (TOUS 1989: 79-86; IGLÉSIES 1960: 39-43), «Els llops» (TOUS 1989: 93-111; IGLÉSIES 1976: 13-33).
- Esdeveniments extraordinaris i sobrenaturals: «El capgirell» (TOUS 1989: 123-132; IGLÉSIES 1947: 113-127).
- Fets i llocs del Camp: «La Roca Monera» (TOUS 1989: 141-149; IGLÉSIES 1976: 106-114).
- Troballes i falsificació de moneda: «La cova de la moneda» (TOUS 1989: 153-155; IGLÉSIES 1932: 50-54), «La nit de sant Silvestre» (TOUS 1989: 156-160; IGLÉSIES 1932: 97-103).

2. JOSEP IGLÉSIES, NARRADOR

Nascut a Reus l'any 1902 i mort a Barcelona el 1986, Josep Iglésies i Fort és un autor amb una obra prolífica que abraça la història, la geografia i també la creació literària (especialment la prosa), amb un total de més de quatre-cents títols. Format en Dret i en direcció d'indústries tèxtils, no va exercir d'advocat sinó que va dedicar-se professionalment a la fàbrica familiar instal·lada a la Riba (MASSÓ 2015). Xavier Fort (1972) divideix la seva obra en els àmbits següents: excursionisme, geografia, demografia, acadèmia de ciències, història, literatura i història literària, fet que mostra els interessos intel·lectuals de l'escriptor.⁵ Membre de la Secció de Filosofia i Ciències Socials de l'Institut d'Estudis Catalans i de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona, el 1983 va rebre la Creu de Sant Jordi.

Quant a la seva adscripció estètica en l'obra de creació, se l'ha vinculat sempre, per motius temporals més que no pas estètics, com veurem, dins del Noucentisme. Així, s'ha dit d'ell que «no pot ésser adscrit a cap escola concreta, potser perquè la seva cultura és massa

5. En aquest mateix article, publicat amb motiu del setantè aniversari de l'escriptor, Fort assaja «un repertori bibliogràfic esquemàtic» que ofereix la relació de més de cent referències bibliogràfiques (FORT 1972: 1297-1300).

vasta i polivalent; prové absolutament del noucentisme, però és un cas a part, personal, únic, com tants d'altres» (FORT 1972: 1295).

Una de les seves característiques és l'ús d'un llenguatge que ofereix construccions acadèmiques (fidels a Fabra) al costat d'expressions i mots populars procedents del seu contacte amb els ambients rurals, allunyats dels nuclis centrals, i que té relació amb la seva activitat excursionista:

A més la seva obra literària és servida per un llenguatge ben amanit on es barreja el vocable de la més pura ortodòxia fabrista amb el terme característic i privatiu de la rogalia. Una obra, en definitiva, a cavall del noucentisme i el modernisme. Del primer n'emptra la fallera per l'obra ben feta, del segon comparteix l'arrauxament pel tema tractat (ANGUERA 1983: 11).

En els estudis sobre Iglésies, hi ha una expressió que ha tingut fortuna, proposada inicialment per Albert Manent: «Al capdavant, i sense la pruija inútil d'un encasellament, podríem dir que Josep Iglésies és un ruralista reressagat que, quan el Noucentisme s'ha convertit en un *stablishment*, publica, impàvid i joiós, narracions i llegendes de muntanya i de la seva ciutat» (MANENT 1984: 33). Montserrat Palau, en el seu estudi sobre la narrativa al Camp de Tarragona entre els anys 1939 i 1985, recull aquesta opinió de Manent i titlla de nou Iglésies de «reressagat»:

L'obra narrativa de creació del reusenc Josep Iglésies ve marcada per un ruralisme reressagat que caldria incloure en el corpus general noucentista, obviant delimitacions temporals excessivament estrictes. Per altra banda, resulta evident el lligam de la producció d'aquest autor amb els llocs i les terres del Camp de Tarragona, que en són el marc geogràfic quasi bé perenne (PALAU 1986: 28).

I encara sobre aquest fet, Palau fa notar com la data de publicació dels llibres de l'escriptor reusenc no es correspon amb la data d'escriptura, que sempre és molt més anterior i això «fa entendre millor el seu caràcter de reressagat en un corrent ja gairebé exhaurit en el seu sentit primer i, també, l'obra atemporal que en resulta» (PALAU 1986: 28).

En un estudi més recent i des d'una perspectiva prou més distant alhora que adequadament contextualitzada, Sunyer ofereix una visió menys simplista d'aquesta part de l'obra d'Iglésies:

Aquestes consideracions són necessàries per explicar que l'obra narrativa de Josep Iglésies connecta amb el romanticisme de la Renaixença, amb l'interès per la realitat immediata, amb una preferència pel paisatge rural, el folklore, l'arqueologia i l'evocació històrica, al romanticisme d'aquells excursionistes que descobreixen el país i en queden enamorats. Amb una indubtable pàtina noucentista, no excessivament ortodoxa, que no ens el deixa confondre amb els vuitcentistes. Però potser només per aquest detall (SUNYER 2002: 46-47).

Aquesta connexió amb el Romanticisme, vehiculada, però, amb la «pàtina noucentista», té com a conseqüència l'aparició del Josep Iglésies narrador de llegendes:

La capacitat creadora de l'Iglésies s'ha abocat, de fet, en la narració, i hi ha reeixit força més bé. Les deus de la seva inspiració, com era de preveure, són les llegendes, les històries de lladres i bandolers, el paisatge i la vida camperola, les escenes de ciutat —Reus sobretot, és clar—, les supersticions i les contalles pietoses, tot plegat, encabit, no caldria dir-ho, al marc geogràfic de les seves comarques i de les seves muntanyes, i tractat a través d'una fantasia exuberant, d'una imaginació desbocada i detallista, i d'un gran bagatge de cultura (FORT 1972: 1294).

3. ORALITAT I LLEGENDA

Iglésies explica la seva intenció deliberada d'escriure aquest tipus de relats que l'enllacen amb els romàntics renaixencistes, com assenyalava Sunyer:

Calia incorporar el paisatge d'aquestes muntanyes a la literatura catalana i respon a aquest fi una bona part de la meua pobreta obra literària. Encara l'afany de deixar plasmat el Reus que vaig viure d'infant i d'adolescent, particularment les tradicions i llegendes, em féu escriure altres obres. Sóc un pobre autor local i localista (PUJOL 1972: 1301).

Aquestes «tradicions i llegendes» esmentades per Iglésies, les trobem, reelaborades literàriament sota el seu prisma, a les obres següents, totes elles reculls de narracions: *La terra d'en Gallarí* (1932), *L'esment diví (contes i llegendes)* (1947), *Scala Dei* (1957),⁶ *Contalles de Mas Calvó* (1958), *Siurana* (1960) i *Capta de fantasies* (1976).⁷

La terra d'en Gallarí comença amb una «Confidència» de l'autor que convida el lector a trepitjar, literàriament, la contrada d'En Pere Gallarí, protagonista d'una cançó popular ubicada al Camp de Tarragona:

A la vida no hi ha delit millor que el de caminar. Camina que caminaràs, igual que a les rondalles, havem seguit els reconcs més amagats d'una terra de llum. Del nostre caminar, n'ha eixit aquest llibre posat a la intempèrie, en el qual, humilment, hom mira de fer-hi cantar les pedres, l'aigua i els homes (IGLÉSIES 1932: 9).

Si en aquest primer recull, Iglésies convida el lector a resseguir les seves passes, fet que cal relacionar amb el seu vessant excursionista, al darrer, *Capta de fantasies*, de 1976, hi trobem una imatge semblant, amb una càrrega simbòlica major, que lliga precisament amb *La terra d'en Gallarí*. Iglésies explica com es va trobar «una estesa de flors meravelloses» i com se'n va fer «un petit ramell però les flors blanques que amb tal vigor plantaven cara a l'escomesa de l'aire, a les meves mans es van marcir de seguida». L'autor intenta reviscolar-les, precisament «submergint els tanys a l'encinglerada codina d'En Gallarí», amb el que podem interpretar com un intent de realitzar, més de quaranta anys després, un exercici literari com el que havia presentat en el primer recull. El resultat, segons Iglésies, no és ben bé l'esperat. En un exercici de *captatio benevolentiae* invers, afirma: «Temo que les fantasies que tant em van captivar quan me'n féu caritat la muntanya, igual que les flors de l'herba prima, s'hagin marcit ben

6. La primera edició de l'obra, publicada a Reus per la Llibreria Nacional i Estrangera, és de 1935.

7. S'exclouen d'aquest estudi, com ho indica el títol («narrativa curta»), les novel·les d'Iglésies, algunes de les quals sí que tenen relació amb elements de la tradició oral, com fa constar Sunyer (2002).

prest a les meves mans matusseres» (IGLÉSIES 1976: 9). Recordem, en aquest sentit, com Palau (1986: 28) posa èmfasi en la diferència temporal entre la creació de l'obra literària d'Iglésies i la seva publicació, fet especialment accentuat aquí.

En tots dos casos l'autor utilitza aquesta imatge de la naturalesa, ja sigui la del passeig per les muntanyes o la de la recollida de flors, per situar l'origen oral de les seves narracions, fruit de la seva afició excursionista que el porta a voltar per les muntanyes properes a la seva ciutat. Aquestes traces d'oralitat són més marcades (i evidents) en els dos reculls següents: *L'esment diví* (1947) i *Contalles de Mas Calvó* (1958). Totes dues obres se centren en l'element religiós, amb un marcat component hagiogràfic. En el primer cas, Iglésies abandona el paisatge muntanyenc per centrar-se en la seva ciutat, Reus, en la qual situa les set narracions del recull «que l'autor, en bona part, havia après de la seva àvia» segons apunta Manent (1984: 40). Les *Contalles*, per la seva banda, se centren en la vida i miracles de sant Bernat Calvó i inclouen explícitament a la «Nota preliminar» els informants a qui l'autor ha sentit contar els relats que, posteriorment, ha passat pel seu propi sedàs literari. Es tracta de la senyora Isabel Masdeu i Magrané (vídua de Borbonès), una «humil i bondadosa madona» que «era un arxiu vivent de tradicions locals i tenia el do d'encomanar-ne l'emoció» (IGLÉSIES 1958: 5); la seva pròpia germana; un jornalier; mossèn Josep Miró i Oller; el senyor Joan Bofarull; i el senyor Josep Z. Ferrero. Iglésies inclou també la relació d'obra (publicada i manuscrita) que ha consultat per a l'elaboració del llibre. Com assenyala Sunyer (2002: 59-60), cal tenir en compte, en aquest sentit, que les *Contalles de Mas Calvó* es publiquen dins la «Biblioteca Folklorica Barcino» (el llibre n'és el volum 17), col·lecció que acull obres destacades d'autors romàntics com Maspons i Labrós, amb les *Tradicions del Vallès* (número 2 de la col·lecció) i els *Contes populars catalans* (número 6), de folkloristes contemporanis com Josep Romeu i Figueras, amb *Les nades tradicionals (segles XIV a XIX)*, *estudi i crestomatia* (número 5) i *La nit de sant Joan* (número 9), i Ramon Violant, amb *La Setmana Santa al Pallars* (número 7), *Els pastors i la música* (número 10) i *La rosa segons la tradició popular* (número 13) o filòlegs com Manuel Sanchis Guarner amb *Calendari de refranys* (número 1), *Els vents*

segons la cultura popular (número 4), *Els molins de vent de Mallorca* (número 11) o *Les barraques valencianes* (número 15).⁸

Scala Dei (1957) són uns «aiguaforts de la vida monacal» (com indica el subtítol del llibre) en els quals Iglésies fa, com ell mateix explica, «simples variacions d'un tema únic» (IGLÉSIES 1957: 5), que no és altra que l'amor a Scala Dei i a les seves ruïnes. La presència de la tradició oral en aquest recull és anecdòtica i sempre de manera força lliure.⁹ Excepte algun cas puntual en què l'escriptor relata algun fet miraculós realitzat o protagonitzat per frares de la cartoixa («La pesta», «El germà cuiner», «La lliçó» o «El pare Joan Fort»), la referència a relats llegendaris és molt general i sempre colateral a la història principal. Així, a «Ruïnes» es fa ressò, sense explicar-la, de l'existència «per tot el Priorat» de la llegenda sobre «les meravelloses riqueses amuntegades pels frares» (IGLÉSIES 1957: 10) o, a l'inici, explica sintèticament la llegenda de l'escala de Jacob que va originar, segons la creença tradicional, l'edificació de la cartoixa (i que li dona nom). En aquest cas, però, adopta una posició molt distant respecte al relat tradicional ja que assegura que «aquesta és la llegenda. Però la veritat històrica es complau a destruir totes les belles contalles» (IGLÉSIES 1957: 8).

Finalment, a *Siurana* (1960), formada per sis narracions, el vessant acadèmic d'Iglésies està per sobre del de narrador, en el sentit que en aquest recull l'autor no només explica les llegendes sobre aquest conegut enclavament prioratí, sinó que, en aquesta ocasió, també les analitza de manera crítica, a partir de la consulta de diferents fonts bibliogràfiques. Així, en la coneguda llegenda de «La reina mora» hi trobem afirmacions com «Abd-al-azia, la suposada reina mora de les versions ofertes pels recollectors inicials de la llegenda» i «la versió més esquelètica [de la llegenda]» (IGLÉSIES 1960: 19). Encara sobre la

8. La «Biblioteca Folklorica Barcino» publica un total de 17 volums entre 1951 i 1958, alguns dels quals, reedicions d'obres anteriors, com les citades de Maspons i Labrós.

9. Iglésies assegura a la «Confessió» inicial que obre el recull que «si havem escollit algunes anècdotes de caràcter tradicional, ha estat prenent-nos tota mena de llicències» (IGLÉSIES 1957: 5).

mateixa princesa, Iglésies ofereix (i analitza) dues versions sobre el moment en què fugí dels cristians. D'una banda, «un altre mistificador, pres d'una mena de lubricitat literària, presenta Abd-al-azia al bany quan fou sobtada pels crits dels natzarens victoriosos i, nua mateix, va cavalcar i es va precipitar a l'abisme»; de l'altra, «una imaginació més apostòlica aporta que fou sorpresa pels cristians mentre es pentinava i perfumava, nua d'espatlles i braços, escampada la llarga cabellera bella i olorosa com la més ampla fulla de tabac» (IGLÉSIES 1960: 21).

4. LLEGENDES DE CREENCES

A continuació, ens centrarem en una part específica de la producció narrativa d'Iglésies presentada anteriorment, com són els relats que podríem classificar, des d'un punt de vista d'estudi del folklore, com a llegendes de creences (*belief legends*), tenint en compte, evidentment, que ens trobem amb una material que tot i beure (de manera més o menys explícita) de la tradició oral, es tracta d'una recreació volgudament literària realitzada per l'escriptor reusenc, sota el seu propi estil. Aquest tipus concret de llegendes tenen les característiques següents:

Aquest grup inclou aquells relats en què personatges que tenen uns poders sobrenaturals entren en contacte amb els humans. Entre aquests personatges s'hi poden trobar: fantasmes, ànimes en pena, el diable, la Mare de Déu, els sants, les encantades, etc. Les llegendes d'aquest grup fan referència, per tant, a fets extraordinaris com són els miracles i les aparicions, la recerca de tresors amagats, etc. (ORIOI 2019: 17).

Els poders sobrenaturals que entren en joc depenen, en cada cas, del sistema de creences en el qual s'insereix (i s'explica) el relat.¹⁰ Així,

10. Segons la proposta de la folklorista Heda Jason, la llegenda se situa en el mode fabulós (submode numinós), en el qual: «The common element of the modes considered numinous is their being embedded in a system of living belief of the narrating society» (JASON 1977: 19).

en una societat occidental religiosa, com la que acull els relats escrits per Iglésies, aquest sistema de creences és el catòlic i els personatges que hi apareixen s'emmarquen en aquestes creences religioses. Com assenyala Jason, en aquest tipus de relats:

The power of the deities is now sacred. It works within the confines of the human world only, is directed toward man, and has a strong ethical aspect. Deities reward and punish man for his deeds through sacred power and show their might so that he might fear their power. This power especially emphasizes the component of *tremendum* (fear and awe) (JASON 1977: 21).

Dos dels reculls de l'escriptor reusenc es poden adscriure en la seva totalitat dins d'aquest grup: *L'esment diví* (1947) i *Contalles de Mas Calvó* (1958).

Les set narracions incloses en *L'esment diví* se centren en «la fe i la credulitat, el premi i el càstig» (MANENT 1984: 40). Així, trobem dos tipus de relats. En els primers, els protagonistes són premiats per la seva conducta: a Felixa de Boixaders se li apareix la Verge quan es posa les joies de la Mare de Déu per assistir a un ball («Felixa de Boixaders»); la jove Gracieta aconsegueix casar-se amb el fill de l'argenter gràcies a l'aparició de la Verge que li dona un cabell, el pes del qual equival a la quantitat d'or que l'argenter havia de pagar a la Verge precisament per haver incomplert una promesa («El cabell de la Verge»);¹¹ la Mare de Déu li deixa una rosa marcada a la galta a la pastora Isabeleta Besora per tal que se la creguin i facin una processó per curar la pesta que s'ha escampat de manera incontrolada per la ciutat («Isabel Besora»); quan sant Vicenç Ferrer predica un sermó a Reus, el cadafal s'enfonsa, però ningú pren mal, motiu pel qual el sant explica que fa el senyal de la creu vers el cadafal cada vegada que ha de predicar («El capgirell»); sant Salvador d'Horta és enviat al convent de Jesús com a càstig per haver fet miracles. Tot i obeir (i deixar de fer

11. L'argenter Pere Olzinelles tem que el seu fill hagi patit una desgràcia quan l'envia a comprar pedreria i promet a la Verge que, a canvi que torni sa i estalvi o bé que no hagi perdut la pedreria, li donarà la meitat dels diners que ha d'invertir en pedreria (IGLÉSIES 1947: 35).

miracles), acaba per curar els coixos, tolits i cecs i reparteix un convit de luxe entre els més pobres («Sant Salvador d'Horta»).

En els segons, els protagonistes reben un càstig a causa del seu mal comportament: el soldat Pau Mulet té un braç baldat que li penja al costat. La seva devoció per la Verge de la Misericòrdia fa que es guaireixi i, fins i tot, fa un motlle de cera del braç per a l'ermita de la Verge. Però fruit d'una vida de fatxenderia s'enfronta amb un altre ciutadà a qui vol matar i és aleshores quan el braç que subjecta l'espasa se li queda novament inútil («El braç baldat»); Maginot es burla de la imatge del Sant Crist que acompanya l'ajusticiament d'uns reus un Divendres Sant i, com a càstig, pateix un atac d'apoplexia que el deixa per sempre en aquella posició de burla («Maginot»). El final habitualment tràgic d'aquestes llegendes respon a la seva funció exemplar (ORIOL 2019: 18). En aquests exemples concrets, aquesta funció s'explica a partir de la creença en la religió catòlica ja que els relats mostren les conseqüències negatives que pateixen els personatges que no segueixen aquestes creences o que se'n burlen.

Les *Contalles de Mas Calvó* són un monogràfic sobre els poders miraculosos de sant Bernat Calvó, ja sigui de mans del mateix sant en vida o a posteriori, en el marc de la seva veneració pòstuma. En el primer grup, hi trobem la presentació de poders sobrenaturals (emmarcats en la creença en Déu) amb miracles com la recuperació de la sabata que li cau al pou («La sabateta i el pou»); la transformació d'oli en aigua dins del pou en època de sequera («L'eixut»); la transformació de còdols en pa amb el graner buit («Els còdols»); l'aixafament del raïm que no s'acaba mai amb la collita malmesa («El cup»); la transformació de les fulles en ocells per ajudar la seva germana a escombrar («La germana»); el primer sermó del sant als peixos i als ocells («Els peixos»). En el segon, es relaten històries diverses que tenen com a escenari la cambra on havia nascut el sant, amb una soltera pecadora que no hi pot entrar fins que no confessa el seu pecat; uns lladres que no en poden sortir fins que no deixen el que han robat damunt l'altar; la resurrecció d'un infant atropellat per un carro; i la recuperació de la vista per part d'un noi cec de naixement («De la cambra de sant Bernat»); un jornalер recupera la vista gràcies a l'aigua del pou i a la seva confessió («La migdiada»); uns ocells es mengen una plaga d'erugues

després que se surti en processó en honor al sant («La plaga de les erugues»). En aquest segon grup, els poders miraculosos del sant queden heretats per espais propers a ell (com la cambra on va néixer o el pou) o es manifesten de nou sempre que els creients venerin la seva figura.

Les llegendes de creences inclouen també, com s'ha assenyalat, la cerca de tresors amagats i altres éssers sobrenaturals (més enllà dels sants). Precisament Sunyer, quan ressegueix la presència del folklore en l'obra narrativa d'Iglésies, indica com a elements folklòrics de gran rendiment que hi apareixen «amb brillantor», els tresors enterrats i les encantades (SUNYER 2002: 62-65).

4.1. Llegendes de tresors

Com diu el mateix Iglésies a *La terra d'en Gallari*: «No en va, el tema del tresor amagat, és un dels més repetits en el llegendari popular. A la muntanya trobem aguditzat aquest aspecte etnogràfic. Gairebé no hi ha cova o casalot ruïnós que, al dir del poble, no amagui, o hagi amagat, el seu tresor» (IGLÉSIES 1932: 49). Efectivament, i com assenyala Oriol:

Les llegendes sobre tresors amagats es basen en la creença que existeixen tresors que algú va amagar en un temps més o menys llunyà i que poden ser trobats gràcies a un cop de sort. Com totes les llegendes, tenen una base real ja que, efectivament, al llarg de la història s'han produït troballes casuals de tresors fabulosos. Però el que fa que aquests relats siguin llegendes és la presència d'elements extraordinaris que el narrador incorpora al relat i que contenen dosis més o menys grans de fantasia (ORIOI 2001: 106).

L'escriptor reusenc dedica tota una secció de *La terra d'en Gallari* a les troballes fortuïtes de tresors («Or!»). En un primer grup, Iglésies agrupa les històries de «Troballes de diners» en el context posterior a les guerres carlines: una porquerola troba mig enterrades unes gerres plenes de monedes d'or i creu que són medalletes («La cova de la Moneda»); un pastor veu com avancen les tropes carlines i, un cop

finalitzada la guerra, troba dues caixes plenes d'or i pedreria («Les caixes dels dos carlins»); una mula perduda entra dins d'un estable i l'amo hi troba unes sàrries plenes de monedes d'or i joiells, les descarrega i la fa fora («La mula perduda»). Excepte en aquest darrer exemple, en els dos anteriors són personatges humils els que troben, de manera casual, el tresor, fet que és habitual en aquest tipus d'històries.

Les llegendes de tresors no sempre tenen, però, un final feliç, fet que ve acompanyat, habitualment, per una maledicció. Aquest és el cas de les tres narracions que completen la secció «Or!» de *La terra d'en Gallarí*:

A «El pou de la Pena», un llenyater de Rojals intenta, amb l'ajuda d'un pastor «que tenia fama d'entès en bruixeries» recuperar el suposat tresor que han deixat uns lladres, però només aconsegueixen que el llenyater es comenci a transformar en boc. Demanen ajuda a un capellà que s'ofereix a fer-hi una novena, però no la finalitza i tots embogeixen. Iglésies inclou, al final d'aquesta llegenda, dades sobre l'informant i la suposada veracitat dels fets narrats:¹²

Aquesta narració va contar-nos-la un plaga de bosquerol, que una tarda assolellada d'estiu vam trobar en una fonteta que neix dessota la cinglera del puig de Marc. Era un home petit, rabassut i tenia un aire tot mofeta. En començar, la seva fesomia era d'allò més riolera, després anà prenent un aire greu.

Ell atribuï al seu pare la descoberta de la covota de la Pena, però com que hi ha una tendència, entre els narradors de muntanya, a atribuir els fets llegendaris a familiars desapareguts, nosaltres suposàrem que tot plegat es tractava d'una llegenda que havia adaptat, al seu gust, el bosquerol. No obstant, més tard, a Rojals aclaríem que la contalla responia a uns fets certs. En els trets essencials, tot s'havia esdevingut, tal com resta relatat, per allà la segona meitat del passat segle (IGLÉSIES 1932: 73-74).

A «La llegenda del castell serraí», un pagès i els seus dos fills, amb l'ajuda d'un pergamí, busquen el tresor d'un castell sarraí. La nit de

12. Una de les característiques de la llegenda és, precisament, «l'aparença de realitat, que fa creïble allò que s'explica» (ORIOI 2019: 7).

Nadal, data en què les runes es desencanten, decideixen entrar-hi enlloc d'anar a missa del gall. Hi troben un moro que hi resa i una noia que hi balla. Els pagesos perjuren de la fe cristiana, aconsegueixen carregar la mula i els tapaboques d'or i pedreria. Un dels germans es queda amb la ballarina, mentre el seu pare i l'altre fill no l'esperen i marxen amb el tresor. El pes excessiu fa que caiguin a l'abisme. Des d'aquell dia:

Cada nit de Nadal, les ànimes en pena dels tres braus pagesos es reincorporen dins el cos que sobreviu unes hores i ronden, amb llur mula, pels tombants de Vilafreda. Perjurs de la fe cristiana, vaguen amunt i avall del caminot malpujadís, sense repòs. Els muntanyencs que han vist l'ombra de llurs esperits esgarriats, concorden en afirmar que si van serra amunt, els espectres són tres, apart la mula; però, si van serra avall, només dues figures es retallen quimèricament en la negror (IGLÉSIES 1932: 95).

«La llegenda de la nit de sant Silvestre» s'esdevé la nit de sant Silvestre quan un pastor, seguint soroll de diners, arriba a un cau on hi troba una cambra il·luminada plena de joies i monedes. Li agafa por, deixa el mocador a l'obertura del cau i marxa. Quan arriba al poble, una vella li diu que es tracta d'un encanteri i que no hi torni. Quan ho fa, veu que el mocador es troba en un lloc totalment inaccessible. Temps després, es repeteix la mateixa història:

El curiós d'aquesta contalla és que, de mitja centúria cap ací, l'esdeveniment a què fa referència, ha tingut una repetició. A un llenyataire se li ha aparegut novament la cambra meravellosament il·luminada, amb els amuntegaments de moneda i pedres fulgurants (IGLÉSIES 1932: 103).

En aquesta nova aparició s'hi suma, a més del tresor, un home d'aspecte molt vell (amb cabellera i barba blanca llarga fins als peus) recitant uns estranys versicles.¹³ Iglésies tanca aquesta llegenda amb la

13. Es tracta de la figura del guardià del tresor, que es correspon al tipus P 301 en les llegendes fineses de Jauhainen (1998: 307) i a la secció V21-30 de les llegendes sueques de Klintberg (2010: 379-381).

sentència següent: «Comptat i debatut —ens deia, un dia, un muntanyenc— l'home només coneix l'escorça de les coses» (IGLÉSIES 1932: 103). El context en què s'esdevé l'aparició del tresor (o del lloc on aquest es troba) acostuma a ser concret (la nit de Nadal o la nit de sant Silvestre, en aquests dos exemples). Aquest és un tret habitual d'aquestes llegendes ja que els protagonistes han de realitzar unes accions determinades i en un moment concret si volen aconseguir el premi esperat.¹⁴

La narració que obre *La terra d'en Gallarí* no és una llegenda de tresors sinó la història d'una figura «llegendària», com és la de Miquel del Llarg, juntament amb Barrulles «els dos bergants més famosos de les muntanyes de Prades» (IGLÉSIES 1932: 14). Al final d'aquesta història de bandolers, però, Iglésies recorda com «amb un comparet parlàvem sobre les gestes de Miquel, una tarda rúfola d'hivern» (IGLÉSIES 1932: 21) i aquest li explica que: «Miquel del Llarg —ens digué el compare— havia dit que tenia el seu arreplec d'or soterrat en una cova de davant de casa seva» (IGLÉSIES 1932: 22).¹⁵

4.2 Llegendes d'encantades

Altres narracions d'Iglésies tenen com a protagonistes éssers sobrenaturals l'origen dels quals el trobem en creences que queden fora de la religió imperant (o oficial). Tot i conservar de vegades el component religiós, l'atenció se centra en l'aparició d'aquests altres éssers. Ens referim, en aquest cas, a les encantades.

A «L'Escletxa» (dins *La terra d'en Gallarí*), un pastor troba tres noies al gorg de l'Escletxa, una de les quals és una pubilla de Cabrera a qui ell havia regalat un ramellet de satalies que havia caigut al riu. La

14. Jauhiaiainen així ho detalla en les llegendes que identifica amb el tipus P 111 del seu catàleg: «Listening for, seeking knowledge of treasure on the eve of a holiday» (JAUHIAINEN 1998: 305). Oriol (2001: 112), per la seva banda, assenyalava la nit i matinalada de Sant Joan com a escenari d'aquests fets extraordinaris en el corpus que estudia en el seu article.

15. Cal recordar, en aquest mateix sentit, la referència a les llegendes sobre els tresors amagats pels frares del recull *Scala Dei* (1957) esmentat anteriorment.

noia el sedueix, però el so de les campanes de Farena retorna el pastor a la realitat i, quan torna a casa, un vell que ha escoltat el seu relat li explica:

Quan jo era molt jove, vaig sentir dir als vells, que el gorg de l'Escletxa congriava unes donzelles d'aigua, les quals, per tal d'atraure els homes i fer-se'ls seus, agafaven l'aparença de la dona que cadascú més estima. Però, deien també, que no hi ha res a témer, mentre alguna cosa que hagi hagut contacte amb la nostra pell no caigui a llurs mans. Només quan posseeixen alguna cosa que hagi tocat el nostre cos, tenen la facultat de fer-se visibles als nostres ulls. Diu que una pedra que hagi hagut l'escalf de la mà, si és llençada al gorg, és prou per donar poder a les nàiades... (IGLÉSIES 1932: 46).¹⁶

«La llegenda de la roca Monera» (dins *Capta de fantasies*) presenta una llegenda d'encantades particular ja que, en aquesta ocasió, aquests éssers actuen com a protectores de la protagonista i no tenen el paper amenaçador habitual, com el que s'ha vist en la llegenda anterior. La narració explica la història d'amor entre la Tineta i el Perot, dos pastors que veuen amenaçat el seu amor per la intrusió del senyor del castell que envia el pastor a dur un missatge a la cort i així tenir via lliure amb la pastora. Tineta, però, el rebutja, tot i les seves amenaces, i s'acaba llençant daltabaix de la Roca Monera, arrossegant amb ella el senyor. És en aquest moment que es produeix un fet miraculós, en aquest cas de la mà de les encantades i no d'un poder diví catòlic:

Les goges padrines deixaren blanament la pastoreta damunt l'herbei, al marge del riu. Regalimaven els seus cabells, era molla la seva roba. Cada goja la besava a la galta, li acarona el front geliu, li arreglava la trena. D'antuvi, el pit aplanat de la mosseta s'inflà en un bleix sobtat. Mica a mica s'acompassà i s'assossegà. El cos entrà en calor. La pell

16. Les llegendes d'encantades segueixen habitualment, amb variacions, aquest esquema de seducció de l'ésser humà i poden acabar, fins i tot, en matrimoni. Jauhiainen dedica tota una secció del seu catàleg de llegendes fineses als esperits de l'aigua (tipus L 1-200) que es presenten sota diverses formes (JAUHIAINEN 1998: 257-263). Klintberg, per la seva banda, inclou una secció específica sobre les relacions eròtiques entre els esperits de l'aigua i els homes (tipus F51-60) (KLINTBERG 2010: 117-118).

cerosa prengué coloració rosada. Els llavis es refregaren l'un contra l'altre (IGLÉSIES 1976: 114).

La intervenció prodigiosa de les goges, que han estat testimonis del festeig dels pastors i veuen Tineta com una d'elles ja que es banya al gorg des de ben petita,¹⁷ evita el final tràgic de la història que es clou amb la tornada de Perot després de complir l'encàrrec senyorial.

5. CONCLUSIONS

Els reculls de narracions curtes de Josep Iglésies segueixen, estèticament, l'aire noucentista que es pot trobar en tota la seva producció literària. Una part d'aquestes narracions les podem considerar, temàticament i per la seva relació amb la tradició oral, llegendes, això sí, convenientment adaptades i recreades segons els seus preceptes estètics i el seu estil literari. L'oralitat és, per a Iglésies, una font d'on obtenir la matèria prima per, després, elaborar literàriament les narracions, en un exercici similar al que havien fet, en un altre context, alguns dels autors vuitcentistes en els inicis de l'interès per la literatura popular i el folklore a Catalunya, amb qui el mateix Iglésies hi està, sens dubte, connectat. Aquesta oralitat és, de vegades, explícita quan l'escriptor detalla qui li ha explicat el relat. Però, en la majoria dels casos, aquesta informació no hi és, fet que no ens ha de sorprendre ja que, al capdavant, ens trobem davant d'un escriptor i no d'un folklorista, tot i la sensibilitat que mostra davant aquests relats de caire tradicional.

Iglésies, en les seves llegendes, imita, transforma i, en definitiva, reescriu un llegat que li ha estat transmès per via oral ja sigui a la seva ciutat natal o a les muntanyes que tants cops va trepitjar com a excursionista. Tot i aquesta reescriptura, les seves llegendes mantenen ma-

17. Quan la pastora creix és descrita de la manera següent: «Quan vora corrent desfeia la trena i es pentinava, malgrat el vestit de burell obscur, per la rossor del cabell, el peu i la cama nua i la faç infantil d'una brunesa esplendent, semblava una de les dones d'aigua sorpreses fora del corrent» (IGLÉSIES 1976: 109).

JORITÀRIAMENT, en essència, els valors dels relats originals, fet especialment visible en aquelles que podem classificar sota l'etiqueta de llegendes de creença, així com les que ens presenten trobades de tresors i aparicions d'encantades i que conserven el seu caràcter exemplar. D'aquesta manera, podem tornar a meravellar-nos amb prodigis inexplicables, sentir dringar unes monedes d'or o admirar la perillosa bellesa d'unes goges, tot acompanyant l'autor en les seves excursions, aquest cop, literàries.

BIBLIOGRAFIA

- ANGUERA (1983): Pere Anguera, «Josep Iglésies», *Aplec de treballs*, núm. 5, p. 9-14.
- FORT (1972): Xavier Fort, «Notícia de Josep Iglésies en el seu setantè aniversari», *Revista del Centre de Lectura*, núm. 240, p. 1290-1300.
- IGLÉSIES (1932): Josep Iglésies, *La terra d'en Gallari. Narracions i paisatges de la muntanya tarragonina*, Reus: Llibreria Nacional i Estrangera.
- (1947): Josep Iglésies, *L'esment diví (Contes i llegendes)*, Barcelona: Arca.
- (1957): Josep Iglésies, *Scala Dei (Aiguaforts de la vida monacal)*, Barcelona: Selecta; «Biblioteca Selecta de Proses literàries» núm. 234.
- (1958): Josep Iglésies, *Contalles de Mas Calvó*, Barcelona: Barcino; «Biblioteca Folklòrica Barcino» núm. 17.
- (1960): Josep Iglésies, *Siurana*, Barcelona: Barcino.
- (1976): Josep Iglésies, *Capta de fantasies*, Santes Creus: Fundació d'Història i Art Roger de Belfort.
- JASON (1977): Heda Jason, *Ethnopoetry: form, content and function*, Bonn: Linguistica Biblica.
- JAUHIANINEN (1998): Marjatta Jauhianinen, *The type and motif index of Finnish belief legends and memorates*, Hèlsinki: Suomalainen Tiedeakatemia; «Folklore Fellows' Communications» núm. 267.
- KLINTBERG (2010): Bengt af Klintberg, *The types of the Swedish folk legend*, Hèlsinki: Suomalainen Tiedeakatemia; «Folklore Fellows' Communications» núm. 300.
- MANENT (1984): Albert Manent, «Josep Iglésies: narracions i llegendes», dins *Escriptors i editors del nou-cents*, Barcelona: Curial, p. 33-43.
- MASSÓ (2015): Jaume Massó, «Josep Iglésies, fill espiritual del Centre de Lectura», *Revista del Centre de Lectura* [Revista digital d'opinió i pensa-

- ment], 2n trimestre, <<https://www.centrelectura.cat/revistadigital/josep-iglesies-fill-espiritual-del-centre-de-lectura/>>. [Consulta: 16 d'octubre de 2020]
- ORIOI (2001): Carme Oriol, «Les llegendes de tresors als Països Catalans: un estudi comparatiu», dins Joan Armangué (ed.): *Arxiu de Tradicions de l'Alguer*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 105-115.
- (2019): Carme Oriol, «La llegenda, un dels grans gèneres del folklore narratiu», dins Magí Sunyer i Emili Samper (eds.): *La llegenda*, Kassel: Edition Reichenberger; «Estudis Catalans» núm. 9, p. 7-22.
- PALAU (1986): Montserrat Palau, *La narrativa al Camp de Tarragona (1939-1985)*, Reus: Edicions del Centre de Lectura.
- PUJOL (1972): Andreu Pujol, «Conversa amb Josep Iglésies», *Revista del Centre de Lectura*, núm. 240, p. 1301-1303.
- PUJOL (1999): Josep M. Pujol, «Introducció a una història dels folklores», dins Ignasi Roviró i Josep Montserrat (eds.): *La cultura*, Barcelona: Universitat de Barcelona, p. 77-106. [Inclòs dins Carme Oriol i Emili Samper (eds.): *Això era i no era. Obra folklòrica de Josep M. Pujol*, Tarragona: Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili, 2013, p. 167-181.]
- SUNYER (2002): Magí Sunyer, «La narrativa de Josep Iglésies: els senyals de la terra», dins *El Noucentisme a Reus. Ideologia i literatura*, Reus: Edicions del Centre de Lectura, p. 45-66.
- TOUS (1989): Jordi Tous i Vallvè (ed.), *Recull de llegendes del Camp de Tarragona*, Tarragona: El Mèdol; «Col·lecció L'Agulla» núm. 1.

LA HIPERTEXTUALITAT DE LO PASTORELLET
DE LA VALL D'ARLES (JOSEP BONAFONT)
EN AYS. *ELEGÍAS CATALANAS* (1887)

ESTEL AGUILAR MIRÓ

Seminari Transversal d'Estudis Catalans, Universitat de Perpinyà
Universitat de Perpinyà Via Domícia

1. INTRODUCCIÓ. JOSEP BONAFONT (EL SOLER, 1854-ILLA, 1935)
I LA RENAIXENÇA ROSSELLONESA (1883)

Intel·lectuals i escriptors de principi de segle XX com Josep Sebastià Pons han considerat Josep Bonafont l'ànima de la Renaixença rossellonesa (PONS 1907: 325). Bonafont neix al Soler, al Rosselló, el 1854. Rep una educació catòlica pel capellà del seu poble des que es queda orfe als set anys. Aquesta educació catòlica i la condició d'orfandat, marcaran el lirisme de la seua poesia. Després de fer els seus estudis de secundària a Perpinyà, entra al seminari i el 1879 és nomenat vicari a Arles, d'on naixerà el seu pseudònim Lo Pastorellet de la Vall d'Arles. És capellà en diversos pobles i degà a Illa, on s'hi quedarà una trentena d'anys fins traspasar (CAMPS 1986: 42).

Bonafont és devot de Jacint Verdaguer, restaurador i impulsor de la llengua i la literatura catalanes al Rosselló, i instigador de la utilització de la llengua catalana en la predicació catòlica (BONAFONT 1911) / (BONAFONT 1923). El 1883 s'involucra de ple en les festes literàries de Banyuls de la Marenda¹ i l'any 1889 guanya un premi extraordinari als Jocs Florals de Barcelona amb el poema «Lo Rosselló» (LO PASTORELLET 1914: 171-173).

Juntament amb Pepratx, en l'estudi de l'expressió literària de la llengua catalana, inclou la recerca de la literatura popular. De fet, «recollia els mots del *terroir* prop de la gent del poble inspirant-se de la història local» (BERTHELOT 2018: 515). El 1884 publica *Garbèra catalana*, una antologia amb poemes de poetes renaixencistes del nord de les Alberes (Pépratx, Talrich, Boixeda...) i del sud (Jaume Collell,

1. Per més informació, consulteu BOVER (1990).

Àngel Guimerà, Apelles Mestre, Jacint Verdaguer...). També hi presenta mostres de poesia popular. Aquesta antologia resumeix i condensa el primer esforç de la Renaixença al Rosselló portada a terme pels eclesiàstics (PONS 1907: 328).

Al canvi de segle, publica un estudi sobre els goigs a la *Revue Catalane* (BONAFONT 1907), edita *Conte nou* (1911) i elabora un refranyer català que resta inèdit (RIFA i TEISSEIRE-DUFOUR 2004: 109). Els seus poemes apareixen recollits el 1887 en *Ays. Elegías catalanas*. Com bé diu Josep Sebastià Pons: «La poesia catalana era, en aquella època, atribuït del clergat. Mossèn Bonafont, rector d'Illa, hi excellia per damunt els seus col·legues» (PONS 1977: 127). A continuació ens detindrem en els *Ays* de Lo Pastorellet de la Vall d'Arles per comprovar les excel·lències de la seua ploma poètica. Veurem després algunes mostres de reescriptura o d'intertextualitat però ens centrarem sobretot en els processos d'hipertextualització que efectua en dos dels seus poemes a partir de diversos hipotexts històrics i llegendaris, de base pseudopopular.

2. AYS. ELEGÍAS CATALANAS (1887)

Ays. Elegías catalanas (1887) és un conjunt de vint-i-vuit composicions on s'hi presenta una poesia caracteritzada per una versificació clàssica a la manera de Delille amb versos alexandrins, que respon a la tendència poètica dels rossellonesos de l'època, els quals resten quasi sempre fidels a la mètrica francesa tradicional (PONS 1914: 178). Aquesta versificació clàssica es combina amb una versificació popular d'heptasíl·labs, per això trobem un registre noble i a la vegada oral, una llengua «lente, onctueuse» però també «énergétique aussi et populaire» (PONS 1914: 179). A partir de la segona edició enriquida de 1914, *Ays y Albades*, se suprimeixen quatre composicions i se n'afegeixen dèneu més, d'entre les quals set goigs. Amb aquesta publicació, segons Pons, «il a accompli la mission à laquelle il était prédestiné : relier les deux mouvements de la renaissance catalane, 1887 à 1910» (PONS 1914: 179). El romanticisme en Lo Pastorellet en aquesta segona edició es dilueix (PONS 1958: 221), com es pot veure amb la presència de les al·lades a costat de les elegies més líriques i íntimes.

Després d'un pròleg que resulta un autèntic manifest per la Renaixença de les lletres catalanes al Rosselló (PONS 1914: 178; PRAT I RIBA 2006: 336), podem constatar diferents tipus d'elegies en el poemari del Pastorellet: l'elegia heroica o tràgica, amb dolorosos records del país; l'elegia literària o oda a la llengua catalana; l'elegia pintoresca en honor al Canigó i al paisatge rossellonès, sent la natura símbol del món diví seguint la tradició de Chateaubriand; l'elegia bíblica o sagrada parafràsica, pietosa i mística; i, per últim, l'elegia més lírica o íntima, on el *jo* poètic es plany de la seua condició d'orfe i de la mort de la seua mare. També s'hi presencia molta literatura popular amb llegendes com «Lo salt de la donzella» (p. 11) o la llegenda del cor menjat de «Guillem de Cabestany» (p. 21) i els goigs que trobarem sobretot en la segona edició.

2.1. REESCRIPTURES, INFLUÈNCIES I INTERTEXTUALITAT EN ELS AYS

En realitat, podríem parlar de reescriptura en la majoria de les elegies de *Lo Pastorellet*, per exemple en l'elegia sagrada parafràsica, on recupera episodis de la *Bíblia* i els reescriu des d'un lirisme molt particular. O també en la reescriptura que fa a partir dels vestigis de literatura popular, fins i tot intertextualitzant alguns d'aquests vestigis, per exemple en la llegenda «Lo salt de la donzella», on hi apareix un epígraf de Victor Hugo que ajuda Pons (1958: 218) a plantejar la influència que exerceix la lectura del romàntic Victor Hugo en l'obra de *Lo Pastorellet*: «A minuit même un pâtre / Vit soudain apparaître une flamme bleuâtre / Qui montait ver les cieux !» (LO PASTORELLET 1887: 11). En els primes versos de «Lo Salt de la Donzella» ressonen els versos anteriors d'Hugo: «Tocava mitja-nit la campana de Pena...».

Els goigs, altres mostres de literatura popular que inclou en la segona edició dels *Ays* de 1914, *Lo Pastorellet* els reescriu d'una manera molt lírica i personal, fins al punt que Josep Sebastià Pons els prefereix pel seu to líric abans que a les seues odes i elegies (1914: 182). Segons Pons, aquesta reescriptura ajuda *Lo Pastorellet* a purificar els goigs, la llengua dels quals estava repleta de castellanismes i els feia incomprendibles; hi destaca la seua bellesa i delit produït en lle-

gir-los, com es pot comprovar per exemple en el «Goig de Santa Eulàlia y Santa Julia» (LO PASTORELLET 1914: 73), però li retreu que hi haja alguns neologismes, ja que, sent un gènere popular, haurien de conservar les seues característiques originàries (PONS 1914: 183). Altres goigs tenen estrofes entusiastes, amb abundants paral·lelismes de pensament, característics de la poesia bíblica i sagrada; Lo Pastorellet expressa la seua fe i el desig de fer triomfar les tradicions religioses (PONS 1907: 327).

Pel que fa a la intertextualitat i a les influències, en el pròleg als *Ays*, no versificat però prosat poèticament, hi presenciem una citació i operació intertextual shakesperiana. Comença amb un *jo* poètic elegíac punyit i corferit per un mal de societat, com es veu a través de la traducció de les paraules pronunciades per Hamlet:

Tú que tant nos has fet riurer, Yorich, ahont ets, ahont ets? Las mil llágas que rosegan lo cor de la societat, las llàgrimes que traydorament lo dolor nos arrenca, be prou nos fan recordar massa soviny eixa paraula adolorida d'Hamlet. (LO PASTORELLET 1887: VII).

Aquesta frase que cita Lo Pastorellet correspon al passatge en què en el cementiri nocturn, Hamlet té en les seues mans el crani del bufó Yorich, i en l'ombra s'avança el dol d'Ofèlia, coronada d'algues i flors dels estanyes. Les tràgiques elegies de Shakespeare, *Hamlet* i el *Rei Lear*, semblen debatre's en les tenebres; els vents bufen la seua vasta desesperació i, més enllà, tot és mut, no hi ha res més enllà de la mort, només silenci. En canvi, en Lo Pastorellet, el poeta cristià, influït per l'ensenyament dels textos sagrats que conformen la seua poesia, no trobem evocada aquesta eterna elegia del nostre destí, aquest cant al silenci (PONS 1914: 180) manifestat en les traduccions versificades de Shakespeare pel dramaturg romàntic Alfred de Vigny que Bonafont llegeix. En Lo Pastorellet, les elegies, ni seran purament i exquisidament sacerdotals com en Verdagner, ni tindran només l'alè de flors tenebroses com les d'Hamlet a través de Vigny, sinó que es caracteritzaran per ambdues coses; com diu Pons, en Lo Pastorellet tenen el carisma de simples flors confitades a l'ombra de les creus sagrades en els cementiris.

La Renaixença evidencia la necessitat de conreu de literatura en llengua pròpia com a senyal no de ruptura innovadora sinó de continuïtat amb l'antiga tradició. Aquest aspecte es pot veure en el pròleg quan efectua una altra operació intertextual citant el tipus de poesia i la influència que exerceix en Lo Pastorellet el poeta barroc el rector de Vallfogona (1578/1579-1623), pseudònim de Francesc Vicent Garcia i Ferrandis, en el següent passatge:

Avuy, més que may, tindriam menester de riurer, y la rossellonesa terra, com los demès països, anhela un Don García, un nou Rector de Vallfogona; mes lo motlló de las riallas es trencat y la grana de las humanas alegrías nos apar marcida en sa llavor (LO PASTORELLET 1887: VII)

O més endavant: «Lo rector de Vallfogona, lo gran burlaner, saborejá també los plors, puix sos últims cants són ben xopats de llàgrimes» (LO PASTORELLET 1887: VII-VIII).

Després de citar a Hamlet en el pròleg, el *jo* poètic expressa com els seus plors i les seues esperances seran com les dels autors romàntics i renaixencistes:

Ab lo toch dels morts, ab lo reclam del *De profundis* que pels ayres escampillan las campanas, Lamartine y Musset, Heine y Verdagner han escrit llurs immortals y melancólicas poesías: com ells plorarem doncs, y com ells ara per ara 'ns assentarem, esperansant dias més alegres, sobre los marges dels rius de Babilonia (LO PASTORELLET 1887: VII).

Quan ens parla de les llàgrimes i dels rius de Babilònia, trobem el tòpic literari del *vall de llàgrimes* generat en el Salve Regina bíblic, que ilustra el rerefons poètic de Lo Pastorellet:

Ad te clamamus, exsules filii Hevae,
ad te suspiramus, gementes et flentes,
in hac lacrimarum valle².

2. «A vós cridem, els desterrats fills d'Eva; / a vós sospirem, gemint i plorant / en aquesta vall de llàgrimes».

Com bé assenyala Pons (1953: 219), aquestes « *gementes et flentes* », aquests gemecs i plors, s'inscriuen en totes les pàgines del recull. Les expressions, les metàfores i les figures retòriques són sagrades, són en Lo Pastorellet pur artifici, com també algunes prosopopeies molt utilitzades des de Virgili. Lo Pastorellet, com a poeta elegíac, és abans de tot un excel·lent retòric.

El *jo* poètic continua justificant les seues llàgrimes amb les d'al·tres, i cita la poetessa romàntica francesa per excel·lència Amable Tastu³. També hi constata referències i influències medievals que li serveixen per continuar justificant el caràcter planyívol de la seua obra, esmentant-nos a Petrarca i Dante :

La historia de la Edat-Mitjana no es altra cosa qu'un llarch plany: lo enamorat Petrarca Y dante, lo diví, anomenan nostra terra *terra lacrymosa*, y lo més conmogut dels nostres poetes s'alaba, à dreta lley, de haver algun cop plorat (LO PASTORELLET 1887: IX).

o quan cita paraules de Jacint Verdaguer, evidenciant així el mesatge que li ha ofert el poeta:

La primera vegada, exclama Mossen Verdaguer, que algun de nosaltres volgué versejar, fou pera modular y deixar sortir à fora los sospirs que li feyan mal, reclusos en lo pit; altrament, si'l sentiment no li hagués duyt, tindria de fer encara la primera poesia; y de tots vos diré que los més nonichs cants són los més trists, y dels més bonichs las posades las més bonas, si voleu, són aquellas en que un hi ha deixat caure més llàgrimas (LO PASTORELLET 1887: IX)

Ens inclou una nota de peu de pàgina amb un fragment del catòlic antirevolucionari Monseigneur Frappel, que li serveix per justificar la idea que la poesia són llàgrimes i les llàgrimes són poesia, ja que el que ens arriba més directe al cor és la tristesa i la desolació. També cita Alfred de Musset: «Lo inspiradíssim cantor del nostre Canigó ha traduhit sense s'en adonar eixos versos de Musset: “les plus désespérés

3. Nascuda a Metz, valorada pels romàntics Lamartine, Chateaubriand o Hugo, es casa amb l'editor perpinyanenc Joseph Tastu.

sont les chants les plus beaux, et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots"» i a Frédéric Ozanam: «Deu, segons Ozanam, ha posat los poetes al mitx de las societats que s'en ván, com los aucells dins las ruhinas : per las consolar» (LO PASTORELLET 1887: IX).

3. LA HIPERTEXTUALITAT DE LO PASTORELLET DE LA VALL D'ARLES A PARTIR DE L'ELEGIA HISTÒRICA I HEROICA

Hem vist algunes mostres intertextuals que efectua Lo Pastorellet en el Pròleg; ens detindrem a continuació en l'operació que considerem més destacable: la hipertextualitat a partir de les elegies històriques i heroiques, les quals rememoren dramàticament la història local i el passat rossellonès, seguint la tendència dels felibres Auguste Fourès i Félix Gras i el tradicional romanç històric català d'ambientació medieval dels renaixencistes de la Catalunya del sud de les Alberes com Rubió i Ors, Bofarull o Verdaguer, amb arrels de la poesia popular i del *romancero* espanyol. Els poemes històrics divergeixen molt poc de les llegendes, ja que l'òptica edulcorant del romanticisme hi desvirtua els fets, fent-hi visible el seu caire popular.

Lo Pastorellet exposa dos episodis de la invasió francesa a Perpinyà, el 1474 i el 1475, presentant-nos dos exemples d'herois locals: d'una banda, «Bernat d'Oms» (LO PASTORELLET 1887: 35), governador dels comtats del Rosselló i de la Cerdanya; i, d'altra banda, el cònsol en cap de Perpinyà Joan Blanca en el poema «Fam y sanch» (LO PASTORELLET 1887: 1).

3. 1. «BERNAT D'OMS»

En aquest poema trobem un epíleg de l'obra de l'advocat i historiador del segle XVII Andreu Bosch (Perpinyà, Rosselló, 1570-1628), titulada *Summari, índex o Epitome dels admirables no nobilissims títols de Cathalunya Rosselló o Cerdanya* (1628).

Aquest epíleg és un indicatiu explícit de l'hipotext a partir del qual Lo Pastorellet hipertextualitzarà en vers aquest episodi històric, jun-

tament amb la història llegendària que li ha arribat oralment. El fragment pertany al *Lib. I* (primer), al capítol V titulat «Dels privilegis y actes originals y autentichs que provan los dits títols de Fidelisims de la vila de Perpinya y los demes actes de menjar rates fins a carn humana» (BOSCH 1628: 49-52).

Es tracta de tres «provisions y privilegis del Rey Don Joan» atorgades per a Perpinyà: a Girona el 17 de juny de 1475, on el rei Joan demana que «la vila sia intitulado perpètuament fidelíssima e lo Poble fidelisim, en memòria eterna de la gran fe, e constància vostra» (BOSCH 1628: 50) a Castelló d'Empúries el 21 de gener de 1475, on el rei remarca «som estat certificats, com compulsos de fam, aveu tractat de darnos als enemichs, si intra molt escusats, ens atorgam que james vassalls foren faels⁴ i soferixen⁵ mes per llur Rey» i més endavant «vos confesam que del que aveu fet mereixeu gloria, e honor»; i finalment, a Castelló d'Empúries també, el 16 de març de 1475, on els atorga l'últim privilegi:

Com los habitants en la Vila de Perpinyà, com a fidelisims vassalls e subdits nostres, per lo servey, fidelitat, e corona nostra, e de nostra reial casa de Aragó, hajen comportades moltes congoixes, e estretures aixi de fam, fins a menjar carn humana, com de armes, e finalmet contrests e compulsos per les dites dues causes, so es, fam principalment, e armes presedent Llicencia nostra, sian vinguts a poder, e domini del Rey de França, volem esser manifest a tots vosaltres a cada hu de vos, e als qui per anant succehiran, com tots los dits naturals è habitants de la Vila de Perpinyà, è encara Comtat de Rosello, per lo que han fet per nostre servey, son per nos no solament tenguts, è reputats per bos, è fidelissims, mesencara nos è nostra posteritat, per esser se aguts ab tanta fe, è aver usat de tanta constància, bondat è virtut així en universal com en particular (BOSCH 1628: 50-51).

Aquests privilegis estan explicitats per Bosch tal i com foren donats pel rei. Després trobem una posterior explicació per part de

4. fidels

5. sofriren

Bosch, on entrem en el terreny de llegenda urbana i on trobem el fragment usat d'epíleg per Lo Pastorellet:

. . . . a los precedessors ha constat, que per necessitat de fam, y falta d'animals tingerén de sustentarse en dita guerra de carn humana, y altres extraordinaris pasts en servey de los Reys, y patria. A mes restan memòries certes, có apar en los Archius de moltes famílies particulars, de fets memorables en dits encontres, en particular de dos, lo primer es de la mort cruel perpetraren los francesos a sinch de desembre de 1474 de Bernat Dolms Governador dels Comtats de Rossello y Cerdanya per lo Rey de Arago quel prengueren en Elna y el portaren lligat al Castell de Perpinya ahont lo Rey de França manà llevar lo cap junt al fosso y apres feu posar a la punta de una llansa y com llargament consta motivat en lo privilegi de Governador y Capita general de dit Comtats en persona de Lluís Dolms son fill per lo Rey Ferrando als nou de juliol de 1495 a en lo qual se motivan los fets y serveys extraordinaris y actes memorables de dit Bernat Dolms en servey del Rey de Arago, que son molt gran gloria de los successors (BOSCH 1628: 51).

Després d'aquest epíleg, que com hem dit, constitueix l'hipotext (text A), s'inicia el poema, l'hipertext (text B). El poema està format per tres parts.

En la primera part, composada de cinc quintetes, parla un *jo* poètic que correspon a Bernat d'Oms. En cada quinteta trobem combinacions de versos alexandrins i octosíl·labs amb rima 12a8b12a12a8b. Sabem que aquesta part correspon al *jo* poètic de Bernat d'Oms perquè així se'ns explicita en el primer vers de la segona part: «En Oms aixís digué» (LO PASTORELLET DE LA VALL D'ARLES 1887: 36, v. 16).

En aquesta primera part, el *jo* poètic motiva i convida als catalans rossellonesos a defensar-se dels francesos: «Au, fadrins catalans, cordau-vos l'espardenya; / Tú, segador, deixa ton blat» (vv. 1-2, p. 35), «Guerra ó esclavitud! -nos diu eixa nissaga, / Minyons, anem! lo ferro'l puny» (vv. 6-7),

Troblem una comparació amb un element de la natura, aspecte que mostra la continua presència d'elements naturals en tota l'obra de Lo Pastorellet, elements que conformen un paisatge particular d'un espai

determinat, el Rosselló. En aquest cas, li serveix per comparar la caiguda de l'enemic amb l'espiga que cau sota la daga en els primers dies de juny (vv. 9-10). També trobem una metàfora a través de la fauna «Del cruel esparver en las ungles urpida; / La ciutat d'Elna es dins l'esglay» (v. 1, p. 36), equiparant l'enemic francès amb un "cruel esparver" (una cruel au rapaç), que urpa amb les ungles la ciutat d'Elna esglaiada.

En la segona part, trobem un *jo* poètic en tercera persona que, a través de sis quartetes d'alexandrins (el segon i el quart vers amb només un hemistiqui de sis síl·labes), amb rima 12a6b12a6b, descriu la batalla d'una manera molt visual i explícita: «Y al tall de la llansa Antigua y rovellada / La carn bada y s'obreix» (vv. 1-2, p. 37), «De morts y de nafrats jau una inmensa estesa / Sobre'l sorral del mar; / Llúytan los catalans ab febroza ardalesa» (vv. 5-7, p. 37), « O verge dels Dolors, del seu cavall devalla / En Bernat boy ferit! (vv. 11-12, p. 37).

En l'última estrofa d'aquesta part, destaca a nivell retòric una propopeia a través del sol, que s'afligeix del que acaba de passar: «Lo sol que, ansiós, del Canigó mirava / L'eixida del combat, / Bromós, trist, pensatiu, abaix de la mar blava / Arreu s'es enfonsat» (vv. 13-16, p. 37).

En la tercera part, amb set quintetes d'heptasíl·labs de rima 7a'7b7a'7a'7b, versificació que recalca l'essència popular de la seua poesia, un *jo* poètic expressa com el dol, els plors i la tristesa de Perpinyà després de la mort de Bernat d'Oms, impregnen el paisatge i la natura rossellonesos. Aquesta tercera part comença amb dues estrofes de versos heptasíl·labs que expliciten el final de la història i constitueixen directament l'hipotext de l'epíleg que hem vist adès (vv. 17-26, p. 37):

Tot es dol, tot es tristesa,
 Tot es plor en Perpinyá
 Quan, en la llansa francesa,
 Lo cap d'oms de gran bellesa
 Al castell ne penjolá.

Llàgrimas de fel⁶ derrama
 Ara 'l català vensut
 Als ayres son dolor brama,
 Y ne trosseja la llama
 De l'espasa y de l'escut

Així, el jo poètic presenta una sèrie d'elements de la natura del paisatge rossellonès que es fan ressò d'aquesta tragèdia: «Las faldes tan regalades / Del encantat Rosselló, / Ahir de flors matisades, / Avui ne son endolades⁷» (vv. 1-4, p. 38); «Hont gronxolava l'espiga. . . ara apar aspre garriga⁸»; en el bosc, els ocells canten «un cant trist com un gemech» (vv. 6, 8, p. 38); i la mar també s'en fa ressò «y sa veu sembla un renech» (v. 15, p. 38);

A continuació, el *jo* poètic demana a les terres nord-catalanes i al Canigó que ploren per la «sort estranya», per la mala sort d'En Bernat: «Plorau, gent del Rosselló; / Plorau, plana y montanya, / Vallespir, Conflent, Cerdanya; / Plora, nevat Canigó» (vv. 26-30, p. 38).

Veiem com en aquesta primera operació hipertextual, el text de caràcter històric de Bosch es transforma en poema pseudopopular molt retòric, a través d'aquest protagonisme que prenen els elements de la natura en el procés de poetització.

3.2. «FAM Y SANCH»

Un altre exemple d'hipertextualització a partir d'un fet històric llegendari, és el poema «Fam y sanch» (LO PASTORELLET 1887: 1), el primer poema dels *Ays*, que ens versifica l'episodi de Perpinyà del 10 de maig de 1475: després de vuit mesos d'un dur setge, on segons la llegenda històrica es diu que a causa de la fam absoluta els vilatans hagueren de menjar carn de rata i fins i tot carn humana de nens recent nascuts, els perpinyanencs accepten l'ordre de Joan I el Gran

6. bilis, sentiment amarg

7. cobertes de dol

8. garric, varietat d'alzina petita i de fulles punxoses

(Joan II d'Aragó) de rendir-se als francesos. Per haver resistit, el rei Joan atorga a la ciutat el títol de Fidelíssima Vila de Perpinyà.

En una nota de peu de pàgina (LO PASTORELLET 1887: 2-4), trobem dos fragments d'aquest episodi de fam extrema que patí Perpinyà que podrien ser els hipotexts a partir dels quals Lo Pastorellet crea el seu poema: un fragment d'una obra d'un tal historiador contemporani, Marinoeus de Sicile, que ens el presenta mig en francès i mig en llatí:

Rien de plus énergétique que le tableau de la situation des Perpignanais tracé par un historien contemporain, Marineous de Sicile: «On peut à peine croire, s'écrie-t-il, quelle fut la violence de la faim qu'ils endurent en 1475. Pendant plusieurs jours ils ne vécurent que de rats, de chiens, de chats que les femmes chassaient dans les rues de la ville au moyen de longs et larges voiles de toile. Cette ressource venant encore à manquer, et pressées par le plus extrême besoin, **non seulement ils portèrent la dent sur la chair des Français qu'ils avaient tués mais ils dévorèrent encore les cadavres de leurs propres concitoyens.** Plusieurs femmes agitées par la rage de faim, cum peperissent utero suo continuo faetus reddiderunt. Alice, pretaerea, matres inedice stimulis acutoe, suos filios, sive fame sive alio casu peremptos, lamentatione miserabili propriisque lacrymis aspersos comederunt »⁹, LVIII.

El segon fragment de la nota de peu de pàgina és de l'obra *Voyage pittoresque* de l'historiador del segle XIX Dominique Marie Joseph Henry. El fragment correspon a l'obra del mateix autor titulada *Le guide en Roussillon, ou itinéraire du voyageur dans le département des Pyrénées-Orientales contenant un aperçu de l'histoire de la province* (1842):

À l'entrée du parvis de cette église, élevé de deux marches au-dessus du niveau de la Place d'Armes, on avait dressé deux statues allégoriques, qu'on a eu le tort d'enlever dans le courant du siècle dernier nous ne

9. «Quan haurien d'haver restat en l'úter, Alícia, mare primerenca, estava destruïda i plorava llàgrimes miserables a causa de la patètica lamentació pel seu fill i per la fam».

savons pourquoi. La statue à droite de l'entrée représentait un vieillard portant sur sa poitrine un écu sur lequel étaient gravés ces mots : *innata fidelitas in corde Perpinianensium*. Ce personnage montrait du doigt, dans un pli de sa robe, un chien, un chat, un rat et les lambeaux d'un enfant, allusion à la famine horrible qui, pendant le siège de cette place par Louis XI, **réduisit une femme à manger son propre enfant mort de faim**, et sur l'écu on lisait : *En cibus et esca Perpinianensium pro servitio regis et patriae*¹⁰ (HENRY 1842: 37-38)

Lo Pastorellet cita en llatí el títol reial «*Innata fidelitas in corde Perpinianensium*», i seguidament el poema comença amb una dècima introductòria d'heptasíl·labs amb rima ababccdeed on un *jo* poètic trobador anuncia que no cantarà en aquesta ocasió una cobla d'amor sinó que «en sa arpa ara malmesa / sola ressona ab tristesa / la corda del plany sagrat» (vv. 5-7, p. 1) presentarà un capítol de la història que està «fulls de llàgrimas regat» (v. 10, p. 1).

A continuació ens presenta onze sextets amb versos alexandrins, versificació clàssica francesa, usada especialment per a poemes de caràcter narratiu; el tercer i sisè versos només contenen un hemistiqui. A diferència d'altres poetes rossellonesos de l'època com Talrich, qui utilitza l'alexandrí amb cesura àtona, tipus de vers conegut per l'edat mitjana a França però no habitual, Lo Pastorellet el refuta per veure-hi una forma estrangera (PONS 1914: 184), i usa l'alexandrí amb cesura tònica, com veiem en el primer sextet on presenta la situació, seguint un esquema de rima 12a12a6b12c12c6b. Així, primer prepara l'ambient i l'escenari lúgubre de la vila, la flaire a mort que impregna la ciutat:

La nit, en Perpinyá, negra, ja s'ajocava.
 Quan lo sospir d'un mort, la xaveca¹¹ jitava¹²
 Son crit esglayador;
 Ays, gemechs, clams de dol sallen¹³ de cada casa;

10. «Els aliments i el menjar de Perpinyà pel servei del rei i de la pàtria».

11. *xaveca*>*xibeca* : òliva, l'ocell nocturn

12. *jitaba*>*gitava*: llençava

13. verb *sàller*>*sallir*= eixir, sortir

A la Llotja de Mar, sols una groga brasa
Ne¹⁴ trenca la foscor.

Allá, vestit encar de son punyal de guerra,
Despedessat y fret, en un capsal de terra
S'estira un cavaller;
Assí, ossos macats, pells y carns estripades
Esbandeixen llur baf sobre las Esplanadas...
Immens pudrimenter!

Els perpinyanencs estan «aganyits per la fam» (v. 7, p. 2), circulen pels carrers «com fantasmes en pena» (v. 8, p. 2) i després d'haver patit tanta fam, devoren els enemics com si foren voltors: «Molts enemics vensuts en l'eixida darrera / Són ja l'unich festí de la ciutat entera... / Quin sopar de voltors!» (vv. 16-18, p. 2).

Una vegada havent-nos situat en aquesta ambientació lúgubre, ens trobem amb la hipertextualització a partir dels dos hipotexts «històrics» que hem esmentat i que Lo Pastorellet inclou en forma intertextual de citació per tal de donar legitimitat a la llegenda urbana. Així, quan el tal historiador contemporani Marinoeus de Sicile expressa: «non seulement ils portèrent la dent sur la chair des Français qu'ils avaient tués mais ils dévorèrent encore les cadavres de leurs propres concitoyens» i quan l'historiador del segle XIX Dominique Marie Joseph Henry explica l'«allusion à la famine horrible qui, pendant le siège de cette place par Louis XI, réduisit une femme à manger son propre enfant mort de faim», Lo Pastorellet ho reescriu d'una manera molt visual:

Una mare, ho diré? Que'l menester corgela,
Lo ninet qu'ha parit y que la llet anhela,
Arrancá de son sé,
Y mossegant eix cos alqual ella dá vida,
Al lloch del matern bès que sa boca ara olvida,
A glops sa sanch begué!
(vv. 21-24, p. 2)

14. forma plena del pronom « en »

Després de relatar com els perpinyanencs criden «Guerra als Franchs!» acaba el poema fent referència a la llegenda del batlle Joan Blanca, que conta com les tropes franceses li haurien demanat la rendició de Perpinyà, amenaçant-lo de matar el fill si no els retia la ciutat, i aquest els oferí la seua espasa per matar el seu fill (vv. 13-24, p. 4):

Lo Cónsul, Don Blancá, dret sobre una alta torra,
Ofega son dolor, sas llàgrimes esborra
Y son ara se treu:
Miráulo aquí, los diu, mon espasa honrada :
Mateu, mateu mon fill ! mes ma patria sagrada,
Francésos, no l'haureu!
A Baix de las parets, una má forastera
Del malhaurat infant la rossa cabellera
Arreu descapdellá;
Y eix cap tant hermós reb la mortal ferida,
Mes ans de se tancar sa boca encara crida:
«Per Deu y Perpinyá!»

En una tercera nota de peu de pàgina, tornem a tenir una citació de l'obra de Bosch *Summari, índex o Epitome dels admirables no nobilissims títols de Cathalunya Rosselló o Cerdanya* (1628) que apareixia en el poema que hem vist anteriorment. En aquest cas es tracta d'una operació intertextual per donar legitimitat al poema que està narrant i fer constar els fets en el present: «Après la restitution de la province roussillonaise à l'Aragon, la ville de Perpignan fit plaisir sur la maison de Jean Blanca l'inscription suivante : hujus domus Dominus fidelitate cunctos superavit Romanos¹⁵» (BOSCH 1628: 35).

El poema acaba amb la mateixa dècima que hi havia a l'inici del poema amb el *jo* poètic trobador, variant només el vuitè vers: «vos ha llegit, per memòria» (LO PASTORELLET 1887: 5).

15. «El propietari d'aquesta casa, quant a fidelitat, ha superat als romans».

4. CONCLUSIONS

Josep Bonafont és un dels màxims representants de la Renaixença rossellonesa. Amb els seus *Ays* ens trobem davant de procediments intertextuals i reescriptures hipertextuals de literatura culta i de literatura popular. Lo Pastorellet compon els seus poemes operant amb la *Bíblia*, passant per Shakespeare, Petrarca, Dante, Verdaguer, Bosch, fins arribar als goigs, llegendes i a la història popular.

En aquest cas, ens hem detingut en la hipertextualitat de Lo Pastorellet en dues elegies històriques i heroiques que responen a aquest gènere típic renaixencista de recordar les memòries del país per constituir el relat nacional. Així, a partir de diversos fragments d'autors com l'advocat i historiador perpinyanenc Andreu Bosch, i de la llegenda històrica de base popular que li ha arribat oralment, Lo Pastorellet reescriu en dos poemes dos episodis de la història local.

En «Bernat d'Oms», trobem una hipertextualització molt retòrica a partir d'elements de la natura personificats o metaforitzats: una *lacrimarum valle* que, després de la mort del governador, impregna la fauna i la flora del paisatge nord-català. En «Fam y sanch», un *jo* poètic trobador explicita la llegenda urbana i lúgubre dels vilatans de Perpinyà, utilitzant el present i l'estil directe, dibuixant amb tot tipus de detalls l'escena de la mare que menja el seu nadó i el destí final del cònsul Joan Blanca.

A través d'aquests procediments hipertextuals caracteritzats per la retorització dels fets i el plany, Bonafont col·labora en la tendència renaixencista de recuperar episodis del passat per evidenciar una història col·lectiva digna de recordar per sempre.

BIBLIOGRAFIA

- BERTHELOT (2018): Martine Berthelot, «Catalunya del Nord», dins: *Història de la literatura popular catalana*, Tarragona: Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili, p. 510-543.
- BONAFONT (1907): Josep Bonafont, «Les goigs», *Revue Catalane*, núm. 7 (15-07-1907), p. 196.

- (1911): Josep Bonafont, «Aux obsèques de M. Vergés de Ricaudy [président de la Societat d'Estudis Catalans], Oraison funèbre en catalan», *La Veu del Canigó*, núm. 7 (7-2-1911), p. 47-48.
- (1923): Josep Bonafont, *Sermon catalan sur la Passion prononcé le Vendredi Saint, 30 mars 1923 à la Cathédrale de Perpignan*, Perpinyà: Barrière.
- BOSCH (1628): Andreu Bosch, *Summari, index o Epitome dels admirables y nobilissims titols de honor de Cathalunya, Rossello y Cerdanya y de les gracies, privilegis, prerrogatiues, preheminiencies, llibertats è immunitats gosan segons les propies y naturals lleys*, Perpinyà: Pere Lacauallera. Disponible en línia a: <https://books.google.es/books?id=oK5QAAAA-cAAJ&printsec=frontcover&hl=ca&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> [Consulta: 29 octubre 2020].
- BOVER (1990): August Bover, «La festa literària de Banyuls de la Marenda (1883)», dins: *Miscel·lània Joan Bastadas I 4*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 147.
- CAMPS (1986): Christian Camps, *Deux écrivains catalans: Jean Amade, 1878 - 1949, Joseph-Sébastien Pons, 1886 - 1962*, Castelnau-le-Lez: Les Amis de J. S. Pons-Occitania.
- HENRY, (1842): Dominique Marie Joseph Henry, *Le guide en Roussillon, ou itinéraire du voyageur dans le département des Pyrénées-Orientales contenant un aperçu de l'histoire de la province*, Perpinyà: Librairie de J.B.Alzine. Disponible en línia a: <https://books.google.ga/books?id=ATpYAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=ca&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=%C3%80%20l%E2%80%99entr%C3%A9e%20du%20pavis%20de%20cette%20C3%A9glise&f=false> [Consulta: 29 octubre 2020].
- LO PASTORELLET DE LA VALL D'ARLES (1887): Lo Pastorellet de la Vall d'Arles, *Ays. Elegías Catalanas*, Perpinyà: Latrobe. Disponible en línia a: <https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=0385285&men=3&lg=FR> [Consulta: 29 octubre 2020].
- (1914): Lo Pastorellet de la Vall d'Arles, *Ays y albadés*, Perpinyà: Impremta Catalana Comet. Disponible en línia a: <https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=0385287&men=3&lg=FR> [Consulta: 29 octubre 2020].
- MARTIN (1995): Jean-Clément Martin, «Monseigneur Freppel et la révolution française». *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, núm. 102-1, p. 75-88.
- PONS (1907): Josep-Sebastià Pons, «Lo pastorellet et la renaissance au Roussillon», *Revue Catalane* (15 de novembre de 1907), p. 324-330.

- (1914): Josep-Sebastià Pons, «La poésie du Pastorellet de la Vall d'Arles», *La Veu del Canigó*, núm. 87 (7 de juny de 1914), p. 178-184.
- (1958): Josep-Sebastià Pons, «Le romantisme et la poésie catalane en Roussillon», *Tramontane*, núm. 416-417, p. 216-217.
- (1977): Josep Sebastià Pons, *L'ocell tranquil*, Perpinyà: Col·lecció Tramuntana.
- PRAT I RIBA (2006): Enric Prat i Pep Vila, «Lo Pastorellet de la Vall d'Arles (Josep Bonafont) en el centcinquantenari del seu naixement», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, núm. 47, p. 335-374. També disponible en línia a: <<https://www.raco.cat/index.php/AnnalsGironins/article/view/54586/63436>> [Consulta: 29 octubre 2020].
- RIFA i TEISSEIRE-DUFOUR (2004): Jean Rifa i Patrice Teisseire-Dufour, *Des hommes et le Roussillon, biographies*, Perpinyà: Trabucaire.

EL JARDÍ COM A AMAGATALL DE LA REALITAT:
JARDÍ VORA EL MAR (1967) DE MERCÈ RODOREDA
I *LE JARDIN EXALTÉ* (1983) D'HENRI MICHAUX

CARLES CORTÉS

Grup d'Estudis Transversals
Universitat d'Alacant

1. DUES TRAJECTÒRIES LITERÀRIES I ARTÍSTIQUES PARALLELES

La nostra investigació se centra en els paral·lels observats entre els dos escriptors, el belga Henri Michaux (Namur 1899 - París 1984) i Mercè Rodoreda (Barcelona 1908 - Romanyà de la Selva 1983). Tots dos van tenir unes trajectòries marcades per la guerra, en el primer cas la Guerra del 36 i la II Guerra Mundial, en el segon, només la segona, i la voluntat de fugida de la realitat, tant a nivell literari —amb relats on els personatges se situaran en viatges imaginaris— com pictòric —amb una pintura marcada pel surrealisme i la recreació de retrats de personatges que plasmaven els seus estats d'ànim.¹

En aquesta ocasió ens hem centrat en l'anàlisi comparativa de dues obres que tenen el jardí com a espai que delimita l'expressió dels seus protagonistes, on es veuen contraposades, davant de la immensitat del món extern, una visió personal i íntima de la seua consciència. Així, el jardí esdevé el símbol del seu aïllament i de la seua transformació. Uns paral·lelismes, doncs, en dos autors marcats per una mateixa voluntat descriptiva que trobaren en l'impressionisme la manera més adequada de fer entendre el seu missatge crític davant de l'aïllament de l'individu en la societat.

D'aquesta manera, hem volgut destacar la redacció de llibres de viatges imaginaris en el cas de Michaux com *Voyage en Grande Garabagne* (1936), *Au pays de la magie* (1941), *Ici, Poddema* (1946) o *Ailleurs* (1948). Unes obres que podrien haver estat el precedent dels darrers relats publicats per Rodoreda com *Viatges i flors* (1980a) o

1. Vegeu, entre altres, Mercè Ibarz, «Pintura i literatura en Rodoreda: els cavalls interiors» (2008: 9-21).

Quanta, quanta guerra... (1980b). En general, l'autor belga se sent atret per les proses breus que esdevenen un crit contra la solitud i que evidència la dificultat de les relacions humanes, com podem llegir en *Les grandes épreuves de l'esprit* (1966), un element de denúncia que de vegades situa en el camp de l'inconscient i l'ensomni, com en *Façons d'endormi-façons d'éveillé* (1969).² Una consciència de reflexió de l'individu enmig de l'entorn social que l'oprimeix també comú a una altra obra de Rodoreda, en aquest cas pòstuma, com és *La mort i la primavera* (1986), on l'escriptora se sent atreta pels viatges imaginaris i el sentit ritual dins del marc de la tradició llegendària i fantàstica.

La brevetat d'alguna de les proses de Michaux i Rodoreda esmentades presenta un altre punt de contacte entre els dos autors, en aquest cas dins de l'interès per un altre gènere literari, la poesia. Així, mentre que l'escriptora de Barcelona va deixar esparses diverses composicions realitzades al llarg de la seua vida —recollides l'any 2002 en el volum *Agonia de llum*—, Michaux, a més de la poesia, presenta publicacions de proses breus com el cas de *Le jardin exalté* (1983), objecte de la nostra anàlisi. Presenten així un interès compartit per la poesia i per la prosa breu, com també per diverses arts plàstiques, concretament la pintura; així en el cas del belga podem ressaltar la publicació *Les ravagés* (1976) dins d'una producció pictòrica marcada pels retrats de personatges alienats i sotmesos a la deformació de la consciència de la realitat que l'autor hi aplica. En el cas de Rodoreda, cal esmentar la producció que va fer durant els anys 1949-1957, a cavall de la seua residència originària a París i després a Ginebra. L'autora se sent atreta també per la recreació de retrats procedents del seu imaginari particular, on la realitat se sent sotmesa a la deformació dels sentiments i de les sensacions que vol projectar en els seus dibuixos, pintures i collages. Així ho entén, entre altres, Carme Arnau, qui, en tractar la interrelació entre les proses de «Flors de debò» i la pintura de l'autora explica: «Rodoreda, de manera significativa, pensa també

2. Per una aproximació general a aquestes obres de Michaux, consulteu, entre altres, els capítols de Didier Alexandre «Entre ici et ailleurs» i de Serge Meitinger «Henri Michaux ou de la métamorphose» dins del monogràfic *Passages et langages de Henri Michaux* (MATHIEU-COLLOT 1987: 93-104 i 105-116).

a lligar pintura i escriptura, o viceversa, i concretament en el nom de Miró per decorar-les; les seves intencions, doncs, són ben similars a les de Michaux» (ARNAU 2000: 37). Una estreta vinculació entre l'escriptura i les arts plàstiques que també se situa en el marc creatiu de l'escriptor belga, com afirma Michel Butor en «Le rêve d'un langage universelle»: «les passage du dessin à l'écriture, et vice-versa, est chez Michaux une obsession» (BUTOR 1998: 33).

Abans d'entrar en l'anàlisi contrastiva objecte del nostre estudi, per tal d'entendre la interrelació i els punts d'interés comú dels dos escriptors, podem observar el plantejament paral·lel en algunes de les seues obres sobre la fugida de la realitat. Així, podem destriar les tres obres citades de Rodoreda: *La mort i la primavera*, *Quanta, quanta guerra...* i *Viatges i flors*.³ L'escriptora situa les seues trames a partir de la veu de protagonistes joves que experimenten el seu creixement i el descobriment d'un món que els és contrari. Tot plegat amb una veu directa i pròxima a l'oralitat que sembla oferir la nuesa del seu inconscient.⁴ Com apuntàvem en una publicació anterior, és ben certa «la predilecció per l'obra del francès Henri Michaux, amb el qual descobrí noves maneres d'expressió més intimista» (CORTÉS 1995: 99); així, l'autora mostrava el seu interés per autors contemporanis que cerquen un major grau d'intimitat en el seu discurs. En aquest sentit, podem citar també la referència que fa Montserrat Casals sobre l'establiment d'una imatge circular de l'opressió en els darrers textos de l'autora que podria trobar el seu punt d'origen en els textos referits de Michaux: «Experimenta fins a quin punt aquesta voluntat de descriure un univers íntim en la seva globalitat i fora del món li permet, en efecte, una interpretació més rica de l'existència de l'home» (CASALS 1991: 254).

3. Podeu consultar, entre altres, els estudis nostres anteriors com *Els personatges i el medi en la narrativa de Mercè Rodoreda* (1995) i «Godless religion in *La mort i la primavera*», *Voices and visions: the words and works of Mercè Rodoreda* (1999) o de Carme Arnau el monogràfic *Miralls màgics. Una aproximació a l'última narrativa de Mercè Rodoreda* (1990).

4. Potser interessant la consulta de l'article de Contrí i Cortés «La presencia de la llengua oral en la narrativa simbólica de Mercè Rodoreda. Un estudi de "Flors de debò" (1981)» (1997).

Si fem un repàs dels estudis rodoredians, en diverses ocasions hi ha referències a la innovació que va representar per la nostra autora el coneixement literari de l'escriptor belga. Així, Carme Arnau destaca el valor d'experimentació sobre la prosa que va atraure, sense dubte, Rodoreda: «la inspiració de cara a la redacció d'un autor nascut a Bèlgica, [...] Henri Michaux, un autor inclassificable, secret i molt valorat, el qual volia trencar amb l'encasellament dels gèneres» (ARNAU 2000: 33). És en els primers anys de l'exili quan podem trobar el descobriment de l'autor per part de l'escriptora: «en aquest començament de l'any 1943 [...] es distrau llegint Giraudoux, descobrint Henri Michaux i devorant els epígons del surrealisme, Raymond Queneau i Michel Leiris, entre altres» (CASALS 1991: 115). Com hem apuntat en el desenvolupament de les dues trajectòries pictòriques, Rodoreda se sentia atreta, tot i que només ho plasmà en els seus dibuixos i en diverses escenes de les darreres obres en prosa publicades, pels alienats i diversos éssers que es trobaven fora dels paràmetres de la realitat, com bé apuntava Montserrat Casals en la seua biografia: «Com Michaux, autor per al qual va sentir especial predilecció i de qui va treure exemple, s'interessà per l'alienació, i volia parlar-ne des de dins mateix, mai des de fora. Perquè hi ha en efecte molt de Michaux en Rodoreda» (CASALS 1991: 252).

Els paral·lels que podem trobar entre *Voyage au pays de la magie* i *La mort i la primavera* són ben evidents. Carme Arnau ho ressaltava en tant que en tots dos llibres són presents diversos costums rituals que marquen l'evolució dels seus personatges; tot i això, el to i el resultat dels dos relats són ben distints com esmenta l'estudiosa en *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda*: «desapareix de *La mort i la primavera* l'humor i la ironia, ben característiques de Michaux, que Rodoreda incorpora, en canvi, a *Viatges i flors*, més fidel en aquest sentit a l'esperit de l'autor francès» (ARNAU 2000: 36). Tenim, doncs, dues trajectòries paral·leles a nivell personal i una mateixa voluntat de reflectir les sensacions d'aïllament dels seus personatges, com apuntava en la seua biografia Montserrat Casals: «també com Michaux, Rodoreda s'aïlla per recrear la solitud dels seus personatges. Esdevé còmplice de les situacions que descriu als llibres i que caracteritzen les seves històries» (CASALS 1991: 255).

Siga com siga, tant en *Le jardin exalté*, com en *Jardí vora el mar*, el fet imaginari no és el punt en comú en els dos escriptors, com sí que podem observar-ho en altres textos que acabem d'esmentar. En el cas de Rodoreda, es tracta d'una novel·la que va acabar de publicar finalment l'any 1967, després de l'èxit editorial i de mercat aconseguit en *La plaça del Diamant* (1962) i *El carrer de les Camèlies* (1966), amb la qual va aconseguir el reconegut premi Sant Jordi i que ella mateixa va cercar tant en la novel·la publicada el 1962. Pel que fa a *Jardí vora el mar*, cal recordar que l'any 1959 va quedar en el quart lloc del premi Joanot Martorell, tot presentant-la amb el títol d'*Una mica d'història*.⁵ Es tracta, doncs, d'un text que va tenir diverses versions i que, si llegim la correspondència de l'autora amb el seu company Armand Obiols, va rebre diversos consells de redacció, al temps que lloances, que milloraren sense dubte la versió final que finalment es publicà:

Les primeres pàgines de *Una mica d'història* són esplèndides amb trossos d'antologia. N'he llegit només una trentena. Hi ha retocs a fer; retocs que consisteixen només en escurçar. Però abans d'indicar quins trossos poden ésser sobers he de llegir tot el llibre (06.04.1960 OBIOLS 2010: 170)

He llegit la teva novel·la, però massa de pressa i amb el cap massa emboirat per tenir-ne una idea clara. El començament és magnífic. Després hi ha trossos llargs que s'han de refer i comprimir, coses sobres i coses a afegir. És escrita massa de pressa i en realitat és un esborrany de novel·la. Això no t'ha de preocupar, perquè és lògic que sigui així: la vas escriure en dos mesos. Si jo l'hagués llegit abans que l'enviessis, t'hauria dit que la guardessis encara una temporada. Jo començaré demà a llegir-la de nou i a poc a poc —20, 30 pàgines diàries— i et senyalaré en llapis les febleses. [...] Si treballes una mica cada dia, ni te n'adonaràs. A cada carta que t'escrigui t'aniré parlant d'*Una mica d'història*. Pot ésser una novel·la molt bonica. I val la pena de fer un esforç (10.04.1960 OBIOLS 2010: 172)

5. Al voltant dels canvis de títol de la novel·la durant el procés d'edició, pot ser interessant consultar la diversa correspondència entre l'editor, Joan Sales, i l'escriptora en *Cartes completes (1960-1983)* (RODORÉDA-SALES 2008: 317-321).

La novel·la s'estructura en sis capítols corresponents als sis estius en els quals un jardiner serveix els propietaris d'una casa vora el mar. Així, la veu principal de la història és la del jardiner narrador que, sense marcar cap data i escenari real, relata la vida de qui viu en aquell espai durant el temps de vacances. Un personatge que cerca la discreció i que crea vincles estrets amb els amos de la casa. Així, el pas del temps i la seua acció transfiguradora sobre el jardí serveix a l'autora per abordar de manera directa la interrelació i els sentiments entre els personatges. Com veiem, un relat més extens i amb unes pretensions més descriptives que el volum comparat de Michaux. Amb la nostra anàlisi pretenem, doncs, ampliar la perspectiva d'estudi d'una novel·la que, només de manera parcial, ha estat tractada en diversos manuals o monogràfics sobre l'escriptora de Barcelona.⁶

2. EL JARDÍ COM A AMAGATALL DE LA REALTAT. LA UNICITAT DEL TOT

La nostra anàlisi se centra, doncs, en les dues obres dels autors que tenen com a referent espacial i simbòlic el jardí. Ens referim a *Jardí vora el mar* (1967) de Mercè Rodoreda i *Le jardin exalté* (1983) de Henri Michaux, dos textos distants en el temps però que, atenent a les trajectòries personals i literàries de tots dos autors connecten perfectament amb la seua producció anterior. En el cas del segon, es tracta d'una obra publicada a la fi de la seua carrera, mentre que en la primera hem destriat una obra de l'etapa central de la seua producció. La nostra selecció respon, per tant, a la localització de diversos referents comuns a nivell simbòlic en l'interès de tots dos de concretar una visió onírica del jardí urbà com un element positiu en l'evolució dels seus protagonistes. Ja en la introducció del text, Michaux anota la

6. Ens referim, entre altres, als estudis de Carme Arnau «*Jardí vora el mar* i l'anunci de la vellesa» (1979), de Pere Gamisans «La il·lusió referencial a la novel·la de Mercè Rodoreda *Jardí vora el mar*» (1984) i «Intriga i narració a la novel·la de Mercè Rodoreda: el cas de *Jardí vora el mar*» (1989) i de Jineen Krogstad «*El jardí vora el mar*: vida, mort, innocència i Déu» (1979).

voluntat reflexiva sobre la realitat construïda a nivell literari: «Il restait un peu du produit préparé, lorsque quelques jours plus tard on me proposa un jardin à la campagne. Quelqu'un voulait faire un es-sai» (MICHAX 1983: 7).

Hi ha així una voluntat compartida pels dos autors de concebre un jardí com a espai únic de desenvolupament dels personatges, amb un caràcter de totalitat i d'acció directa sobre el seu entorn. D'aquesta manera, Rodoreda recupera una cita del crític i escriptor belga Robert Kanters: «Dieu est au fond du jardin» (RODOREDA 1967: 7)⁷. I, en el cas de Michaux, exposa també inicialment aquesta concepció total de l'espai que centra la seua història: «j'y étais, au Jardin des Jardins, celui où l'on ne songe à rien de plus, qui vous comble et par aucune chose au monde, même pas par du temps ne peut être dépassé, un vrai jardin de paradis» (MICHAX 1983: 20). Així, cada part de l'espai descrit sembla recollir els records i les vivències del seu món interior i de la seua experiència més íntima en un moment clau de la seua existència en el qual el narrador ha decidit fer una mena de balanç vital: «Exaspération sans personne, où toutes les parties, branches, feuilles et rameaux étaient des personnes et plus que des personnes, plus profondément remuées, plus bouleversées, bouleversantes» (MICHAX 1983: 25).

Com hem esmentat amb anterioritat, l'escriptor belga construïa espais de caràcter mític per tal de potenciar l'expressió dels sentiments dels personatges; en *Le jardin exalté* cercarà el punt concret de connexió del protagonista amb l'entorn per tal d'afavorir la seua transformació en un text breu però alhora concís, com Serge Meitinger apunta en «Henri Michaux ou de la métamorphose»:

L'oeuvre d'Henri Michaux nous semble proposer, en sa partie spécifiquement poétique du moins, l'exemple éminent et rigoureux d'une telle «métamorphose» affectant l'habituel rapport de l'homme au monde pour instaurer l'unité ontologique -précaire, menacée, terrifiante souvent- d'un seul et même monde. (MEITINGER 1987: 106)

7. Podeu consultar la referència que Carme Arnau fa sobre l'autor en *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda* (Arnaú 2000: 80-81).

En la novella de Rodoreda, l'ús simbòlic que es fa de l'espai esmenat és més referencial i amb un menor caràcter mític; no obstant això, també hi ha un vinculació ferma amb la predestinació de la seua existència, com podem llegir en aquesta explicació: «Vaig venir al món per obra de l'Esperit Sant. [...] Fill meu, ets fill de miracle. Es veu que havies de venir al món, fos com fos. [...] Vaig néixer a les dotze del migdia amb una creu al paladar» (RODOREDA 1967: 25-26). Un senyal que anirà minvant a mesura que avança el creixement del protagonista: «I, més endavant, vaig pensar una altra cosa: que la creu se m'havia anat fonent mentre perdia la innocència» (RODOREDA 1967: 26). En general, el jardí és el testimoni de l'evolució dels protagonistes dels dos volums analitzats, com afirma Michaux en el seu llibre: «Beauté des palpitations au jardin des transformations» (MICHAX 1983: 26). Un espai transfigurador que actua especialment en el temps de l'adolescència que sembla mantenir-se latent, tot i el creixement dels seus protagonistes, com apunta el personatge de Rodoreda: «Només es viu fins als dotze. I a mi em sembla que no he crescut» (RODOREDA 1967: 123).

La figura del jardiner testimoni dels esdeveniments es converteix en tots dos textos en la base creativa dels relats. Amb tot, Rodoreda pretén des de l'inici desmitificar la seua importància amb la frase «potser per això té tan poc mèrit fer de jardiner» (RODOREDA 1967: 9). Una pretesa innocència que, inserit a l'inici de la novella com a presentació del protagonista, concreta una *captatio benevolentia*, això és, una captació d'intencions davant de qui serà la pedra angular del relat. Així, es presenta com un *mer* treballador que sempre «m'ha agradat passejar pel jardí a la nit, per sentir-lo respirar» (RODOREDA 1967: 12). Al llarg del text podem destriar autodefinicions senzilles com les anteriors: «i encara que un jardiner sigui una persona una mica diferent de les altres, i això ens ve de tractar amb flors, també tractem amb la terra. Una cosa es pot dir que fa la balança amb l'altra» (RODOREDA 1967: 13). D'igual manera es presenta com un ésser tranquil, observador i que davant dels problemes o de la complexitat d'alguns problemes de l'entorn afirma: «a mi no em va fer perdre la paciència perquè en tinc molta» (RODOREDA 1967: 158).

Observem els nombrosos exemples en els dos llibres on la natura que caracteritza el jardí efectua una acció simbòlica sobre l'evolució

dels esdeveniments. Així, podem ressaltar en *Jardí vora el mar* com «l'herba s'ho bevia tot. Ho recollia tot» (RODOREDA 1967: 110). Una omnipresència de l'entorn natural que condiona l'avanç de l'eix temporal com llegim en Michaux: «Et le jardin fut present, tout autrement present. Depuis le debut une profondeur subtile avait gagné son extrémité. Il s'agissait à present d'un tout autre chose, et même d'un tout autre jardin» (MICHAX 1983: 18). Una percepció de la natura que envolta el protagonista que ofereix en els dos textos descripcions de les seues variacions, en consonància com se senten els personatges que hi resideixen: «El jardí aleshores era més fosc, més amagat que no pas ara» (RODOREDA 1967: 24). El canvi estacional es veu igualment marcat pels fenòmens meteorològics: «una plugeta d'aquelles d'entre estiu i tardor, quan sembla que tot s'acaba: fina, només una boira» (RODOREDA 1967: 198). Un aspecte pitjor es presenta a l'hivern:

Aquell hivern va ser dur. Molt vent. Molta pluja. Molt fred. Les plantes no em cabien a la caseta de vidre, perquè les hi ficava totes. Vaig trobar les figuretes dels escacs al peu d'una de les magnolieres. El vent les havia fet caure de l'entreforc d'alguna branca (RODOREDA 1967: 52).

En general, la llargària major de *Jardí vora el mar* que el volum de Michaux permet trobar un seguit de matisos on la natura sembla evolucionar al mateix temps que l'estat anímic dels personatges. Una mena de fallàcia patètica que permet resseguir al lector les percepcions i la construcció del món interior del protagonista, com veiem en l'exemple següent:

Molts matins em quedava al llit, i del jardí poc que me'n cuidava. Aquella tardor havia deixat podrir les fulles en comptes de cremar-les. Estaven quietes pels camins, pels racons on el vent les deixava. A cada pluja s'anaven barrejant amb la terra, i servien per adobar-la i fer créixer les meves plantes de primavera.

El mar ni me'l mirava. El mes de gener va ser el mes més fred de tota la meua vida. Semblava que el món s'hagués tornat blanc. No pas de neu, sinó d'una mena de gebr i d'una mena de claror que el cel ens regalava. Els dies que feia sol sortia a prendre'l a la meua porta amb la cadira baixa; m'estava quiet, mig ensonyat, i així que el sol passava per darre-

ra de l'eucaliptus em ficava a dins. Els dies de pluja tot el jardí era, a estesa d'ulls, un camp. De soques negres. I la pluja enfortia l'olor de podrit de les fulles mortes (RODOREDA 1967: 53).

En general, l'efecte de l'entorn natural en els dos llibres és positiu per als seus protagonistes. Una acció, diguem-ne terapèutica, que re-situa els seus personatges en el punt d'origen dels conflictes i en un moment clau per a la seua evolució, com llegim en *Le jardin exalté*:

exprimant félicité, félicité au plus haut degré, et désir, désir de plus de félicité, félicités de toutes sortes offertes et l'instant d'après arrachées, reconquises, reconquises, réoffertes pour le partage et pour l'hommage, pour le don éperdu. (MICHHAUX 1983: 22).

Com veiem en el text, l'efecte balsàmic del medi que l'envolta porta al seu narrador a reconèixer un cert estat d'eufòria.

En la concreció de l'espai mític del jardí, tant Rodoreda com Michaux opten per potenciar l'aïllament del personatge principal. El silenci que impregna la natura que els envolta, com també la solitud del narrador, potencia l'efecte únic en la plasmació de les sensacions que pretén transmetre. En el text de l'autor belga, potenciat per la seua brevetat, s'ofereix aquesta ambientació concisa des de l'inici: «Dose faible, endroit calme, ciel dégagé» (MICHHAUX 1983: 7). Un silenci extern que no fa sinó amagar l'acceleració del seu pensament, com bé reconeix el narrador de la prosa de Michaux: «Je ne dis rien et laisse sans commentaires cet incroyable jeu de masques qui continue, souple sans but, sans utilisation et sans rapports» (MICHHAUX 1983: 14).

Un espai calmat extern, doncs, per potenciar l'expressió íntima dels individus. Així, podem trobar que un altre element comú en la construcció dels dos textos és la voluntat d'oferir les reflexions més íntimes dels protagonistes. Així, Michaux expressa, de manera novament concisa, el procés cognitiu de la seua percepció: «visage en difficulté, en traitement, intérieurement travaillé» (MICHHAUX 1983: 10). Una realitat en aparença senzilla que amaga la complexitat de la reflexió interna: «Mais le tout est trop rapide et divers» (MICHHAUX 1983: 12). Tot plegat com un procés d'actualització de les experiències vitals anteriors que es concreten en el moment present: «aux caractères multiples qui dans sa

vie resteront susceptibles d'apparaître l'un au detriment du suivant» (MICHAUX 1983: 12). Així, el centre simbòlic de l'espai, el jardí, esdevé la base cognitiva de l'expressió del relat de Michaux:

Et le jardin fut présent, tout autrement present. Depuis le debut une profondeur subtile avait gagné son extrémité. Il s'agissait à present d'un tout autre chose, et même d'un tout autre jardin (MICHAUX 1983: 18).

En aquest sentit, és ben suggerent el paral·lel realitzat entre el procés de reflexió i el camí emprés per l'aigua en un riu o el d'una peça musical: «Comme l'eau avance dans le lit d'un fleuve, pareillement la musique avançait dans le lit de mon être, entretenant, entraînant ampleur, et aspiration à l'ampleur» (MICHAUX 1983: 17). Un marc idoni per la tranquil·litat i per a la realització del balanç personal necessari per al creixement personal de qui hi viu, com és el cas del narrador de l'autor belga: «le jardin quelconque se trouva alors d'emblée mué, devenu jardin paradisique...» (MICHAUX 1983: 20). Així, assistim a una magnificació del sentit total del jardí, com un «Jardin des Jardins, celui où l'on ne songe à rien de plus, qui vous comble et par aucune chose au monde, même pas par du temps ne peut être dépassé, un vrai jardin de paradis» (MICHAUX 1983: 20). Observem igualment en la part final una mena de fusió entre el món exterior, capitalitzat pel medi natural, i la part més íntima i interna de l'existència del protagonista:

Un rythme sourd, fort, mais également intérieur, tel le martèlement d'un coeur, qui aurait été musical, un coeur venu aux arbres, qu'on ne leur connaissait pas, qu'ils nous avaient caché, issu d'un grand coeur végétal (on eût dit planétaire), coeur participant à tout, retrouvé, enfin perçu, audible aux possédés de l'émotion souveraine, celle qui tout accompagne, qui emport l'Univers (MICHAUX 1983: 28).

3. LA IDEALITZACIÓ DEL PERSONATGE FEMENÍ CONTEMPLAT

Un altre punt en comú en tots dos llibres és la concreció de la visió idealitzada de la dona. En les dues històries es planteja l'existència d'un personatge femení que esdevé un motiu d'observació i alhora de

motivació per la seua evolució. En *Jardí vora el mar*, aquesta contemplació se situa en el marc del record del protagonista, sense concretar si aquesta experiència va reportar alguna conseqüència futura per al seu esdevenir:

Estava dreta de cara al mar, tan quieta que no semblava de carn. Els núvols s'havien aprimat i deixaven passar una mica de lluna [...]. Pluvia. I ella dreta damunt de la sorra com si l'haguessin feta de sal. Quan ja començava a cansar-me, es va ficar a poc a poc a l'aigua i es va posar a nadar. Si va anar lluny, si es va quedar per la vora, no ho sé, perquè tot tornava a ser fosc i no es veia res i només l'estesa de color de tinta, amb l'anar i venir de les onades (RODOREDA 1967: 198-199).

Tant en Michaux com en Rodoreda el subjecte femení contemplat no és conscient de l'observació que en fa el protagonista. Així ho expressa el primer narrador: «elle se révèle grandement surprise. Ainsi elle n'est pas au courant! Ell ignore qu'elle est assiégée» (MICHAX 1983: 11). Cal destacar que en les dues observacions l'aigua esdevé el medi en el qual se situen les dones admirades. Es tracta d'uns personatges anònims, enigmàtics, que atrauen l'atenció dels homes, sense que la seua visió siga perjudicial. Ben al contrari del que succeeix en altres textos de l'autora de caràcter més simbòlic, on la contemplació del personatge femení pot acabar fins i tot amb la vida de qui l'observa; d'aquesta manera se'ns presenta la «Flor felicitat» del recull *Viatges i flors*:

La flor canta i adorm. Adormits com una fulla, els homes rodolen avall i van a parar a l'aigua on, després d'una caiguda vertical de cent vint-i-quatre metres, moren amb la boca oberta i amb les dents trencades. El peix forquilla els forada i se'ls comença a menjar de dins estant (RODOREDA 1980a: 81)

La flor sedueix i mata, com una mena d'element simbòlic malèfic, que és també present en textos anteriors de l'autora com *Del que hom no pot fugir* (1934), on tenim el cas de «les Encantades», «dones d'aigua» fantasiajades per la Cinta, la «noia del molí»:

[les Encantades] són boniques. Dones d'aigua que a les nits de lluna baixen i renten al riu. Diu que xicots que les han vistes s'han agradat d'elles. Talment com les sirenes que temptaren Ulisses els han temptats; i, en anar-les a descobrir dintre el misteri de la cova se'ls han fet tant seus que mai més ningú no els ha vists. Diu que veurem ombres que es belluguen, ombres que avancen i fan clara la foscor... (RODOREDA 1934: 138).

Però és en les darreres narracions de l'escriptora on la dona envoltada d'aigua esdevindrà una atracció perillosa per als protagonistes masculins⁸. Pensem, per exemple, en els casos d'Eva, la «noia del riu», i el de «la noia de la platja» de *Quanta, quanta guerra...* El coneixement d'aquestes per part d'Adrià Guinart modifica el seu creixement personal; així, segons Carme Arnau, «la dona d'aigua, pòstuma i màgica heroïna rodolediana, és una figura que encarna la sensualitat i el desig per al protagonista de la ficció» (ARNAU 1990: 90). Un altre cas ressaltable és el d'Ella, l'anònima protagonista de *La Mort i la Primavera*, en el personatge principal masculí. Els dos protagonistes manifesten un desig *d'aigua*, que podem interpretar com un desig de coneixements transcendents:

Pujava olor d'aigua de riu com si fos l'aigua mateixa que visqués enlaira i que només sabia passar pel seu camí de vena. Olor de flor mullada i de terra i d'arrel. L'aigua que venia feia la mateixa olor que l'aigua enduta. Igual, sempre igual (RODOREDA 1986: 79).

Manifesten el desig de fugida de la infantesa i de l'adolescència per assolir la maduresa. L'evolució que desitgen remet, en la societat on viuen, al coneixement dels secrets antropològics. La filla de la parella, que s'assembla fortament a la mare, és també una «noia d'aigua», ja que és engendrada en un medi absolutament marcat per l'aigua (presència de l'aigua i de la lluna):

8. Hi ha diversos estudis sobre la simbologia del binomi dona-aigua, podem destacar el capítol «El agua maternal y el agua femenina» de Gaston Bachelard (1942: 175-202).

I miràvem i volíem veure el que no es podia veure i darrera nostre la lluna ens clavava a terra per l'ombra i a poc a poc va fer caure les nostres ombres damunt de l'aigua que les mig esborrava i les va ajuntar per la boca. I ajuntades per la boca, la lluna, quan es va morir, se les va endur com si les hagués estirades pels peus. I vam tenir una nena igual que la meva dona. (RODOREDA 1986: 79)

Eva, de *Quanta, quanta guerra...*, i aquesta «noia del riu», de *La mort i la primavera*, s'hi assemblen força. D'aquesta manera podem entendre la importància de la Miranda en *Jardí vora el mar*, la minyona que des de l'inici de la història capta l'atenció del jardiner protagonista en tant que passejava, com ell mateix feia, de nit pel jardí. A partir de la contemplació següent, la construcció del personatge femení variarà des de l'òptica del narrador i per tant la seua evolució per al lector:

Una nit de molta lluna es va banyar. Sense la lluna no l'hauria coneguda. Es va ficar a l'aigua corrent, com si es fiqués en un mar de tinta. I quan va sortir de l'aigua brillava com una oliva. Es va retirar a la sorra i s'hi va estar tanta estona que em vaig pensar que s'havia adormit. I l'aigua apa, apa, apa, ara vinc, ara me'n vaig... Vaig escarnir el cant de la granota, i la Miranda res. Quieta com morta. A l'últim em vaig cansar de cantar. Me'n vaig anar a dormir i quan començava a agafar el son: rau... rau... rau... Al peu de la meva finestra. L'hauria matada. Però vaig fer l'adormit i sempre més li vaig tenir mania (RODOREDA 1967: 13).

En general, la nit es converteix en el relat de Rodoreda en el moment idoni per a l'evolució dels esdeveniments i de la reflexió sobre aquests. Ben cert és que en el text de Michaux, a causa de la seua brevetat, no tenim cap reflexió sobre el moment del dia en el qual es produeixen aquests efectes, tot i que podem intuir, per la manca de referències a la llum que també és el moment dedicat a l'ensomni i el pensament del narrador. Així, a les acaballes de *Jardí vora el mar*, el narrador expressa: «Les nits eren tranquil·les. De vegades tenia una mena d'angúnia que em feia sortir, però no passava res. En el jardí alguna cosa havia canviat i no hauria pogut dir ben bé què era. Em començava a sentir vell» (RODOREDA 1967: 162). Estem, doncs, a la fi d'una història que ha vingut marcada per l'observació d'un col·lectiu

de personatges des d'un punt de vista intern, el jardiner protagonista. La nit i la pluja esdevenen els elements necessaris per tancar el cercle, el pas d'un any i de totes les persones que han visitat aquella casa i el seu entorn. Així ho explica el narrador:

A mitjanit, com que no podia dormir gens, vaig sortir. Anava cap al passeig dels til·lers amb una mà a la butxaca i estrenyia entre els dits aquella moneda del tros de lluna. Vaig veure venir una ombra molt lleugera que caminava sense que se la sentís. Baixava pels til·lers, descalça (RODOREDA 1967: 169).

L'autora tanca la història amb la reaparició de la figura femenina observada a l'inici; el narrador contempla novament la immersió en l'aigua de Miranda, l'objecte de desig del senyoret Francesc i, per extensió, del mateix jardiner: «Baixava pels til·lers, descalça. Quan va ser al mirador es va aturar un moment, va deixar una tovallola blanca damunt de la barana i va baixar a la platja» (RODOREDA 1967: 169).

El protagonista, amb aquesta contemplació, manifesta «tenir un pensament estrany» (RODOREDA 1967: 169), això és, la sensació que la dona volia acabar amb la seua vida, tot i que es treu l'ensurt quan va escoltar «aquella gran respiració de l'aigua i a l'últim vaig veure que sortia i es deixava caure a terra cansada» (RODOREDA 1967: 169). Comptat i debatut, la plasmació de sentiments oferits pel narrador acaba amb un consell que ell mateix ofereix al seu interlocutor i, per extensió, al lector: «Si un dia es passeja de nit per sota dels arbres, ja veurà que n'hi dirà de coses aquest jardí... Ens vam separar allà, al peu del mirador, i va ser, com si diguéssim, l'acabament de la història» (RODOREDA 1967: 171). Rodoreda pretén, doncs, limitar el seu discurs a la realitat spatiotemporal de la història, tot destacant el valor oníric i reflexiu del jardí en el moment just de la nit.

4. A TALL DE CONCLUSIÓ

La nostra anàlisi acaba, doncs, en el moment que hem pogut observar els interessos comuns i les divergències entre tots dos autors. Si bé és cert que Michaux i Rodoreda escullen el jardí com a marc de

contemplació dels seus protagonistes i d'interacció amb altres personatges, les dues històries presenten un discurs força distint. En el cas de la nostra autora, en un moment de consolidació de la seua trajectòria com a novel·lista, presenta un relat de tall tradicional, amb una trama completa i ben elaborada; per contra, l'autor francès construeix un volum de proses breus, amb un cert caràcter poètic, que no té com a principal objectiu el desenvolupament de les accions relatades, sinó la plasmació de sentiments i de sensacions.

No obstant això, en tots dos casos, trobem una mateixa intenció de plantejar, amb l'ajut dels referents simbòlics del jardí i de la natura ordenada que envolta els personatges, un seguit de reflexions sobre l'existència humana. Rodoreda, com en Michaux, no pretén teoritzar ni construir cap relat existencialista, sinó mostrar les diferents situacions en què es troba el jardiner narrador. Podem aplicar a la nostra autora el tret identificatiu de l'estil de l'escriptor belga que fa el crític Jacques Colette en l'article «Chute»:

Michaux ne fait pas la théorie, pas plus que des substitutions ou des glissements. Mais son écriture réalise ce qu'aucun philosophe, aucun phénoménologue même n'a thématiqué: le contact permanent et cependant disloqué de la Surface et du fond, le glissement de l'édifice qui se décolle de sa façade, et simultanément le langage en son entier englouti mais non perdu, les mots «en attente de sens», en réserve pour que puisse survenir le frémissement qui met en route celui qui sera «occupé d'infinité» (COLETTE 1987: 61).

Un sentit de continuïtat, de ciclicitat de la vida, ben present en les obres de Rodoreda com en el mateix final que hem observat de *Jardí vora el mar*. Com apunta Colette, «Michaux échappe à cette alternative. Il a cette formule, dont la frappe philosophique est évidente: "Infini tout trouvé qui, pour transcendir, n'a pas d'abord à se débarrasser du fini"» (COLETTE 1987: 61), tot esmentant la frase de l'autor en *Les grandes épreuves de l'esprit*⁹ (1966). Un precedent suggerent dins de la tra-

9. Una cita localitzada en la pàgina 123 de l'edició consultada pel crític publicada l'any 1966 per l'editorial Gallimard.

jectòria de Michaux, publicat un any abans de l'aparició de *Jardí vora el mar*, on novament hi ha un ús intencional del jardí com a espai on es pot concretar l'ensomni, això és, la imaginació fora de l'acte de dormir, en els moments de potenciació del pensament i de la imaginació: «La estancia cambia, sigue cambiando. Penetra en ella una pared. Un jardín desconocido, que en seguida parece muy conocido, un gran jardín se halla a mis pies. Me encuentro en una terraza. ¿Cómo es posible? Y todo tan natural, tan inobstaculizable...» (MICHAX 1985: 76).

Una altra de les característiques comunes als dos autors, a partir dels relats analitzats, és el de la casualitat dels esdeveniments. Les accions no semblen cercades ni executades per voluntat expressa ni dels narradors ni per cap dels personatges. Tot succeeix de manera natural, marcat per l'evolució lògica del temps i de l'espai. Potser aquest és un dels trets identificatius d'aquesta novel·la de Rodoreda davant d'altres de la seua producció, on l'evolució de la trama ve condicionada per l'evolució psicològica dels seus protagonistes. El fet de construir la novel·la a partir d'un narrador intern testimoni del que succeeix a altres actants de la història reforça el sentit objectivista i, per tant, de voluntat de *laissez faire* que sembla regir la seua quotidianitat. D'aquesta manera podem observar un nou punt en comú entre els dos relats i, per extensió, una nova influència del model narratiu de l'autor belga en Rodoreda, segons podem entendre en la síntesi de la seua estètica que fa Jean-Michel Maulpoix en l'article «Se déplaçer, se dégager...»: «Tous les déplacements réels ou imaginaires de Michaux sont donc des approches, des acheminements qui n'entrouvent de vérité que par surprise, par accident et par surcroît» (MAULPOIX 1987: 88). Unes interaccions que, de manera conscient o inconscient, serviren per concretar l'estil literari personal de Mercè Rodoreda.

BIBLIOGRAFIA

- ALEXANDRE (1987): Didier Alexandre, «Entre ici et ailleurs», dins: Jean-Claude Mathieu i Michel Collot, *Passages et langages de Henri Michaux*, París: Librairie José Corti, p. 93-104.
- ARNAU (1989): Carme Arnaú, «*Jardí vora el mar* i l'anunci de la vellesa»,

- dins: *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*, Barcelona: Ed. 62, p. 205-223.
- ARNAU (1990): Carme Arnau, *Miralls màgics. Una aproximació a l'última narrativa de Mercè Rodoreda*, Barcelona: Ed. 62.
- ARNAU (2000): Carme Arnau, *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda*, Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda.
- BACHELARD (1942): Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, Mèxic: Fondo de Cultura Económica.
- BUTOR (1988): Michel Butor, «Le rêve d'une langue universelle», *Magazine littéraire*, 364 (abril), p. 33.
- CASALS (1991): Montserrat Casals, *Mercè Rodoreda, contra la vida la literatura*, Barcelona: Ed. 62.
- COLETTE (1987): Jacques Colette, «Chute et sentiment d'infini», dins: Jean-Claude Mathieu i Michel Collot, *Passages et langages de Henri Michaux*, París: Librairie José Corti, p. 57-64.
- CONTRÍ I CORTÉS (1997): Imma Contrí i Carles Cortés, «La presencia de la llengua oral en la narrativa simbólica de Mercè Rodoreda. Un estudi de "Flors de debò" (1980)», *Actes de l'Onzè Colloqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (Palma, 8-12 de setembre de 1997)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 283-300.
- CORTÉS (1995): Carles Cortés, *El personatges i el medi en la narrativa de Mercè Rodoreda*, Alacant: Inst. de Cultura Juan Gil-Albert/Conselleria de Cultura.
- CORTÉS (1999): Carles Cortés, «Godless religion in *La mort i la primavera*», dins: *Voices and visions: the words and works of Mercè Rodoreda*, Susquehanna University: Associated University Press.
- GAMISANS (1984): Pere Gamisans, «Intriga i narració a la novel·la de Mercè Rodoreda: el cas de *Jardí vora el mar*», dins: *Miscel·lània Joan Bastardas*, 2, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 285-295.
- GAMISANS (1984): Pere Gamisans, «La il·lusió referencial a la novel·la de Mercè Rodoreda *Jardí vora el mar*», dins: *Miscel·lània Badia i Margarit*, 1, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 243-257.
- IBARZ (2008): Mercè Ibarz, «Pintura i literatura en Rodoreda: els cavalls interiors», dins: *L'altra Rodoreda: pintures & collages* [catàleg de l'exposició], Barcelona: Caixa Catalunya, p. 9-21.
- KROGSTAD (1979): Jineen Krogstad, «*El jardí vora el mar*: vida, mort, innocència i Déu», dins: *Colloqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica. Actes del Segon Colloqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica (Yale, 1979)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 377-382.

- MATHIEU-COLLOT (1987): Jean-Claude Mathieu i Michel Collot, *Passages et langages de Henri Michaux*, París: Librairie José Corti.
- MAULPOIX (1987): Jean-Michel MaulPoix, «Henri Michaux ou de la métamorphose», dins: Jean-Claude Mathieu i Michel Collot, *Passages et langages de Henri Michaux*, París: Librairie José Corti, p. 85-92.
- MEITINGER (1987): Serge Meitinger, «Henri Michaux ou de la métamorphose», dins: Jean-Claude Mathieu i Michel Collot, *Passages et langages de Henri Michaux*, París: Librairie José Corti, p. 105-116.
- MICHAUX (1967): Henri Michaux, *Ailleurs, Voyage en Grande Garabagne, Au pays de la Magie, Ici, Poddema*, París: Gallimard.
- MICHAUX (1969): Henri Michaux, *Façons d'endormi-façons d'éveillé*, París: Gallimard.
- MICHAUX (1976): Henri Michaux, *Les ravagés*, París: Fata Morgana.
- MICHAUX (1983): Henri Michaux, *Le jardin exalté*, París: Fata Morgana.
- MICHAUX (1985): Henri Michaux, *Las grandes pruebas del espíritu*, París: Tusquets Editores.
- MOHINO (2002): Abraham Mohino, *Agonia de llum. La poesia secreta de Mercè Rodoreda*, Barcelona: Angle Editorial.
- OBIOLS (2011): Armand Obiols, *Cartes a Mercè Rodoreda*, Barcelona: Fundació La Mirada.
- RODOREDA (1934): Mercè Rodoreda, *Del que hom no pot fugir*, Barcelona: Clarisme.
- RODOREDA (1967): Mercè Rodoreda, *Jardí vora el mar*, Barcelona: Club Editor.
- RODOREDA (1980a): Mercè Rodoreda, *Viatges i flors*, Barcelona: Ed. 62.
- RODOREDA (1980b): Mercè Rodoreda, *Quanta, quanta guerra...*, Barcelona: Club Editor.
- RODOREDA (1988): Mercè Rodoreda, *La mort i la primavera*, Barcelona: Club Editor.

LITERATURA I POLÍTICA.
EL MANUSCRIT DEL LLIBRE NEGRE DE JOSEP PLA
XAVIER PLA
Grup de Literatura Catalana Contemporània
Universitat de Girona

«Jo sempre jugo amb foc, sempre contra mi mateix».
Josep Pla. Carta a Lilian Hirsh (1933).

1. UN HIVERN A ROMA

A les quatre de la tarda de l'u de juny de 1938, l'escriptor Josep Pla va anar al port de Civitavecchia per agafar un vaixell cap a l'illa de Sardenya. Ni els motius d'aquell viatge, que el van portar a fer una estada a l'Alguer de poc més d'una setmana, ni tampoc les seves conseqüències, no són encara gaire clars. Pla havia entrat a Itàlia amb tren per Domodossola, procedent de Montreux, Suïssa, on havia rebut instruccions de Francesc Cambó. El 17 de gener el cònsol general d'Espanya a Gènova, el palafrugellenc Marià Ganiguer, li havia concedit un passaport d'un any de validesa amb el qual es va poder moure per tot Europa en uns mesos decisius per la seva vida i la seva carrera literària i, sobretot, dramàtics pel futur de Catalunya.

Pla havia fugit de Barcelona l'octubre de de 1936 i, després de passar els primers mesos de la guerra refugiat a Marsella i París i tot l'any 1937 per terres franceses, s'estava des de feia poc a Roma, juntament amb altres escriptors catalanistes conservadors i antirepublicans, com Manuel Brunet, Joan Baptista Solervicens, l'advocat Salvi Valentí o el pintor Miquel Soldevila. Pla vivia, precàriament, en una pensió de la Via Boncompagni, prop de la Villa Borghese, sota l'aixopluc econòmic de Cambó, el qual, des de Suïssa, havia anat encarregant feines de documentació periodística i històrica sobre l'evolució de la guerra civil espanyola. Com va explicar Borja de Riquer, els refugiats romans treballaven en intens contacte amb altres membres del

grup cambonià que es trobaven a París, com ara Gaziel, Ramon d'Abadal o Joan Estelrich, o bé a la Villa Maryland, a Montreux, o en diverses poblacions, aleshores italianes, a la península d'Ístria, prop de Trieste (RIQUER 1996). Cambó promovia un ampli projecte polític que consistia sobretot a publicar llibres en francès i italià per denunciar les suposades atrocitats provocades pel «terror roig» i a col·laborar en la premsa europea amb articles de propaganda antirepublicana. L'escriptor Joan Baptista Solervicens, per exemple, va publicar el mes de març de 1938, amb el pseudònim Giovanni Meliani, el llibre *Barcellona sotto l'incubo del terrore rosso* (SOLERVICENS 1938), el relat d'un suposat jove català que, després de fugir de Barcelona a Gènova l'agost de 1936, tornava per Gibraltar per incorporar-se a la bandera de Franco i que trobava la mort al front de Madrid. El mateix Solervicens va rebre també l'encàrrec de documentar-se a la Biblioteca Nacional de Roma per preparar dues antologies polítiques de Jaume Balmes (BALMES 1939) i Antonio Cánovas del Castillo (CÁNOVAS 1941) que es van publicar just després d'acabada la guerra. I, com ha explicat amb detall Jordi Amat, Solervicens i Gaziel van ajudar Ramon d'Abadal i Vinyals, que havia estat l'últim director de *La Veu de Catalunya* i que també era a Roma, a redactar un llibre que s'havia de titular *Revolución y tradición*, però que va aparèixer, finalment, a Barcelona l'any 1940 signat per l'ambaixador i futur ministre franquista Eduardo Aunós amb el títol *Itinerario histórico de la España contemporánea (1808-1936)* (AMAT 2015).

Poc se sap de la vida de Pla durant aquell hivern romà. Des dels primers dies de la guerra, l'acompanyava també Adi Enberg, la seva parella des que s'havien conegut a París a mitjan anys vint. Però ella feia constants anades i vingudes des de Suïssa perquè treballava al servei de documentació de Cambó. Segons explica Cristina Badosa, la feina d'Adi Enberg a la Villa Maryland de Montreux consistia a fer resums i traduccions d'articles i llibres que tractaven de la guerra civil espanyola escrits en noruec, suec, alemany i danès, llengües que coneixia a la perfecció (BADOSA 1996). Rebia un sou mensual de quatre-cents francs suïssos i, segons sembla, n'enviava cada mes 50 a Pla. A les previsible passejades per la ciutat dels set turons, que sovint incloïen també els jardins del Pincio, prop del Quirinal, Pla afegia

hores al Caffè Aragno, un dels més famosos i més literaris de Roma, sobretot freqüentat per artistes i periodistes polítics, i on va conèixer, pocs mesos abans que es morís, l'escriptor Alfredo Panzini, que el 1925 havia firmat el manifest dels intel·lectuals feixistes. A la Biblioteca Nacional, Pla va fer una gran amistat per casualitat amb un jove diplomàtic francès, Georges Pâques, que anys després va protagonitzar un espectacular cas de doble espionatge internacional (PLA 1964).

Fidel a Cambó, sense cap dubte, però disposat a trobar indissimuladament altres mentors o protectors, Pla devia intensificar les seves activitats polítiques contra la República amb tota mena de contactes periodístics i polítics. No es pot descartar alguna relació amb l'ambaixada franquista a Roma, en un context diplomàtic molt complex i un ambient enrarit pels espionatges i els agents dobles, o amb l'ambaixador franquista al Vaticà, nomenat aquella primavera de 1938. Devia també veure o, si més no trobar-se al Cercle de la Premsa Estrangera, amb Joan Ramon Masoliver i César González Ruano, corresponsals a Roma de *La Vanguardia* i l'*ABC* respectivament. Qui sí que és segur que va tractar Pla va ser el financer mallorquí Joan March, un dels principals suports econòmics dels militars sublevats, el qual passava a Roma un «involuntari però en tot cas còmode exili», segons recordava ell mateix en una pàgina de les seves *Notes disperses* (PLA 1970). Com és tan habitual cada vegada que Pla explica situacions vitals complexes, aquest fragment és sospitosament vague i anecdòtic: s'interessa per relatar minuciosament les qualitats de l'arròs preparat pel cuiner mallorquí de March o per descriure amb malícia l'endormiscament després de dinar del seu capellà particular. Però, només entre línies, el lector pot deduir que la visita o les visites havien de tenir, forçosament, més d'un motiu de conspiració política, a hores d'ara desconeguda, i gairebé segur una derivada pecuniària, com avança Badosa.

Si exceptuem un breu viatge amb el cotxe del metge personal de March, el doctor Jacint Vilardell, que també es trobava refugiat a Roma amb la família (PLA 1967), una escapada que li va permetre retrobar-se amb les ciutats i els pobles de la baixa Toscana que tant l'havien fascinat en el seu primer viatge a Itàlia el 1922, Pla no es devia moure gaire de Roma abans de marxar precipitadament a Sardenya. Aquella època, que Pla va qualificar «de incertidumbre muy desagra-

dable» en la necrològica que va publicar en la mort del doctor Vilar-dell l'any 1967, va quedar molt marcada per les tertúlies al famós Caffè Greco a la Via Condotti, prop de la plaça d'Espanya de Roma, tantes vegades mitificat per ell mateix en la seva obra. Va ser al local que havien freqüentat Goethe i Stendhal que, gràcies a un periodista italià, Pla es va assabentar de l'*Anschluss*, l'entrada de Hitler a Àustria, el 12 de març. Segons sembla, va quedar blanc i garratibat. Potser també per guanyar algun diner més, però no se'n té cap prova, Pla va arribar a col·laborar aquelles setmanes en algun periòdic italià, tal com explicava Solervicens en un article a *Destino* el 1941: «Una noche, en el Café Greco, de Roma, le encontré dictando un artículo en italiano. Le llevaba la pluma, estupefacto, un distinguido intelectual, buen amigo suyo y mío. Sentado a su lado en el mismo velador, Pla le dictaba seguido, con los ojos puestos en el papel, señalando los puntos y aparte con leves sorbos de “grappa”. Todos los presentes quedamos pasmados. Pocas correcciones bastaron para dejar el artículo en situación de ir a las cajas. Recuerdo que se trataba de un artículo polémico escrito en párrafos directos, asaetados, cada uno con su poco de veneno en la punta. Era “un artículo de Pla”, lo que llamamos “un artículo de Pla”» (SOLERVICENS 1941). No se sap on devia publicar Pla aquests articles en italià, probablement amb pseudònim. Potser va ser en una poc coneguda *Rivista Latina* que es publicava a Roma, en la qual el mateix Solervicens, que n'era redactor, assegurava també haver-hi escrit aquella temporada alguns textos que no han estat mai localitzats (ABADAL 2001).

Potser per aquestes mateixes necessitats de supervivència quotidiana, o també formant part dels plans de propaganda per desprestigiar internacionalment la República espanyola, Pla va dedicar un esforç considerable a «ajudar» un altre company de les tertúlies del Caffè Greco. Es tractava del pintoresc comte d'origen grec Antonio Logothete, aristòcrata arruïnat i antibolxevic que el va sol·licitar perquè li donés un cop de mà en la redacció del llibre *Spagna, grandezza e destino di un Impero* (LOGOTHETE 1939) que va aparèixer a Roma el 1939 per compte de l'autor: «Em proposà escriure un llibre en francès [sic] sobre les circumstàncies del moment. El llibre fou escrit sobre els vells marbres del cafè i gairebé tota la feina caigué en mi, com recor-

darà Joan B. Solervicens», explicava Pla en un fragment del volum *Per passar l'estona* (PLA 1968).

Ara, però, sabem que aquells mesos a Roma Pla es degué dedicar amb una intensitat inusitada, sempre sota la cobertura econòmica i l'ull vigilant de Cambó, a un manuscrit al qual donava una gran transcendència: una història de la Segona República espanyola. Era un encàrrec personal del «mecenes» que es devia concretar a Montreux el Cap d'Any de 1937 a canvi d'un finançament regular per poder subsistir fins al final de la guerra. Pla va emprendre, doncs, amb energia i rapidesa, l'ambiciós projecte d'escriure una crònica històrica que havia de servir per justificar les posicions polítiques antirepublicanes del catalanisme conservador i, arribat el cas, per situar-se convenientment a Catalunya en els primers moments, un cop acabat el conflicte bèl·lic, del que havia de ser la futura dictadura franquista.

Gràcies a les cartes de Cambó conservades per l'escriptor, es pot deduir que, efectivament, Pla havia començat a escriure un assaig que de seguida es va anar convertint en una agra, violenta i demagògica requisitòria contra els més destacats polítics republicans. Gràcies a l'acollida del pare Anselm M. Albareda, Pla devia poder treballar amb una certa comoditat a la Biblioteca Vaticana, on va tenir ocasió de consultar la col·lecció del *Diario de Sesiones* del Congrés dels Diputats i també la *Gaceta de Madrid*. També va escriure des de la biblioteca de l'ambaixada espanyola al Vaticà, gràcies a l'ajut del pare franciscà Josep M. Pou i Martí. La base de l'assaig històric planià havien de ser les cròniques parlamentàries que havia publicat a *La Veu de Catalunya* des de Madrid, entre 1929 i els primers mesos de 1936, i que es van publicar pòstumament en els volums 40, 41 i 42 de l'*Obra Completa*. En alguns moments, pocs, es va servir d'alguna monografia històrica, com el llibre d'Almagro San Martín *La guerra civil espanyola. Apuntes para una historia*, publicat a Buenos Aires l'any 1937, els primers volums de la *Historia de España y su influencia en la historia universal* d'Antonio Ballesteros, publicats a partir de 1920, o el llibre del general Emilo Mola, *El pasado, Azaña, el porvenir*, publicat a Madrid el 1934.

A mesura que Pla acabava els capítols de la seva història de la República, els enviava a Montreux per tal que Cambó els fes mecanogra-

fiar, els llegís i els hi retornés. Una carta de Cambó escrita el 28 de febrer de 1938 ja informa que Pla tenia escrits els dos primers capítols, que Ramon d'Abadal era l'encarregat de portar-los-hi i que el polític, per poder llegir-los còmodament, els va fer mecanografiar de seguida a Adi Enberg. En la segona carta, del 15 de març, Cambó el felicitava per la «vivacitat i la frescor» del relat, però li feia una sèrie d'observacions i de correccions. No sembla que Pla acceptés les esmenes del seu protector, o en tot cas només devien quedar reflectides en la còpia mecanoscrita i, finalment, no les va incorporar. El 18 de març Cambó informava Pla que ja havia llegit el tercer capítol del manuscrit i que, veient les proporcions que començava a agafar, es preocupés per dividir-lo en capítols i subcapítols, cosa que sí que va fer. En la carta del 19 d'abril, Cambó ja havia llegit el quart capítol del llibre i insistia a alertar Pla de la seva excessiva extensió, tenint en compte que fins aquell moment, de fet, tractava tan sols de «com vingué la República espanyola». En la mateixa lletra, Cambó es referia a la necessitat de poder «disposar d'una col·lecció de diaris» com més aviat millor.

És probable que Adi Enberg, que segons Badosa va passar una setmana del mes de maig a Roma (BADOSA 1936), aprofités el viatge de retorn a Montreux per emportar-se'n les últimes quartilles manuscrites i una còpia mecanografiada posada al dia, juntament amb els retalls dels articles de Pla, i que anés transcrivint els fragments més significatius que encara devien faltar. Per la carta del 26 de maig, veiem que Cambó ja havia llegit el cinquè capítol del text i es lamentava de les cites «excessives» dels discursos dels polítics republicans que reproduïa. En un moment o altre, doncs, hauria calgut posar en comú el manuscrit, els fragments mecanografiats i acabar de transcriure els discursos dels polítics republicans que el llibre tan abundantment reproduceix.

Per les anotacions diàries de les seves *Meditacions*, podem saber que també Cambó va ser a Roma una setmana del mes de maig de 1938. Devia ser durant aquells dies que va fer amb Pla la passejada pels jardins del Pincio que apareix en la carta del dia 17, escrita ja de retorn a Montreux. Cambó hi fa una clara referència als contactes de Pla amb Joan March. Fins i tot, el dirigent de la Lliga li arriba a demanar si pot obtenir de March més informacions sobre les reunions

de Biarritz a l'origen del «moviment» i el paper que hi van tenir els falangistes: «Jo li estimaria que, si Vostè pogués obtenir-me per en March una informació verídica i detallada, procurés recollir-la». L'enemistat entre Cambó i March era coneguda i la seva rivalitat entre els finançadors del bàndol franquista s'havia accentuat durant la guerra. Pla havia col·laborat amb tots dos i, des de ben jove, tant com a periodista com des de la propaganda política, havia buscat la seva protecció. No es pot descartar que una indiscreció posterior de Pla o algun tipus de malentès, no tan sols personal sinó clarament polític, ideològic o financer, entre Cambó i March (provocat per alguna malaptesa de Pla, involuntària o fins i tot voluntària), originés un greu desencontre entre tots tres o, si més no, entre Pla i l'entorn cambonià. En una nota del seu dietari datada el primer de novembre, «En March i els orígens de la guerra civil», Cambó es refereix a un «conducte fidedigne» i critica el financer mallorquí per ser «un dels grans culpables, potser el principal, del que passa a Espanya!» (CAMBÓ 1982), tot i que és cert que no esmenta Pla en cap cas. Aquest fet desconegut justificaria la hipòtesi de per què, en l'última carta conservada, datada el 31 de maig, sense que se'n sàpiga el veritable motiu, Cambó canviï sobtadament el to i adverteixi severament Pla que no viatgi fins a Abbazia, «no hi tindríeu res a fer», encara que la seva dona hi hagués d'anar. Sembla, doncs, que Cambó ja no va arribar a poder llegir els capítols VI i VII del manuscrit. També és probable que, a finals de maig, Cambó donés per clos l'encàrrec de la redacció d'una història de la Segona República espanyola i que es desvinculés de qui havia estat el seu biògraf i un dels principals valedors de la política catalanista de la Lliga.

2. LES AVENTURES DE SARDENYA

Entre tot aquest tràfec de manuscrits, capítols mecanoscrits, copiats i corregits, enviats i retornats, Pla i els altres refugiats catalans van conèixer casualment al Caffè Greco un grup d'algueresos entre els quals destacava Antoni Simon Mossa, un jove arquitecte catalanòfil amb qui va fer gran amistat i que, de seguida, el va convidar a visitar

la ciutat sarda de parla catalana. Sigui per casualitat o no ho sigui, és així com, sense més explicacions ni, pretesament, cap itinerari previ, Pla va deixar definitivament el pis que tenia a la Via Sicília de Roma, i va anar a passar uns dies de la primera quinzena del mes de juny a l'Alguer. Guiat i acollit per Simon Mossa, Pla va estar divagant per la ciutat («un vell establiment català, a mig camí entre Maó i Nàpols»), xerrant animadament en català amb pagesos, navegant amb pescadors, documentant-se sobre la pesca del coral i preguntant sobre el menorquí Gabriel Arguimbau, una figura gairebé llegendària, conegut com «il re dell'aragosta», que estava considerat com el principal proveïdor de llagostes dels mercats de Barcelona i Marsella i que havia mort quinze dies abans.

Uns dies després Pla es va hostatjar a l'Albergo dei Quattro Mori, un dels millors de Càller, disposat suposadament a tornar l'endemà a la Ciutat Eterna amb el mateix vaixell postal que havia agafat d'anada a l'Alguer. Però, aquella nit, tot va canviar. «Mentre dormia», va escriure anys més tard a *Les modestes aventures de Sardenya* (PLA 1950), «em robaren la cartera amb tot el meu capital, consistent en quatre lliures esterlines i cinc-cents o sis-cents lretes del país». Sense diners i sense papers, diu, Pla va viure traumàticament un dels episodis més literaturitzats de la seva biografia: va arribar a comparar el regust desagradable del seu retorn amb la retirada de Rússia per Napoleó. Sense papers... Potser sí, però sabem que, en tot cas, encara conservava el passaport emès a Gènova, avui reproduït en el catàleg *La diabòlica mania d'escriure* (XAVIER PLA 1997). I sense diners... Costa de creure, encara que Pla insisteixi que durant aquelles hores va estar temptat de canviar «de vida i d'ofici» i que fins i tot es va oferir a fer de rentaplats per a un iot anglès que anava a Corint... Irònic, com sempre, Pla admetia en el mateix text que «per tornar a Roma, vaig haver de fer una gran marrada, vaig haver de passar per Siracusa i per Fiume. Quan no es tenen diners, la línia recta és una pura il·lusió de l'esperit» (PLA 1950).

Sigui real, exagerada o tergiversada, davant l'estranya impossibilitat d'optar per la via més fàcil i barata, que era tornar a Roma, degut a la suposada falta de diners, l'única opció que va quedar-li va ser dirigir-se com pugués cap a Abazzia, on l'esperava Adi Enberg.

Pla va acabar embarcant-se, envoltat d'emigrants calabresos que tornaven a casa, en un «*piroscafo*» anomenat Paganini que feia diàriament la línia Càller-Trapani. Amb un tren «d'una lentitud assegurada», primer per la costa i després per l'interior, va travessar Sicília, passant per Palermo (on va tenir temps d'anar a veure la columna dedicada a Luigi Pirandello al Jardí Anglès, acabada d'inaugurar) fins a Siracusa (on va visitar tranquil·lament el teatre grec, Ortigia i Taormina), aparentment sense cap pressa. Instal·lat a l'Hotel Bellini, a Catània, «un hotel infecte», va haver d'esperar fins al 16 de juny per, finalment, embarcar en un lentíssim mercant que provenia de Barcelona i que, fent escala a Bari i Ancona, el va deixar al port de Fiume (avui Rijeka, Croàcia), ben a prop d'Abbazia, avui Opatija. Abbazia era una antiga estació turística de luxe freqüentada per aristòcrates i grans potentats de l'antic imperi austrohongarès, on Cambó s'havia comprat una enorme casa d'estiueig i des d'on aprofitava per navegar per l'Adriàtic amb el Catalonia, un iot de cent tones construït l'any 1914, que va fer modernitzar i que va utilitzar fins al final de la guerra civil espanyola per viatjar per les costes mediterrànies, de Sicília a l'Àsia Menor. A la Villa Ireneia, una enorme mansió que donava sobre el *Lungo-mare*, decorada amb mobiliari venecià i francès dels segles XVII i XVIII i tota mena de cortinatges, miralls i *chinoiseries* (SOCIAS 2015), Adi Enberg hi treballava, efectivament, fent feines de secretaria i com a mecanògrafa. Ella no devia acompanyar la seva parella en l'accidentat viatge a l'Alguer perquè degué anar de Roma a Montreux, on havia estat sol·licitada, una vegada més, segons Badosa, «perquè fes d'interpret del restaurador txec-alemany dels quadres de la col·lecció de Cambó. [...] Ella era l'encarregada d'aconsellar-li que continués la restauració o que la deixés esperant les ordres de Cambó. Els quadres que li agradaven més eren els de Tiepolo i de Lippi. Els de Botticelli, menys» (BADOSA 1996). Tant Adi Enberg com Brunet i Solervicens havien viatjat directament des de Montreux fins a la costa adriàtica per, segons sembla, preparar l'imminent final de la guerra civil espanyola i l'immediat retorn a Barcelona, amb l'entorn del polític regionalista.

3 UN ESTIU A L'ADRIÀTIC

Pla va arribar a Fiume coincidint amb el dia de Corpus de 1938. Brunet en va deixar constància en un llarg i interessantíssim article a *Destino* titulat «Fiume, museo de extravagancias», on explicava que Pla estava «anonadado»: «Acaba de desembarcar. Venía de Cerdeña y Sicilia y había hecho el viaje a bordo del Paganini, un vapor que tenía el capricho de visitar muchos puertos. Viaje de ilusión, si el *Carnaro amarissimo* no le hubiera reservado una desilusión que debía dejar huella en su vida» (BRUNET 1944). Brunet es va oferir a fer de cicerone de la ciutat. Davant de la prosa triomfalista i de ressonàncies dannunzianes de la placa del monument al Lleó Vènet que van visitar a la Piazza Dante, Pla va quedar literalment «anihilat». Com el seu amic periodista, Pla va llogar una habitació a Volosca, un petit poblet de pescadors situat a pocs quilòmetres tant de Fiume com d'Abazzia, fins que, a causa dels persistents problemes econòmics, segons Badosa, «no li quedà altra solució que anar a viure d'amagat a casa d'Adi» a Abazzia, ja que Cambó no permetia que els seus col·laboradors visquessin en parella. Ben aviat, Pla i Brunet es van adonar que es trobaven al cràter d'un volcà polític internacional que, a causa de la pressió feixista, estava a punt d'entrar en erupció.

Costa de creure, però el cas és que Pla no devia arribar a Fiume amb la maleta buida. Pla portava, o devia portar (o potser va ser Enberg qui el va portar des de Montreux fins a Abazzia) el manuscrit del llibre «en fabricació», que ja havia arribat al capítol setè. O potser duia una de les còpies mecanoscrites encarregades per Cambó. El 23 de juny Pla va trepitjar Abbazia per primera vegada i s'hi va estar fins a principis d'agost. Però Cambó no hi era: es trobava a Sicília de travessa en el Catalonia. Ressonen les paraules de la carta del 31 de maig, en què Cambó havia advertit Pla amb una contundència inusual: «No convé que vingueu a Abbazia, perquè allí no s'hi va en pla de vacances, sinó en pla de treball i, com que Vós no tindríeu res a fer, sense voler, pertorbaríeu el treball dels altres».

Pla no li va fer cas, sigui per la raó del robatori patit a Sardenya o no ho sigui, i s'hi va presentar com si no tingués encara feina d'escriptura per endavant. No es pot descartar, veient el to de les cartes entre

Cambó i Estelrich, que a principis de l'estiu de l'any 1938 es produí una altra discussió o enfrontament per motius desconeguts entre l'escriptor i el seu mecenes, el qual, de retorn de la travessa, es trobava prostrat al llit. Badosa avança, seguint el testimoni de Paulina Pi de la Serra, que, «segons el que contava gent que treballava a l'equip, Pla es quedava còpia dels documents confidencials que Cambó feia copiar o passar en net a Adi». Potser per rebaixar la tensió, Pla i Adi Enberg van escampar la boira uns dies fent un breu creuer per l'Adriàtic, del qual va resultar un dels pocs articles publicats per Pla en italià, «In crociera sull'Adriatico», que va sortir al diari feixista de Fiume, *La Vedetta d'Italia*, el 19 d'agost, signant com a «Giuseppe Pla», exhumat recentment (PORTILLO 2020).

Cambó i Pla es van veure per última vegada el 13 d'agost de 1938 a la Villa Irene, a Abbazia, i ja no van tornar a coincidir personalment mai més. Quan va començar la Segona Guerra mundial, Cambó es va desplaçar a Suïssa i, després d'intents fracassats de resoldre la seva situació personal i econòmica a l'Espanya franquista i veient que el catalanisme conservador no obtindria absolutament cap espai polític en el nou règim dictatorial, va marxar als Estats Units i, finalment, a l'Argentina, on va morir l'abril de 1947. La Villa Irene va ser ocupada primer per les tropes de Hitler i, després, per partisans iugoslaus. La seva biblioteca i el mobiliari van ser saquejats i, finalment, la *quinta* va ser confiscada per ordre de Tito. Al cap de pocs dies, Pla i la seva companya van ser expulsats, per raons desconegudes, d'un país indeterminat: ¿Itàlia? ¿Suïssa? ¿França? Va ser aleshores que, amb el manuscrit o amb la còpia mecanoscrita del llibre a les maletes, la parella devia decidir començar el viatge de retorn cap a l'Espanya franquista sense passar, però, per Roma. En una carta amarga a Joan Estelrich de gairebé dos anys després, Cambó reclamava la propietat intel·lectual del llibre i acusava Adi Enberg d'haver-se emportat clandestinament, «sense demanar-me'n permís ni tenir-ne jo coneixement, fins molt després», una còpia mecanografiada de l'obra.

4. UNA TARDOR AMB FALANGISTES

Amb un tren que va fer parades només a Milà i Lió, Pla i Enberg van arribar a Biarritz el 25 d'agost. Devien portar d'alguna manera la còpia mecanografiada sostreta, segons la versió de Cambó, de la Villa Irene. Fa estrany que en aquell moment no passessin per Roma per recollir les seves coses deixades abans d'anar a l'Alguer. Després de viatjar a Burgos, probablement per rebre instruccions, el mes d'octubre es devien instal·lar a l'Hotel Terminus de Sant Sebastià. De seguida, els seus contactes li van assegurar que podria començar a col·laborar al diari falangista *El Diario Vasco*, que depenia del Servicio Nacional de Prensa y Propaganda i que era dirigit per l'antic director del diari *El Sol*, el periodista Manuel Aznar, que provenia del nacionalisme basc. Pla hi va publicar una dotzena d'articles signats, però, amb les sigles X. X. Pla i la seva companya es trobaven, doncs, aparentment, ben acollits i còmodes en aquell entorn de dirigents falangistes que havien conegut en el Madrid dels anys trenta i que ara esperaven, excitats, la victòria imminent de Franco. En un context com aquell, de màxima polarització ideològica, catalana, espanyola i europea, l'autoritarisme es va acabar imposant davant d'un catalanisme que, en els primers mesos de la guerra, els membres de la Lliga havien pogut fer compatible amb l'antirepublicanisme però que ara ja havia deixat de ser prioritari.

Última giragonsa d'aquest periple sacsejat: segons explica en les seves memòries José Antonio Giménez Arnau, redactor d'*El Diario Vasco*, el 10 de gener Aznar i Pla van viatjar a Roma amb tren fins a Marsella i amb avió fins a Gènova per cobrir per al diari l'entrevista de Neville Chamberlain i Lord Halifax amb Mussolini i Ciano, que va tenir lloc entre l'11 i el 14 de gener de 1939. Segons aquest testimoni, mentre tot Europa assistia impàvida al final de la guerra civil espanyola i vivia atemorida davant l'esclat inevitable de la segona Guerra Mundial, Pla treballava recollint informació política dels seus contactes romans, tot i que no en va publicar cap article. En la fotografia que porta el «*laisser-passer*» concedit pel consolat de França a Roma el 16 de gener (el passaport emès a Gènova caducava l'endemà), Pla apareix amb un rostre sobtadament demacrat i envellit, i la seva signatura,

tremolosa (la imatge es pot veure reproduïda en el catàleg *La diabòlica mania d'escriure*). S'hi va estar tota una setmana. És imaginable pensar que aquells dies recollís el manuscrit original del pis, a la Via Sicília. El 18 de gener va passar de tornada amb tren per l'estació de Ventimiglia en direcció a França. De nou a la ciutat basca, devia començar el retorn, amb parada a Saragossa, cap a una Catalunya ja pràcticament vençuda. Pla va arribar a Barcelona amb les tropes franquistes, el 26 de gener de 1939, amb altres periodistes com Aznar, i va treballar, durant uns mesos, fins al maig, a la subdirecció de *La Vanguardia Española*.

Devia ser en aquell moment, en una Barcelona devastada per la guerra i la instauració violenta del nou règim, que Pla degué decidir recuperar i acabar el manuscrit de la història de la República ja sense el vistiplau de Cambó. Però el que a l'origen hauria hagut de ser un llibre de guerra, és a dir, de propaganda contra un dels bàndols per part d'un periodista com ell, compromès des del primer moment, i fins a l'últim, amb els militars facciosos, va passar a ser un llibre de postguerra, signat per un guanyador del conflicte bèl·lic. I el que hauria hagut de ser un llibre escrit en llengua catalana va passar a ser traduït (no se sap per qui, potser per ell mateix) al castellà, la llengua dels guanyadors de la guerra. Potser va ser entre febrer i maig de 1939 que Pla va retallar pàgines senceres del *Diario de sesiones* del Congrés dels Diputats a la biblioteca de l'Ateneu Barcelonès, com va denunciar Miguel Utrillo, uns retalls que es conserven encara avui, amb el segell de l'Ateneu («Pertany a la Biblioteca de l'Ateneu Barcelonès»), amb el manuscrit: «decidido a escribir la historia de la República española, *gilette* en mano, recortando todas sus crónicas de *La Veu* en la colección del Ateneo Barcelonés. Se comprenderá fácilmente, pues, que un hombre así inspire simpatías y, a la vez, “odios” muy sinceros» (UTRILLO 1967).

Manuel Aznar, que el va anar a visitar a Llofriu el febrer de 1939, va constatar les contradiccions existencials en què es trobava immers Pla en aquell període transcendental de la seva vida i de com devien ser de profunds els seus dubtes personals, ideològics i, fins i tot, lingüístics: «En Llofriu, tuve la impresión de que [Pla] se disponía a liquidar inexorablemente casi todo su pasado inmediato, amistades ocasionales, actividades sin vocación, preocupaciones superpuestas,

fingidas cortesías, azacaneos inútiles, respetos sociales sin sentido y otros cien artificios de parecida condición. No acerté a ver en aquel instante si iba a optar por ser uno de los primerísimos escritores de su generación en lengua castellana o el primero de todos en lengua catalana. Pronto, sin embargo, supimos a qué atenernos en este punto: José Pla se disponía a ser el más grande entre los prosistas catalanes de nuestro tiempo» (AZNAR 1972).

El juny de 1939 Pla es va instal·lar en una casa llogada a la platja de Fornells, a Begur. Aquells mesos devia continuar escrivint, com sempre va fer al llarg de tota la seva vida, però no va publicar cap article. Després de l'estiu, es va separar d'Adi Enberg. Sense la protecció de Cambó ni ja tampoc el suport de la seva companya, aquella tràgica tardor europea Pla devia encarar la continuació del llibre tot sol per primera vegada, més ple d'interrogants que mai. Després d'anys de no poder exercir el periodisme de manera regular, i amb uns mitjans de subsistència que encara devien estar per resoldre des del seu retorn a l'Empordà, Pla va començar a col·laborar, primer esporàdicament i després, l'any 1940, ja regularment, en la secció «Calendario sin fechas» del setmanari *Destino*. També, prova del seu compromís a primera línia i, alhora, de necessitat de supervivència de periodista, va escriure una sèrie d'articles al diari de la Falange, *Arriba*, exhumats pel professor Jordi Gràcia, on, entre altres textos més directament polítics, Pla rememorava, per primera vegada, amb el títol comú «Viaje a Cerdeña», les aventures sardes i la seva sonada arribada a l'Adràtic passant per Sicília de dos anys abans (GRÀCIA 2012). Mentrestant, enllestia, amb el suport d'un nou mecenes, Albert Puig Palau, un nou llibre: *Costa Brava. Guía general y verídica*, que es va publicar el 1941.

5. UN MANUSCRIT INTERVINGUT, CENSURAT, CORREGIT I POLIT

El manuscrit original català, per tant, havia quedat interromput i no es va arribar a publicar mai. Sembla que, primer, Pla va temptejar l'editorial Calpe, segons explica Cambó a Estelrich en la carta de 10 de maig de 1940. Potser la primera referència de la publicació del lli-

bre es troba a la revista mensual *Cultura* de Madrid. En el seu número de desembre de 1939, s'hi anunciava a primera pàgina que Josep Pla, «desde la serenidad de su actual retiro en el campo y junto al mar», tenia a punt una *Historia de la Segunda República Española* de la qual «a principio de año aparecerá el primer volumen de 400 páginas, y en el curso de 1940 verán la luz otros tres volúmenes de parecida extensión». L'anunci de la publicació del llibre va aparèixer a la revista *Destino* el 30 de març de 1940: «Un acontecimiento editorial. Destino saca a luz la primera revisión en serio—con las características precisas de objetividad y profundidad que el examen riguroso exige—de los funestos años de régimen republicano». Però no va ser fins al mes d'abril de 1940 que la incipient editorial Destino, que fins llavors havia publicat només un llibre, *El ocaso de los dioses rojos* de José Esteban Vilaró, va treure, finalment, els dos primers volums de la *Historia de la Segunda República Española*, amb nombrosos plec de fotografies. En castellà, per descomptat. El primer volum (PLA 1940) presentava un pròleg «Al lector», signat per «Los editores», i anava encapçalat per dos epígrafs significatius de Maquiavel i Saavedra Fajardo. També portava un text nou, justificatiu, de Josep Pla, titulat «Nota sobre las fuentes de esta obra», on l'autor explicava que, a més de d'haver consultat el *Diario de Sesiones* i les col·leccions de diaris de l'època, «la fuente más modesta de este libro es su propio autor. Enviado a Madrid en abril de 1931 como corresponsal político de una empresa periodística, viví casi ininterrumpidamente en la capital de España hasta mayo de 1936, en que la gravedad de los acontecimientos me aconsejó retirarme a tiempo». El segon volum presentava una nova «Nota preliminar» on Pla, potser reaccionant a recels o crítiques expressades pels lectors, semblava haver de justificar-se per haver donat la paraula «a sus protagonistas, o sea a las personas que por su adhesión ideológica han debido considerar el proceso del régimen como cosa entrañable y propia». Els volums tres i quatre van aparèixer l'any següent, 1941. El llibre ja portava a la coberta el conegut logo del dofí (rapidesa, audàcia, intel·ligència) nedant entorn de l'àncora (lentitud, solidesa, permanència), clar homenatge a l'editor humanista Aldo Manuzio, com ha explicat la professora Blanca Ripoll (RIPOLL 2013).

Aquells primers temps l'editorial era a l'ombra del setmanari: ja hi havia, és clar, Josep Vergés i Joan Teixidor, però sobretot destacava la figura influent d'Ignasi Agustí i, d'una manera o altra, una estreta vinculació amb la llibreria Argos. Va ser precisament Agustí, com a director de *Destino*, qui es va encarregar personalment de sol·licitar l'autorització per publicar el llibre a censura, en concret a la Vicesecretaria de Educación Popular, el 9 d'abril de 1940. L'informe que va enviar, que es conserva a l'Archivo General de la Administración del Estado a Alcalá de Henares, subratllava que el llibre de Pla era una «obra objetiva que concuerda con el espíritu estatal de revisión de aquel período histórico». Però, sobretot, Agustí insistia en la censura prèvia que havia aplicat ell mateix al manuscrit planià: «El criterio de la previa censura ha sido el de eliminar toda visión demasiado personal del autor (visión que no abunda en la obra) e intentar pulir—si esto era necesario—la aparente objetividad y serenidad del relato histórico. De forma que sorprenderá a muchos la frialdad histórica de la exposición—llena, sin embargo de inquietud y pasión—pero a todos convencerá la real y casi clínica profundidad de la autopsia». El verb *pulir* reapareixia en la significativa frase final de l'informe: «Yo he vigilado con mucho detenimiento las consideraciones que hace el autor entre párrafo y párrafo y he pulido, limado y recortado a mi antojo, es decir, con toda mi capacidad y responsabilidad». L'autorització del censor va ser immediata: «Es una obra de valor muy estimable. Únicamente hay que considerar como inoportuna la transcripción demasiado extensa de discursos de políticos republicanos».

Les diferències entre el manuscrit i el llibre traduït al castellà i «polit» són més que notables, començant per la significativa desaparició de la referència al «lector estranger» del pròleg, i l'ús de la primera persona, admès per Agustí mateix. A més de reduir, en favor del de la crònica històrica, el to «literari» d'un autor com Pla, que no oblidava mai de presentar-se com a «testimoni presencial» i «observador directe» dels fets que relatava, Agustí va eliminar substancialment la perspectiva catalanista del manuscrit. Desapareixen fragments sencers o, de manera més significativa, s'esborra un capítol fonamental del llibre, el dedicat a la «concòrdia» promoguda per Francesc Cambó, el qual hi és qualificat d'«estadista». Gairebé totes les referències elogi-

oses a l'actuació de Cambó, com la del articles publicats durant la campanya electoral pel dirigent de la Lliga, però també les notes més descriptives (per exemple, «Una nota de Cambó desplaça el Govern definitivament el 13 de febrer de 1931»), són eliminades. També es rebaixen o s'ometen directament les referències a Catalunya, que passa a ser designada, en ocasions, com «la región catalana». En algun moment, els matisos cambonians són adoptats: el que en el manuscrit era «Catalunya visqué pendent de l'elaboració del projecte d'Estatut», en el llibre passa a ser «Una parte de la opinión catalana vivió pendiente de la elaboración del proyecto de Estatuto». També introdueix matisos significatius: «El general Primo de Rivera havia tractat sense gratitud els catalans» es converteix en «Los catalanes creían que habían sido tratados ingratamente por el general», o elimina frases d'importància política: «Primo de Rivera perdé una ocasió potser única per plantejar el problema català». Afegeix comentaris agressius que no sabem a qui s'han atribuir, com aquest de to agre sobre el primer decret de la República: «Este decreto de tipo humanitario aumentó la criminalidad de modo indícible», que no apareix al manuscrit. El llibre, finalment, també adjunta materials d'altres procedències, com ara el relat escrit per un desconegut «primogénito de Grande de España que aquella noche estuvo de guardia» sobre les últimes hores de la família reial al palau la nit del 14 al 15 d'abril de 1931.

Al Fons Josep Vergés de la Biblioteca de Catalunya es conserva la documentació administrativa i comercial de l'edició dels quatre volums, amb un tiratge de 2.449 exemplars cadascun. El contracte editorial va ser signat entre Ignasi Agustí i Josep Pla a Barcelona el 15 de juny de 1940. El manuscrit final redactat en castellà no es conserva. Els dos primers volums ja estaven escrits (i traduïts) i, de fet, s'havien publicat el mes d'abril anterior. Per tant, faltava concretar les dates i les condicions per als volums tercer i quart de l'obra. L'autor va cobrar per avançat el cent per cent de l'edició: es a dir, el 15% de tots els exemplars, que sortien a la venda a 25 pessetes i que van sumar la quantitat de 9.153 pessetes. En els dos primers, els correctors de proves van ser Expósito (?) i Joan Teixidor. Els volums III i IV, tal com explica Estelrich a Cambó en una carta des de París del maig de 1940, van ser revisats per Joan B. Solervicens. No es pot descartar, després

del que diu Estelrich a Cambó en una carta, que Solervicens en fos també, finalment, el traductor. Segons la documentació conservada, va cobrar 250 pessetes per la feina de correcció, que també va incloure la revisió del text del llibre *Política del rey católico en Cataluña* de Jaume Vicens Vives, publicat aquell mateix any 1940. La publicació dels volums tercer i quart es va endarrerir gairebé un any degut a l'escassetat de paper en l'autàrtica Espanya franquista. Pla no degué dubtar i va fer servir els seus contactes i amiatat amb Demetri Carceller (aleshores ministre d'Indústria i Comerç i per a qui Adi Enberg havia treballat com a secretària a la Companyia de Petrolis a Madrid l'any 1934), apressant la Central de Fabricantes del Papel perquè facilitessin a l'editorial, com més aviat millor, les raimes necessàries per a la impressió de l'obra.

Veient, doncs, els esforços personals, periodístics i polítics que hi va dedicar, les esperances que Pla devia projectar en la publicació del seu llibre devien ser altíssimes. Però el cert és que la recepció dels quatre volums de la *Historia de la Segunda República Española* va ser escassa i, per als seus interessos, decebedora. De fet, gairebé es va circumscriure exclusivament a Barcelona i a l'entorn mateix del setmanari *Destino*. La revista hi va dedicar una entrevista, titulada «José Pla habla de su obra *Historia de la Segunda República Española*», que es va publicar el 18 de maig, preparada pel mateix Agustí, el qual va enviar les preguntes a Pla en una carta en la qual assegurava, sense gaire convenciment: «En Madrid, ha producido mucha expectación el anuncio de su obra» (p. 407). Ell mateix li va dedicar una ressenya el 22 de juny següent en la qual destacava: «José Pla ha acertado en ir dando, a través de una obra de árido título, el dramatismo creciente de aquellos años y sin ampulosidad novelesca, sino en puro y jugoso estilo de observador».

Escrit, doncs, a mà en català a Roma l'hivern-primavera de 1938; llegit i revisat per Francesc Cambó a Montreux i mecanografiat per Adi Enberg uns mesos després a Abbazia; traduït al castellà per l'escriptor o per algú altre en la Barcelona de 1939; «pulido, limado y recortado a mi antojo» per Ignasi Agustí el 1940 i, finalment, corregit, revisat i suavitzat per Joan B. Solervicens, la *Historia de la Segunda República Española*, el llibre negre de Josep Pla, més citat que llegit,

més utilitzat com a arma ideològica que no pas explicat i contextualitzat, va caure ràpidament en l'oblit i no s'ha reeditat mai més. De fet, no serà fins molts anys després d'aquest tortuós periple que, en una carta a Josep Vergés datada el 22 de gener de 1965, és a dir, del moment en què l'escriptor i l'editor discutien sobre la llista inicial de volums per publicar en la seva *Obra Completa*, que Pla es preguntava retòricament: «¿Què s'ha de fer del *Cambó*? ¿S'ha d'acabar? ¿Què s'ha de fer de la Història de la Rep.?» (VERGÉS 1990). D'aquesta breu menció, no sembla que se'n pugui deduir que Pla, com s'ha escrit sovint, renunciés al llibre o que el rebutgés per les raons que fossin, fàcilment imaginables, ni tampoc que no es plantegés reeditar-lo, traduir-lo al català o adaptar-lo algun dia. Però el silenci del seu editor i la comprovació de com el llibre no va arribar a aparèixer en la llista dels títols que havien de compondre l'*Obra Completa* de Josep Pla és més que significativa.

Finalment, la pregunta que planteja la troballa inesperada d'aquest manuscrit original català que ara es dona a conèixer per primera vegada es pot formular adequadament a partir de les reflexions del professor August Rafanell a l'assaig *Notícies d'abans d'ahir* publicat l'any 2011: ¿va arribar a haver-hi una literatura franquista en català? La resposta, una vegada més, sembla negativa: l'adhesió al franquisme excloïa de l'esfera pública, indiscutiblement, la llengua catalana.

BIBLIOGRAFIA

- AGUSTÍ (1940): Ignacio Agustí, «La *Historia* de José Pla», *Destino* (22 juny), p. 10.
- ABADAL (2001): Raimon d'Abadal i Calderó, *Dietari de guerra, exili i retorn (1936-1940)* (edició a cura de Francesc Vilanova i Vila-Abadal). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- AMAT (2015): Jordi Amat, *El llarg procés. Cultura i política a la Catalunya contemporània (1937-2014)*. Barcelona: Tusquets, p. 61-156.
- AUNÓS (1940): Eduardo Aunós, *Itinerario histórico de la España contemporánea*. Barcelona: Casa Editorial Bosch.
- AZNAR (1972): Manuel Aznar, «Memorias de mis historias con José Pla», *La Vanguardia Española* (8 març), p. 47.

- BADOSA (1996): Cristina Badosa, *Josep Pla, el difícil equilibri entre literatura i política (1927-1939)*. Barcelona: Curial.
- BALMES (1939): Jaume Balmes, *Antología de sus escritos poéticos (selección y prólogo de Juan Bta. Solervicens)*. Madrid: Espasa Calpe.
- BRUNET (1944): Manuel Brunet [Romano], «Fiume, museo de extravagancias políticas», *Destino* (12 febrer), p. 3.
- CAMBÓ (1982): Francesc Cambó, *Meditacions. Dietari (1936-1940)*. Barcelona: Editorial Alpha.
- CÁNOVAS (1941): Antonio Cánovas del Castillo, *Antología (prefacio y selección de Juan Bta. Solervicens)*. Madrid: Espasa Calpe.
- GALLOFRÉ (1991): Maria Josepa Gallofré i Virgili, *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- GALLOFRÉ (2020): Maria Josepa Gallofré i Virgili, «Trajecte invers: De la *Historia de la Segunda República Española* (1940-1941) al manuscrit de la *Història de la Segona República Espanyola* (1938)», dins Josep Pla, *Història de la Segona República Espanyola (1929-abril 1933)*. Manuscrit original català inacabat. Barcelona: Edicions Destino, p. XI-XXVIII.
- GIMÉNEZ ARNAU (1978): José Antonio Giménez Arnau, *Memorias de memoria: descifre vucencia personalmente*. Barcelona: Destino.
- GRÀCIA (2012): Jordi Gràcia, *Burguesos imperfectes: l'ètica de l'heterodòxia a les lletres catalanes del segle XX*. Barcelona: La Magrana.
- LOGOTHETE (1939): Antonio Logothete, *Spagna. Grandezza e Destino di un Impero*. Roma: s. e.
- PLA (1940-41): Josep Pla, *Historia de la Segunda República Española*. IV volums. Barcelona: Ediciones Destino.
- PLA (1950): Josep Pla, «Les modestes aventures de Sardenya», *Bodegó amb peixos* (Selecta, 1950), avui dins *Les illes*, OC 15. Barcelona: Edicions Destino, 1970, p. 271-287.
- PLA (1964): Josep Pla, «El espía Georges Pâques», *El Correo Catalán*, 16 juliol, (avui traduït al català i inclòs al volum *Retrats de passaport*, OC 17. Barcelona: Edicions Destino, 1970, p. 561-567).
- PLA (1967): Josep Pla «El doctor Jacinto Vilardell», *Destino*, 20 maig (avui traduït al català i inclòs dins *Retrats de passaport*, OC 17. Barcelona: Edicions Destino, 1970, p. 593-599).
- PLA (1968): Josep Pla «Recuerdos del Café Greco en Roma», *Destino*, 9 març, (avui traduït al català i inclòs al volum *Per passar l'estona*, OC 36. Barcelona: Edicions Destino, 1979, p. 417-426).
- PLA (1970): Josep Pla, *Notes disperses*, OC 12. Barcelona: Edicions Destino.

- PLA (2006): Josep Pla, *La Segunda República Española. Una crónica 1931-1936* (edició de Xavier Pericay, pròleg de Valentí Puig). Barcelona: Edicions Destino.
- PLA (2020): Josep Pla, *Història de la Segona República Espanyola (1929-abril 1933) Manuscrit original català inacabat*. Barcelona: Edicions Destino.
- XAVIER PLA (1997): Xavier Pla (ed.), *La diabòlica mania d'escriure*. Barcelona: Edicions Destino-Fundació Josep Pla.
- XAVIER PLA (2020): Xavier Pla, «Breu història del manuscrit del llibre negre de Josep Pla», dins Josep Pla, *Història de la Segona República Espanyola (1929-abril 1933) Manuscrit original català inacabat*. Barcelona: Edicions Destino, p. XXIX-LV.
- PORTILLO (2020): David Portillo, «Un crucero por el Adriático de Josep Pla (verano de 1938)», *Quimera. Revista de literatura*, núm. 433 (gener), p. 30-33.
- RAFANELL (2011): August Rafanell, *Notícies d'abans d'ahir. Llengua i cultura catalanes del segle XX*. Barcelona: Acontravent, 2011.
- RIPOLL (2013): Blanca Ripoll, «Festina lente: la tasca silenciosa de Joan Teixidor», dins *Journal of Catalan Studies*, núm. 16, p. 34-51.
- RIQUER (1996): Borja de Riquer, *L'últim Cambó 1936-1947: la dreta catalanista davant la Guerra Civil i el primer franquisme*. Vic: Eumo.
- SOCIAS (2015): Immaculada Socias Batet, «L'espoliació i confiscació de la Villa Irene de Francesc Cambó a Abbazia avui Opatija (Croàcia)», dins Esther Alsina & Clara Beltrán (eds.), *El revers de la història de l'art: exposicions, comerç i col·leccionisme (1850-1950)*. Gijón: Trea, p. 213-235.
- SOLERVICENS (1938): Joan Baptista Solervicens [Giovanni Meliani], *Barcellona sotto l'incubo rosso*. Milà: La Sorgente-Casa editrice di buone letture.
- SOLERVICENS (1941): «Carta a un amigo sobre las últimas obras de José Pla», Destino (30 agost), p. 10.
- UTRILLO (1967): Miguel Utrillo, «Contribución "heterodoxa" a los primeros 70 años de José Pla», dins *La Estafeta Literaria*, núm. 369 (6 maig), p. 13.
- VERGÉS (1990): Josep Vergés, *Imatge Josep Pla*, OC 45, Barcelona: Edicions Destino.

LES TRADUCCIONS COM A EINA DE MODERNITZACIÓ
CULTURAL: EL PENSAMENT I L'ASSAIG A EDICIONS 62
(1962-1975)*

CARLES SANTACANA

*Grup d'Estudi d'Història de la Cultura i dels Intel·lectuals
(GEHCI-UB)*

Universitat de Barcelona

Aquest treball forma part d'un projecte¹ més ampli que vol analitzar la cultura catalana dels anys del tardofranquisme i, en concret, la reformulació d'una cultura que passava d'una fase resistencial a una etapa d'obertura i progressiva incidència en l'espai públic, que començava a obrir-se a debats sobre els diversos projectes que l'integraven, i que en definitiva encetava una etapa de dinamització impensable en els primers anys de la dictadura franquista. És evident que en aquest procés hi va tenir molt a veure l'empenta de diversos projectes editorials i, de manera molt significativa, l'aposta en alguns casos per facilitar al públic lector continguts universals en llengua catalana. Tant aquesta empenta com la decisió perquè prenguéssin una determinada direcció van tenir un valor determinant en l'evolució cultural catalana, que només és comprensible si prèviament es situen en el context social i polític en el qual es van desenvolupar. No cal insistir que la dictadura franquista havia suposat un retrocés absolut no tan sols en la difusió cultural en llengua catalana, sinó també en relació als continguts, que la censura s'havia cuidat de limitar enormement, procurant que, en els casos en què es pogués usar el català, se l'identifiqués amb el passat i el folklore. Tot i les prohibicions i les dificultats, sempre hi va haver intents de refer aquella cultura, però els avenços van ser parcials i molt limitats.

Situats en l'arrencada dels anys seixanta, van confluïr diversos elements que van modificar significativament el punt de partida dels anys quaranta (GINER, FLAQUER, BUSQUET, BULTÀ 1996). D'una banda, les iniciatives culturals que volien entroncar amb la tradició pròpia

1. Aquest text forma part del projecte de recerca PGC2018-098191-B-100 concedit pel Ministeri de Ciència, Innovació i Universitats.

eren cada cop més nombroses, tot i que el seu impacte social era molt limitat, amb ínfima presència en els mitjans de comunicació de masses. Tot i això, el sorgiment d'apostes decidides en favor de la cultura catalana eren impensables les dècades anteriors, des del teatre de l'ADB i les formulacions del teatre independent, la irrupció pública d'una nova generació, ben present a la universitat des de 1957, i que irrompia amb una accentuada voluntat de trobar referents cosmopolites, en un context de gran difusió del marxisme al món occidental; la creació de *Serra d'Or*, veritable eix al voltant del qual va gravitar bona part de la nova fase, no només pels seus continguts, sinó també per la seva capacitat d'interrelacionar els agents culturals entre si, i aquests amb el públic a qui es dirigien. I un munt d'altres contribucions, com l'aparició d'un setmanari en català com *Tele/Estel*, el primer amb voluntat de presència àmplia al quiosc, amb totes les controvèrsies que es vulgui, o el mateix fet que uns empresaris engegessin Òmnium Cultural. És en el context d'aquest tipus d'iniciatives que caldrà avaluar el paper de les editorials i el món del llibre. D'altra banda, també cal situar alguns canvis en les directrius governamentals, que a l'inici de la dècada constataren que l'estratègia de desaparició absoluta de la cultura catalana havia fracassat en el seu objectiu més ambiciós, bé que sí havia assolit èxits parcials. Bo i mantenint el caràcter dictatorial, el règim va acceptar algunes possibilitats de difusió també impensables pocs anys abans, amb el propòsit de desvincular una aparent difusió de la cultura catalana de qualsevol identificació amb el renai-xent catalanisme. Fruit d'aquest intent de dissociació, explicat cruament en els informes secrets del Consejo Nacional del Movimiento (SANTACANA 2000), i fracassat al capdavant, s'explica la permissivitat d'algunes iniciatives, tot i que sempre estaven subjectes a l'arbitrarietat de les autoritats, actitud ben present en relació a l'autorització de les traduccions del pensament i l'assaig al català, que van començar a ser possibles arran de l'arribada de Manuel Fraga al Ministerio de Información y Turismo el 1962.

1. EDITORIALS I AGGIORNAMENTO CULTURAL

Si la postguerra més immediata havia suposat l'etapa de majors dificultats socio-econòmiques per al consum cultural, alhora que la fase de prohibicions més radical de la cultura catalana, des de mitjans cinquanta, però sobretot en els seixanta, el panorama era diferent en tots dos aspectes. Alhora, es produïa un relleu generacional que tenia característiques ben especials, atès que la nova generació tenia moltes dificultats per connectar amb uns mestres que no havien pogut fer la seva funció o eren inexistents (SANTACANA 2013), però que començava a manifestar-se amb veu pròpia i amb una voluntat de connexió amb el que passava al món, en una dècada en què tot semblava possible. En les seves memòries, Jordi Solé Tura recordava aquells primers seixanta tot dient «Amb la distància, tot allò pot semblar una febre d'adolescents, però en realitat era un esclat d'energies que no tenien punts de referència a casa nostra i els havien de buscar allà on fos, sense gaires elements per distingir entre la realitat i allò que ens presentaven com a tal, entre la necessitat de donar forma i contingut general a la nostra pròpia batalla i l'estretor de les nostres possibilitats immediates» (SOLÉ TURA 1999: 223). Confluïa en el temps la posada en marxa de projectes culturals més ambiciosos, en clau catalanista i/o democràtica i/o progressista, que posaven a prova els límits del que resultava acceptable per a les autoritats franquistes. Tot plegat significava un salt endavant, que promovia una modernització de la cultura catalana, urgent després de més de vint anys de prohibicions i d'un forçat resistencialisme, que comportava enormes dificultats o gairebé impossibilitava el diàleg amb la cultura europea de l'època. El fenomen editorial d'aquesta etapa és prou conegut, des de visions generals (LLANAS 2006) a algunes —poques— monografies d'editorials, com el cas de Nova Terra (MARÍN, RAMÍREZ 2004) o Pòrtic (SOPENA 2006), d'orientacions ben diferents. Tothom remarca la importància del fenomen, que es produïa amb característiques semblants arreu de la península, com mostren aportacions col·lectives panoràmiques (MARTÍNEZ 2015) o estudis més específics sobre els anys seixanta (MARTÍNEZ 2011; ROJAS 2013), una consideració a la qual podríem afegir per analogia el cas

del Portugal sota Salazar (MELO 2019), que seria interessant d'introduir en una dinàmica comparada.

En aquest context, l'assaig traduït suposava un triple salt. D'una banda, perquè significava pujar un esglaió més en un procés de normalització, que abans havia passat de la poesia a la narrativa, amb la represa de l'assaig autòcton en els cinquanta. Traduir assaig era la mostra més evident de voler construir una cultura completa, disposada a tractar tots els temes, i útil pels debats de la contemporaneïtat, justament el que el franquisme havia impedit des de 1939. També volia dir obrir la cultura als temes universals. I, per últim, va implicar que s'incorporaven temàtiques contemporànies, just el contrari del propòsit franquista d'identificar la cultura catalana amb una tradició arcaïtzant. De retruc, aquesta opció per un cosmopolitisme modern havia d'afavorir l'interès de la generació que estava incorporant-se a la vida pública aleshores (SANTACANA 2020). Aquest procés es produeix en paral·lel a novetats rellevants en el món universitari, que és un dels actors i destinataris alhora de tota aquesta acció editorial. Una primera fase de creixement del professorat, que és jove i de seguida pren actituds que topen amb el franquisme (expulsió arran de la solidaritat amb la Caputxinada el 1966), i creixement exponencial de l'alumnat. A la Universitat de Barcelona el 1965/66 hi havia 12.950 alumnes, i el 1974/75 eren 42.473; en el cas de Filosofia i Lletres de 2.368 estudiants el 1965/66 als 9.394 del 1973/74.

És per aquests motius que ens interessa una radiografia d'aquestes traduccions en el camp de l'assaig i el pensament, com a indicatiu d'un projecte més ampli. El que hem dit fins ara no descobreix res de nou. En moltes aproximacions generals s'hi fan referències, encara que en molts casos només fetes de passada. Hi ha, en canvi, un gruix d'aportacions sorgides sobretot de l'interès filològic, que consideren aspectes importants, com la censura, el paper dels traductors o la mateixa història editorial, amb grans especialistes com Mireia Sopena, Montserrat Barcardí, Manuel Llanas, Pilar Godayol, Jordi Cornellà-Detrell, i d'altres, així com de referències testimonials, com per exemple les de Josep Maria Castellet, Francesc Vallverdú o Josep Maria Piñol.

La nostra proposta es beneficia de totes aquestes aportacions, però es situa en un terreny més generalista, en relació a l'impacte de

les traduccions d'assaig en el món cultural de l'època. Centrem l'anàlisi a partir del catàleg d'Edicions 62 durant el franquisme per provar de fer-ne una radiografia bàsica, en tractar-se d'una de les propostes editorials més innovadores en aquest terreny en aquells anys, espai en el qual també caldria considerar amb característiques similars els catàlegs de Nova Terra i el d'Estela/Laia.

2. EDICIONS 62, UNA EDITORIAL CONFLICTIVA I COSMOPOLITA

Molt probablement l'editorial que representa millor i de forma més evident la irrupció d'un concepte nou en l'arrencada de la nova cultura catalana als anys seixanta és Edicions 62. Fundada l'any que figura en la seva denominació, va ser la fórmula de major èxit de públic entre les editorials en llengua catalana, tot i les enormes dificultats en què havia de desenvolupar-se, amb un lector potencial analfabet en la seva llengua, postergada de l'àmbit públic, molt significativament de l'ensenyament. D'altra banda, també és el projecte editorial que va incloure de manera més significativa les traduccions com un element prioritari. De fet, com explica Jordi Cornellà-Detrell, «A principis dels anys 60, el sector del llibre en llengua catalana va passar, pràcticament sense transició, d'un resistencialisme voluntarista gairebé semiclandestí a una etapa d'enorme eufòria caracteritzada per un auge sense precedents de l'activitat traductora» (CORNELLÀ-DETRELL 2013: 48). Un canvi de situació radical afavorit per l'autorització del ministre Fraga des de 1962 de la traducció de llengües estrangeres al català, i per un factor de tipus empresarial. Molts títols prohibits, i que a poc a poc serien autoritzats —tot i que sovint amb supressions— tenien els drets en castellà en mans d'editorials llatinoamericanes, que no havien previst aconseguir els drets de publicació en català; d'aquesta manera, les editorials interessades no tenien massa problemes per contractar els drets d'edició en català, i en ocasions podien avançar-se a una traducció castellana editada a Espanya. Aquest és un element tècnic rellevant, però és evident que, en la determinació de les editorials catalanes que van fer aquesta opció, pesava sobretot la voluntat de dotar l'edició en llengua catalana de tots els continguts dels clàssics

universals, passa necessària per a la normalització d'una cultura no subsidiària. I Edicions 62 s'hi va abocar, tant en relació al que denominem ficció com a allò que classifiquem com a no ficció. La combinació de tots aquests factors va convertir Edicions 62 en una empresa cultural de suma importància, imprescindible per a entendre el desenvolupament cultural català del tardofranquisme.

Malgrat l'evidència d'aquest lideratge, que destaquen totes les obres que s'endinsen en aquest període, també és cert que no comptem amb cap estudi sistemàtic a propòsit de l'editorial, potser per la magnitud que suposaria una anàlisi global de tota la seva trajectòria. Certament, disposem d'algún treball que situa 62 en el context de les editorials de l'època (LLANAS 2006) o alguna aproximació a la censura d'alguna de les seves col·leccions (SOPENA 2013), però la investigació no ha entrat a fons en una anàlisi del contingut de les seves edicions, i menys encara del seu impacte públic, cultural i polític. Sí que podem citar el tractament en relació a autors que van esdevenir peces importants en el seu catàleg, però són tractaments *ad personam*. D'altra banda, sovint la investigació s'ha orientat en major mesura cap a les col·leccions literàries d'allò que anomenem ficció, de manera que l'atenció a les publicacions de les ciències socials acostuma a generar menys interès. Justament aquestes són les més rellevants en aquest moment pel nostre projecte. Més enllà d'aquestes consideracions, cal constatar que, en el cas concret d'Edicions 62, sobresurt el material generat en relació al seu màxim responsable i orientador d'aquells anys. No només hi ha una notable biografia sobre Josep Maria Castellet (MUÑOZ 2006), sinó que fins i tot va ser objecte del III Simposi sobre literatura comparada catalana i espanyola (GALLÉN, RUIZ 2015). I, sobretot, comptem amb la seva extensa obra memorialística, que en bona mesura atén precisament a la seva tasca com a editor i la feina a Edicions 62, que esdevenen una font de notable interès (fonamentalment CASTELLET 1988, 2007, 2009, 2012). També disposem com a font dels catàlegs, especialment els editats en efemèrides especials (EDICIONS 62, 1979 i 1987), que van més enllà de la simple enumeració dels títols editats.

3. L'ASSAIG COM A VIA D'INTERNACIONALITZACIÓ

Com dèiem, Edicions 62 va fer una aposta decidida per incorporar al seu catàleg el pensament i l'assaig contemporani. Una aposta decidida, impulsada en bona part pel mateix Castellet, que s'interessava constantment per les novetats que sorgien a Europa, i que mantenia relacions directes amb molts editors i intel·lectuals d'arreu. En la cronologia estudiada, 62 va publicar set col·leccions que podríem considerar en l'àmbit del pensament i l'assaig: Biblioteca Bàsica de Cultura Contemporània (1965-1971), Biblioteca del Pensament Cristià (1964-1968), Blanquerna (1963-1971), El Cangur (1974-...), L'Escorpí. Idees (1968-...), Història social de la cultura (1966-1967), i Llibres a l'Abast (1962-...).

D'aquestes n'hi havia una dedicada en exclusiva a obres traduïdes: la Biblioteca Bàsica de Cultura Contemporània (1965-1971). També es podria considerar en aquest bloc la Història Social de la Cultura (1966-67), amb 6 volums, tots traduïts, però és un projecte que en realitat només consistia en diversos volums de tres obres: la *Història social de l'art i la literatura*, d'Arnold Hauser, la *Història social de la ciència*, de John D. Bernal, i la *Història social de la filosofia*, de Bertrand Russell.

En les altres coeccions el volum d'obres traduïdes en el període estudiat és divers:

Biblioteca del Pensament Cristià (1964-1969). 19 volums, dels quals 17 traduccions.

Blanquerna (1963-1971). 48 obres, de les quals 30 traduccions.

El Cangur (1974-...). Entre 1974 i 1975 va publicar 17 títols, dels quals 9 traduccions, que alternaven la narrativa i l'assaig. Eren reedicions en format butxaca d'obres que havien tingut èxit entre el públic.

L'Escorpí Idees (1968-...). 36 títols fins a 1972 (repren el 1978). En aquesta primera etapa hi havia 21 traduccions.

Llibres a l'Abast (1962-...). 125 volums fins a 1975, dels quals 67 traduccions.

Per a l'aproximació que ara proposem hem deixat de banda El Cangur, perquè es tractava de reedicions; i la Biblioteca del Pensament

Cristià i Blanquerna, perquè es dedicaven exclusivament al llibre religiós i/o teològic. Naturalment que es tracta d'una temàtica molt rellevant a l'època, amb els debats arran del Concili Vaticà II i les seves conseqüències més immediates, i de fet l'existència de les dues col·leccions n'és una bona prova. Constatem, a més, que el volum de traduccions en aquestes dues col·leccions era abassegador, amb un 89% i un 62% dels títols editats. Tanmateix, per acotar la recerca hem optat per les tres col·leccions amb més projecció en l'àmbit del pensament en general, que en algun cas també inclouen obres de temàtica religiosa. A saber: la Biblioteca Bàsica de Cultura Contemporània (BBCC), L'Escorpí (ES) i Llibres a l'Abast (LAB). I fonamentem l'anàlisi en els llibres realment publicats, que són els que van tenir impacte en el públic lector. És evident que això no significa estudiar completament el programa cultural de 62, que hauria d'incloure, per exemple, 44 llibres no autoritzats, 25 dels quals són traduccions de l'àmbit del pensament i les ciències socials. Els llistats que va fer públics l'editorial d'obres prohibides o publicades amb supressions és molt eloqüent (DDAA 1979: LII-LVI). De fet, la censura ha estat probablement una de les qüestions més estudiades en relació als projectes editorials d'aquests anys. En el cas de l'assaig de 62 és imprescindible l'estudi de Mireia Sopena, centrat en la col·lecció Llibres a l'Abast (SOPENA 2013), que mostra fins a quin punt elsensors actuaven de manera arbitrària. Els criteris eren molt elàstics, i responien a múltiples variables. Solien distingir en un mateix autor entre títols que consideraven de contingut més teòric o aquells altres que podien suscitar una lectura més explícitament política. Així, es podia prohibir *An essay on liberation* de Herbert Marcuse, autor del qual es van autoritzar altres obres. L'informe del censor (lector segons la nova terminologia) deia el 1969: «Contenido y tono, que en cada nuevo escrito de Marcuse parece hacerse más virulento, son inaceptables. El ensayo no añade nada en cuanto a ideas, a lo que se conoce de él» (SOPENA 2013: 151). També s'ha de tenir en compte que molts lectors/censors eren eclesiàstics, i eren més severs amb obres que podien contradir la dogmàtica catòlica que no pas en relació a d'altres temàtiques. També es constata que els informes dels lectors no sempre eren seguits per les autoritats, que en ocasions els consideraven massa permissius. I també es pot observar que els avatars polítics van incidir en els criteris sensors,

circumstància especialment constatable arran de l'estat d'excepció de 1969, que va provocar un enduriment dels criteris, amb mutilacions més àmplies a obres autoritzades, com per exemple tot un capítol de *Psicoanàlisi i política* de Marcuse. Fins i tot es va donar el cas d'alguna obra prohibida durant l'estat d'excepció i autoritzada posteriorment, com *Per una teoria de la nació*, de Robert Lafont.

Abans d'endinsar-nos en l'anàlisi qualitativa paga la pena fer uns quants números. Alguns dels implicats ja van explicar que l'assaig traduït es venia poc. Castellet explica que per aquest motiu van tancar la Biblioteca Bàsica de Cultura Contemporània, i afirmava que un dels motius era que els lectors demanaven a una editorial catalana sobretot autors catalans, dels quals tampoc hi havia tanta oferta. I per altra banda, que aquests lectors s'havien acostumat a llegir en castellà els temes o autors universals. En les seves memòries poc formals d'un director literari, Castellet afirma: «Amb l'assaig, també: mentre es venien els llibres de Fuster, Candel, Benet, Badia, etc., vam haver de clausurar la col·lecció Biblioteca Bàsica de Cultura Contemporània els autors de la qual es deien: Bertrand Russell, Sigmund Freud, Antonio Gramsci, Niels Bohr, György Lukács, Emmanuel Mounier, Simone de Beauvoir, Albert Einstein, ect. És dur d'empassar, però la cosa va anar així» (DDAA 1987: 52). Les dades de la pròpia editorial indiquen que la col·lecció L'Escorpí no va tenir cap reedició en el període estudiat i la Biblioteca Bàsica de Cultura Contemporània només cinc. Era la lluita entre un projecte molt ambiciós, ateses les circumstàncies en què es desenvolupava, i la dura realitat. Sopena ha qualificat l'ambició del projecte editorial en el seu conjunt com «història d'un deliri» (SOPENA 2013: 148), i certament anava més endavant del que la societat catalana podia absorbir en aquell moment. És per això que la crisi que va viure l'editorial el 1969, quan el projecte de la Gran Enciclopèdia Catalana va amenaçar-ne la continuïtat, va obligar a deixar inèdits diversos títols que ja estaven preparats per a anar a impremta. No obstant, tot i que aquests llibres tinguessin poques vendes, no vol dir que no influïssin en un món cultural en construcció/reconstrucció, que partia d'unes xifres molt modestes, i que en la tipologia de títols aquí analitzats havia de competir amb col·leccions en castellà que també tenien vocació d'oferir llibres assequibles econòmicament d'autors i

temàtiques semblants, com per exemple la col·lecció de butxaca d'Aliança Editorial (1966) o Ariel Quincenal (1968).

Per avaluar les tres col·leccions considerades, cal prestar atenció primer de tot als autors traduïts. Ens estem referint a 112 obres, però no a 112 autors, ja que hi ha vint-i-un autors que van publicar més d'un títol, i que acaparen pràcticament la meitat del catàleg que estudiem. I si volguéssim filar més prim podríem remarcar els vuit que van ser objecte de traducció en un mínim de tres obres.

Quadre 1. Autors amb més d'un volum traduït a les col·leccions BBCC, ES, LAB (1962-1975)

<i>Autor</i>	<i>Obres traduïdes</i>
Herbert Marcuse (1898-1979)	7
Bertrand Russell (1872-1970)	6
Karl Marx (1818-1883)	4 (més 2 amb Engels)
Friedrich Engels (1820-1895)	4 (més 2 amb Marx)
Erich Fromm (1900-1980)	5
Simone de Beauvoir (1908-1986)	5
Teilhard de Chardin (1881-1955)	3
Emmanuele Mounier (1905-1950)	3
Jean Piaget (1896-1980)	2 (i una altre sobre ell)
Antonio Gramsci (1860-1937)	2
Jean-Paul Sartre (1905-1980)	2
György Lukács (1885-1971)	2
Karel Kosík (1926-2003)	2
Thomas Bottomore (1920-1992)	2
Vere Gordon Childe (1892-1957)	2
Claude Lévi-Strauss (1908-2009)	2
Norman Mailer (1923-2007)	2
Bertolt Brecht (1898-1956)	2

<i>Autor</i>	<i>Obres traduïdes</i>
Aleksandr Soljenitsin (1918-2008)	2 (tot i que un volum és de prosa)
Betty Friedan (1921-2006)	2 (obra en dos volums)
Sigmund Freud (1856-1939)	1 (i una altre sobre ell)

Font: Elaboració pròpia a partir de DDAA (1979), *Edicions 62. Mil llibres en català*.

Aquests vint-i-un autors responien a tipologies diverses, però en qualsevol cas a temes de gran impacte en aquells anys. D'una banda, hi ha clàssics marxistes inaccessibles fins aleshores (Marx i Engels), just en el moment d'auge d'aquesta doctrina tant a nivell polític com en l'àmbit de les ciències socials, així com els referents més contemporanis, des d'un pòstum Gramsci a la translació a l'anàlisi literària de Lukács o un Karel Kosík que va caure en desgràcia després de la primavera de Praga, molt compromès amb les disputes polítiques del moment. De l'altra, hi ha dos clàssics del pensament religiós (Mounier i Chardin), l'intel·lectual de referència del compromís contestatari —Sartre—, els autors de la contracultura (Marcuse), del feminisme (Beauvoir i Friedan), i dels enfocaments més novedosos de les ciències socials (Bottomore, Gordon Childe, Lévi-Strauss), a més de la psicologia de Piaget, Fromm i Freud, i un inclassificable Russell, de registres molt diversos. I les denúncies de les grans potències, amb el nordamericà Norman Mailer, crític amb la política del seu país, i Soljenitsin, l'escriptor crític amb la URSS, flamant Premi Nobel el 1970.

Interessa remarcar, com posa de manifest el quadre, que els autors eren majoritàriament contemporanis, vius en el moment d'edició de les traduccions, amb un notable impacte encara en els temes de debat del moment, especialment Marcuse, Fromm, Russell, Sartre i Beauvoir. Marcuse era el referent internacional de l'ala més esquerrana de l'escola de Frankfurt, alhora que també un referent de la implicació i el compromís polític dels intel·lectuals, en el seu cas dels filòsofs. Era l'autor de rabiosa actualitat en els anys seixanta, i molt especialment arran del maig francès. Les set traduccions de Marcuse es van publicar molt concentrades en el temps, entre el mític any 1968 i 1971. Cal

remarcar que excepte en el cas d'*Eros i civilització*, que es va traduir tretze anys després de l'obra original, la major part d'obres es van editar en català amb una mínima diferència en relació a la seva primera versió, aspecte que l'editorial posava de manifest en la publicitat d'algunes obres, especialment amb la publicitatíssima *La fi de la utopia*. Mostra de l'enorme interès que suscitava Marcuse, el mateix Josep Maria Castellet es va atrevir a escriure una *Lectura de Marcuse*, un dels pocs llibres d'aquells anys en què un autor local emprenia l'anàlisi d'una obra de tanta repercussió internacional. Un cas paral·lel és el de Erich Fromm, que també havia participat inicialment de l'escola de Frankfurt, encara que després en va ser crític. En el període que analitzem se l'associava a la defensa de la llibertat personal i cultural, molt involucrat en els moviments pacifistes contra la guerra del Vietnam. De les cinc obres del psicoanalista i filòsof alemany interessaven sobretot les dues que ja tenien més projecció: *La por a la llibertat* i *L'art d'estimar*, que van ser traduïdes amb un notable retard, catorze i deu anys respectivament. Cal dir, també, que van ser obres de força èxit de vendes si les situem en els paràmetres de l'època. (Paidós havia traduït al castellà *La por a la llibertat* el 1947 i *L'art d'estimar* el 1959). Menys predicament va tenir Sartre, que, tot i la popularitat de què gaudia en aquells anys, només va veure traduïdes dues obres: *Esbós d'una teoria de les emocions* i *Qüestions de mètode*. Curiosament, tampoc altres editorials catalanes van mostrar un gran interès en el filòsof francès que regnava al París de l'època (GODAYOL 2018). Edicions 62 va donar molta més difusió a la seva companya, Simone de Beauvoir, que havia escandalitzat la societat francesa el 1949 amb la publicació d'*El segon sexe*, convertint-se no només en una escriptora compromesa, sinó en un referent del que esdevindria el moviment feminista dels seixanta. El seu llibre estrella havia estat inclòs fins i tot a l'Índex de llibres prohibits del Vaticà. Beauvoir va ser una aposta forta de 62, que en va traduir cinc llibres el 1968 i 1969. Totes eren obres escrites abans de 1955, però havien estat proscrietes per l'Estat espanyol, i les úniques edicions en castellà eren a Llatinoamèrica. 62 es va atrevir a proposar-ne diversos títols, que van aparèixer amb mutilacions, però van poder arribar al públic. En tots els casos, 62 (Aymà també va publicar el 1966 i 1968 dues obres de Beauvoir en català) es va avançar a

les edicions en castellà editades a Espanya (CORBÍ 2010: 165-191). A més és especialment significatiu que *El segon sexe* aparegués amb un pròleg de Maria Aurèlia Capmany, que era el primer estudi sobre l'obra de l'autora francesa, i que apareixia en paral·lel a l'interès de Capmany pel feminisme, que ja havia manifestat clarament amb *La dona a Catalunya*, que havia publicat el 1966. Encara que en un sentit diferent del de Beauvoir, 62 publicà el 1965 els dos volums de la nord-americana Betty Friedan, *La mística de la feminitat*, que mostra fins a quin punt el paper social de la dona estava ben present al cap de Castellet (GODAYOL 2016: 143-157).

Un cas ben singular era el del longeu Bertrand Russell, tant pel personatge, com perquè es van publicar quan l'autor ja tenia més de noranta anys; va morir el 1970. En el seu cas, amb obres traduïdes de tipologia ben diferent, unes de caràcter eminentment científic, i d'altres orientades a la denúncia social, però en tots els casos amb la força mediàtica i l'autoritat moral de l'autor en els anys seixanta, convertit en un activista pacifista i en un constant polemista, que si bé havia fracassat en la llunyana Primera Guerra Mundial, tornava a tenir protagonisme arran de la crisi dels míssils de 1962 i els debats sobre l'energia nuclear. Així va publicar obres canòniques, però també va veure vetades altres propostes, com *Matrimoni i moral*.

A banda d'aquesta autors, amb obres de pensament d'impacte, l'altre gran interès dels editors de 62 va ser el marxisme. De fet, com va dir el sociòleg Salvador Giner «una novetat cabdal que aportà el decenni dels anys seixanta a la interpretació de la cultura catalana fou la irrupció del pensament marxista a les ciències socials» (GINER 1996: 107). I aquesta irrupció era especialment significativa per diversos motius, sobretot perquè tot allò vinculat al marxisme i al comunisme era per a la dictadura un anatema. I també cal considerar que les traduccions i la difusió del pensament marxista posaven a l'abast una eina per a reinterpretar la història i la realitat de la societat catalana. El primer pas va ser l'edició de les obres dels pares fundadors, com també amb llibres contemporanis. Els 10 llibres que es van publicar de Marx i Engels (quatre de cadascun i dos d'autoria compartida) van aparèixer entre 1967 i 1971, i la meitat van tenir el mateix traductor, Jordi Solé Tura. Es tractava de les obres més teò-

riques (el *Manifest comunista* va continuar prohibit molts anys i *El capital* no va ser traduït fins als anys 80) dels pares del marxisme, i ben segur que en aquelles circumstàncies el nom dels autors ja era un bon esquer editorial.

La introducció de Gramsci era molt significativa (GODAYOL 2017), amb un paper fonamental de Jordi Solé Tura, que en va fer la primera compilació, i que tenia especial transcendència en el context català per les implicacions de la definició de la cultura nacional i la cultura popular, i el paper dels intel·lectuals, reflexions que van generar una bona petjada entre els estudiosos catalans de l'època, que a la pràctica estaven assumint el paper d'intel·lectuals definidors d'una nova cultura catalana. En les seves memòries, Solé Tura explica que va ser ell mateix qui va proposar a Castellet la introducció del teòric sard, amb una primera antologia centrada en temes de cultura i literatura per tal de «no aixecar gaire la llebre» (SOLÉ TURA 1999: 229). Aquella primera antologia va tenir èxit, i es va traduir després al castellà, obrint pas a una difusió de Gramsci que va tenir una segona passa significativa amb una antologia política, basada en textos escrits de Gramsci a la presó «en un llenguatge especial per burlar la censura feixista, ens va ajudar a passar la nostra pròpia censura» (SOLÉ TURA 1999: 229). Cal dir que en aquestes traduccions de Gramsci sempre incloïen pròlegs del propi Jordi Solé Tura, on es remarcava la tria dels textos que s'havien aplegat. Més enllà de Gramsci, també es van traduir altres obres teòriques del marxisme, amb autors com el filòsof txec Karel Kosík (1926-2003), del qual es va traduir la seva *Dialèctica del concret* (original 1963, català 1971). Kosík estava en el centre de noves formulacions d'un humanisme marxista, i va topar amb el món soviètic quan el 1968 va donar suport a la primavera de Praga. L'intent del que es va anomenar socialisme de rostre humà, i el seu aixafament a mans de les autoritats soviètiques va promoure un debat molt viu a l'Europa Occidental, amb profundes escissions en els cercles culturals i polítics marxistes, també òbviament en l'àmbit català. En relació a aquesta qüestió trobem altre cop Jordi Solé Tura, que dos anys després dels fets va traduir l'*Informe Dubcek*, a més d'escriure'n també un pròleg. En aquest cas ja no es tractava de discussions teòriques, sinó que aquesta traducció suposava un plantejament polític clar.

Tota aquesta realitat editorial fou possible també gràcies als traductors, alguns que tot just començaven una carrera professional, com Manuel Carbonell, d'altres que van fer aquesta feina només com a substitució d'altres ocupacions, com Jordi Solé Tura, que curiosament va ser el traductor més prolífic en les col·leccions que hem considerat. Va traduir-ne 23 obres, a enorme distància de Jordi Monés, que va ser el segon en producció, amb set títols. També cal consignar traductors recurrents, com l'esmentat Manuel Carbonell, Miquel Adrover, August Gil Matamala, Josep Maria Palàcios, Miquel Martí i Pol, Francesc Parcerisas o Mireia Bofill. En alguns casos es tractava d'un encàrrec professional, però és ben sabut que en d'altres els mateixos traductors suggerien títols per afinitat amb les temàtiques o autors originals. Un nivell de vincle més intens entre autors traduïts i la cultura local es va vehicular a través dels pròlegs. Fou el cas especialment de la col·lecció Biblioteca Bàsica de Cultura Contemporània, que introduí com a criteri general que autors locals hi escrivissin pròlegs de presentació de l'obra. La tria era molt significativa, i posava en valor uns autors locals que «dialogaven» amb els grans noms de la cultura universal. Només com a exemple, Erich Fromm era prologat pel filòsof Francesc Gomà; Freud pel psiquiatre Delfí Abella; Bertrand Russell per Manuel Sacristán; Joseph Schumpeter per l'economista Fabià Estapé; Jacques Maritain per l'especialista en temes religiosos Josep M. Piñol; Emmanuel Mounier per l'activista catòlic-marxista Alfonso Comín; Simone de Beauvoir per Maria Aurèlia Capmany; Nikolau Pevsner per l'arquitecte Oriol Bohigas; Lévi-Strauss pel filòsof Eugeni Trias; Thomas Bottomore pel sociòleg Pinilla de las Heras o Gordon Childe per l'historiador i arqueòleg Miquel Tarradell. I l'omnipresent Castellet, que s'atrevia amb Luckács i Marcuse. A Llibres a l'Abast els pròlegs només van ser habituals en els dos primers anys, moment en què també van assajar una altra fórmula, consistent a completar alguns llibres de l'àmbit de les ciències socials amb una segona part amb estudis aplicats al cas català. Per exemple, el llibre de Gaston Bardet *L'urbanisme* incloïa una segona part on l'arquitecte i urbanista Manuel Ribas Piera feia una història recent de la urbanística als Països Catalans, o les aportacions d'Ernest Lluch i Eugeni Giral al volum d'Alfred Sauvy *La població*, o el de Casimir Martí al volum d'Henri Arvon sobre *L'anarquisme*.

4. PER CONTINUAR

La sintètica radiografia exposada fins aquí pretén situar el fenomen concret de les traduccions de la no ficció al català en el context del desenvolupament de la cultura catalana durant el franquisme. Els títols i els autors que es van editar són una mostra evident que una part dels agents culturals no havien donat per perduda la possibilitat de projectar un programa de cultura catalana nacional i moderna, gràcies a unes traduccions que permetessin connectar directament amb els debats contemporanis de la cultura universal. Per tant, va ser un element decisiu en la modernització de la cultura catalana, i en la imatge que volia projectar. Alhora, resseguint els actors implicats —direcció editorial, traductors, prologuistes— es constata que la gran majoria formaven part de les generacions de la postguerra, amb escassa connexió amb la generació de preguerra, absent com a traductors o prologuistes. Una constatació que inclina a pensar que també bona part dels lectors podien identificar-se amb la nova generació, molts d'ells universitaris. És interessant d'assenyalar que algunes traduccions van aparèixer poc temps després de les obres originals, generant una sensació de modernitat molt important per a una cultura molt precària, en ple debat entre la recuperació de la tradició i la incorporació d'una modernitat cosmopolita. Tanmateix, els límits d'aquesta aposta van ser també molt evidents. Les traduccions van ser un fracàs editorial des del punt de vista econòmic i van tenir una circulació escassa, però qualitativament decisiva en el món universitari, que estava creixent enormement, però no van reeixir a superar la identificació del català amb allò local i el castellà amb allò universal. Queda pendent de desenvolupar un aspecte rellevant per completar aquesta panoràmica, que és l'avaluació sistemàtica de la recepció real d'aquestes obres. Sabem que l'aparició d'algunes d'aquestes obres va ser seguida i va generar debats en alguns cercles, com per exemple les traduccions de textos marxistes en publicacions legals i clandestines. I que en alguns casos hi va haver importants —per comparació amb la precarietat habitual— campanyes publicitàries, però ens cal una avaluació de la seva presència en els grans mitjans de comunicació i el seu ús real en el món universitari. Ho provarem en un proper article.

BIBLIOGRAFIA

- BACARDÍ (2012): Montserrat Bacardí, *La traducció catalana sota el franquisme*, Lleida: Punctum.
- BACARDÍ, GODAYOL (2017): Montserrat Bacardí, Pilar Godayol (eds.), *Traducció i franquisme*, Lleida: Punctum.
- CASTELLET (1988): Josep Maria Castellet, *Els escenaris de la memòria*, Barcelona: Edicions 62.
- CASTELLET (2007): Josep Maria Castellet, *Dietari de 1973*, Barcelona: Edicions 62.
- CASTELLET (2009): Josep Maria Castellet, *Seductors, ilustrats i visionaris. Sis personatges en temps adversos*, Barcelona: Edicions 62.
- CASTELLET (2012): Josep Maria Castellet, *Memòries confidencials d'un editor. Tres escriptors amics*, Barcelona: Edicions 62.
- CORBÍ (2010): María Isabel Corbí, «Simone de Beauvoir en España: sus obras traducidas y su recepción en la prensa», *Feminismo/s*, núm. 15, p. 165-191.
- CORNELLÀ-DETRELL (2013): Jordi Cornellà-Detrell, «L'auge de la traducció en llengua catalana als anys 60: el desglaç de la censura, el XVI Congreso Internacional de Editores i el problema dels drets d'autor», *Quaderns. Revista de Traducció*, núm. 20, p. 47-67.
- CISQUELLA, ERVITI, SOROLLA (1977): Georgina Cisquella, José Luis Erviti, José A. Sorolla, *La represión cultural en el franquismo. Diez años de censura de libros durante la Ley de Prensa (1966-1976)*, Barcelona: Anagrama.
- DDAA (1979): DDAA, *Edicions 62. Mil llibres en català, 1962-1979*, Barcelona: Edicions 62.
- DDAA (1987): DDAA, *Edicions 62. Vint-i cinc anys (1962-1987)*, Barcelona: Edicions 62.
- GALLÉN, RUIZ (2015): Enric Gallén, José Francisco Ruiz Casanova (cur.), *Josep Maria Castellet, editor i mediador cultural*, Lleida, Barcelona: Punctum/Edicions 62.
- GASSOL, SOPENA (2017): Olívia Gassol, Mireia Sopena, «La cultura catalana, asediada. Un balance crítico de los estudios sobre la censura franquista», *Represura. Revista de Historia Contemporánea Española en torno a la Represión y la Censura aplicadas al Libro*, núm. 2 (nova època), p. 95-138.
- GINER, FLAQUER, BUSQUET, BULTÀ (1996): Salvador Giner, Lluís Flaquer, Jordi Busquet, Núria Bultà, *La cultura catalana: el sagrat i el profà*, Barcelona: Edicions 62.

- GODAYOL (2016): Pilar Godayol, «Dos clàssics del feminisme censurats», dins Laura Vilardell (ed.), *Traducció i censura en el franquisme*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 143-157.
- GODAYOL (2017): Pilar Godayol, «Antonio Gramsci sota la dictadura franquista: les traduccions al català», dins Montserrat Bacardí, Pilar Godayol (eds.), *Traducció i franquisme*, Lleida: Punctum.
- GODAYOL (2018): Pilar Godayol, «Las traducciones catalanas de Jean-Paul Sartre», *Bulletin Hispanique*, núm. 120-I, p. 309-324.
- LLANAS (2006): Manuel Llanas, *L'Edició a Catalunya. Segle XX (1939-1975)*, Barcelona: Gremi d'Editors.
- MARÍN, RAMÍREZ (2004): Dolors Marín, Agnès Ramírez, *Editorial Nova Terra, 1958-1978. Un referent*, Barcelona: Editorial Mediterrània.
- MARTÍNEZ (2011): Jesús Martínez Martín, «Editoriales conflictives y disidentes en tiempos de la dictadura (1966-1975)», *Arbor*, núm. 747, p. 121-141.
- MARTÍNEZ (2015): Jesús Martínez Martín (dir.), *Historia de la edición en España (1939-1975)*, Madrid: Marcial Pons.
- MELO (2018): Daniel Melo, «"Se cambian los tiempos, se cambia la voluntad": edición, lectura y cambio cultural en el Portugal de los años sesenta», *Cercles. Revista d'Història Cultural*, núm. 21, p. 15-45.
- MUÑOZ (2006): Teresa Muñoz Lloret, *Josep M. Castellet. Retrat de personatge en grup*, Barcelona: Edicions 62, 2006.
- ROJAS (2013): Francisco Rojas Claros, *Dirigismo cultural y disidencia editorial en España (1962-1973)*, Alacant: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- SANTACANA (2000): Carles Santacana, *El franquisme i els catalans. El Consejo Nacional del Movimiento, 1962-1971*, Catarroja: Afers.
- SANTACANA (2013): Carles Santacana, «Sobre las rupturas y las continuidades en los años sesenta», *Cercles. Revista d'Història Cultural*, núm. 16, p. 31-52.
- SANTACANA (2020): Carles Santacana, «Entre jóvenes y viejos. El impacto del 68 en la reconstrucción de la cultura en Cataluña», *Pasado y Memoria*, núm. 21, p. 203-223.
- SOLÉ (1999): Jordi Solé Tura, *Una història optimista. Memòries*, Barcelona: Edicions 62.
- SOPENA (2006): Mireia Sopena, *Editar la memòria. L'etapa resistent de Pòrtic (1963-1976)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- SOPENA (2009): Mireia Sopena, «Intellectuals i pensament sota censura. Les traduccions de "Llibres a l'Abast" (1963-1977)», dins *Actes del Catorzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, vol. 1, p. 415-425.

- SOPENA (2013): Mireia Sopena, «"Con vigilante espíritu crítico". Els censors en les traduccions assagístiques d'Edicions 62», *Quaderns. Revista de Traducció*, núm. 20, p. 147-161.
- SOPENA (2006): Mireia Sopena, «Le franquisme contra la pensée. L'essai français sous la surveillance de la censure franquiste», *Pandora. Revue d'Études Hispaniques*, núm. 6, p. 269-282.
- VALLVERDÚ (2013): Francesc Vallverdú, «La traducció i la censura franquista: la meva experiència a Edicions 62», *Quaderns. Revista de Traducció*, núm. 20, p. 9-16.
- VILARDELL (2016): Laura Vilardell (ed.), *Traducció i censura en el franquisme*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

EL FREGOLISME EN JOAN BROSSA: PUNT DE PARTIDA
PER TRANSFORMAR PERSONATGES LITERARIS
EN POESIA EXPERIMENTAL

ELISABET CONTRERAS BARCELÓ

Poció

Universitat de Barcelona

1. INTRODUCCIÓ I OBJECTIUS

La present proposta forma part de les investigacions sobre poesia i la seva didàctica que s'estan duent a terme des del grup de recerca POCIÓ (2017 SGR 1668, I+D PID2019-104628RB-I00) de la Universitat de Barcelona.

Durant el curs 2019-2020, en el marc de l'assignatura *El personatge i la seva construcció en els àmbits iconogràfics i iconològics* del Màster d'Educació Interdisciplinària de les Arts de la Facultat d'Educació de la Universitat de Barcelona, es va dur a terme una experiència d'innovació docent per tal d'assolir els objectius del curs que feien referència a la recepció i creació de processos artístics amb finalitats educatives. Aquesta experiència consistia en l'elaboració d'un projecte sobre un personatge literari, a ser possible de la literatura infantil i juvenil, tenint present les diferents disciplines de les quals procedien els alumnes.

En un context multidisciplinar com el que hi havia a l'aula, i amb la voluntat de dissenyar un projecte interdisciplinari en el qual tots els alumnes poguessin sentir-se còmodes, amb independència de quina fos la seva formació humanística-artística prèvia, ens vam plantejar fer una recerca a partir de la investigació-acció amb la següent pregunta de recerca: quins resultats obtindríem si proposéssim als estudiants la realització d'un poema visual o objecte, que, per definició, és frontera de gèneres artístics, per tal que creïn la seva pròpia interpretació d'un personatge literari? Els procediments emprats pels alumnes serien comparables al procés de fregolisme en la creació de personatges que fa Joan Brossa?

A partir d'aquí, es va proposar a l'alumnat l'anàlisi d'un personatge de la literatura, partint de la lectura i visualització de les diferents

versions que se n'han fet, i transformar-lo en un poema experimental -visual o objecte-, tal i com feia Joan Brossa, i acompanyar-lo d'una proposta didàctica per a infants i/o joves en l'àmbit de l'educació formal o no formal.

Tot i que el projecte que es va presentar als estudiants incloïa la recepció, la creació i l'elaboració d'una proposta didàctica, en aquesta investigació ens centrarem en el procés d'anàlisi del personatge en les diferents versions (recepció) i el procés de construcció del poema visual o objecte (creació). Deixarem així, per a futures investigacions, la part didàctica del projecte.

Per tal d'analitzar l'experiència i els seus resultats en relació als objectius plantejats, vam partir de l'observació participativa en tot el procés i es van recollir dades de les memòries que van realitzar els estudiants, sobretot de les parts que feien referència al procés de creació del poema visual o objecte, que eren d'especial interès perquè es podien relacionar amb el procés creatiu de transformisme de Joan Brossa. Finalment, es va realitzar una enquesta posterior a l'experiència realitzada a través del formulari de Google Form, en què se'ls preguntava sobre el procés de creació i els elements utilitzats, així com una valoració general de l'experiència.

Com que totes les dades recollides són textos reflexius dels estudiants, el tractament que s'ha donat a les dades és de caràcter qualitatiu, a través del programa Nvivo (QSR International Pty Ltd: 2016) que ens ha permès establir categories d'anàlisi i reflexionar sobre els resultats de l'experiència.

2. MARC TEÒRIC

2.1. La poesia experimental

La poesia experimental té la capacitat de sorprendre el lector-espectador i l'obliga a buscar noves estratègies per aproximar-se al poema: deconstruir els elements que el conformen, buscar referents coneguts, reflexionar i intentar construir un significat. És per això que, tal i com mostra l'estudi de Bordons i Cavalli (2012), aquest tipus

de poesia comporta importants beneficis en l'educació literària de lectors no experts, i fins i tot ofereix moltes i interessants aplicacions didàctiques a qualsevol nivell educatiu per millorar la competència literària dels estudiants (CONTRERAS i TORRENTS 2020).

Tot i que la crítica literària no ha consensuat una única definició per a la poesia experimental, sovint es refereix a aquest tipus de poesia com a espai integrador i de frontera de diferents gèneres artístics, que permet reflexionar des de camps tradicionalment allunyats com l'art, la dansa, la música, el teatre i la paraula (AUDÍ i BORDONS 2010).

La poesia experimental trenca les fronteres del sentit, dels gèneres, de la lectura i també de l'eterna inspiració i autoria del poeta, que utilitza elements de la realitat directament, seguint la tècnica del *ready-made*. La poesia experimental s'escapa de les definicions tancades. (AUDÍ *et al* 2010: 387)

Joan Brossa fou un dels artistes que van conrear alguns d'aquests tipus de poesia (BORDONS 1988), especialment la poesia visual i la poesia objecte, combinant diferents tècniques com el *collage analògic*, en el primer cas, i la composició amb objectes tridimensionals de la vida quotidiana, en el segon cas, i sempre a través de processos de creació artística basats en la síntesi, la transversalitat de gèneres i la comunicació (MELLINAS 2015). El mateix Brossa, en una entrevista amb Soler Serrano al programa *A fondo* de Radio Televisión Española (1979), definia la poesia visual amb les següents paraules: «La poesía visual es una búsqueda de nuevos terrenos entre lo semántico y lo visual para superar ambos términos (...) La poesía visual, me da la impresión, no es ni dibujo ni pintura, sino que es un servicio a la comunicación.»

En aquesta cerca de nous terrenys entre la semàntica i allò visual, els processos de creació artística de Brossa tenen un element en comú: la transformació, entesa com a filosofia d'acció dinàmica de la seva poesia, que esdevé un valor essencial que s'estengué per tota la seva obra, amb la intenció de convertir-la en comunicació, reflexió i crítica, en un terreny comú on paraules, imatges i objectes dialoguen (BORDONS 1988; AUDÍ i BORDONS 2010).

Aquest transformisme de Brossa s'inspirà, segons el mateix autor, en el transformisme escènic de l'artista italià Leopoldo Fregoli, per qui sentia una «pasión ancestral». D'aquí el que ell anomenà fregolisme.

2.2. El fregolisme en Joan Brossa

Leopoldo Fregoli (1867-1936) era un actor, transformista i cantant italià, proper al futurisme de Marinetti, que va participar del cinema incipient a Itàlia. En les seves actuacions l'actor representava tot de personatges, estava constantment transformant-se i això el convertia en un i en molts a la vegada.

Joan Brossa va veure una actuació d'un imitador de Leopoldo Fregoli a Barcelona quan era jove i el va marcar per sempre en la seva manera d'entendre el teatre i també la poesia. Així ho recordava a l'entrevista en el programa *A fondo* de Soler Serrano (RADIO TELEVISIÓN ESPAÑOLA 1979): «El personaje central se mudaba de cabeza y eso me produjo una admiración y un espanto que todavía me dura.» Aquest interès primerenc per Fregoli i el seu transformisme es fa explícit el 1945, quan l'anomena en dos moments: *La carta dels reis* i *Deu minuts de conversa amb Carles Sindreu*.

«Fregoli, un dels seus referents predilectes, potser el més antic, íntim i complet, l'activitat i la personalitat del qual s'insereixen ben endins de la concepció brossiana de la vida i, consegüentment, del conjunt de la seva pràctica poètica.» (PLANAS 1999: 319)

Segons Planas (1999), la seva obra poètica té un punt d'inflexió durant els anys seixanta, moment en què el poeta augmenta la seva producció de poesia escènica i redueix la producció en altres formes poètiques. Durant aquests anys es pot observar una experimentació amb el llenguatge al marge de la seva literalitat, que tendeix a la síntesi, a la supressió d'elements mínims i a la transformació.

El transformisme de Fregoli implica per a Brossa tornar a l'essència del teatre que és el veritable carnaval, però també és una manera d'aprehendre la realitat en contínua metamorfosi. Suposa un veritable

efecte de distanciament necessari, de manera lúdica i autèntica, per entendre la realitat.

Amb el anys, el poeta convertirà

la transformació que caracteritzava la figura del transformista italià en la clau de volta de la seva ideologia artística, un concepte que es materialitza en la progressiva necessitat de síntesi en la comunicació i en la creació poètica homogènia i transversal en la qual els gèneres són les cares d'una mateixa moneda: la poesia. (MELLINAS 2016: 7)

I aquesta transformació abastarà tota la seva obra poètica, també la poesia visual i objecte i els personatges que la poblen.

2.3. Els personatges de Joan Brossa

Els personatges són un element cabdal en l'obra literària. Són ells qui organitzen el relat a través de les seves característiques, accions i funcions en l'acció, i també donen versemblança i cohesió al relat (LUDGE 1998; BOURNEUF i OUELLET 1975). Així mateix, en l'àmbit de la literatura infantil i juvenil (LIJ a partir d'ara), els personatges tenen una importància capital perquè a part de realitzar totes les funcions esmentades, tenen les seves pròpies particularitats pel fet que són creats per adults, però van dirigits a infants, que són lectors en formació (NIKOLAJEVA 2014). Els personatges de la LIJ organitzen el relat a partir de les seves funcions narratives i també doten el relat de coherència i versemblança. D'aquesta manera esdevenen mediadors entre els lectors en formació i la història: permeten explorar la realitat, transgredir les normes socials establertes, moltes vegades ofereixen una alternativa al món tal i com el coneixem i també esdevenen models socials i de conducta (COLOMER 2002).

Dins de l'heterogènia i basta obra de Joan Brossa també hi trobem personatges de tot tipus, tant a la poesia escènica com a la seva obra visual: algunes vegades com a part d'una obra i d'altres vegades com a obra en si mateixa. A través de l'exposició *A escena. Personatges Brossians*, que va organitzar la Fundació Brossa de Barcelona l'any 2014,

es va poder veure la quantitat i varietat de personatges que poblen l'obra del poeta. Tal i com van recollir Barnés i Bordons (2014), Brossa va dedicar poemes visuals i poemes objecte a personatges populars, treballadors i persones anònimes, però moltes vegades tan sols a un element del caràcter, un defecte o una virtut.

En aquesta corrua de personatges en diferents formats, observem com el poeta, amb voluntat de comunicació, transforma elements quotidians, imatges i lletres, els combina i els integra per construir un nou concepte sobre el qual busca la reflexió. Així és que els seus personatges no es presenten com una suma d'elements quotidians que els conformen, sinó que els mateixos elements aporten significat per a ells mateixos i al conjunt; és a dir, són un personatge, però també són altres aspectes, tal i com feia Fregoli. És a través de la transformació del personatge que el poeta es distancia de la realitat per aprehendre-la i convertir-la en un nou concepte més complex, objecte de reflexió i crítica, tal i com feia Fregoli.

La majoria de personatges de Brossa són persones anònimes, virtuts o defectes humans, com per exemple, *Jardiner* (1985-1988), *L'intellectual* (1991) o *Empleat* (1989); o són conegudes, com per exemple, *Charlie* (1996), *Lady* (1997), *Homenatge a García Lorca* (1996) o *Elegia al Che* (1967). Tanmateix trobem altres personatges que fan referència a personatges llegendaris, mitològics o literaris. Alguns són utilitzats per les connotacions que tenen, per destacar més una virtut o un defecte humà que per l'obra literària en si mateixa. Per exemple, *Vampir* (1989) o *Faune* (1998). En canvi trobem tres personatges que representen una reescriptura d'un personatge literari: *Simbad* (1995), *Escanyapobres* (1989) i *Novella II* (1989). Cadascun dels personatges, com tota la seva obra, té diferents nivells de lectura i et convida a rellegir l'obra original a la qual fa referència. Es tracta de poemes objecte que combinen elements quotidians dotats d'una forta càrrega simbòlica. A través de la seva composició, es pot observar com Brossa elabora una nova versió del personatge, transformat, i convida a la reflexió crítica.

Per exemple, a *Simbad* veiem una copa de conyac amb un mirall a dins, des d'on penja un ham. Si rellegim la història de *Les mil i una nits*, en el llibre sisè hi trobarem en Simbad amb un calze ple de joies.

En aquesta versió, el joc simbòlic i les referències esmentades ens farien pensar que Brossa suggereix que el tresor més preuat, en el fons no són joies, sinó un mateix. El cas de *l'Escanyapobres*, també convida l'espectador a reflexionar. Hi apareix un barret de copa alta, que recurrentment en l'obra de Brossa simbolitza les classes benestants, al costat d'una calavera. Tot el conjunt sembla una clara al·lusió al protagonista de Narcís Oller al final de la novel·la i, a la vegada, no deixa de ser una crítica social. Finalment, *Novella II*, amb una hèlix de vaixel·l i un lloro al damunt ens recorda l'obra de R.L. Stevenson, *L'illa del tresor*, referent d'aventures de joventut.



Simbad (1995) /
Font: MACBA



Escanyapobres (1989) /
Font: MACBA



Novella II (1989) / Font: Arxiu G. Bordons

En aquests casos, es pot observar com a través del fregolisme, Brossa crea una reescriptura dels personatges, transformats per la pròpia mirada de l'artista, i convida l'espectador a tornar a l'obra i a reflexionar sobre els diferents aspectes alludits.

3. METODOLOGIA

En una edició anterior de l'assignatura *El personatge i la seva construcció en els àmbits iconogràfics i iconològics* del Màster d'Educació Interdisciplinària de les Arts, s'havia proposat fer un projecte sobre un personatge literari, basat en l'anàlisi de la seva simbologia i iconografia i s'acompanyava d'una proposta didàctica. A partir de l'observació participativa es va evidenciar que aquest plantejament tenia alguns problemes: suposava que tots els estudiants tenien un nivell de coneixements literaris bastant avançats i no es tenia en compte que els estudiants havien cursat prèviament graus en diferents disciplines humanístiques o artístiques; en conseqüència, els resultats d'aprenentatge no eren els esperats. Per tant, el projecte necessitava un canvi de plantejament.

Sense perdre de vista que el projecte havia d'atendre aquells objectius relacionats amb la recepció i creació de processos artístics amb finalitats educatives, calia redissenyar-lo sobre un personatge literari amb vocació interdisciplinar, per tal d'incorporar els coneixements previs que els estudiants poguessin tenir d'altres disciplines artístiques i aconseguir així un major enriquiment amb l'experiència.

En aquest context, en el curs 2019-2020, ens vam plantejar modificar la proposta. Si bé es va considerar oportú mantenir la part de l'anàlisi del personatge literari a partir de les lectures realitzades durant el curs, es va incorporar l'elaboració d'una reescriptura d'un personatge literari a través de la poesia experimental. Es va escollir aquest gènere perquè, tal i com ja s'ha comentat, és frontera de diferents disciplines artístiques, permet molta llibertat de creació, amb la qual cosa era fàcil engrescar els estudiants; a més a més, ens permet oferir una visió més àmplia de la literatura i donem a conèixer un gènere poc treballat a les aules. Per tal d'oferir un model d'artista que hagués fet obres semblants a les que es demanaven als estudiants, vam optar per Joan Brossa, els seus personatges i el seu fregolisme, que més endavant també ens serviria per comparar-lo amb el procés que seguirien els estudiants.

D'aquesta manera, estaríem davant d'una recerca qualitativa centrada en la investigació-acció (SANDÍN 2003), ja que segons recull Na-

varro Asencio, la investigació-acció, la podem considerar «como un proceso indagatorio sobre la realidad educativa que combina acción y reflexión sobre la propia práctica con el propósito de mejorarla» (NARVARRO ASENSIO 2017: 153)

3.1. Participants

L'experiència objecte d'estudi es va plantejar en un grup de 11 estudiants (3 homes i 8 dones) d'entre 22 i 32 anys, que provenien d'estudis diferents: Comunicació i Indústries Culturals, Humanitats, Art i Disseny, Il·lustració, Art Dramàtic i Interpretació Social. Tots els participants van ser degudament informats i van donar el seu consentiment de participar en la recerca.

3.2. Desenvolupament

El projecte es va desenvolupar durant dos mesos, des que es va presentar la proposta fins que els estudiants van presentar els seus projectes i van entregar les memòries. En una primera sessió, es va presentar l'obra de Joan Brossa, es va llegir bibliografia sobre la seva poètica i concepció artística i, finalment, es van analitzar i interpretar alguns dels personatges que es poden trobar en la seva vasta obra. A continuació, es va presentar el projecte amb les diferents fases: selecció d'un personatge literari (a poder ser de la LIJ), anàlisi d'aquest en diferents versions, reescriptura del personatge a través d'un poema visual o objecte i elaboració d'una proposta didàctica, que en aquesta ocasió no serà objecte d'estudi. En una segona sessió, es va fer una posada en comú, en la qual cada estudiant va presentar el personatge que havia escollit i va exposar, a grans trets, l'anàlisi d'aquest. Finalment, 6 setmanes més tard, es van dedicar quatre sessions a presentar els projectes de manera individual i es van lliurar les memòries. Un cop acabat el curs, es va facilitar als estudiants un qüestionari de pregunta oberta a través de Google Form, en què se'ls demanava que fessin una valoració de l'experiència.

Les dades per a la recerca es van recollir de la memòria que els estudiants van fer del projecte, tant de la part d'anàlisi del personatge com de la creació del poema visual o objecte, i del qüestionari de pregunta oberta a través d'un Google Form. Tant en un cas com en l'altre, es va fer especial atenció a les fases del procés de transformació del personatge literari en poema visual o objecte, per tal d'assolir els objectius de la recerca: analitzar els resultats de l'experiència en relació als objectius del curs i observar si els estudiants seguien les fases del procés creatiu de transformisme en els personatges de Joan Brossa. Com que la totalitat de les dades provenen de reflexions dels estudiants s'han analitzat de manera qualitativa a través del programa NVIVO (QSR INTERNATIONAL PTY LTD 2016). Amb aquest programari s'han pogut processar les dades i crear diferents categories d'anàlisi de manera inductiva (CRESWELL 2012), agrupades en tres grans blocs: recepció del personatge, transformació del personatge en poema visual o objecte i valoració de l'experiència, algunes amb subdivisions i d'altres no. D'aquesta manera, les categories d'anàlisi van ser les següents:

Taula 1. Relació de categories d'anàlisi.

<i>Categoria</i>	<i>Descripció de la categoria</i>
Recepció del personatge	Aspectes relacionats amb el procés de recepció i anàlisi del personatge literari.
Lectura/ visualització de versions	Valoració del personatge a partir de la lectura/ visualització de les seves versions.
Anàlisi del personatge	Anàlisi del personatge en relació amb la història i els altres personatges.
Deconstrucció del personatge	Essència del personatge, significat, símbols i metàfores analitzades.
Transformació del personatge en poema visual o objecte	Aspectes relacionats amb la creació del poema visual o objecte.

<i>Categoria</i>	<i>Descripció de la categoria</i>
Tècnica	Tècnica utilitzada per a la creació del poema visual o objecte.
Elements utilitzats	Aspectes relacionats amb els materials que s'utilitzen i el seu significat.
Valoració de l'experiència	Aprenentatges, habilitats, coneixements adquirits durant l'experiència i altres comentaris valoratius.

Font: Elaboració pròpia.

4. RESULTAT I DISCUSSIÓ

4.1. Resultats

Els resultats s'han obtingut a partir del buidatge i l'anàlisi qualitativa de les memòries que els estudiants van realitzar sobre el projecte, a partir de les categories establertes, i d'un qüestionari de pregunta oberta de Google Form que se'ls va facilitar a posteriori. Així com dels 11 participants, el 100% va entregar la memòria del projecte que va ser sotmesa al buidatge i anàlisi de les dades, només el 58% d'estudiants va respondre el qüestionari de valoració de l'experiència.

4.1.1. Recepció del personatge

El primer pas del projecte va ser, evidentment, escollir un personatge literari del qual se n'haguessin fet altres versions en qualsevol manifestació artística, per tal de tenir-ne diferents visions. El 63,6% dels estudiants van escollir un personatge significatiu per a ells per algun motiu; mentre que el 36,3% va escollir un personatge de qui en sabia ben poc, però els despertava la curiositat. Tot i que podien escollir versions del personatge en qualsevol manifestació artística, cal dir

que tots els estudiants van optar per versions cinematogràfiques, literàries o teatrals; només un alumne va incorporar versions pictòriques.

Taula 2. Relació dels estudiants i personatges escollits.

<i>Estudiant</i>	<i>Personatge</i>
Id. 01	Robin Hood de <i>Les aventures de Robin Hood</i> de H. Pyle.
Id. 02	La Rosa d' <i>El Petit Príncep</i> d'A. Saint-Exupéry.
Id. 03	Frodo Bolsón d' <i>El senyor dels anells</i> de J.R.R. Tolkien
Id. 04	Alicia d' <i>Alicia al país de les meravelles</i> de L. Carroll.
Id. 05	El monstre de Frankenstein de <i>Frankenstein o el modern Prometeu</i> de M. Shelley.
Id. 06	Malèfica de <i>La Bella dorment</i> dels germans Grimm.
Id. 07	Matilda de <i>Matilda</i> de R. Dahl.
Id. 08	El Grinch de <i>Quan el Grinch va robar el Nadal</i> de Dr. Seuss.
Id. 09	La sireneta de <i>La sireneta</i> d'H.C. Andersen.
Id. 10	Jo de <i>Donetes</i> d'L. M. Alcott.
Id. 11	Nora de <i>Casa de nines</i> de H. Ibsen

Font: Elaboració pròpia.

Després d'escollir el personatge, calia conèixer a fons el personatge seleccionat en la seva versió original i en dues reescriptures posteriors, com a mínim. Mentre el 18,18% dels estudiants fa una aproximació objectiva al personatge, el 81,81% en fa una aproximació personal, és a dir, el presenten a partir del vincle que els uneix amb aquest. Sovint la relació amb el personatge venia de lluny, però en algunes ocasions la relació ha sorgit o s'ha vist alterada durant el projecte. Veiem-ne tres exemples²: el primer mostra una relació amb el personatge que prové de la infantesa de l'estudiant, el segon mostra

2. Totes les transcripcions són literals, no han estat corregides.

com la nova aproximació al personatge ha suposat un canvi en la relació amb aquest, i el tercer, que no coneixia el personatge de primera mà, hi estableix un fort vincle:

«(...) este es un análisis profundamente personal. (...) El caso de Robin Hood es especial; la producción de Disney fue una de las primeras películas que recuerdo haber visto de niña y me enamoré de ese zorro-hombre con tal intensidad, que condicionó de manera visible mi atracción hacia parejas reales.» Estudiant Id. 01

(llegint *El petit príncep*) «em vaig trobar a mi mateixa subratllant totes les parts del llibre on es parlava de la Rosa i adonant-me de coses que no m'estaven agradant gaire i que anteriorment no havia notat.» Estudiant Id. 02

(Referint-se al monstre de Frankenstein) «s'ha fet creure que la creació era malvada des de l'inici. Però si ens posem a raonar veuríem com tots els seus arguments tenen el pes suficient per fer-nos qüestionar fins a quin punt ell és la víctima.» Estudiant Id. 05

Després de presentar el personatge i justificar-ne la tria, els estudiants van procedir a fer-ne una anàlisi. El 90,9% dels alumnes van realitzar una anàlisi seguint les lectures que es van dur a terme durant el curs (LODGE 1998; BOURNEUF i OUELLET 1975), i van establir la funció i el rol que desenvolupa el personatge en la història i la seva relació amb la resta de personatges, tant en la versió original com en les diferents reescriptures que s'analitzen. D'aquests, el 80% en van fer una anàlisi en profunditat de totes les seves versions, fent notar les variacions del personatge. No obstant això, el 20% no va poder aprofundir tant en l'anàlisi perquè hi havia poques versions del personatge o perquè aquestes eren molt semblants a la versió original. Va ser el cas de Malèfica, la bruixa dolenta de la Bella dorment, que no és fins a les versions de dibuixos animats de Disney que la podem conèixer una mica millor. Un altre cas molt semblant és el del Grinch, les reescriptures del qual fan una interpretació molt literal de l'original.

Com a conseqüència de l'anàlisi en profunditat del personatge i les seves versions, els estudiants van arribar en un 90,9% a l'essència del

personatge a través també de la interpretació dels seus símbols, iconografia i iconologia i van poder-ho justificar. Vegem-ne tres exemples:

«la esencia de quien es Robin Hood, quien en el fondo-fondo, es puro corazón y naturaleza. El resto de características que tiene, como el ser excelente arquero, alegre, irreverente y valiente son completamente suyas, claro que sí. Pero detrás de ellas, late un corazón suave y fácil de conmover y una necesidad de naturaleza que lo diferencia de héroes similares.» Estudiant Id.01

«el único aspecto físico que Dahl destaca en su libro son los grandes ojos de la pequeña. Los describe como tiernos e inocentes, pero serán el elemento central de su máximo poder” (en referència a Matilda).» Estudiant Id. 07

«Jo té dos moments que defineixen molt bé la seva essència com a personatge. El primer d'ells és quan es talla els cabells. (...) Un altre moment clau és quan Laurie li confessa els seus sentiments i li demana matrimoni.» Estudiant Id.10

4.1.2. Transformació del personatge en poema objecte i/o poema visual

A partir de l'anàlisi del personatge i la interpretació dels seus símbols i metàfores, els estudiants van procedir a transformar-los en un poema visual o objecte. El 63,63% dels estudiants va optar per l'elaboració d'un poema objecte, tridimensional, amb objectes quotidians; i el 36,36% van realitzar un poema visual amb diferents tècniques: collage analògic, muntatge fotogràfic, composició amb lletres, colors i textures i jeroglífics amb emoticones, tots processats amb eines digitals.

Si parem atenció als elements utilitzats i al valor simbòlic que els hi atorguen, podem observar que el mateix 90,9% dels estudiants que havien fet una anàlisi del personatge seguint les lectures del curs van fer transformacions reeixides (LODGE 1998, BOURNEUF i OUELLET

1975). Tant si ja tenien un vincle amb el personatge en qüestió com si el van crear durant el projecte, l'estudiant va ser capaç de justificar els elements escollits i explicar-ne el valor simbòlic i metafòric que li concedien; fins i tot van fer-ho i van manifestar-ho explícitament a la memòria del projecte o en el qüestionari posterior, aquells alumnes que no van poder fer una anàlisi tan profunda perquè no hi havia massa versions del personatge o eren molt similars a l'original.

El 10,10% dels alumnes que no va realitzar una anàlisi del personatge en les diferents versions a partir de la seva caracterització, funció i rol en la història i respecte la resta de personatges, va tenir veritables dificultats a l'hora de transformar el personatge. Com que no n'havien fet una interpretació completa i profunda, l'essència i complexitat d'aquest no quedava clara i els va resultar impossible justificar els elements utilitzats en la composició, així com atorgar-los valor simbòlic i metafòric.

Vegem algunes de les propostes més reeixides i la justificació dels estudiants:



Imatge 1. El monstre de Frankenstein

«Vaig anar a buscar l'essència del llibre per trobar algun element suficientment potent i que fos capaç de commoure de la mateixa forma que ho havia fet amb mi el llibre de Frankenstein al llegir-lo. Havent captat que la introducció d'òrgans naturals en un element sorgit de l'artificialitat era l'alma mater vaig decidir centrar-me en aquella idea.» Estudiant Id. 05



Imatge 2. ¿Qué tengo en el bolsillo?

«Buscaba trabajar con elementos cotidianos y sencillos y dotarlos de un significado enrevesado o complejo con gran fuerza, importancia y simbolismo dentro de la obra y el personaje (Bilbo Bolsón)». (Representa) “un instante vital tanto para Bilbo Bolsón como para toda la historia y hechos que le seguirían después, tanto en el Hobbit como El Señor de los Anillos.» Estudiant Id.03



Imatge 3. Malèfica

«És important destacar que dins d'aquest pot s'hi troben les ales de la protagonista, Malèfica, i que aquestes gairebé ocupen tot l'espai —creant així un ambient de claustrofòbia i angoixa—. Les ales com hem dit, són el símbol més apreciat de la protagonista, les quals simbolitzen la seva llibertat i el seu empoderament com a dona i fada.»
Estudiant Id. 06



Imatge 4. Alícia a través del mirall

«L'Alícia viu les aventures fantàstiques a través de somnis però mentre les està vivint, tant ella com el lector, pensem que són reals i que formen part de la ficció narrativa que ens regala Lewis Carroll. Paral·lelament, quan veiem el poema objecte de l'Alícia creurem que el peó reflecteix tant el taulell (el país de les meravelles o el món a través del mirall) com el peó (l'Alícia), no obstant això, quan el veiem amb més deteniment veurem que si el mirem de manera frontal, és a dir, com es veuria el peó si tingués ulls i estigués mirant-se a l'espill, no s'hi reflexa. Així doncs, trobem dos escenaris: un escenari amb l'Alícia (el taulell) i un escenari aparentment idèntic a l'anterior però sense l'Alícia (el mirall) que simbolitzarien la realitat i el món oníric que viu Alícia.»
Estudiant Id. 04



Imatge 5. Casa de muñecas.

«La casa de muñecas es una elegante jaula de pájaros. En su interior vemos a 4 muñecas Barbies, dispuestas en diferentes posturas y mirando a diferentes direcciones, vestidas con diferentes disfraces, representando a Nora en el cuadro de la obra en el que su marido, la induce a bailar “La Tarantela” frente a los invitados, en una noche de celebración. Nora, atrapada en su contexto, ve la vida tras las rejas, como un pájaro que espera la ocasión de descuido para abrir la jaula y emprender vuelo.» Estudiant Id. 11

4.1.3. Valoració de l'experiència

Tot i que només el 58% dels estudiants van respondre al qüestionari de pregunta oberta de Google Form i, per tant, representen una mostra parcial, és significatiu que el 100% valoressin l'experiència de manera positiva.

El 28,57% dels estudiants fan referència a la llibertat que implica treballar amb poesia visual o objecte i de quina manera els va permetre apropar-la a les seves disciplines artístiques. El 57,14% fan referència a com han pogut entendre millor el personatge fent un exercici tan creatiu. Finalment, el 14,28% manifesta que a través de la poesia experimental havien pogut comunicar el seu personatge als companys. Vegem alguns dels comentaris que fan els estudiants:

«Molt positiva, mai m'hagués plantejat fer un anàlisi d'un personatge per a la creació d'un poema objecte d'aquest i crec que és un exercici creatiu que et permet aprofundir més en el personatge en si i aportar el teu punt de vista.» Estudiant Id. 04

«Enriquecedora, ya que fue un proyecto dinámico en el cual se me permitió llevar el tema a mi área y de esta manera aprender a través durante el proceso del mismo. » Estudiant Id. 08

«Transgressora, positiva al 100%, didàctica i un gran exercici per potenciar la reflexió» Estudiant Id. 05

«En un principio fue bastante confuso, pero una vez que vimos algunos ejemplos y he comprendido de qué se trataba, las ideas comenzaron a salir como fuegos artificiales; ninguna parecida a los ejemplos vistos, sino totalmente diferentes. Me gustó poder resumir en algo hecho por mis manos a mi personaje favorito de toda la vida.» Estudiant Id. 01

«Una experiencia enriquecedora puesto que nos hace ver al personaje desde otras perspectivas, abstrayéndolo de la psicología y dándole vida desde la forma, el color, el volumen y el espacio. Una manera de materializar las sensaciones y los sentidos que estimulan lo que enmarca (contexto) al personaje, acorde a lo que se puede extraer de el o de ella en una obra.» Estudiant Id. 11

«Molt positiva perquè vaig tenir la sensació que el meu missatge, a partir del poema-objecte, va arribar als meus companys. I considero que és el més important sempre que creem alguna cosa.» Estudiant Id. 10

4.2. Discussió

Un cop analitzades les dades podem corroborar que la poesia experimental ofereix moltes possibilitats didàctiques per treballar l'educació literària, tant des del punt de vista de la recepció com de la creació literàries, tal i com plantejaven els estudis de Bordons i Cavalli (2012) i Contreras i Torrents (2020). Tot i que un terç dels estudiants coneixien Joan Brossa i algunes de les seves obres, segons mostren les dades, va ser de gran utilitat oferir bibliografia sobre l'artista i analit-

zar el transformisme dels seus personatges perquè els alumnes tinguessin una idea més clara de què s'esperava d'ells.

Si ens centrem en el procés de transformació dels personatges literaris, tal i com queda reflectit a les dades recollides de les memòries dels estudiants i al qüestionari final de pregunta oberta, es pot observar que és molt similar al procés de creació artística de Joan Brossa. Els estudiants analitzen el personatge, la seva iconologia i la seva iconografia, en la seva versió original i en diferents reescriptures. N'interpreten la seva complexitat, l'aprehenen i se'n distancien. Llavors escullen entre poesia visual i objecte, i, a través de les tècniques que dominen millor, transformen aquest personatge amb elements i materials utilitzats com a símbols i com a metàfores de la seva manera d'entendre'l. Així, podem observar com la creació del personatge en poesia experimental es basa en l'aprehensió, el distanciament i la comunicació de la complexitat d'un caràcter al llarg de diverses versions, però a la vegada des d'una mirada personal. Aquesta voluntat de síntesi, transversalitat, transformació i comunicació que observem en els personatges transformats dels nostres estudiants no dista tant del fregolisme de Joan Brossa i dels seu anhel de copsar la realitat en metamorfosi continua i del seu transformisme com a únic mitjà per distanciar-se i aprehendre-la (AUDÍ i BORDONS 2010; BORDONS 1988; MELLINAS 2016; PLANAS 1999).

Els personatges transformats dels estudiants busquen comunicar la seva pròpia interpretació del personatge, amb les virtuts o defectes, a partir del seu rol en la història i la seva funció en relació als altres personatges, tal i com exposen Lodge (1998) i Bourneuf i Ouellet (1975). En aquest sentit, les dades revelen que la recepció d'aquest en diferents versions ha estat clau en tot el procés per oferir, des de la poesia experimental, la seva pròpia versió, no només a l'hora de la realització de la pròpia anàlisi del personatge, sinó també en el moment d'extreure l'essència d'aquest i transformar-lo. Així hem vist com aquells estudiants que no realitzaven una anàlisi acurada del personatge, no en copsaven la seva complexitat ni la seva essència i en conseqüència, el poema objecte o visual, no aconseguia el distanciament necessari per transformar-lo de manera reeixida. En aquests casos l'estudiant oferia una versió parcial del seu caràcter o en destacava un tret físic o una virtut o defecte, però sense comprendre'l com a part

d'un tot i, en conseqüència el poema objecte o visual acabava essent una versió molt literal de l'original.

De la mateixa manera que feia Brossa (BARNÉS i BORDONS 2014), els estudiants han combinat objectes quotidians, imatges, lletres i fotografies, en funció de la tècnica emprada. Per una banda, aquells que van optar per fer un poema visual van realitzar un collage analògic, un muntatge fotogràfic o una composició amb lletres, colors, textures i/o emoticones. Tanmateix, fos quina fos la tècnica emprada, tots els estudiants van fer ús d'eines digitals, especialment programes d'edició d'imatges, no només per a la composició i distribució dels elements, sinó també per aconseguir els mateixos elements (fotografies, lletres de diferents colors i mides, textures, imatges). D'aquesta manera, mentre que els poemes visuals de Brossa sobre personatges eren collages analògics, realitzats a partir de retalls de lletres, línies i retalls de diaris o altres tipus de documents, els estudiants, evidentment, aconsegueixen una composició més sofisticada, però, sense que suposi un canvi substancial respecte a l'obra de Brossa.

Per altra banda, els estudiants que van escollir fer un poema objecte van utilitzar objectes tridimensionals d'ús quotidià, alguns dels quals van ser modificats (canvi de color, ratallat, trencat, etc.). D'una manera comparable a Brossa, aquests elements són escollits pel seu valor metafòric i simbòlic i són distribuïts en la composició del poema amb la voluntat de convidar l'espectador a la reflexió, des del distanciament de la transformació.

Tant en el cas dels poemes visuals com en el cas dels poemes objecte, en les creacions que sí que partien d'anàlisis profundes, es pot observar com tots els elements que els conformen estan dotats de càrrega simbòlica, iconològica i iconogràfica, i així ho expliquen els estudiants en les seves memòries. Els diferents elements que conformen el poema tenen valor metafòric i simbòlic en ells mateixos i en el conjunt del poema, per tal de suscitar la reflexió en els companys-espectadors, tal i com també feia Brossa a través del seu fregolisme (MELLINAS 2016; PLANAS 1999)

Per últim, cal destacar que l'experiència ha estat molt ben valorada per part dels estudiants, tal i com recullen les dades abans exposades, tant pel que fa a la recepció com a la creació literàries, perquè els

ha permès aprofundir en el coneixement d'un personatge i reinterpretar-lo des de la seva perspectiva, amb total llibertat tècnica, i a través d'un gènere poc conegut, frontera entre les diferents disciplines artístiques, en el qual tothom ha manifestat haver-s'hi sentit còmode.

5. CONCLUSIONS

La present investigació de caràcter qualitatiu, basada en la investigació-acció, ens permet reflexionar sobre la pròpia pràctica docent, a la vegada que contribueix a la recerca del camp de la didàctica de la literatura, encara que sigui de manera indirecta, ja que s'ha presentat una proposta didàctica en l'àmbit de l'educació literària i se n'han analitzat els resultats.

Si tenim present les preguntes de recerca que motivaven la investigació podem concloure que (1) el projecte de transformació de personatges literaris en poemes visuals o objectes, per tal d'assolir els objectius del curs relacionats amb la recepció i creació literàries en l'àmbit educatiu, ha estat un èxit, ja que el 90,90% dels estudiants ha realitzat de manera satisfactòria una anàlisi literària del personatge tenint present les lectures de narratologia treballades (LODGE 1998; BOURNEUF i OUELLET 1975), i han elaborat la seva pròpia interpretació d'aquest personatge a través d'un poema visual o objecte, que en plasmava l'essència i convidava a la reflexió, utilitzant tècniques artístiques interdisciplinars.

Així mateix, (2) quan s'ha analitzat el procés creatiu dels estudiants, hem pogut observar que aquest és comparable als fregolismes de Joan Brossa: en la síntesi i l'anàlisi per aprehendre tota la complexitat del personatge al llarg de les diferents versions, la conceptualització, la transformació amb tota la càrrega simbòlica i metafòrica dels elements que el componen, i finalment, la comunicació que convida a la reflexió en els companys-espectadors (BORDONS 1988; MELLINAS 2016; PLANAS 1999).

En definitiva, ha estat una experiència molt enriquidora —tant pels estudiants com pel professorat— que ha permès que el 90,90% dels estudiants adquirissin els coneixements de teoria literària que eren

objectiu del curs, independentment del grau de coneixements previs que tinguessin. I és que per poder realitzar la transformació d'un personatge en poema experimental de manera exitosa, cal conèixer-lo molt bé. Així mateix, fins i tot els estudiants a qui els quedaven molt lluny les classes de literatura, s'han sentit còmodes treballant amb un gènere de frontera, que ha estat un veritable punt de trobada entre moltes disciplines.

BIBLIOGRAFIA

- AUDÍ I BORDONS (2010): Marc Audí i Glòria Bordons, «Els entra-i-surts del poeta. Roda de llibres (1969-1975) de Joan Brossa o la recerca d'un nou llenguatge entre la imatge i la paraula», dins: Maria Muntaner, Mercè Picornell; Margalida Pons i Josep Antoni Reynés (ed.): *Transformacions: llenguatges teòrics i relacions interartístiques (1975-2000)*, Barcelona, Palma de Mallorca: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Edicions UIB i Institut d'Estudis Baleàrics; «Biblioteca Miquel dels Sants Oliver» núm. 36, p. 77- 102
- AUDÍ, BORDONS I COSTA (2009): Marc Audí, Glòria Bordons i Lis Costa, «La poesia experimental, poesia fronterera: concepte, característiques i recepció», dins: Alfons Gregori (coord.): *Discurso sobre fronteras - fronteras del discurso: estudios del ámbito ibérico e iberoamericano*, Lask: Oficyna Wydawnicza LEKSEM, p. 383-393.
- BARNÉS I BORDONS (2014): Judith Barnés i Glòria Bordons, *A escena. Personatges brossians*. Disponible en línia a: < <https://www.fundaciojoanbrossa.cat/wp-content/uploads/2020/09/Dossier.-A-escena.-Personatges-brossians.pdf> > [Consulta: 4 desembre 2020]
- BORDONS (1988): Glòria Bordons, *Introducció a la poesia de Joan Brossa*, Barcelona: Edicions 62.
- BORDONS I CAVALLI (2012): Glòria Bordons i Daniela Cavalli, «Mecanismes de Percepció de la Poesia Visual: Brossa i Viladot, 1970», *Catalan Review*, núm. 26, p. 85-106.
- BOURNEUF I OUELLET (1975): Roland Bournef i Real Ouellet, *La novela*, Barcelona: Ariel.
- BROSSA I TÀPIES (1969): Joan Brossa i Antoni Tàpies, *Frègoli. Poesia literària i visual i disseny del llibre, amb litografies d'Antoni Tàpies*, Barcelona: Ed. Sala Gaspar.

- COLOMER (2002): Teresa Colomer, *Siete llaves para valorar las historias infantiles*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- CONTRERAS BARCELÓ I TORRENTS SUNYOL (2020): Elisabet Contreras Barceló i Julieta Torrents Sunyol, «Reciclant Brossa: una experiència didàctica de poesia experimental en la formació inicial de mestres», *Bellaterra Journal of Teaching & Learning Language & Literature*, vol 13 (1), p. 23-42. Disponible en línia a <<https://revistes.uab.cat/jtl3/article/view/v13-n1-contreras-torrents/802-pdf-ca>> [Consulta: 4 desembre 2020]
- CRESWELL (2012): John W. Creswell, *Qualitative inquiry and research design: choosing among five traditions*, Thousand Oaks: Sage.
- LODGE (1998): David Lodge, *El arte de la ficción*, Barcelona: Península.
- MELLINAS (2015): Héctor Mellinas, *Joan Brossa i la renovació del transformisme*. Disponible en línia a <<http://hdl.handle.net/2072/261339>> [Consulta: 4 desembre 2020]
- MELLINAS (2016): Héctor Mellinas, «Fregolisme o la renovació d'una disciplina», pròleg a l'edició de *Poesia escènica X: Fregolisme o monòlegs de transformació (1965-1966) de Joan Brossa*, Tarragona: Arola Editors, p. 7-17.
- NAVARRO ASENCIO (2017): Enrique Navarro Asencio (coord.), *Fundamentos de la investigación y la innovación educativa*, Logroño: UnirEditorial.
- NIKOLAJEVA (2014): Maria Nikolajeva, *Retórica del personaje en la literatura para niños*, México DF: Fondo de Cultura Económica.
- PLANAS (1999): Eduard Planas, «Presència de Frègoli a la Poesia Escènica de Joan Brossa. Resull de peces de fregolisme o monòlegs de la transformació, escrites entre 1965 i 1966», *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 18, p. 319-354. Disponible en línia a <<https://raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/145575>> [Consulta: 20-01-2021].
- QSR INTERNATIONAL PTY LTD (2016): NVivo Qualitative Data Analysis Software.
- RADIO TELEVISIÓN ESPAÑOLA (1979): Radio Televisión Española, A fondo Joan Brossa. Disponible en línia: <<https://www.youtube.com/watch?v=Dc7bU2T5Ym4>> [Consulta: 4 desembre 2020]
- SANDÍN (2003): Mari Paz Sandín, *Investigación cualitativa en educación: fundamentos y tradiciones*, Madrid: McGraw-Hill.

LES ADAPTACIONS: UNA ODISSEA PER A L'ALUMNAT

MIA GÜELL I ELISABET CONTRERAS

Texlico, Pocio

Universitat de Vic, Universitat de Barcelona

1. INTRODUCCIÓ

Afirma Tzvetan Todorov que un dels factors fonamentals d'afebliment de la literatura en el món contemporani és un enfocament excessivament formalista. La literatura, segons el teòric búlgar, ha d'ajudar a comprendre millor el món, ens ha d'ajudar a construir un sentit comú, a transformar-nos interiorment, per bé que «la tendencia que se niega a ver en la literatura un discurso sobre el mundo (...) ocupa una posición dominante y ejerce una influencia considerable en la orientación de los futuros profesores de letras.» (2007: 24).

Explica, també, que l'estudi de les obres literàries essencials, és a dir clàssiques, s'ha de poder desenvolupar a partir dels mètodes més variats i poder així ampliar-ne el camp de recepció. És a partir d'aquesta premissa que hem decidit tractar les adaptacions dels clàssics com a recurs per donar-los a conèixer en períodes vitals o d'aprenentatge que no tocaria fer-ho.

La proposta presenta dues experiències docents dutes a terme en àmbits diferents que parteixen de l'adaptació d'un clàssic, ja sigui tradicional o literari, com a activitat d'aprenentatge de llengua catalana i literatura.

La primera d'aquestes experiències es va dur a terme en un context lingüístic de llengua catalana com a L2, a la Catalunya del Nord. Es tractava d'un treball iniciat per Xus Ugarte i Mia Güell en el marc d'una estada de recerca a la Universitat Via Domícia de Perpinyà amb l'afany de conèixer i recuperar llegendes del Rosselló que poguessin servir com a base per a l'aprenentatge de la llengua catalana, bo i ser-

vint-se de la literatura, principalment oral, que forma part del patrimoni cultural i literari del propi territori.

Després de consultar els Fons especialitzats Grando, Batlle i Bratzès que acull la Biblioteca de la UVDP, recórrer a l'expertesa de Jean-Lluís Valls, especialista en llegendes del Rosselló, i visitar les llibreries Torcatis i Catalana per conèixer la bibliografia disponible, es va decidir que es partiria de l'obra *13 contes et llegendes du Pays Catalan* de Jean Tocabens, per l'estil i el llenguatge narratiu. Hi va haver una selecció de cinc llegendes la primera de les quals fou la del *Babau de Ribesaltes*, un monstre que comparteix nom i imaginari amb llocs tan allunyats com Lituània, Itàlia o Romania, entre d'altres. Se'ns va fer saber, també, que hi havia una cançó del Babau custodiada en un dels fons de la Universitat de Carcassonne, fet que afegia més d'interès a la recerca. La darrera part del treball és una ruta literària del Babau pels encontorns de Ribesaltes (la riba del riu Anglí, el forat del forn, la muralla, etc.) i, posteriorment, adaptar les quatre restants.

Val a dir que la proposta va tenir una acollida satisfactòria tant des de la conselleria pedagògica del departament encarregat de les llengües i cultures regionals com des de la inspecció pedagògica regional que es materialitzà en una col·laboració per a implementar la nostra recerca a l'escola, una conferència al Palau de Congressos el 22 de maig del 2019 a la jornada de recerca educativa i recursos anomenada, Didactica 66, la publicació de l'àlbum il·lustrat de l'adaptació del *Babau* per a alumnat de 6 a 8 anys i una versió de la llegenda en català fàcil, per part d'Eusebi Coromina, destinada a cicle superior. Cal destacar que la manca de material en català és un fet que afecta tots els docents de les aules bilingües. Segons Carbonell i Albiol:

La falta de programació d'estudis en català i el fet que els mitjans amb què compten els ensenyants són, sovint, limitats ha provocat que durant molt temps hagin hagut de crear els seus propis materials. Algunes administracions, com ara l'Ajuntament de Perpinyà, van tirar endavant determinades iniciatives com ara el Centre de Documentació i Animació de la Cultura Catalana (CEDACC, 1978), però les dificultats econòmiques sovint han complicat la tasca (2013: 127)

L'adaptació del *Babau* és un projecte que interessa, doncs, des del punt de vista de recuperació del patrimoni literari i lingüístic.

La segona d'aquestes experiències forma part del projecte Escola i Universitat, un projecte d'innovació docent que promou que la relació entre l'acadèmia i l'exercici professional tingui lloc directament a les aules i als laboratoris especialitzats de la Facultat d'Educació de la Universitat i que aquests acabin esdevenint uns espais més d'infantil i primària. Els nens i nenes que participen en el projecte s'estan a la universitat entre cinc i deu sessions (un matí o tarda cada setmana) al llarg d'un semestre fent les activitats que l'estudiantat dels graus ha dissenyat en el marc de les assignatures de les didàctiques específiques. Els futurs mestres posen en pràctica les propostes bo i centrant l'atenció en la innovació educativa i sempre acompanyats pels professionals en actiu. Amb EU la construcció de coneixement dels infants esdevé un element clau en la formació inicial dels i les futures mestres.

L'estudi se centra concretament en una proposta didàctica multidisciplinària que integra recursos literaris, lingüístics, artístics i digitals dirigida a infants de P5. El projecte s'anomena Vincles, perquè és un mot que descriu el lligam que s'estableix entre tots els participants. Es parteix del concepte de viatge com a eix central i temàtic, i per això les sessions giren a l'entorn del periple d'Ulisses per tornar a Ítaca que els estudiants de grau narraran a les nenes i als nens i a partir de la qual es desenvoluparan moltes de les activitats per a mostrar i fer descobrir la universitat als més menuts.

Les assignatures de la UVic que en formen part són: Didàctica Artística I, Naturalesa del Coneixement Artístic i Literari i Educació Visual i TIC de primer curs del grau en educació infantil. L'escola que hi participa és la Doctor Joaquim Salarich de Vic.

En el cas de l'experiència del projecte Escola-Universitat, els objectius són diferents segons els destinataris:

Per als infants:

- Gaudir i aprendre d'una proposta interdisciplinària a partir de la literatura, les arts plàstiques, la didàctica artística i dels mitjans audiovisuals i digitals com a eina pedagògica.

- Explorar el viatge, el camí (narratiu, plàstic, audiovisual, digital, motriu...) per a la descoberta i l'experimentació.

- Promoure la descoberta d'un lloc, la universitat, a partir d'uns espais que el conformen i d'uns oficis que s'hi associen que tenen una correspondència amb els espais i els oficis de la seva escola.

Per als mestres:

- Aprofundir en temes que no es poden treballar o es treballen poc a l'escola.

- Observar el grup classe des d'una altra perspectiva: la reflexiva.

- Intercanviar diferents punts de vista amb les professores de la Universitat que porten a terme el projecte.

- Explicar el que fan a l'escola i crear debat pedagògic amb el professorat i l'estudiantat de grau.

- Conèixer recursos, materials i propostes didàctiques per dur a terme al Parvulari.

Per als estudiants del Grau de Mestre d'Educació Infantil o Doble Grau EI i EP:

- Saber dissenyar propostes interdisciplinàries adreçades a alumnat d'educació infantil

- Aprendre a adaptar un clàssic de la Literatura universal per a infants de P5.

- Generar propostes d'educació artística per desenvolupar uns aprenentatges significatius als infants de cinc anys de l'escola.

- Saber crear recursos educatius en format digital per integrar-los a propostes educatives adreçades a educació infantil.

Es tracta doncs d'un projecte interdisciplinari i transversal que s'orienta a la pràctica docent significativa. Les sessions es van haver de suspendre per la COVID-19, les escoles es van tancar el dia 13 de març del 2020. El primer contacte amb els infants estava previst per al dia 17 de març.

Les estudiants de la Universitat de Vic-UCC van continuar preparant les propostes i les van presentar en un portafolis com si no

hagués passat res. Es continuà el contacte via telemàtica amb les mestres de l'escola i s'hi acordà que les propostes de Vincles s'enviarien en un format digital, un vídeo amb el capítol de *L'Odissea* de cada grup per fer-lo arribar a les famílies, per tal que els infants les poguessin visualitzar i fer (les que fossin possibles) des de casa.

2. PATRIMONI LITERARI I EDUCACIÓ

Segons la UNESCO, les tradicions i les expressions orals formen part del patrimoni literari immaterial i intangible i transmeten uns valors culturals, socials i històrics que són essencials per la pervivència de les cultures (MUNMANY 2017: 16). La UNESCO reconeix que: «nos provocan una cierta emoción o nos hacen sentir que pertenecemos a algo, un país, una tradición o un modo de vida. Puede tratarse de objetos que poseer o edificios que explorar, de canciones que cantar o relatos que narrar» (2011: 3).

Les llegendes, les rondalles, les faules representen l'imaginari d'un col·lectiu estretament relacionat amb la llengua, el lloc i la gent. Actualment, l'escola ha assumit la funció que al llarg dels segles han desenvolupat les famílies generació rere generació: el de la transmissió de narracions que expliquen, ni més ni menys, la història de la vida de manera creativa i amb una qualitat formativa important. La identitat està estretament lligada a la literatura oral, per això és de summa importància preservar-la perquè, segons Todorov, ens ajuda a conèixer i entendre millor el «món psicològic i social en què habitem» (2007: 78)

Caterina Valriu destaca la importància del folklore com a recurs de primer ordre en el marc escolar:

Ben prest hom es va adonar que els mites, les contarelles, els exemples, les llegendes eren una via immillorable de transmissió de pensaments i d'experiències, uns materials aptes per vehicular la moral, l'ètica i l'estètica que calia fer arribar als infants i els joves. La narració popular, encara que ens parli simbòlicament i ens mostri creacions imaginàries, ens resulta familiar i pròxima, divertida i —malgrat això— al·lisonadora, entenedora per la seva estructura i pel llenguatge que la conforma, fàcil de retenir i alhora colpidora (VALRIU 2010: 284).

La defensa sobre la importància de les rondalles per a l'aprenentatge dels infants i els joves de Bruno Bettelheim a *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (1977) suposà un punt d'inflexió a l'entorn de la valoració de la literatura infantil a tots els països occidentals i un pas important per a la equiparació dels estudis de la LIJ als de literatura d'arreu (COLOMER 2002). Malgrat els avenços en aquest sentit, tot allò que forma part del patrimoni literari es manté encara en un espai de frontera, en termes de Foucault, als marges, pendent que els canvis permetin un viratge cap al centre del sistema cultural del país, ja que

com a sistema viu, existeix la possibilitat de canvi i la gestió, a través de traduir, (re)interpretar i transmetre el llegat literari, té la capacitat de posar-lo a l'abast de la societat i reivindicar-ne la importància en termes identitaris, de coneixement, de cohesió social i econòmics, com a motor de desenvolupament. Per això és essencial que treballi conjuntament amb l'educació, pel paper fonamental de l'escola com a àmbit bàsic de transmissió (MUNMANY 2017: 96).

Un llegat que cal que arribi a tothom, per la qual cosa és necessari un replantejament a tots els nivells, començant per l'acadèmic, per fer possible el canvi a què fa referència Munmany.

3. ELS CLÀSSICS A L'EDUCACIÓ LITERÀRIA

D'un temps ençà, és recurrent la discussió sobre la idoneïtat de donar a llegir els clàssics a infants i joves i en quin format, sobretot després del canvi de paradigma en l'ensenyament-aprenentatge de la literatura (MENDOZA 2002). Des de llavors, les classes de literatura han deixat de basar-se en la transmissió de coneixements enciclopèdics d'autors i obres i s'han orientat cap a una educació literària competencial amb l'objectiu de crear lectors. Per tal d'assolir aquest objectiu, el docent ha de contribuir al desenvolupament de les habilitats, coneixements i actituds dels seus alumnes a través d'una bona selecció de lectures, entre les quals hauria d'haver-hi alguns clàssics. D'aquesta manera es pot oferir una formació literària significativa a través d'obres valuoses, modèliques i referents de la cultura compartida. Tot

i els avantatges i la llarga tradició de la presència d'aquestes obres en la formació literària, cada vegada tenen menys presència entre els corpus de lectures escolars. L'abundant publicació d'obres de literatura infantil i juvenil, amb un llenguatge i un format més proper als gustos del lector actual, ha anat arraconant les obres referents de la literatura occidental. Amb el temps, córrer el perill que aquests llibres esdevinguin estranys, patrimoni només d'una elit de lectors (CERRILLO 2013, NAVARRO 2013).

Calvino (2009) assegurava que els clàssics són aquells llibres que mai deixen de dir allò que han dir. Són obres de referència que han sobreviscut als seus autors i al seu temps i han estat llegits i interpretats per lectors de totes les èpoques: generació darrera generació, han emocionat amb les seves històries i els seus personatges, que han passat a formar part de l'imaginari col·lectiu compartit i han contribuït en la construcció de la nostra identitat cultural (LLUCH 2018). Així mateix, són obres modèliques, fins i tot, culminants de determinats moviments artístics o generacionals, que aborden un tema universal i per aquest motiu ens ajuda a conèixer-nos i a entendre el món que ens envolta.

Si tenim present que l'educació literària té com a objectiu que l'estudiant esdevingui un lector literari competent, amb coneixements i habilitats suficients per poder fer front a textos literaris cada vegada més complexos, a través d'un aprenentatge gradual i acumulatiu que anirà desenvolupant al llarg dels anys, potser els clàssics poden ser una bona opció a l'hora de seleccionar lectures. Per una banda, permeten l'assimilació del discurs literari perquè són de qualitat reconeguda i, per altra banda contribueixen a la construcció cultural de l'infant i a la participació de l'infant en l'imaginari col·lectiu (COLOMER 2010, LLUCH 2018). Com diu Rosa Navarro: «no hay mejor aprendizaje para la lectura que leer las mejores obras literarias, es decir, a los clásicos» (2013: 64).

En aquesta línia, Codina es qüestiona si és possible d'ensenyar llengua prescindint de la literatura i sentència:

Vicenç Pagès Jordà, a la introducció del seu llibre *De Robinson Crusoe a Peter Pan. Un cànon de literatura juvenil* (2006), ho ha formulat irònicament: «Ensenyar a escriure a gent que no llegeix és una de les maneres més esteses de perdre el temps i la paciència». Així, doncs, si es vol que millorin la comprensió lectora i l'expressió escrita dels nostres alumnes, haurem de reencaminar-los cap allà on trobaran bons models, lèxic precís i estructures ben formades... I on, ben segur, hi passaran bones estones: la nostra rica i diversa tradició literària, tant la catalana com la universal, que compta en català amb un ric patrimoni de traduccions, moltes d'elles excel·lents (2008: 11)

Malgrat els molts avantatges, els clàssics han estat bandejats dels corpus literaris perquè comporta certes dificultats al lector contemporani en formació. Aquest se sent allunyat d'aquestes obres, sobretot pel que fa al llenguatge, i moltes vegades no es veu capaç d'afrontar el text original tal i com va ser escrit (MÉNDEZ CABRERA 2016). No obstant això, ens preguntem si la dificultat lingüística afegida que implica la lectura d'un clàssic és motiu suficient per privar infants i joves de conèixer el patrimoni literari de la nostra cultura.

4. LES ADAPTACIONS DELS CLÀSSICS A DEBAT

En molts països del nostre entorn, els infants coneixen els clàssics de la seva literatura des de ben petits, a través de diferents formats i adaptacions. S'entén que aquests formen part imprescindible de la seva identitat cultural i de la seva formació com a ciutadans. Tanmateix, a casa nostra, el tema de les adaptacions ha suscitat intensos debats entre partidaris i detractors en el si de la comunitat acadèmica. Aquesta discussió, que ve de lluny (POSTIGO 1994), continua vigent, tot i que la situació ha canviat molt des de llavors. Tal i com recullen diferents autors (POSTIGO 1994, CERRILLO 2013 i NAVARRO 2013), per una banda, hi ha un corrent de docents i investigadors que defensen la lectura original del clàssic, encara que s'hagi d'esperar més temps fins que l'alumnat estigui preparat per afrontar-ne la lectura, tant per la seva complexitat literària com lingüística. Argumenten que si donem a llegir l'obra en forma d'adaptació no aniran mai a llegir

l'original. Enfront d'aquesta posició, hi ha un altre corrent, que va prenent cada vegada més força, que defensa la lectura dels clàssics a través d'adaptacions adequades a la capacitat lingüística i literària dels lectors en formació, però fidels a l'original, i que ja podran anar a l'original quan tinguin la competència suficient per fer-ho.

Les recerques més recents en sociologia de la lectura (LLUCH 2018) mostren que l'escenari de la discussió ja no és el mateix: si durant els anys noranta la qüestió era si calia llegir adaptacions durant la primària o esperar que llegissin l'original a finals de la secundària, després d'haver assolit progressivament les habilitats i coneixements necessaris, la situació ara és una altra. Durant els últims anys, l'educació literària s'ha vist reduïda en els currículums i, en conseqüència, també a les aules. Sense un espai propi, aquesta formació literària progressiva, acumulativa i mediada, no acaba essent el que s'esperaria i molts joves acaben la seva etapa d'escolaritat sense poder accedir a obres clàssiques originals. D'aquesta manera, veiem que mentre la discussió sobre la idoneïtat o no de les adaptacions en el si de comunitat acadèmica es manté, la situació ha canviat i possiblement, ara, la discussió sigui una altra: donem adaptacions o deixem que els clàssics esdevinguin patrimoni d'una minoria social. Per tant, sembla que l'única manera de mantenir vius els clàssics és treballant-los a l'escola, a través d'adaptacions fidels, que permetin que els infants i joves puguin gaudir dels personatges i històries del patrimoni cultural construït al llarg dels segles.

Codina (2016) cita William Marx i Tzvetan Todorov com a exemples d'autors que han trencat amb el formalisme, l'«entotsolament tautològic (la literatura que tracta de literatura, la poesia que tracta de poètica, etc.)» i han optat per potenciar aquell part que interessa més a tothom, o sigui:

pel grau de coneixement que ens pot aportar sobre la nostra condició humana. I, s'hi podria afegir, pel grau de coneixement que ens pot aportar del nostre temps i el nostre espai nacionals, en tant que relat col·lectiu teixit al llarg de la història i del territori per veus diverses que han donat una consistència discursiva a la nostra identitat (2016: 29)

D'altra banda, davant la possibilitat que els aprenents del català entrin en contacte amb els clàssics de la nostra literatura ja des de nivells A2 o B1 a partir d'adaptacions de les obres o que no hi puguin accedir fins a assolir el domini del codi o mai, per la dificultat que comporta, la resposta sembla prou clara, cal incloure bones adaptacions dels clàssics. Segons Codina (2016), «la literatura, en totes les seves manifestacions, de la cançó popular a l'alta poesia, de la novel·la de gènere a l'assaig filosòfic, hauria d'estar ben present a l'hora d'aprendre la llengua» i, a més a més, també perquè «la tradició literària vehicula i continua el nostre millor, més extens i més intens, relat col·lectiu, el coneixement del qual mitjançant la lectura contribueix a donar consistència a la nostra identitat».

5. COM HA DE SER UNA BONA ADAPTACIÓ

Una bona adaptació ha de permetre que els infants s'aproximin a la història i en gaudeixin, que coneguin personatges, símbols i mites, i que desenvolupin l'intertext lector i la competència lectora, interpretativa i literària. Així mateix, permet abordar valors universals per fomentar la intel·ligència emocional, la convivència democràtica i experimentar el plaer estètic de la millor literatura (MÉNDEZ CABRERA 2016).

Seguint la terminologia de Genette (1982), la relació transtextual que s'estableix entre el text original (hipotext) i el text adaptat (hipertext) és hipertextual. Les adaptacions, com les traduccions, són reescriptures d'una obra original, i com a tal s'ha de ser molt curós a l'hora de dur-les a terme. A partir de l'obra de Genette (1982), diversos autors han establert diferents classificacions en funció del tipus d'adaptació literària (MÉNDEZ CABRERA 2016). Tanmateix, en el cas que ens ocupa centrarem l'atenció en la transformació per concisió, que consisteix en una reescriptura seriosa del text sense suprimir cap part significativa, però utilitzant un estil més concís i senzill, que no simple.

Tot i que hi ha moltes maneres de dur a terme una adaptació, hi ha una norma comuna: s'ha de ser fidel al text, «no se puede, en efecto, añadir detalle alguno ni tampoco modificar nada de lo contado» (NAVARRO 2103: 65). Es tracta d'adequar el text a les capacitats lingüístiques i de comprensió del lector, per això com més jove és el lector més modificacions caldrà fer. En cap cas s'ha de confondre amb les reescriptures lliures o les versions que plantegen canvis substancials en el contingut, l'estructura o la intencionalitat de l'original.

Navarro (2013) planteja que tota adaptació és una reducció, de la qual l'estructura no se'n pot veure afectada perquè és l'element que dona unitat i coherència a la història. En funció de l'obra adaptada, caldrà seleccionar-ne els episodis més importants, fins i tot, potser els imprescindibles; així com mantenir els passatges més significatius o aquells que tinguin una bellesa destacable. El mateix ha de succeir amb els personatges, que s'han de valorar a partir de la seva funció en el relat, que s'ha de mantenir en l'acció i en el desenvolupament de la intriga. Més enllà dels elements literaris, les adaptacions també s'encarreguen de reescriure el text, tenint present la capacitat lingüística dels lectors. Per això, sovint s'incorporen diàlegs, frases fetes, locucions i demés elements que donen ritme a la narració amb un llenguatge proper al lector novell.

Maica Bernal i Carme Rubio, especialistes en literatura infantil i autores de diverses adaptacions de rondalles i faules, volen donar a conèixer autors catalans i universals de tal manera que tant els joves com la gent nouvinguda a la llengua pugui tenir un imaginari col·lectiu de lectures que són el reflex de la nostra cultura. A Anglaterra i França hi ha adaptacions habituals dels clàssics i el contacte amb la seva obra comença ben aviat. Defensen que les adaptacions tenen una funció important en l'educació i en aquest sentit, han adaptat fragments i obres de Ramon Llull, Miquel Martí i Pol, Mercè Rodoreda o Víctor Català, entre altres a la col·lecció *Tant de gust* de la PAM. Són llibres que l'Institut Ramon Llull facilita als lectors de català de les universitats d'arreu del món per fer arribar els clàssics als aprenents de L2 perquè comencin a entrar en contacte amb els clàssics de la nostra literatura.

Malgrat que a nivell teòric la diferència entre una adaptació i una versió lliure sembla clara, a la pràctica la línia que les separa pot arribar a ser molt fina, ja que un hipertext pot ser adaptació i a la vegada versió. Cal tenir molt present que l'objectiu en una adaptació sempre és la divulgació i és en aquest afany de donar a conèixer l'obra clàssica que es justifica la seva existència. «En qualsevol cas, el pas d'un hipertext a un hipertext sempre constitueix un procés de transformació o transtextualització i allò més usual és que trobem, com a resultat, dos textos d'autor diferent.» (MÉNDEZ CABRERA 2016: 73)

6. APLICACIONS DIDÀCTIQUES DE LES ADAPTACIONS AL GRAU D'EDUCACIÓ INFANTIL

Diferents estudis relacionats amb el perfil lector de futurs docents duts a terme durant els últims anys (COLOMER i MUNITA, 2013; DUEÑAS, TABERNERO, CALVO i CONSEJO, 2014; CONTRERAS i PRATS, 2015) posen en evidència que molt sovint aquests estudiants tenen mancances tant en coneixements com en hàbits de lectura: un percentatge important dels futurs docents ni són grans lectors ni tenen massa referents literaris, ja siguin clàssics o no.

Tanmateix, tal i com recull el professor Mendoza (2002), una de les tasques més importants que duren a terme en matèria literària serà la selecció de llibres i històries, ja siguin per llegir o per explicar. L'obra que s'escull i es dona a llegir o s'explica suposa una invitació a entrar en l'univers lector; és en definitiva, la materialització de la formació literària (CARRANZA 2007). Per això mateix, és important donar a conèixer els clàssics de la literatura a tots aquests estudiants, perquè puguin passar a formar part del seu corpus, els tinguin presents a l'hora de seleccionar textos i els comparteixin amb els seus alumnes quan arribi el moment.

Més enllà dels beneficis que suposa donar a conèixer i llegir les obres de referència de la nostra identitat cultural pel que fa a la formació literària dels futurs docents i els seus alumnes, els clàssics poden

ser el punt de partida òptim en projectes multidisciplinaris. Nombrosos estudis basats en la investigació-acció han demostrat que el treball dels clàssics també permet el desenvolupament de les competències bàsiques, el treball interdisciplinari i l'aprenentatge cooperatiu i transversal a qualsevol nivell educatiu (MÉNDEZ CABRERA 2016).

Per tant, seria prou interessant que els futurs docents estiguin familiaritzats amb un corpus de clàssics, que fossin coneixedors de personatges, mites i símbols; així com de diferents maneres de dur-los a l'aula i compartir-los amb els seus alumnes.

7 EL BABAU, UN MONSTRE UNIVERSAL

El Babau és un personatge que es menja els infants que no són bons minyons. Se'n pot resseguir la petja per molts indrets d'Europa: Itàlia, Romania, Ucraïna, etc. i la majoria de les vegades se'l representa com un drac, malgrat que també hi ha versions en què és un monstre o una persona, com el cas de la Catalunya del Sud, que el coneixem com a l'Home del Sac.

Se'n van fer dues versions a partir de la traducció de Xus Ugarte, de la UVic-UCC, com ja s'ha esmentat anteriorment. La versió de català fàcil, a càrrec d'Eusebi Coromina, i l'adaptació per part de Mía Güell. Actualment està en procés d'edició, amb l'objectiu que pugui convertir-se en material per a les classes de català de les escoles bilingües. Val a dir que estava previst per aquest curs fer una ruta literària per Ribesaltes a partir de llocs literaris i literaturitzats de la llegenda, però el context de pandèmia ha aturat la iniciativa.

Traducció	Versió Català fàcil	Adaptació
<p>Al Rosselló cap a 1290, sota el regne de Jaume II de Mallorca. Després dels litigis amb Pere el Gran, el seu germà primogènit, rei de Catalunya i Aragó i mort el 1295, una calma fràgil ha tornat al país i el camp no és encara gaire segur.</p> <p>La petita vila de Ribesaltes es clou cada vespre darrere les altes muralles, per resistir a la sensació inquietant d'una nit lliurada a pillards i bandits. El sometent recorre els carrers mentre que el sereno compta /deixa passar les hores.</p> <p>Som a la nit gelada del dos al tres de febrer. Al nord de la vila, fins a les vores de l'Aglí, s'estén un vast aiguamoll esquitxat de mates de joncs i de rosers, mentre que la lluna juga a emmirallar-se en els innombrables bassals d'aigua.</p> <p>Tot sembla tranquil, tant a l'interior com a l'exterior de la vila.</p> <p>De sobte, fora muralla, ressonen uns plors d'infants seguits d'esgarips de dolor esgarriposos! Els homes del sometent hi van corrents, però des de dalt del mur només poden distingir una massa negra que s'allunya vers el riu.</p>	<p>La història passa cap a l'any 1290, al Rosselló, quan hi manava el rei Jaume II de Mallorca.</p> <p>Després de les disputes que havia tingut amb el seu germà, Pere el Gran, rei de Catalunya i Aragó, que va morir el 1295, la pau va tornar al país. Però era una pau molt feble, i la vida al camp no era gaire segura.</p> <p>La petita vila de Ribesaltes tancava les portes de les seves altes muralles cada vespre. Les tancava tota la nit per por dels pillards i els bandits.</p> <p>A la nit un grup de persones amb armes vigilaven pels carrers de la vila mentre el sereno anava dient de tant en tant quina hora era.</p> <p>La nit del 2 al 3 de febrer era molt gelada. Al nord de la vila hi havia un gran aiguamoll, fins a prop del riu l'Aglí, amb tot de plantes al voltant. Es podia veure la lluna en molts bassals de l'aiguamoll, que feien de mirall.</p>	<p>Diu que ronda una bestiota, pels verals del Rosselló, verda, grossa i llefiscosa, es veu que fa tanta por! Nens, aneu tots molt en compte! és un golafre amb sobrepès es deixia pels que no creuen, se'ls crupeixen en un no-res.</p> <p>És el Babau, ba-bau...</p> <p>Aquesta és una història que va passar quan el rei Jaume I de Mallorca vivia al Rosselló.</p> <p>Després de molts anys de guerra amb el seu germà, Pere el Gran, havia aconseguit fer-hi les paus. Però es tractava d'una pau més aviat feble i s'havia d'anar en compte: viure en un poble no era gaire segur.</p> <p>Per això, a la petita vila de Ribesaltes cada vespre el sereno anunciava amb veu alta i forta:</p> <p>-El sol ja s'ha post, és l'hora de retirar-se!</p> <p>I el vigilant contestava des dels merlets de la torre de guàrdia:</p> <p>-Es tanca la muralla!</p>

Mostra de l'inici de les diferents versions.

8. PROPOSTA D'ADAPTACIÓ DE L'ODISSEA EN EL MARC DEL PROJECTE ESCOLA I UNIVERSITAT

Per què *L'Odissea*? La idea sorgeix arran d'una conferència de Gemma Lluch (UV) sobre la dinamització de la lectura dirigida a l'alumnat del Màster de Secundària de la Uvic-UCC, en què després de lloar i destacar la importància de les bones adaptacions es preguntava per què no es feien conèixer ja els clàssics, *L'Odissea* per exemple, a nenes i nens d'Educació Infantil o Cicle Inicial. Es va considerar que el context d'EU era el marc ideal per portar a terme la proposta de la investigadora valenciana, ja que l'estructura de l'obra, un relat de relats, resultava ben idònia si teníem en compte tant els receptors (infants de 5-6 anys) com el registre (oral, com l'origen de l'obra).

Adaptar un text literari és una empresa ja de per si complicada, però si els adaptadors són aprenents i els receptors tenen una edat compresa entre els cinc i els sis anys, el repte plantejat s'incrementa. La temporització era un altre factor advers, si es volia treballar l'obra sencera. Per això, es va decidir que el punt de partida seria l'adaptació de l'obra d'Albert Jané, tant per volum, com s'ha justificat més amunt, com per registre, l'autor aposta pel model de llengua present a *Cavall Fort* (JANÉ 2020), fet que s'adequava perfectament als nostres objectius.

8.1 Procés

Hi va haver unes sessions prèvies destinades a posar en coneixement dels aprenents la bibliografia a l'entorn de les adaptacions, comentar-la i visualitzar-ne alguns exemples. Posteriorment, M. Carme Bernal i Carme Rubio, adaptadores citades anteriorment, van dedicar una sessió a parlar sobre allò que havien de tenir en compte a l'hora d'adaptar qualsevol història i, sobretot i com a expertes en LIJ, com havia de ser el text per a infants de 5-6 anys. D'aquesta primera fase en va sorgir una rúbrica de deu ítems en què s'hi aplegava tot allò que havien après a les sessions preparatòries i calia que tinguessin en compte per reeixir en la tasca:

Taula 1: Rúbrica com ha de ser una adaptació

-
1. Heu tingut en compte la informació bàsica del text de partida i heu respectat la informació principal, sense alterar-la.
 2. Hi ha equilibri entre la introducció, el nus i el desenllaç.
 3. Hi ha equilibri entre la narració i el diàleg.
 4. Heu tingut en compte que sigui un text per ser dit en veu alta (frases fetes, comparacions, onomatopeies, fórmules de salutació, exclamacions, etc.).
 5. L'heu explicat amb paraules vostres.
 6. La llengua és clara, senzilla, sense mots cultes ni col·loquials.
 7. És un text àgil, «vaporós» com deien Maica Bernal i Carme Rubio.
 8. L'heu deixat reposar i n'heu fet diverses lectures.
 9. L'heu llegit en veu alta i funciona.
 10. Heu fet una adaptació i no un resum.
-

Font: Elaboració pròpia.

8.2 La producció

Es van formar grups de dues o tres persones que havien coincidit en la selecció del mateix capítol de l'obra. Calia tenir en compte una sèrie de punts:

a. Es tractava d'un text per a ser dit, per la qual cosa s'havia posar l'accent en els recursos d'oralitat propis del registre, com ara onomatopeies, frases fetes, locucions, comparacions, una narració lineal i amb molt d'estil directe, ja que tal com asseveren Codina i Fargas (1990), perquè «predominin l'acció i el dinamisme cal recórrer sempre que es pugui al diàleg directe entre els personatges». Es tractava de trobar el «written discourse imitating the oral», descrit per Gambier i Suomela -Salmi (1994: 247), un espai intermedi entre el codi restringit de l'oral espontani i el codi elaborat del discurs escrit.

b. Havia de ser un text breu. En l'etapa 5-6 es proposa com a model de text narratiu els contes populars (contes de fades o meravello-

sos, contes d'animals, contes de costum) i els contes d'autor (contes il·lustrats), narracions curtes que permeten treballar als infants de manera que puguin comprendre el text.

c. Calia tenir en compte la rica lèxica. En l'etapa lingüística és prioritari reforçar el vocabulari i proporcionar-ne de nou, per la qual cosa les adaptadores novelles havien de buscar «la paraula precisa, l'expressió justa, la frase feta que exigeixi el context» (Codina i Fargas 1990). Per a facilitar-los la tasca i poder detallar amb més precisió alguns dels fragments a què feien referència, les estudiants de grau tenien a la seva disposició les versions completes de *L'Odissea* de Joan F. Mira i la de Carles Ribà. Després de repassar, refer i llegir l'adaptació en veu alta, havien de fer-se-la seva, integrar-la per a poder-la explicar als infants quan vinguessin a la universitat.

d. Correcció fonètica a l'hora d'explicar la història. Acabada l'adaptació, calia fer-se seu el text per a poder-lo explicar de manera natural, tenint molta cura amb la pronúncia i els elements de suport que ajudessin els infants a fer-lo més comprensible. Aquesta última part només es va poder dur a terme en suport virtual.

8.3 L'experiència

L'estudi es va basar en una metodologia mixta, que constava d'una enquesta per a l'alumnat, una observació directa en l'estudi de cas i un grup de discussió, al final, amb les mestres de l'escola que havia format part del projecte. A causa del confinament per la pandèmia de la COVID-19, els infants no van poder venir a la universitat, fet que provocà que no es pogués observar directament l'efecte que provocava l'adaptació de *L'Odissea* entre els alumnes de 5-6 anys. L'alternativa va ser enregistrar-la en vídeo i enviar-la a l'escola perquè la passessin als infants amb la petició que els pares i mares fessin el retorn a les mestres de l'escola Salarich i ens el transmetessin.

Les enquestes tenien dues parts, una primera a l'entorn de la planificació docent i l'altra sobre l'aprenentatge, i en ambdues parts es combinaven preguntes de resposta tancada amb d'altres de resposta

oberta. Hi va haver quinze respostes, tantes com alumnat inscrit a l'assignatura.

El grup de discussió va tenir lloc en una sessió sincrònica de zoom d'una hora, amb l'ajut d'una moderadora externa, la doctora Núria Molas de la UAB. La finalitat del grup focal era recollir concepcions i intercanviar col·lectivament opinions de les mestres i professores implicades en el projecte Vincles.

8.4 Resultats

El resultat de l'enquesta mostren un nivell de satisfacció molt alt en l'ítem «adaptar un clàssic de la Literatura Universal per a infants de 5-6 anys», el més ben valorat de tots els ítems del projecte interdisciplinari, seguit del de «Saber explicar una història a infants de P5, tenint en compte tots els factors: transmissió oral, comunicació verbal, no verbal, disposició física, etc.».

Com ja s'ha comentat, l'observació directa no es va poder fer perquè una setmana abans de l'inici del projecte es van suspendre les sessions per la COVID-19. Les estudiants de la Universitat de Vic-UCC van continuar preparant les propostes com si el context fos de normalitat i les van penjar en un portafolis. Es continuà el contacte via telemàtica amb les mestres de l'escola i les propostes de Vincles es van fer arribar en format digital perquè els infants les poguessin visualitzar.

El grup de discussió va palesar l'interès que des de l'escola hi ha pel treball multidisciplinari i la importància del lligam escola i universitat. Quant al tema que ens ocupa, l'adaptació també va tenir una de les millors valoracions.

8.5 Valoració

El fet que alumnes de primer curs de grau s'enfrontin a l'adaptació d'un clàssic suposa, com s'ha anunciat a l'inici, un repte. Val a dir que moltes alumnes ja havien llegit l'adaptació de *L'Odissea* perquè era una de les lectures obligatòries de batxillerat, cosa que va facilitar

la part de contextualització de l'obra. Com que hi havia la possibilitat de consultar-ne la versió íntegra quan havien d'ampliar informació, la majoria de l'alumnat hi va recórrer. Així, van descobrir que l'illa d'Ogígia, llar de la nimfa Calipso, era de color blanc perquè hi havia salines o que els aliments dels incomptables banquetes als quals Ulisses i els seus acompanyants assistien estaven formats per pa, olives, purés de verdures, carn bullida, peix, raïm, figues, formatge, mel i vi. Val a dir que algunes de les alumnes van acabar llegint tota l'obra i la majoria valorava la idoneïtat de la història per al cicle a què anava destinada. L'analogia d'Ulisses o Hermes amb els superherois de la factoria Marvel va ser un tema que va sorgir de manera recurrent a la majoria de tutories i que es va reflectir en la manera com presentaven els personatge, l'enfocament. Els semblaven molt actuals i ben creïbles, a diferència del que pensaven a les sessions inicial de contacte amb l'obra.

La part que va generar més dificultat fou la de la precisió lèxica. Des de la sociolingüística s'ha tractat el tema a bastament: en un context lingüístic com el del català es produeix un «desaprenentatge» de la llengua oral i els seu recursos, fet que malauradament palesem cada curs a l'hora de posar a la pràctica les adaptacions. Joan Solà defensava a ultrança la paremiologia i a les seves classes sovintejava l'avís que «és en la fraseologia on ens juguem el futur de la llengua». Es va constatar que durant el procés d'escriptura, en el moment en què calia buscar la comparació, la locució o la frase feta idònia per a descriure una situació o un personatge («Ulisses era fort com un roure», «Hermes era més ràpid que un coet» o «qui la fa la paga»), en la majoria dels casos la solució no apareixia mai espontàniament, sinó que calia fer la cerca al diccionari específic i, fins i tot, quan la localitzaven els resultava estranya o molt allunyada de la seva realitat lingüística. No es tractava de ser excessivament puristes, s'hauria acceptat gratament que «Hermes era l'Usain Bolt de l'època clàssica», però no es va donar el cas. Val a dir que el 50% de les alumnes són catalanoparlants i tenen com a primera llengua el català, malgrat que hi ha moltes interferències amb el castellà, l'alternen.

En la valoració final destacaven positivament l'ampliació d'informació sobre *L'Odissea*, l'aprenentatge de l'adaptació com a eina per a introduir els clàssics als infants i sobretot el re-aprenentatge de la llengua oral i els seus recursos.

9. CONCLUSIONS

1. Les llegendes formen part del patrimoni literari de cada territori i en perfilen el pensament i la idiosincràsia de persones i llocs. Aprendre una llengua a partir d'aquests textos és una manera de connectar a més amb els seus valors culturals, socials i històrics. L'adaptació del babau n'és un bon exemple i la prova és la bona acollida que va tenir ja des de l'inici de la investigació.

2. Les adaptacions dels clàssics serveixen per acostar aquestes obres a lectors que no estan preparats per encarar-se a les originals ja sigui perquè no estan escrits en la seva primera llengua o si és en la llengua materna són aprenents encara massa novells. El cas de la col·lecció «Tant de gust...» de Maria Carme Bernal i Carme Rubio és un bon exemple per aquest primer contacte amb les lectures clàssics.

3. En molts països del nostre entorn, els infants coneixen els clàssics de la seva literatura des de ben petits, a través de diferents formats i adaptacions, com el cas de Dante a Itàlia, per exemple. S'entén que aquests són una part imprescindible de la seva identitat cultural i de la seva formació com a ciutadans. Davant la possibilitat de proposar adaptacions o deixar que els clàssics esdevinguin patrimoni d'una minoria social, som del parer que s'han de treballar a l'escola ja de ben petits a través d'adaptacions que permetin que els infants i joves puguin gaudir dels personatges i històries del patrimoni cultural construït al llarg dels segles i quan sigui el moment puguin llegir-ne la versió original amb naturalitat i fluïdesa. Aquest és el cas d'algunes alumnes de grau que hem comentat anteriorment, que havien llegit l'adaptació de *L'Odissea* d'Albert Jané i que han acabat per llegir la versió de Joan Francesc Mira.

4. Diferents estudis relacionats amb el perfil lector de futurs docents duts a terme durant els últims anys (COLOMER i MUNITA, 2013;

DUEÑAS, TABERNERO, CALVO i CONSEJO, 2014; CONTRERAS i PRATS, 2015) posen en evidència que molt sovint aquests estudiants tenen mancances tant en coneixements com en hàbits de lectura: un percentatge important dels futurs docents ni són grans lectors ni tenen massa referents literaris, ja siguin clàssics o no. Segurament que aquesta és una de les causes per les quals a l'hora de produir un text per a ser dit hi ha hagut tantes dificultats, sobretot pel que fa a pobresa lèxica i falta de recursos de la parla oral: comparacions, metàfores, frases fetes. I d'aquí ve el títol d'aquesta comunicació. S'ha hagut de fer un treball de re-aprenentatge de la llengua, perquè d'aquí a tres anys els seus alumnes s'hi emmirallaran i han de tenir una competència comunicativa adequada.

5. Els estudiants del Grau d'Educació Infantil i Primària han de saber fer adaptacions, que segons els cicles tindran unes característiques o unes altres, perquè puguin explicar moltes històries, entre les quals evidentment la dels clàssics.

BIBLIOGRAFIA

- BERNAL I RUBIO (2020): Maria Carme Bernal i Carme Rubio, *Tant de gust... senyora Víctor Català*, Barcelona: Publicacions l'Abadia de Montserrat.
- CALVINO (2009): Italo Calvino, *Por qué leer los clásicos*, Madrid: Siruela.
- CARBONELL, ALBIOL (2013): «Transmissió, pèrdua i recuperació de la llengua catalana a la Catalunya del Nord: Anàlisi d'alguns testimonis orals», *Ianua. Revista Philologica Romanica*, Vol. 13, p. 115-132.
- CARRANZA (2007): Marcela Carranza, «Algunas ideas sobre la selección de textos literarios», *Lecturas*, núm. 202.
- CERRILLO TORREMOCHA (2013): Pedro César Cerrillo Torremocha, «Canon literario, canon escolar y canon oculto», *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, Vol. XVIII, p. 17-31.
- CODINA (2008): Francesc Codina, «Llengua, literatura i educació», *Articles: Revista de didàctica de la llengua i de la literatura*, núm. 45, p. 111-121.
- CODINA (2016): Francesc Codina, «Llengua, literatura, educació i construcció nacional», dins: E. Coromina; i R. Pinyol (ed.) *Literatura catalana contemporània: crítica, transmissió textual i didàctica*. Barcelona: Societat Catalana de Llengua i Literatura i UVic-UCC, p. 13-33.

- CODINA I FARGAS (1990): Francesc Codina i Assumpta Fargas, «Els contes tradicionals com a primeres lectures», *Guix*, núm. 150, p. 25-28.
- COLOMER (2010): Teresa Colomer, *Introducción a la literatura infantil y juvenil*, Madrid: Síntesis.
- COLOMER I MUNITA (2013): Teresa Colomer i Felipe Munita, «La experiència lectora de los alumnos de Magisterio: Nuevos desafíos para la formación docente», *Lenguaje y Textos*, núm. 38, p. 37-44.
- CONTRERAS I PRATS (2015): Elisabet Contreras i Margarida Prats, «¿La educación literaria de los futuros maestros es suficiente para ejercer de mediadores de las nuevas generaciones?», *Via Atlantica*, núm. 28, p. 29-44.
- DUEÑAS I TABERNERO (2012): José Domingo Dueñas i Rosa Tabernero, «Los clásicos en el aula. Una propuesta: intertextualidad y contexto histórico, Tejuelo». *Revista de Didáctica de la Lengua y la Literatura*, núm. 16, p. 65-77.
- GENETTE (1982): Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París: Seuil.
- LLUCH (2018): Gemma Lluch, *La lectura entre el paper i les pantalles*, Vic: Eumo.
- MÉNDEZ CABRERA (2016): Jerónimo Méndez Cabrera, *Educació literària i adaptació de clàssics: la narrativa breu medieval en la formació de Mestres*, (Tesi doctoral) Recuperada de <http://hdl.handle.net/10550/57213>
- MENDOZA (2002): Antonio Mendoza, «Las funciones del profesor de literatura. Bases para la innovación», dins: A. B. Muñoz (et al.) *Aspectos didácticos de Lengua y Literatura*, 12, Zaragoza: Publicaciones ICE Universidad de Zaragoza, p. 109-140.
- MUNMANY (2017): Mireia Munmany, *La gestió del patrimoni literari*, Tarragona: Publicacions URV.
- NAVARRO DURÁN (2013): Rosa Navarro Durán, «La salvación de los clásicos: las adaptaciones fieles al original», *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*. Vol. XVIII, p. 63-75.
- TOCABENS (2014): Jean Tocabens, *13 contes et légendes du Pays Catalan*, Perpinyà: Mare Nostrum.
- TODOROV (2007): Tzvetan Todorov, *La literatura en perill*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- VALRIU (2010): Caterina Valriu, *Imaginari compartit: estudis sobre literatura infantil i juvenil*, Barcelona: Edicions UIB, PAM.

LA CONDICIÓN ERRANT: UNA LECTURA NÒMADA
DE *FUGIR ERA EL MÉS BELL QUE TENÍEM*,
DE MARTA MARÍN-DÒMINE

IRENE MIRA-NAVARRO

Grup de Recerca en Literatura Contemporània
Universitat d'Alacant

1. INTRODUCCIÓ

Diu Marta Marín-Dòmine a l'inici de *Fugir era el més bell que teníem* que l'errància és la condició vital de qui habita els llocs, no de qui els posseeix. Arran d'aquesta afirmació l'autora traça en l'obra una narrativa del desplaçament encarnada en dues experiències: la de l'exili i la de la migració. Des de la subjectivitat d'una família qualsevol del segle xx, la narració explora diverses vivències relacionades amb el canvi d'hàbitat; bé siga el desplaçament per motius econòmics, la fugida política o l'anhel de moviment que ha amerat els subjectes contemporanis.

L'obra gira al voltant de l'(auto)biografia familiar construïda en base als records dels canvis constants d'espai i de les conseqüències que aquests fets han deixat en els descendents, entre els quals hi ha l'autora. A partir del concepte de l'errància s'inicia la reflexió que entomem i pretenem analitzar, és possible heretar la condició vital de l'exili? És la identitat errant la conseqüència de ser filla d'un pare exiliat? En definitiva, pot l'exili familiar condicionar la manera de viure els espais en el present?

Com hem assenyalat fins ara, la consideració diferenciada de l'exili i l'errància com dues pràctiques espacials distintes porta Marín-Dòmine a les següents reflexions:

Contràriament a l'exili, l'errància és un moviment perpetu. Qui s'exilia tot sovint cerca casa, en canvi qui persisteix en l'errància habita espais oberts: arrabassa els obstacles de la mateixa manera que el bulldòzer enderroca edificis. D'exiliat, hi ha un dia que se'n pot deixar de ser; d'errant se n'és a perpetuïtat. (2019: 10)

Les dues perspectives enunciades ens porten a explorar com s'encarnen en les veus narratives —la de la narradora i la del pare— els conceptes d'errant i d'exiliat a causa de les diferents maneres de practicar els llocs viscuts. Des de la geografia, les pràctiques espacials es defineixen com les maneres en què els subjectes i les societats viuen l'espai i els llocs que els envolten. Concretament, als discursos i imaginaris que determinen com vivim els espais, com explica David Harvey (2019: 125). En aquest sentit, considerem que existeix una diferència entre les pràctiques espacials de l'errant i les pràctiques espacials de l'exiliat perquè les de l'errant es troben fortament condicionades pel mode amb el qual, al si de la família, s'han representat, imaginat i explicat els llocs. Podem dir, per tant, que la representació de l'espai que el pare exiliat brinda a la seua filla té conseqüències en la seua manera d'entendre i de viure l'espai i els llocs. És per això que analitzarem l'experiència de l'errància en la veu narrativa estretament lligada a la narració de l'exili que el pare d'aquesta va retratar en les memòries que apareixen intercalades al llarg del llibre. Des d'aquest punt de vista, defensarem que el mode amb el qual el pare de la protagonista parla i reflexiona sobre els espais que ha viscut des de la seua condició d'exiliat determina la manera de percebre i viure i narrar l'espai de la veu narrativa.

Com ja hem apuntat, les reflexions de l'autora es conjuguen amb la indagació en les memòries del seu pare, que són citades fragmentàriament al llarg del llibre. Així doncs, d'una banda, analitzarem com Marín-Dòmine dialoga amb els records familiars en un exercici de reconstrucció de la memòria d'un català emigrat el 1929 amb la família a Béziers, retornat a Barcelona el 1935, capturat i tancat al camp d'Argelers el 1939 durant l'exili i posteriorment establert a la capital catalana. I de l'altra, ens capbussarem en les formes espacials de la postmemòria (HIRSCH 2013) que la narradora empra per a representar el desig de fugida en la mena d'autobiografia que és *Fugir era el més bell que teníem*. En conseqüència, ens aproximarem a l'interrogant sobre l'herència de la condició de desterrament i de com aquesta es veu en les formes d'habitar l'espai.

2. ENTRE EL PASSAT I EL PRESENT: LA POSTMEMÒRIA

A simple vista, les idees d'exili, d'errància i de migració tenen en comú el desplaçament físic dels subjectes i la projecció d'afectes com la desorientació, la solitud o la nostàlgia. No obstant això, hi ha una sèrie de condicionants socials que diferencien aquestes tres experiències de la deslocalització. Mentre que l'exili és una fugida per raons polítiques i la migració és un desplaçament condicionat per l'anhel d'unes millors condicions de vida, l'errància és un estat de trànsit perpetu que, segons com, connecta amb el nomadisme de Rosi Braidotti (2000). Així doncs, observem que en el volum de Marín-Dòmine les vivències de la deslocalització divergeixen, en certa manera, entre les de la veu narrativa i les del seu progenitor. Cadascun dels relats encaren el desplaçament des d'un punt de vista marcat per les circumstàncies històriques i socials del moment en què tenen lloc. Mentre que la història del pare és una cadena de trasllats en què cada baula és una part fonamental de la seua condició de subjecte a la intempèrie del món. En el cas de la narradora, nascuda a Barcelona, ciutat natal de la família paterna, l'història de desplaçaments comença amb un subjecte resident a Canadà que es mou a altres països impel·lida per una necessitat vital. El moviment constant s'explica arran del capítol cinqué, titulat «Fugir», que dona compte de l'anhel incontrolable que experimenta la narradora en veure's, de sobte, fent maletes i paquets per a marxar de Toronto en un «gest après» que l'empeny a aquesta afirmació: «El meu objectiu és arribar a França. El punt que marca la condició necessària de la meua fugida» (MARÍN-DÒMINE 2019: 44). I continua: «¿Arribar? ¿Retornar? Habitar França. Res d'exòtic ni de desconegut. És el rumb marcat. ¿Per qui?» (MARÍN-DÒMINE 2019: 44).

Aquest petit fragment resulta revelador per a entendre l'herència i transformació de l'exili en una actitud nòmada singularitzada en la protagonista. Seguint una direcció semblant a la de l'inici de l'obra, en què la narradora afirma que l'errància implica habitar els llocs i no posseir-los, en el present fragment es constata la seua identitat nòmada, la qual se sent empesa pel desig de trasllat, de moviment i d'activitat constant. L'exili és, en aquest sentit, reescrit en uns altres termes. El capítol es tanca amb una confessió:

¿De quina guerra estic fugint? La fugida, l'errància, el moviment formen part de mi i han condicionat vida, amors i feines, i aquesta tasca difícil que és escriure quan una canvia de lloc i es deixa anar a la gran incertesa dels amors errants, dels llocs temporals. I em faig meves les paraules de Ruth Klüger, per a qui arrelar en un lloc vol dir deixar-se caure. (MARÍN-DÒMINE 2019: 46)

En aquest sentit, l'autodefinició com a subjecte errant en Marín-Dòmine guarda una estreta relació amb l'autoafirmació de Braidotti com a subjecte nòmada. Malgrat algunes diferències, en ambdós casos ens trobem al davant de dones instigades a explorar un passat familiar d'exilis i migracions. La filòsofa italiana posa sobre la palestra l'herència del nomadisme quan se situa al davant d'una fotografia del seu avi acabat d'aterrar a l'Argentina i té lloc el següent raonament:

Algunos heredan casas, castillos, dinero; yo, en cambio heredé un sueño, una pasión, una búsqueda, un viaje. Soy un caballero de la orden de Kodak: *quiero* creer en esa fotografía. Toda mi vida quise demostrar que es cierta. Porque esa fotografía presagia mi destino y ejerció un impacto en el transcurso de toda mi vida, mucho antes de que yo ni siquiera hubiera nacido. Porque esa foto *nunca está* en el pasado, sino siempre *ante* mi, un futuro virtual al que anhelo. Porque esa fotografía es “ *il ricordo di un sogno* ” del padre de mi padre y constituye un momento mágico de una genealogía nómada. (BRAIDOTTI 2000: 24)

Per a Braidotti, el seu estar en el món s'expressa a través de la màxima cartesiana reescrita com un al·legat al trànsit sota la forma «Soc fragmentada, així existisc». La posició ontològica —l'existència— per a la filòsofa s'allunya de l'arrelament, del deixar-se caure de Klüger citat per Marín-Dòmine. El nomadisme en Braidotti és, en conseqüència, una condició existencial i un estil de pensament, com ella mateixa afirma (2000: 26), determinat per la filosofia postestructuralista. Així mateix, per a Braidotti, ser nòmada és una expressió identitària de la postmodernitat. Es defuig així una concepció monolítica de la identitat per a entendre un subjecte calidoscòpic, sense un lloc fix d'arrelament o, com diu Marín-Dòmine, fora de lloc.

Amb tot, i a diferència de Braidotti, el nomadisme en Marín-Dòmine té arrels en l'omnipresència d'un fet traumàtic en la memòria familiar: l'exili i l'estada a Argelers del seu pare. Aquest aspecte és cabdal en l'obra, ja que representa la difícil relació de la narradora amb la memòria d'uns esdeveniments que no han estat viscuts en primera persona però dels quals defensa el dret al record i que són reescrits en l'obra. Segons Marianne Hirsch (2013), ens trobem davant d'un acte de transferència intergeneracional de la memòria d'uns fets traumàtics col·lectius que rep el nom de postmemòria. D'aquesta manera en *Fugir era el més que teníem*, assistim a una expressió personalíssima del nomadisme afectada per una relació de postmemòria amb el passat familiar, la qual és definida amb les paraules següents:

La postmemòria descriu la relació que la generació posterior als que van ser testimonis de traumes culturals col·lectius manté amb les experiències dels que van venir abans, experiències que només «recorden» a través d'històries, imatges i comportaments entre els quals han crescut. Però aquestes experiències els han estat transmeses amb tanta profunditat i afecció que semblen constituir records en si mateixos. Així doncs, la connexió de la postmemòria amb el passat no està mitjançada pel record sinó per l'acció imaginativa, la projecció i la creació. (HIRSCH 2013: 112)

Aquesta filiació de la postmemòria a través de la imaginació i la creació de records és anàloga a la manera de viure els espais i els llocs. Recordem que, tal com hem dit en la introducció (HARVEY 2019: 25), les pràctiques espacials també són fruit de la representació i la narració dels espais i llocs i no de l'experiència directa amb aquests. Amb la qual cosa, la visió del passat filtrada per la imaginació determina com es viuen els llocs en el present. Segons aquest principi, la matriu espacial és el lloc on s'expressa la postmemòria: la vivència dels llocs presents està condicionada per com la narradora ha imaginat les experiències de la generació anterior. El record i la recreació de l'exili patern marcaran una visió errant de l'espai del present.

El salt de l'experiència de l'exili a una visió particular del pensament nòmada es dona en *Fugir era el més bell que teníem* en el moment que la narradora sent el *dépaysement* cada vegada que canvia de

país. Una desorientació ambiental carregada de nostàlgia i tristesa perquè res resulta familiar, com podria ocórrer en l'exili, però que alhora conté una necessitat vital de crear nous itineraris i forjar un nou ser i estar en el món, com exposa Marín-Dòmine:

Han de passar molts anys fins que a còpia d'intents arribes a una mena de confluència de llocs, de manera que et sembla que pots viure en un entremig. Gairebé sempre, però, aquest estat proper a la transsubstanciació comporta un treball intens, de dir-te cada dia que ets aquí i que també estaries bé allà, a qualsevol altre lloc del món. (MARÍN- DÒMINE 2019: 62)

En un altre ordre de coses, l'acció nòmada i l'estructura de la postmemòria s'expressen, a més del desplaçament, en les formes del text. La hibridació de gèneres literaris que és *Fugir era el més bell que teníem*, en què conviu l'autobiografia de la narradora, la prosa memorialística del pare i alguns fragments de naturalesa assagística, és una mostra de la diversitat que compon la naturalesa nòmada de la veu narrativa.

Malgrat aquesta fragmentarietat en les formes, ens trobem al davant d'una obra de caire autobiogràfic a causa de la identificació narradora-autora, l'ús de la primera persona i la presència, encara que subtil, d'un pacte autobiogràfic que situa la narradora com a filla de Joaquim Marín, com a trets prototípics del gènere (LEJEUNE 1991). Totes les formes de la narració hi conviuen en harmonia per a trenar un discurs entre el passat i el present amb la postmemòria com a vector entre els dos temps i els dos protagonistes. Com diu Laia Quílez Esteve, és habitual que els textos escrits per la segona generació, la que no ha viscut els fets, defugen les narracions realistes i monolítiques i tendeixen a modes d'escriptura diversificats:

Las estrategias estéticas y narrativas a la que recurren tales obras persiguen, necesariamente, lo transgenérico, lo híbrido, lo fragmentario, lo ambivalente, lo autorreflexivo, lo irónico, borrando las fronteras entre lo real y lo ficticio, entre la verdad y el simulacro, entre el juego y la investigación rigurosa. (QUÍLEZ ESTEVE 2014: 69)

És significatiu, doncs, que l'obra siga un producte a cavall entre l'assaig i la narració autobiogràfica i que hi apareguen les memòries per a desplegar un relat que té per objectiu incidir en una pregunta de fons com és si l'exili es pot heretar. La naturalesa íntima i afectiva de la postmemòria condiona la tria del gènere narratiu, que s'acosta a aquells formats més pròxims a la subjectivitat. En paraules de Quílez Esteve: «[...] es habitual que, en lo que a géneros narrativos se refiere, éstos pertenezcan a terrenos marcadamente autorreferenciales, como pueden ser los de la autobiografía, el retrato familiar, la autoficción o la metaficción, [...]» (2014: 70).

Veiem, doncs, que la narració de Marín-Dòmine és producte d'una memòria heretada, la qual afecta la seua manera de llegir i viure els espais i també el mode d'expressar-los. Podem començar a afirmar, en efecte, que l'exili s'hereta i aquesta herència es manifesta de diverses formes, una de les quals és la representació dels vincles amb els espais i els llocs.

L'acció de fugida que acompanya la narradora es reprén en el capítol onzé, el títol del qual corrobora els dubtes sobre el llegat de l'exili: «De quina guerra estic fugint?». Ací les memòries del pare es tornen poderoses i marcades per l'aire assagístic per a aprofundir en les conseqüències afectives del desplaçament:

Estava preparat per admetre la pertanyença a llocs relativament petits, però el que no entenia era el sentit de «pàtria». El que m'impedia proclamar obertament el que sentia pel meu país és l'ambigüitat que encara ara m'omple de dubtes. Ambigüitat en la incertesa de repartir un afecte entre dos països, la dificultat per estimar-ne plenament cap dels dos on he viscut.

I, de retruc, la filla es respon:

La dificultat per estimar plenament cap dels dos països on he viscut. ¿S'hereta, l'exili? (MARÍN-DÒMINE 2019: 113)

El dubte sobre quin és lloc que acull i el dolor per la pèrdua d'allò propi, són alguns dels efectes del desarrelament que ha traspassat generacions. Adolfo Sánchez Vázquez, un dels màxims representants de

la filosofia espanyola de l'exili mexicà, afirmà que l'exili és un *desgarro*, una mena de trencament del temps i l'espai dels subjectes i dels pobles, que deixa grans conseqüències. En un dels seus textos de 1977 concep el subjecte exiliat com un desterrat, desposseït involuntàriament de la terra i amb el centre d'ancoratge arravatat:

El desterrado, al perder su tierra, se queda aterrado (en su sentido originario: sin tierra). El destierro no es un simple trasplante de un hombre de una tierra a otra; no es solo la pérdida de la tierra propia, sino con ello la pérdida de la tierra como raíz o centro. (SÁNCHEZ VÁZQUEZ 2003: 570)

És justament la noció de *desterrat* la que s'observa en les memòries que recull Marín-Dòmine, la d'un home desprovist de terra que no ha aconseguit tornar a estimar Barcelona perquè sentia que el franquisme li l'havia robada. En canvi, però, la posició de desterrat no és inamovible ni perpètua perquè per a Joaquim Marín la pertinença a Béziers i a la vida que allà va tindre sí que és recordada com una mena de «casa», de petit lloc de pau on ancorar-se durant la infantesa. Amb això, veiem la complexitat del fenomen de l'exili, ja que en relació a la petita ciutat francesa s'activa el que el filòsof José Gaos va considerar «*transtierro*»: l'empelt al lloc d'arribada i la creació de noves arrels. S'activa, per tant, en el relat de vida de Joaquim Marín, la dialèctica entre el que la filosofia espanyola de l'exili considerava el «*destierro*» i el «*transtierro*»: el dolor de la pèrdua i la intenció de reconstrucció (SÁNCHEZ VÁZQUEZ 2003).

La condició del pare suara explicada és, sens dubte, determinant en la identitat nòmada de la filla, la qual es reafirma durant tota l'obra com a portadora d'una memòria que no té origen en la seua vida. No obstant això, la vivència de l'espai en la veu narradora no és la d'una exiliada sinó que és el producte de la gestió de la postmemòria de l'exili. Podem considerar doncs, que el nomadisme és la forma que ha pres l'escriptura de l'exili en la segona generació. El deute amb la generació que va viure la guerra durant la infantesa es confessa en la veu narrativa: «No són pas records, doncs, sinó el record dels teus re-

cords, papa. Que ja són records meus [...]» (MARÍN-DÒMINE 2019: 135). I qui diu records, diu recança, nostàlgia i desarrelament reescrits a través d'un cos diferent.

3. LES EXPRESSIONS DEL NOMADISME

La memòria, doncs, és alhora aliena i pròpia, és fruit d'un esdevenir i és producte d'una decisió; és, en definitiva, la part fonamental d'una identitat negociada, com explica la narradora:

Després d'un deambular geogràfic —errar, errància, error— que és també una mena de transmigració de l'ànima, puc dir que hi ha coses que em pertanyen no pas perquè m'han estat donades, sinó perquè les he acceptades. Accepto alguns elements d'una herència, i alhora rebutjo els imperatius d'una identitat col·lectiva. [...] Em rebel·lo contra el valor que es dona a tot allò que no podem canviar, com si fos realment nostre i no pas fruit de la casualitat i la contingència. Una herència s'accepta, la resta se suporta, com una transacció obligada. (MARÍN-DÒMINE 2019: 137)

En conseqüència, la lectura en clau nòmada del volum de Marín-Dòmine entronca de nou amb el pensament de Braidotti, que defineix aquesta perspectiva com un mecanisme de resistència als codis i conductes imperants en la construcció identitària. Per a la filòsofa és, si més no, «la subversió de las convenciones establecidas» (BRAIDOTTI 2000: 31). L'inici del pensament nòmada ací, coincidirà amb el plantejament de Marín-Dòmine: en l'origen hi ha el desplaçament de la generació anterior i l'adopció d'un nou tarannà com a subjecte postmodern:

Por ello, puedo decir que la condición de migrante me fue impuesta, pero decidí transformarme en nómada, es decir, en un sujeto en tránsito suficientemente anclado sin embargo a una posición histórica como para aceptar la responsabilidad y, por lo tanto, asumirla. (BRAIDOTTI 2000: 32)

Els subjectes nòmades, com tot seguit dirà Braidotti, són conscients de la tendència al desequilibri i la desmemòria i s'hi oposen:

Lo que sostengo es que la conciencia nómada es análoga a lo que Foucault llamó la contramemoria, es una forma de resistirse a la asimilación u homologación con las formas dominantes de representación del yo. Las feministas -u otros intelectuales críticos que adoptan la posición de sujetos nómades- son quienes no se permiten olvidar la injusticia y la pobreza simbólica: su memoria se activa contra la corriente; representan una rebelión de los saberes sojuzgados. [...] El estilo nómada tiene que ver con las transiciones y los pasos sin destinos predefinidos ni tierras de origen perdidas. La relación del nómada con la tierra es una relación de apego transitorio y de frecuentación cíclica; como antítesis del granjero, el nómada recolecta, cosecha e intercambia pero no explota la tierra. (BRAIDOTTI 2000: 63)

En el mode nòmada, tant per a Braidotti, com per a Marín-Dòmine, l'espai és habitat, lluny de consumir-lo o aferrar-s'hi per al seu propi benefici. Aquesta visió del territori com un bé a protegir coincideix amb la consideració que ambdues autores tenen de la memòria, o més aviat, de la postmemòria. En els dos casos, s'assumeix la responsabilitat de mantindre viu el passat que resideix en elles i que es projecta a través dels espais com a vector de transmissió. La dimensió afectiva del desarrelament, doncs, es mitiga gràcies a la preservació de la memòria generacional, en el cas de Marín-Dòmine amb el record patern, com il·lustra aquest fragment en què la desorientació impregna l'experiència nòmada:

([...]«Dépaysement», em vas dir ja de gran cada vegada que jo canviava de país i en lamentava la tria. Aquest, papa, tampoc no serà el meu país, i tu em repeties «dépaysement» perquè m'aturés a pensar el que sentia, sabent tu que en tenies l'experiència, que cada moviment, cada canvi, cada fugida és un lament pel que hem deixat, encara que ho detestem). (MARÍN-DÒMINE 2019: 60)

Més enllà de l'acte físic del viatge, el comportament nòmada ressona en Marín-Dòmine de diverses maneres. Algunes de les més des-

tacades són les al·lusions a la maternitat i les reflexions sobre l'ús de diverses llengües. Aquests dos aspectes reflecteixen l'acció nòmada de l'autora ja que es tracta de dos elements constitutius de la identitat de gènere i nacional. A més, maternitat i bilingüisme es conceben, com tot seguit provarem d'explicar, com dues eines clau per al procés de reconfiguració del subjecte que és el nomadisme.

Pel que fa a les al·lusions a la maternitat, l'autora és taxativa: «fugir era el més bell que una podia fer. Més bell que formar una família, que tenir un fill. Sense adreça, rodant sempre. Fugir era el més bell, i encara ho és» (MARÍN-DÒMINE 2019: 75). En aquesta afirmació, en què la bellesa es troba en el moviment i no en esdevenir mare, s'identifica certa desviació respecte dels mandats tradicionals que afecten el gènere femení. La declinació de la maternitat i la negativa a assentar la vida al si d'un projecte estàtic com és la família són actituds subversives pel que fa al rol de gènere però també pel que fa a la identitat territorial de la veu narrativa. Podem avançar, per tant, que el refús d'aquesta expressió identitària posa en qüestió la funció de la dona com a agent reproductor de la pàtria.

Abans, però, analitzem al detall com es gesta aquest qüestionament. En primer lloc, observem que la bellesa atribuïda a la declinació de la maternitat i, en conseqüència, a la negació de tot un entramat de normes de gènere és una mena de «figuración del tipo de sujeto que ha renunciado a toda idea, deseo o nostalgia de lo establecido» (Braidotti 2000: 58). En concordança, la lliure elecció pren forma en les accions de la veu narrativa, que afirma que la seua manera de ser nòmada és «continuar en l'aberració, en l'art d'aprendre a separar-se dels camins traçats» (MARÍN-DÒMINE 2019: 23). El rebuig de la maternitat és, en aquest sentit, una mostra d'acció de desarrelament però focalitzada en el disseny de nous itineraris definits per decisió pròpia.

Tot aquest procés de legitimació i d'afirmació del subjecte en la narració de Marín-Dòmine s'escenifica quan, definitivament, la veu narrativa assumeix que la incomoditat de la condició d'errant, en tots els sentits, no s'esvaeix amb la maternitat:

¿S'hereta l'exili? Hi ha qui em diu que, si jo hagués tingut fills, ara serien canadencs i s'esvairia el «¿Què faig aquí?» que fins fa poc m'esclatava diàriament com una bomba d'aigua i em negava d'angoixa. S'erren. (MARÍN-DÒMINE 2019: 95)

Així és que la no-maternitat és una expressió del nomadisme vital perquè, com mostra la citació, engendrar descendència no es concep com una eina per a mitigar el sentiment de desarrelament. La narradora posa en dubte que amb la creació d'una nova línia en el seu arbre familiar pose fi a la genealogia de l'exili que encarna la família Marín perquè, com indica al llarg de l'obra, l'exili queda enganxat a la pell.

La declinació de la maternitat també és un indicatiu de la vinculació de la narradora amb el territori: amb la negació d'esdevenir mare s'allunya de la projecció del seu cos com a continuador de l'estirp territorial. Aquests plantejaments es rebel·len contra la lectura que concep el cos femení com a encarregat de produir els «fills de la pàtria» en una equació en què la corporalitat es projecta metafòricament com un territori fèrtil. Segons Montserrat Palau, aquesta visió de les dones i de la seua dimensió corporal, les ha constituïdes «com a símbols culturals de la col·lectivitat i de les seves fronteres, com a dipositàries de l'*honor* d'aquesta col·lectivitat i com a reproductores intergeneracionals de cultura» (2010: 83). Contràriament, la identitat nòmada de la narradora se situa als antípodes de contribuir a la construcció territorial i de reproduir el significat simbòlic de la pàtria a través del cos. La implicació de la veu narradora amb la comunitat es materialitza en una relació postmemòria, com a membre de la generació posterior al trauma que en conserva el record i els efectes per a dignificar-ne les víctimes.

En aquest sentit, observem que el desarrelament territorial s'encarna en la no-maternitat i entronca amb el que apuntàvem unes pàgines més amunt: el desplaçament constant és una rebel·lió contra la permanència i l'estabilitat associada tradicionalment al rol femení que s'escenifica amb l'àngel de la llar. L'obra de Marín-Dòmine, per tant,

és una resposta a la pregunta que formula James Clifford a propòsit del desplaçament i l'ancoratge:

Se supone que la vivienda ha de ser la base de la vida colectiva, mientras que el viaje es sólo un complemento; las raíces son antes que los caminos. ¿Qué pasaría —se me ocurre preguntar— si comenzáramos a entender el viaje como un complejo espectro de experiencias humanas? (Clifford 1997:3 dins de McDOWELL 2000: 307)

En un altre ordre de coses, la reflexió sobre l'ús i la identificació amb diverses llengües també orienta el relat de Marín-Dòmine cap al pensament nòmada. Rosi Braidotti proposa que el poliglòt és un nòmada lingüístic i que la superació del monolingüisme és una via per a la desconstrucció identitària pròpia d'aquest pensament (2000: 37-42). En el cas de la cultura catalana, aquestes afirmacions resulten especialment cridaneres ja que tradicionalment s'ha establert una correlació directa entre llengua i identitat i, en conseqüència, entre llengua i pàtria.

Si partim d'aquest supòsit, el desarrelament territorial observat en l'obra comportarà una desconstrucció de la identitat lingüística. Així doncs, el distanciament del que es considera «llengua materna», és un acte que fragmentaria una identitat nacional monolítica i l'acostaria a formes fragmentàries, com ocorre en aquesta citació:

Hi ha països distants que portes molt a prop i en canvi el lloc on has nascut el portes al damunt com un càrrega. França, en la meva narració familiar, s'ha construït amb la paraula: és la llengua que va aprendre el meu pare a l'escola, són les paraules que s'intercanviaven el meu pare i el meu avi. *Poubelle* em facinava, *viande* em sorprenia, *figure* em confonia. I després hi havia *Denise*, aquell noms que jo hauria d'haver portat però no va poder ser perquè en aquella Espanya de rei Ubú Denise no es considerava *cristiano*. [...] Em van dir durant molts anys *Nanon*, modificació afrancesada de «nena», remissent de Manon Lescaut. [...] Em quedava, però, el refugi i el consol de sentir-me dir Nanon de tant en tant. (MARÍN-DÒMINE 2019: 77-78)

Arran d'aquest vincle amb la llengua de l'exili, la lectura de l'obra en clau nòmada cobra força; per a la narradora, habitar els dos noms és una manera de duplicar la seua projecció al món en dues llengües, el francès i el català. El desdoblament del subjecte en el pla lingüístic és un reflex de la fragmentació defensada pel postestructuralisme de Braidotti, en les seues paraules, l'ús de diverses llengües esdevé una expressió del nomadisme:

El políglota, en su condición de nómada que deambula entre lenguajes, cuenta con el nivel afectivo como lugar de descanso; el políglota/la políglota sabe como confiar en los indicios y como resistirse a establecerse en una vision soberana de la identidad. La identidad del nómada es un mapa de los lugares en los cuales él/ella ya ha estado; siempre puede reconstruirlos a posteriori, como una serie de pasos de un itinerario. Pero no hay un triunfante *cogito* supervisando la contingencia del yo; el nómada representa la diversidad movible; la identidad del nómada es un inventario de huellas. (BRAIDOTTI 2000: 45)

La inamobilitat de la identitat única, també pel que fa al país i a la llengua, es rebat amb les al·lusions a l'estranger com a lloc de recerca i de diversitat en tots els àmbits. En concret, en el capítol huité de *Fugir era el més bell que teníem*, la referència a Louis Wolfson, en qualitat de ser «una màquina trituradora de la llengua materna» (MARÍN-DÒMINE 2019: 83), permet una reflexió sobre l'anhel de fugir i d'esdevenir estrangera més enllà del seu jo i del seu univers lingüístic i afectiu. El rebuig a tot allò conegut a causa de la necessitat de diversificació s'il·lustra en aquest paràgraf:

El que se't fa insuportable sovint és el que coneixes més bé. L'univers familiar pot ser còmode i agradable en un primer moment, però no deixa de ser una repetició que algunes llengües expressen curiosament bé: *la mismidad*. Per poder respirar necessitem una esquerra, un decalatge que ens confirmi que el jo no és el tu. [...] Així és com l'estranger, que no és altra cosa que el nom de la diferència, esdevé possibilitat, aire, i no pas amenaça ni perill. (MARÍN-DÒMINE 2019: 84)

A partir d'aquest raonament, allunyar-se del problemàtic territori natal és allunyar-se'n de la llengua i és habitar, cognitivament i física,

un nou espai fruit de la necessitat de distanciament: l'espai nòmada. En aquesta nova configuració espacial del subjecte, com en la configuració afectiva de la no-maternitat, el vincle amb el territori no es conceptualitza sota el concepte de «pàtria», ni de «llengua materna» com a màxima expressió, sinó sota la idea d'itinerari i de moviment. El subjecte no s'aferra al lloc natal perquè se l'associa a l'origen del trauma, sinó que transita per espais i països per a conformar una vinculació amb l'entorn basada en la memòria d'haver-lo recorregut. És per això que la idea de pàtria es despulla de la qualitat de lloc d'origen i es concep així:

Jo, als set anys, me'n vaig fer una altra, de definició: la pàtria era el lloc on s'accedia pronunciant la paraula «estranger». La meua pàtria era, doncs, i paradoxalment, sempre més enllà, a l'estranger, inassolible. (MARÍN-DÒMINE 2019: 84)

Amb això no podem sinó afirmar que la pàtria és un concepte a negociar en l'obra de Marín-Dòmine, ja que no representa l'enyor per la terra o la filiació directa a Catalunya com a punt d'origen. El pes de les memòries del pare glaça l'estima per la terra de naixement, la qual Joaquim Marín no reconeix després d'haver-se'n hagut d'anar per a sobreviure i després dels anys de la dictadura. Per a la narradora, el sentit tradicional de la pàtria es desdibuixa per complet i es problematitza fins al punt de tampoc no haver sentit Barcelona com a pròpia, a pesar de no haver-hi experiència traumàtica. Aquesta visió postmemorial —si és que així es pot dir— de la pàtria condiona la manera de narrar-la perquè, com indica Hirsch, les obres de la segona generació:

neixen de la confusió i la responsabilitat dels fills, del desig de reparació i de la consciència que la seva existència també pot ser una forma de compensació per una pèrdua innombrable. La pèrdua de la família, de la casa, del sentiment de pertinença i de seguretat en el món “sagna” d'una generació a una altra [...]. (HIRSCH 2013: 119)

No obstant el desig de reparació, no podem oblidar que la segona generació, de la qual forma part Marín-Dòmine, també se sent víctima i això es posa de manifest en la nostra autora en la manera que té

de projectar el seu vincle amb el país. Per a la narradora, la negociació sobre qui és i quin lligam té amb el territori és una peça cabdal perquè allò que li venia donat, ser una catalana anomenada Marta, és fruit d'un procés imposat. Per tant, prioritza aquells elements que poden ser escollits —maternitat, adquisició d'una altra llengua, lloc de residència— per sobre d'allò que no es pot modificar com «el meu lloc de naixement, compartir una llengua, tenir els ulls d'un determinat color» (MARÍN-DÒMINE 2019: 137).

En síntesi, la condició d'exiliada de segona generació pren forma en el relat amb la no-assumpció de la maternitat, la qual cosa situa la narradora com una dona que no reproduïx la nació de partida, ni tampoc s'arrela a la terra d'arribada a través de la descendència. Aquest fenomen és semblant al lingüístic, en què la veu de Marín-Dòmine, que s'expressa en català, troba en la llengua francesa un recer de llibertat que la desdobra en la Denise que mai va poder arribar a ser. Així doncs, l'arrelament a la terra no és un fet d'emotivitat nacional ni un producte de l'amor a la pàtria, sinó un acord en què la narradora decideix rebutjar o acceptar el mode amb què l'habita. Amb açò ens trobem amb una manera de fer que podríem considerar no massa habitual en la literatura catalana: l'escenificació d'una relació problemàtica amb la pàtria i tot el que suposa. La visió tradicional de la identitat nacional es veu alterada perquè, com diu Montserrat Palau, «la narrativa identitària és una manera d'interpretació del món per modificar-lo, perquè la nació no expressa la seva cultura, sinó que és la cultura la que produeix la nació» (2006: 125); i, en aquest sentit, la narració de Marín-Dòmine presenta noves formes de concebre el fet nacional català per a diversificar-lo tot tenint en compte el pes del passat i del trauma en la conceptualització de la pàtria en el present.

4. A TALL DE CONCLUSIONS

En aquestes pàgines, doncs, hem assajat una resposta afirmativa a la pregunta perpètua que ocupa *Fugir era el més bell que teníem*: l'exili s'hereta en acollir humilment l'impacte del desterrament patit pels

antecessors. Si bé hem conclòs que els records flueixen a través de la paraula i de l'acció, l'experiència de l'exili s'expressa en la conformació de la identitat nòmada de la veu narrativa. A grans trets, la narradora construeix un relat de naturalesa autobiogràfica i assagística sobre la vivència de l'espai vital marcat per l'herència de l'exili. Amb això, entenem l'errància com una forma de nomadisme i veiem com, en la veu narrativa, les maneres de practicar els espais venen determinades per l'empremta de l'exili patern.

Malgrat que la narradora es revela com a portadora del passat familiar també se situa en unes coordenades diferents a les de l'exili: s'emmarca en una distància crítica fruit de la condició de *postexiliada*, que mira al passat per a definir el seu present a cavall entre la continuïtat i el trencament amb el temps anterior. Això provoca en el text la constant reflexió sobre la vinculació a la pàtria i sobre alguns aspectes de la identitat de gènere, com la no-maternitat. En aquest sentit, podem pensar, doncs, que a través del desig de fugida i el desplaçament constant, l'errància és un exemple pràctic de la desconstrucció que, segons Braidotti (2000), comporta el pensament nòmada. Aquell en què la identitat es descompon en els fragments que la constitueixen, lluny de postulats essencialistes que defineixen el subjecte amb unes coordenades inamovibles i donades. D'aquesta manera, la condició d'escriptora ha mitjançat en el procés de comprensió de la identitat present, no per a refermar-ne una projecció unívoca al món, sinó per a facilitar un espai de dubte i de reflexió sobre la ingerència del temps, del territori, de la memòria i de la història en la configuració del jo. Es tracta, en síntesi, d'una escriptura crítica, subversiva i fortament compromesa en defensa d'habitar en clau nòmada la memòria i els espais. Com ella mateixa diu:

Escriure és un intent de donar forma a l'impacte d'aquells murmuris sentits en la infantesa [...]. En els murmuris hi havia condensada la por i la ràbia. El record encara proper d'una guerra passada, l'homenatge als morts, als que viuen a l'exili. Al silenci dels que s'havien quedat. Els murmuris són una llengua estrangera. Una llengua amb paraules mig dites que s'acompanyen sovint de comportaments irracionals, a voltes cruels. Els murmuris poden ser monuments a la memòria.

[...]En segons qui, com jo, els efectes dels murmuris s'han convertit en un desig de mudança perpètua. La mort potser m'enxamparà de viatge. (MARÍN-DÒMINE 2019: 210)

BIBLIOGRAFIA

- BRAIDOTTI (2000): Rosi Braidotti, *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*, Barcelona/Buenos Aires: Paidós.
- HARVEY (2019): David Harvey, «Del espacio al lugar y viceversa: reflexiones sobre la condición de la postmodernidad» dins: Núria Benach i Abel Albet, *David Harvey. La lógica geográfica del capitalismo*, Barcelona: Icaria, p. 101-147.
- HIRSCH (2013): Marianne Hirsch, «La generació de la postmemòria», *Via. Valors, idees, actituds. Revista del Centre d'Estudis Jordi Pujol*, núm. 21, p. 108-137.
- LEJEUNE (1991): Philippe Lejeune, «El pacto autobiogràfic», *Anthropos: Boletín de información y documentación*, núm. 29, p. 47-62.
- MARÍN-DÒMINE (2019): Marta Marín-Dòmine, *Fugir era el més bell que teníem*, Barcelona: Club Editor.
- MCDOWELL (2000): Linda McDowell, *Género, identidad y lugar. Un estudio de las geografías feministas*, Madrid: Cátedra.
- PALAU (2006): Montserrat Palau, «La mare pàtria. Dones i construcció cultural de la nació», dins: Jordi Ginebra i Magí Sunyer, *Paraula donada. Miscel·lània Joaquim Mallafrè*, Benicarló: Onada edicions, p. 121-132.
- (2010) «La ben plantada colonitzada: dones i qüestió nacional catalana», *Anuari de l'agrupació borrianenca de cultura*, núm. 21, p. 79-92.
- QUÍLEZ ESTEVE (2014): Laia Quílez Esteve, «Hacia una teoría de la postmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional», *Historiografías*, núm. 8, p. 57-75.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ (2003): Adolfo Sánchez Vázquez, *A tiempo y a destiempo*, Mèxic: Fondo de Cultura Económica.

ELS ORIGENS LITERARIS DE JOSEP PALAU I FABRE

PEP SANZ DATZIRA

Grup d'Estudi de la Traducció Catalana Contemporània
Universitat Autònoma de Barcelona

La meva veritable incorporació a la palestra literària va ser gairebé casual. Jo havia conegut Josep Janés i Olivé arran de la publicació del seu llibre *Tu*. L'anava a veure a la redacció de Quaderns Literaris, requerint algun exemplar endarrerit o cosa per l'estil. Fou allí que un dia em va presentar Josep Sol, que escrivia a *La Humanitat* i que, tot seguit, em va brindar la possibilitat de publicar-hi. Així nasqueren unes quantes ressenyes literàries i els entrevius que hi aparegueren, a Lorca, a Sagarra... (PALAU 2005: 1317).

El 1985, any de redacció que figura a les pàgines d'*El monstre* de les quals provenen aquestes línies, Josep Palau i Fabre recordava així el seu debut com a escriptor. La participació al diari *La Humanitat* datava de mig segle enrere: havia començat el 7 de setembre de 1935 i s'allargà fins al 8 de juliol de 1936. La relació amb aquesta capçalera es va limitar al terreny literari; segons Palau recorda, va declinar la invitació a col·laborar en la campanya electoral del Front Popular, «considerant que allò no era per a mi. La demagògia hi regnava» (PALAU 2005: 1324). De resultes d'aquest primer contacte amb el rotatiu d'Esquerra Republicana de Catalunya, i si fem cas de l'explicació que en dona l'escriptor (també a *El monstre*), J. V. Foix va proposar-li, per mitjà de Joan Teixidor, de començar a col·laborar a *La Publicitat*, que «era, aleshores, l'òrgan de més prestigi intel·lectual del país i, a més, les col·laboracions hi eren retribuïdes, cosa que no s'esdevenia a *La Humanitat*» (PALAU 2005: 1317). La invitació del poeta sarriànc s'adiu amb el propòsit que perseguia en aquells anys d'incorporar, com exemplifica el cas de Teixidor —també de Martí de Riquer i de Josep M. Miquel i Vergés—, alguns dels joves més actius del moment (BALAGUER 1994a: 104), de manera ben conscient i atenta: «Un dels primers treballs lliurats a J. V. Foix va ser un article sobre el *Sant Pau* de Teixeira de Pascoaes, que acabava

d'aparèixer traduït al castellà a l'editorial Apolo. L'article jo el tenia escrit en castellà, però me'l vaig traduir i Foix l'acabà de corregir» (PALAU 2005: 1317). En aquest segon diari, la col·laboració de Palau es perllongà durant la Guerra Civil.

Encara caldria afegir a aquestes capçaleres la participació anecdòtica, durant els mesos previs a l'aixecament militar de juliol de 1936, a *La Rosa dels Vents*, revista endegada per Josep Janés; a *Última Hora* i, ja al 1938, a *Meridià*. L'entrada del jove Palau al món cultural es materialitzà, per tant, en aquestes plataformes, tot i la participació anterior a la revista de l'Institut Tècnic Eulàlia, del qual era estudiant, i la publicació primerenca d'un article de contingut polític a *El Diluvio*. Així, en el context bulliciós dels primers anys trenta i des de dues plataformes paradigmàtiques del catalanisme polític, començà la construcció social, accidentada i erràtica, d'un escriptor a hores d'ara canònic, però que tot i una voluntat inequívoca i continuada de participació i d'intervenció en la literatura i la societat catalanes, va ocupar durant dècades una posició més aviat marginal. Com a mínim, allunyada durant força temps dels cercles més hegemònics. En els últims anys de la seva vida, ja a la dècada de 1990 i malgrat la vellesa, Palau treballà incansablement per al reconeixement públic de la seva obra i la seva figura, que si bé des de l'àmbit literari s'havia començat a reivindicar i a difondre mínimament per part de la generació dels setanta i, més endavant, de la mà, entre d'altres, de Vicenç Altaió, Hermann Bonnín, David Castillo, Jordi Coca, Julià Guillamon, Oriol Izquierdo o Pilar Parcerisas (PALAU 2017; BROCH 2019), pel que fa a un cert reconeixement institucional cal esperar a final de segle —Premi Nacional de Literatura el 1997; Premi d'Honor de les Lletres Catalanes el 1999; Medalla d'or de l'Ajuntament de Barcelona i exposició al KRTU el 2000; Doctorat Honoris Causa per la Universitat de les Illes Balears el 2005— per poder parlar d'una restitució cívica de la seva figura.

A l'hora de preparar l'edició de l'*Obra literària completa*, publicada el 2005, Palau agrupà la major part dels textos que havia donat a conèixer als mitjans que citàvem més amunt sota el títol «Articles incipients (1933-1938)» (volum II, *Assaigs, articles i memòries*), i certament ho eren, d'incipients, ja que tret de les provatures anteriors a què ens referíem, pels volts de 1935, quan signà les primeres col·labo-

racions regulars a *La Humanitat*, tenia, fet i fet, uns divuit anys. La decisió d'incloure aquests textos a l'obra completa indica que l'escriptor els considerava dignes i rellevants per a la «fixació» del seu llegat en els dos volums curosament editats per Galàxia Gutenberg. Com s'apunta en alguns estudis, l'edició de 2005 deixa fora un gruix ben considerable de material (COCA 2013: 15; GUERRERO 2019: 63) i, per tant, és clar que el criteri a l'hora de garbellar obra publicada i inèdits no es regia, de cap manera, per la idea de publicar-ho tot. Aquests «articles incipients», doncs, no són —no eren, a parer del seu autor— papers esparsos, provatures, o col·laboracions circumstancials sense importància, sinó que són, com de fet es veu clarament a *El monstre* —memòries redactades entre 1984 i 1985, però publicades per primera vegada a l'*Obra literària completa* de 2005—, testimoni del naixement de l'escriptor.

En aquests textos, principalment a les col·laboracions a *La Humanitat* i *La Publicitat*, podem resseguir-hi els comentaris literaris que servien de presentació a la premsa d'algunes novetats editorials publicades, majoritàriament, per dues empreses: Edicions Proa i els Quaderns Literaris, que s'integren al catàleg d'Edicions de la Rosa dels Vents a partir de 1937. Palau s'hi ocupà tant d'obres originals en català com de traduccions. Pel que fa a les primeres, bona part corresponen a llibres de joves escriptors que començaven a publicar als anys trenta, així com d'altres autors veterans o dels quals se'n reeditava algun títol. Així, hi trobem ressenyades obres de Clementina Arderiu, Rosa M. Arquimbau, Xavier Benguerel, Aurora Bertrana, Pere Calders, Guillem Díaz-Plaja, Josep M. Francès, Josep Janés, Sebastià Juan Arbó, Guerau de Liost, Josep Lleonart, Josep M. López-Picó, Ernest Martínez-Ferrando, Alfons Maseras, Josep M. Miquel i Vergés, Joan Puntí, Carles Riba, Martí de Riquer, Diego Ruiz, Carles Soldevila, Joan Teixidor, M. Teresa Vernet, Joan Vinyoli i Ramon Xuriguera. Quant a les traduccions al català, hi predominen les d'autors francesos, al costat d'una mostra força bigarrada d'altres literatures. També hi trobem comentats alguns estudis literaris, com ara la monografia *Goethe en la literatura catalana*, de Manuel de Montoliu, o el manual de Ramon Esquerra *Iniciación a la literatura*. Finalment, s'allunyen del format de la ressenya alguns articles més extensos so-

bre qüestions literàries i d'altres que combinen el comentari amb l'entrevista. És el cas dels que dedica a Agustí Esclasans, Federico García Lorca —en aquest cas, el text tal com va aparèixer a *La Publicitat* (4 d'octubre de 1935) no s'inclou als «Articles incipients» de l'obra completa—, Josep Janés, Sebastià Juan Arbó, André Maurois o Josep M. de Sagarra. Pel que fa a les recensions, i atès el record que en dona Palau, sembla clar que la tria d'obres responia a les novetats facilitades pels cercles editorials amb els quals havia entrat en contacte.

En primer lloc, el que s'articulava al voltant de les iniciatives editorials de Josep Janés, a qui ja hem vist que Palau atribueix, de fet, la seva entrada al món literari. Així, bona part dels primers articles correspon a novetats publicades pels Quaderns Literaris, fundats el 1934. Sense entrar en la rellevància evident d'aquesta empresa en les dinàmiques culturals i editorials que amb la proclamació de la República visqueren un nou impuls (HURTLEY 1986; MENGUAL 2013), no és sobrer d'assenyalar una certa consciència de grup en els escriptors que, d'una manera o altra, es relacionaren amb el projecte de Josep Janés: bé perquè l'editor els publicava en la seva col·lecció —ja fos com a autors d'obra pròpia, ja fos com a traductors—, bé perquè formaven part del grup que d'ençà de 1932 s'articulà al voltant de la que ells mateixos anomenaren la «penya de l'Euzkadi», en referència al cafè que els acollia. Podem comptar-hi, a més de Janés: Ignasi Agustí, Xavier Benguerel, Sebastià Juan Arbó, Josep M. Miquel i Vergés, Martí de Riquer, Joan Teixidor, Joan Vinyoli i Ramon Xuriguera, als quals caldria afegir, encara, Guillem Díaz-Plaja i Salvador Espriu (BALAGUER 1994b: 105). Acarada amb la relació d'obres ressenyades per Palau i Fabre en el període 1935-1938, veiem com, de la nòmina d'escriptors de l'Euzkadi, només queden «fora» de l'obra crítica de Palau Ignasi Agustí i Salvador Espriu. És a dir: el jove col·laborador ressenyà, bé a *La Humanitat*, bé a *La Publicitat*, bé a *Última hora*, títols de la resta d'autors, que eren, en la majoria de casos, tot just una mica més grans que ell —Agustí, Janés, Riquer i Teixidor eren nascuts el 1913-1914, mentre que Palau era de 1917—. En aquests textos es feu ressò de *Suburbi* (Benguerel), *Cartes de navegar* (Díaz-Plaja), *Combat de somni* (Janés), *Hores en blanc* i *Caminos de noche* (Juan Arbó), *El triomf de la fonètica* (Riquer), *Antologia lírica* de Guerau de Liost

(Teixidor), *Primer desenllaç* (Vinyoli) i *Desordre* (Xuriguera). Així, un criteri —ben senzill— que explica els interessos literaris reflectits a les crítiques d'aquesta època era el del seu cercle de coneixences. Al costat d'aquestes obres hi trobem ressenyats, com hem dit, títols estrangers en traducció catalana, que donaren a conèixer també els Quaderns Literaris, sovint de la mà de joves traductors.

En segon lloc, i com recordava novament a *El monstre*, un altre projecte editorial amb el qual Palau entrà en contacte i que trobem ben representat en els articles d'aquests anys correspon a la badalonina Edicions Proa:

La tasca com a crític em dugué, entre altres llocs, a Edicions Proa, que subvencionava Josep Queralt i que dirigia Joan Puig i Ferrer. A l'esmentada editorial, en poc temps, coneixia un gran nombre d'escriptors catalans que hi anaven a fer la tertúlia: Mercè Rodoreda, Francesc Trabal, Joan Oliver, Xavier Benguerel, Ramon Xuriguera, Jeroni de Moragues, Cèsar August Jordana, Andreu Nin, etcètera, etcètera. Els meus dinou anys, que complia el 21 d'abril del 1936, començaven bé. No sabia que aquell incipient benestar havia de durar tan poc i quin esdevenidor negre em sotjava. (PALAU 2005: 1318).

Aquí, novament, veiem com el catàleg de l'editorial queda ben representat en les crítiques de Palau. Hi ressenya, a més de *Suburbi* i *Desordre*, que citàvem més amunt, *Poemes*, de Clementina Arderiu, *La primera noia*, d'Aleksandr Bogdànov; *Iama*, d'Aleksandr Kuprin; *Una dona s'atura en el camí*, d'Ernest Martínez Ferrando; *Amor, inconeguda terra*, de Martin Maurice; *David Golder*, d'Irène Némirovsky; *Primavera mortal*, de Lajos Zilahy i *Tolstoi*, de Stefan Zweig.

Com és sabut, part dels noms que Palau situava a l'entorn de Proa corresponen als escriptors que, esclatada la guerra, s'organitzaren al voltant de l'Agrupació d'Escriptors Catalans, i que el 1937 crearen la Institució de les Lletres Catalanes. El paper de Joan Oliver i de Francesc Trabal en aquesta operació és prou conegut i, de fet, el mateix Palau s'encarregà de recordar-lo, a partir de l'experiència de primera mà que n'havia tingut, en diversos escrits (PALAU 2005, 974-976; 2019: 17-45).

Si ens interessa de situar mínimament aquests textos en el context de formació del jove Palau és perquè permeten d'intuir-hi algunes

idees que en els anys posteriors prenen un relleu considerable i poden considerar-se definidores —fundacionals— del «discurs-obra» (BALAGUER 2010: 204) de l'escriptor. Quines són, aquestes idees? Podríem assenyalar, com a mínim, les que segueixen:

—el reconeixement i l'assumpció de la tradició literària catalana.

—l'atenció constant i sostinguda a la tradició literària europea, que s'expressa sovint per mitjà de l'interès per la traducció i, a partir dels anys quaranta, també per la pràctica traductora.

—l'assumpció d'una idea de la cultura sorgida en aquest context —el dels anys trenta— que equipara modernitat i construcció nacional.

N'hi ha prou amb una mirada superficial a l'obra assagística de Palau per constatar la rellevància que hi tenen autors representatius de la tradició literària catalana. Els *Quaderns de l'Alquimista* s'obren, de fet, amb un «Quadern lul·lià» i hi retrobem, ja sigui amb assajos més extensos o comentaris més sintètics, Jordi de Sant Jordi, Ausiàs March, Jacint Verdaguer, Joan Maragall, Josep Carner, Josep M. de Sagarra, Joan Salvat-Papasseit, J. V. Foix, Bartomeu Rosselló-Pòrcel, i molts d'altres, inclosos autors més joves que criden també l'atenció de l'escriptor, com ara Maria Mercè-Marçal.

Com hem vist, durant els anys de preguerra i, de fet, durant el conflicte, Palau publicà en gran mesura ressenyes i comentaris: bàsicament, novetats d'autors més o menys novells i traduccions sovint signades, també, per joves escriptors. Al costat d'aquestes lectures, eixamplà considerablement el bagatge literari per la banda d'alguns clàssics catalans, que obtenia ja fos a la biblioteca paterna, ja fos per mitjà d'edicions que, arribat el context de la guerra, van convertir-se, pràcticament, en un patrimoni amb tant de valor —d'importància— material com cultural:

estava tan cert de la persecució de la llengua i de la cultura catalanes, que la cosa que vaig intentar amb més obstinació va ser la de procurar-me una biblioteca al més completa possible de la nostra literatura. Vaig vendre'm, a través del senyor Rocabert, un dels dirigents de la Caixa de Barcelona, amic dels meus pares, l'anell d'or de la primera comunió, uns botons de puny i una moneda igualment d'or [...] i amb el benefici d'això vaig poder procurar-me les obres completes d'Ausiàs March, de Verdaguer, de Narcís Oller i molts altres llibres. Jo volia poder-me “tancar” i tenir el material suficient per a resistir el setge (PALAU 2005: 1373).

Entre aquestes obres, adquirides amb una doble finalitat —de formació individual i de patrimoni col·lectiu—, sembla que hi havia, també, una bona representació de Llull. Tot i el descobriment gairebé profètic que suposà per a Palau el coneixement que va tenir-ne gràcies a un capellà mallorquí, Bartomeu Barceló, professor a l'Institut Tècnic Eulàlia (PALAU 2005: 1316), fou durant la Guerra Civil quan se submergí en la lectura voraç del beat, juntament amb la d'un altre autor, ben diferent, però que el marcà, també, per sempre: Arthur Rimbaud. El títol amb el qual recorda l'experiència d'aquestes lectures és prou explícit per a fer-ne prescindible el comentari: «La revelació»:

Devia escaure's al principi del 1938, gener o febrer, perquè recordo que encara feia fred quan, cedint a la voluntat dels meus pares i sense prou força de caràcter o de decisió per obrar pel meu compte, no em vaig incorporar a l'exèrcit republicà quan em corresponia i vaig anar a viure, durant unes setmanes, en una finca de l'Avinguda de la República Argentina que pertanyia a dues solteres franceses. Jo era, per tant, un desertor, o un profug. Però en aquell moment crucial del meu destí i del destí del meu país, els dos llibres que em vaig endur, amb els quals em vaig recloure, eren el *Llibre d'Amic e Amat* de Ramon Llull i les *Oeuvres complètes* d'Arthur Rimbaud, en l'edició del Mercure de France. La tria no era atzarosa. Cadascun dels dos llibres corresponia a una sol·licitació meva ben precisa. I fou durant aquelles setmanes de reclusió quan el llaç existent entre Llull i Rimbaud se'm féu del tot evident, quan el concepte d'alquímia m'esdevingué del tot clar i quan vaig traçar el projecte d'escriure uns *Poemes de l'Alquimista* i uns *Quaderns de l'Alquimista* que abraressin totes les formes d'expressió possible [...]. El cert és que jo vivia amb la idea i la certesa que, en aquell moment agònic, allò que constituïa la idiosincràsia més profunda del geni català se'm feia transparent a través d'aquella revelació (PALAU 2005: 1265-1266).

Més enllà del valor biogràfic, fins i tot, si es vol, de la precaució que pugui suscitar, des del punt de vista de l'estudi, aquesta afirmació —al capdavall, un record narrat mig segle després, ja que el text és datat el 1984—, interessa de completar-la amb d'altres elements que permeten veure com, en aquests anys, la formació de l'autor va conformant una idea, la de la tradició literària del país, sense la qual l'op-

ció d'esdevenir escriptor català —una tria, segons explica, motivada sobretot per les circumstàncies històriques resultants de la Guerra (PALAU 2005: 1274)— hagués estat, per a Palau, simplement inexistent. El març de 1936, en un dels articles a *La Humanitat*, s'ocupà, com hem vist que era costum, d'un dels volums dels Quaderns Literaris que editava el seu amic Janés. En aquest cas, l'avinentsa era doblement especial: es tractava del número 100 de la col·lecció i, com a tal, no estava dedicat a una novetat més, sinó que corresponia a l'*Antologia general de la poesia catalana*, que havien preparat tres joves propers als cercles de relació de l'editor: Martí de Riquer, Joan Teixidor i Josep M. Miquel i Vergés, que quedava més al marge del grup que comentàvem més amunt. Palau es limitava a fer un breu comentari sobre el volum: lloava la tasca dels autors, comentava l'estructura de l'antologia: «[va] de Lull fins a Bernat d'Artola. Comença amb un mallorquí i acaba amb un valencià» (PALAU 2005: 1136), i en celebrava, en definitiva, la publicació amb algunes observacions molt ponderades:

Tenir aquest llibre significa abreujar-se el treball de conèixer-ne molts d'altres, tant per la matèria que conté com per l'ordre i la proporció amb què hi està.

Hi ha un gran treball realitzat. Per part dels antologistes, no ha estat una improvisació i simple reunió de poesies, sinó el fruit d'estudis realitzats a través d'anys.

Una antologia pot arribar a tenir un gran valor, i a significar per a l'antologista un nom remarcable. Tot està que, d'aquí a cent anys, per exemple, perduri encara aquesta tria i sigui considerada valuosa. (PALAU 2005: 1136).

Tot i que Palau no s'hi aturava, la representativitat territorial, per dir-ho així, d'aquesta antologia és un dels elements que ha estat marcat a posteriori (BALAGUER 1994: 104-106). De fet, era una de les qüestions que els crítics encarregats de la selecció i de la introducció a cadascuna de les tres parts —«Poesia clàssica i popular», «Poesia de la Renaixença» i «Poesia moderna»— situaven en un lloc central del procés de modernització que vivia la literatura del moment: «La nostra poesia assoleix, actualment, una esplèndida i magnífica reintegració nacional. En els territoris de la Generalitat tenim les quatre grans

figures [...] amb equip de poetes que els acompanyen i ensems a Mallorca, a València i al Rosselló adquireix solidesa i forta catalanitat la nostra poesia» (RIQUER 1935). Com Balaguer indica, el diari *La Publicitat* fou una de les plataformes més actives en la difusió de les iniciatives que difongueren l'entesa i l'articulació cultural dels diversos territoris dels Països Catalans, com ara la Comunitat Catalano-Balear, o la IV Setmana Cultural Valenciana. Una de les propostes que gaudí de més projecció fou el manifest «Missatge als mallorquins», que motivà un article de Palau i Fabre. Tenint en compte la implicació de J. V. Foix en aquesta qüestió des de les pàgines de *La Publicitat*, no és estrany que Palau se'n fes ressò. En aquest cas, però, no s'ocupà de qüestions literàries —és un dels pocs articles dels anys trenta que se n'aparta—, sinó de pintura. Era «El “Missatge als mallorquins”. Mallorca en el Museu d'Art de Catalunya», i es publicà el 17 de juny de 1936. Palau hi esbossava les impressions sobre la col·lecció de pintura de tema mallorquí obra de pintors principatins —sobretot, de Joaquim Mir— que es podia visitar al Museu i defensava la idoneïtat d'un art, la pintura, per a servir als propòsits del manifest al·ludit al títol:

I hem dit que aquest ordre d'activitat tenia efectes més retroactius —i que seriva més, per tant, als propòsits del Missatge, fins semblar-ne una bella anticipació— perquè, si bé la figura de Ramon Llull hem sabut erigir-la en exponent màxim de Catalunya, i si bé han arribat fins a nosaltres els cants i els planys de Marià Aguiló, Joan Alcover, Costa i Llobera, sobre llur terra nadiua, els nostres cants a Mallorca, que és com dir les nostres manifestacions d'estima i amor per aquella part del país, haurem d'anar-los a cercar en la pintura i entre els pintors, més que no pas en la poesia i entre els poetes. (PALAU 2005: 1169)

Com hem vist, bona part dels textos que comentem estaven dedicats a novetats editorials, sovint novel·les, que publicaven els joves autors que començaven a guanyar protagonisme en el context literari dels anys trenta. En aquesta selecció, especialment rellevant pel que fa a la presència que hi tenen els llibres que publicava Janés, però també dels que editava Proa, podríem trobar-hi a faltar un nom —juntament, és clar, amb molts d'altres—, vinculat a aquesta empresa, i representatiu de les noves propostes narratives que sorgiren a partir de

la darrerria dels anys vint: Francesc Trabal. Les primeres novel·les d'aquest escriptor s'havien publicat a Edicions La Mirada (*L'home que es va perdre*, 1929; *Judita*, 1930), però foren reeditades, pocs anys després, a les Edicions de la Rosa dels Vents (1937 i 1936 respectivament), juntament amb *Quo vadis, Sánchez?*, que havia publicat inicialment Edicions La Rambla (1931), i que Janés també reedità. El rescat recent de material inèdit de Palau i Fabre, però, liquida aquesta absència. Com apuntàvem més amunt, la coneixença dels escriptors que, de manera més formal o menys, s'agruparen al voltant de l'editorial Proa feu que, un cop esclatada la guerra, quan va sorgir la iniciativa de la Institució de les Lletres Catalanes, Palau es vinculés ràpidament amb el grup que va capitanejar la resposta antifeixista des del front cultural. Trabal, que d'ençà de 1929 havia publicat novel·les amb força regularitat, el 1936 va veure reconegut el seu talent amb l'adjudicació del Premi Crexells per *Vals*. Justament amb motiu d'aquest guardó, Palau va preparar un text, força extens, per a ser llegit en emissió radiofònica i en el qual, tot i les reserves inicials a propòsit del tractament de l'humor que no s'estava d'apuntar, queda prou clara l'admiració pel novellista del Grup de Sabadell:

Potser un excés d'íntima seriositat, ens formà algun prejudici sobre cert humor, antiintellectual, podríem anomenar-lo, que té entre nosaltres un dels seus més felïços conreadors, en Francesc Trabal. Prejudicis, aquests, que no ens permetien acceptar sinó aquell gènere de comicitat que condiciona unes premisses que situïn el seu radi d'acció, en els límits assenyalats per una franca bonhomia, amb exclusió de tota mena d'humor provocatiu, com cal reconèixer que ho és el de Trabal. (PALAU 2019: 53).

Aquest text, com dèiem més extens que no pas els comentaris habituals que publicava a la premsa i en els quals hi predomina la informació i la valoració personal, li permet aprofundir en l'obra en qüestió, i és per això que hi llegim un Palau molt més crític i incisiu, que demostra un coneixement de la resta de novel·les de l'autor i de l'actualitat d'alguns debats de la crítica literària. També hi apuntava diversos aspectes determinants en la composició de la novel·la i hi dissecionava la construcció del seu protagonista:

La raó, però, d'haver aconseguit, mitjançant aquells procediments, resultats psicològics no inferiors als obtinguts amb aquell sistema (de Dostoievski ençà tan conreat), radica en les seves obres precedents. La seva actitud consistia, no ja solament en abandonar les temptacions del formalisme que en el seu camí se li presentaven, sinó de contrariar-les per, així, contrariar-nos. Però Trabal darrere aquest aparent malabarisme anava elaborant una experiència inapreciable: engrunant els murs del formalisme es veia obligat a conèixer de prop allò que, engrunat, queia als seus mateixos peus. Era, en imatge, l'infant que destrueix joguines per instint de mecànica. (PALAU 2019: 61-62).

De fet, l'edició recent de la plaquette *Invitació al vals* (Fundació La Mirada, 2019) que recupera aquest text, inclou també la transcripció d'una conferència de Palau, ben tardana, de 2005, en la qual desgranava els records de la seva relació amb el nucli d'escriptors sabadellencs i rememorava l'impacte causat per la lectura de *Vals*, sembla que molt més intens —en el record— que no pas el que deixa veure el text radiofònic de 1936:

D'aquest llibre, encara veig la primera edició dedicada de Trabal. Quan va sortir, em va entusiasmar i el vaig llegir dues o tres vegades seguides [...]. Però, evidentment, jo tenia dinou anys en aquell moment i l'obra em va seduir i em va apassionar perquè el protagonista és un noi de vint-i-dos anys, o sigui que hi havia aquesta part subjectiva que pesava molt. (PALAU 2019: 25).

Una segona idea que apuntàvem més amunt com a element distintiu del corpus de textos que representen els «Articles incipients» fa referència a l'atenció constant cap a tota mena d'obres procedents de diverses literatures, que Palau té l'oportunitat de comentar amb motiu de la traducció catalana. En primer lloc, en algunes notes apunta la importància de les iniciatives editorials que coneix millor —i que coincideixen, en aquest context, amb les més proclius— pel que fa a la divulgació d'obres estrangeres i a les possibilitats d'arribar a un públic ampli. Novament, els Quaderns Literaris de Janés i Olivé centren l'atenció de l'autor, que hi dedica un article-entrevista publicat a *La Humanitat* el novembre de 1935:

Reedició d'obres esgotades de temps; publicació d'obres i traduccions inèdites. I una cosa que no s'ha remarcat prou, com és la incorporació d'obres catalanes de l'època de *L'Avenç* o anteriors a les normes ortogràfiques actuals. Això era i és molt important en la tasca de reconstrucció de la nostra llengua.

La llista de títols d'obres i d'autors és d'una qualitat innegable. Les traduccions, totes gairebé, fetes amb una dignitat màxima, quan no per signatures de reconeguda solvència.

En aquestes mateixes pàgines ja hi ha qui s'ha ocupat diferents vegades de la llista de traduccions inèdites i de les reedicions aportades per aquesta col·lecció. [...]

Des de *L'Avenç* que no s'havia fet a casa nostra una obra tan important en aquest sentit. I encara els «Quaderns Literaris» sobrepassen, per la presentació, nombre de pàgines i selecció de les obres, aquella col·lecció. (PALAU 2005: 1105).

Sorprèn, en certa manera, la lectura afinada que Palau fa del projecte i de la significació dels Quaderns Literaris en el sistema literari català, sobretot tenint en compte la falta de perspectiva històrica; la col·lecció de Janés feia un any que publicava setmanalment una novetat o, com especificava l'autor, reeditava alguna obra anterior —bé traducció, bé original català—, generalment provinent de la Biblioteca Popular de *L'Avenç*, que s'havia extingit el 1926. De fet, la referència a la col·lecció de *L'Avenç*, que era un referent reivindicat per Janés, dona compte del discurs que tenia assumit l'escriptor en germen que Palau era en aquell moment: un discurs, sembla que ja prou sòlid en aquesta etapa primerenca, sobre la construcció de la literatura catalana moderna, que comença, fet i fet, amb el revulsiu del modernisme i des de *L'Avenç* com a plataforma cabdal: revista, editorial i grup intel·lectual, des d'on s'impulsa, és clar, la reforma fabriana.

Tot i que molt més acotada a un aspecte concret, aquesta visió àmplia del sistema literari català també es feia present en un comentari referit a Edicions Proa, que venia motivat per la publicació recent d'una novel·la hongaresa, *Primavera mortal*, de Lajos Zilahy:

Caracteritzat per una proporcional superabundància de traduccions franceses, el nostre mercat literari quedava gairebé desert en obres de

les literatures dels països danubians. És de poc temps ençà i gràcies a les Edicions Proa que han pogut ésser incorporades obres de gran importància de la literatura russa clàssica i contemporània i ara aquesta d'hongaresa, que no serà la darrera. Aquest moment era interessant que arribés, és important. Significa, per als nostres coneixements, una multiplicat de portes obertes. (PALAU 2005: 1097)

De fet, en tots i cadascun dels articles que s'ocupen específicament de la traducció catalana d'una obra estrangera, Palau hi inclou, sense excepció tot i la brevetat habitual del text, algun apunt valoratiu —en alguns casos més extens, en d'altres més sintètic— sobre la traducció o el traductor: en valora l'estil, l'esforç, la significació d'incorporar l'obra ressenyada a la llengua catalana, etc. En un dels primers comentaris a *La Humanitat* amb motiu de la publicació de *David Golder* d'Irène Némirovsky, denuncia una mancança habitual, que val a dir que intenta, amb les possibilitats que té a l'abast, de mitigar: «Aquí, a Catalunya, es fa molt poc cas del treball que representa fer una traducció. S'hi dóna molt poca importància, quan és una de les tasques més feixugues de l'escriptor. I, quan una traducció és feta amb tota consciència, com aquesta de Melcior Font, cal una franca felicitació, perquè el treball de traduir és dels que exigeixen més sacrificis» (PALAU 2005: 1088). Així, el propòsit de valoració de la traducció com a aspecte ineludible a l'hora de comentar la publicació d'una obra estrangera en català es concreta, en els articles d'aquests anys, en dos aspectes.

En primer lloc, l'aportació cultural i literària que vehicula la traducció: «és de doldre que un autor tan important com aquest, conegut i reconegut arreu, fos gairebé totalment estrany al públic català per manca de traduccions» (PALAU 2005: 1084), apunta en un text dedicat a *La dona dels meus somnis* de Bontempelli. En un sentit semblant, per bé que en la direcció contrària, Palau celebrava, des de les pàgines de *La Publicitat*, la traducció al castellà de *Camins de nit*, de S. Juan Arbó. Fèlix Ros era el responsable de la versió, que segons l'autor permetria que «l'èxit no [fos] exclusivament personal, sinó que s'expandeixi a un nom i a una llengua..., desitgem una sort feliç a aquest llibre-missatge» (PALAU 2005: 1189).

En segon lloc, les impressions que desperta el text en català resultant. En aquest cas, predomina la valoració positiva dels criteris propis de l'anostrament per davant de les opcions estrangeritzants, tal com comenta a propòsit de la traducció de *La primera noia*, d'Aleksandr Bogdànov:

La traducció és deguda a Andreu Nin, conegut ja per la tasca d'incorporar al nostre idioma les obres mestres de la literatura russa. S'endevina a través de la traducció una comprensió espontània de l'obra. El lèxic, així mateix, és espontani: ni massa erudit ni massa popularista. El llenguatge llisca, aquest és el mot; per això conserva fresca aquella pintura tan viva de les coses. (PALAU 2005: 1102).

En aquest mateix text —també en molts d'altres que agrupa als «Articles incipients»— Palau es refereix a un tercer aspecte: la singularització del traductor i la creació d'un discurs que en legitima, sens dubte, la figura com a professional de la cultura perquè contribueix a dotar-lo de prestigi: «Andreu Nin porta traduïdes amb poc temps de diferència *Anna Karenina*, de Tolstoi; *L'insurgent*, de Jules Vallès, i *La primera noia*, d'A. Bogdànov. En aquest poc temps, degut a la importància i diversitat de les obres, Andreu Nin s'ha situat com un dels nostres primers traductors» (PALAU 2005: 1102). En un article posterior, en aquest cas a *La Publicitat*, arrodonia encara més la qüestió: «No volem deixar passar aquesta avinentesa sense assenyalar la conveniència de traductors especialitzats en un autor, a fi de poder-ne assolir la màxima compenetració. Aquest fou l'encert de l'editorial Barcino en donar a traduir les obres de Shakespeare a C. A. Jordana, i les de Molière a Alfons Maseras» (PALAU 2005: 1118).

Bona part d'aquests aspectes referents als primers anys de la trajectòria literària de Palau i al context social i cultural en què es desenvolupa condueixen al tercer element que apuntàvem més amunt: la identificació d'una idea de modernitat —simplificant inevitablement la complexitat d'aquest concepte, que pel que fa a alguns dels discursos modeladors de la literatura catalana contemporània es ressegueix a *Concepcions i discursos sobre la modernitat en la literatura catalana dels segles XIX i XX* (PANYELLA 2010)— amb el procés de nacionalitza-

ció que experimenta la societat catalana des de final del segle XIX. En el cas de Palau, la problemàtica que comporta per a la pròpia obra la noció de modernitat és formulada per primera vegada, segons Balaguer, a la postguerra, concretament a «Poesia 1943» (PALAU 2005: 651), un text en el qual proposa que un dels trets que ell identifica com a característica de la modernitat, la recerca d'allò essencial en l'obra artística, esdevingui criteri vertebrador de la continuïtat literària en un context de tanta precarietat com el de la immediata postguerra:

¿D'on ha de partir la futura poesia catalana? ¿Cap a on ha d'anar?
 ¿Quin terme s'ha de proposar? ¿O, potser, no se n'ha de proposar cap?
 ¿Ha de proposar-se alguna cosa concreta, determinada? [...]

Aquestes preguntes, que les generacions anteriors —llevat d'algunes excepcions aïllades— no s'havien formulat a penes, són filles del moment que vivim i de l'admiració a l'obra per elles realitzada. Indiquen que caiem de ple en una cultura i que aquesta adquireix el caràcter de tal. [...]

Quina és la resposta a l'interrogant sobre la poesia? ¿Quina és la posició actual d'aquesta? Senzillament, la poesia mateixa. La poesia es converteix en el seu propi objecte. El poeta —i això, entre els joves, els joves ho saben— no pot defugir avui dia de preguntar-se: ¿Què és la poesia? Què és això que se'n diu poesia i que jo pretenc fer? I, en això que jo faig i en dic poesia, què és l'essencial? Un do? Una gràcia? Inspiració? Joc? I, si encara observa una mica més, veurà que això i allò és poesia, i que això i allò són dues coses ben distintes. Què creure? Què dir-se? Què fer? (PALAU 2005: 651-653)

Així, reflexió teòrica i pràctica artística s'integren en un mateix discurs i esdevenen indestriables l'una de l'altra. L'expressió més clara serà la creació de l'Alquimista, que s'expressa tant en els *Poemes de l'Alquimista* (1952), com en la gènesi dels *Quaderns de l'Alquimista*, que com explica a les «Notes» que acompanyen el primer d'aquests dos títols, «s'enllacen així, directament, amb els poemes formant un tot» (PALAU 1972: 95). Als anys trenta, tot i que encara som lluny d'aquesta articulació de part de l'obra de l'escriptor, no ho som, en canvi, de la consolidació d'unes nocions que esdevenen constitutives de l'obra posterior i d'un primer esbós de projecte uni-

tari, segons assegurava Palau molts anys més tard, en el text introductori als *Quaderns*, que coincideix, tal com hem vist, amb el record que en dona a *El monstre*:

La idea d'uns *Poemes de l'Alquimista*, d'uns *Quaderns de l'Alquimista* i, fins i tot, d'un *Teatre de l'Alquimista* o *Teatre alquímic* data de la meva primera joventut, dels dies incerts de la Guerra Civil, o sia dels meus dinou o vint anys, quan, a desgrat de les adversitats de tota mena que m'assetjaven, jo traçava quimèrics projectes de futur, com si cregués més en mi que en totes les malvestats plegades, abeurant-me en la lectura de Ramon Llull (trilingüe, divers, alquimista) i de Rimbaud, que abonaven la meva idea. (PALAU 2005: 371)

Tots dos autors el menen a la consideració d'un segon aspecte, que juntament amb la recerca de l'essència de l'obra artística, esdevé constitutiu de la modernitat: la diversitat (BALAGUER 2010: 209). En el mateix text, «Poesia 1943», aquest element queda també prou definit, però ara ens interessa, per acabar, recuperar les dues idees que hem assenyalat en relació amb els articles primerencs dels anys trenta. D'una banda, la consolidació d'alguns aspectes fonamentals de la societat i la cultura catalanes en aquest context permet a Palau —i, evidentment, a la resta d'escriptors catalans— una perspectiva suficient per enllaçar la seva obra amb una tradició literària des d'un plantejament crític i amb un discurs teòric —articulat, en part, per la gran tradició que representen Alexandre Plana, Joaquim Folguera i Carles Riba— que planteja aquesta continuïtat, no en termes del «valor nacional» que pugui tenir, sinó de la capacitat de *modernització* de la seva societat nacional, en un context en el qual l'escriptor identifica, de manera diàfana, aquesta societat amb la seva realitat cultural i lingüística. Per a aquesta modernització, que és, dèiem, essencialment diversa, la permeabilitat, l'assimilació i la transformació de tota manifestació literària, s'expressi en la llengua que s'expressi —inclosa, és clar, la pròpia— és un moviment inevitable. Una de les formes que pren aquesta idea en la trajectòria de Palau és la que s'articula al voltant de la traducció. Per això la seva vocació de modernitat no es planteja en cap cas com un trencament amb la tradició, sinó com una renovació constant i inevitable: l'única opció capaç d'assegurar la continuïtat

d'aquesta tradició. En els articles dels anys trenta, ho hem vist, la reflexió sobre l'oportunitat de renovellament que representa aquesta forma de reescriptura hi és present; de manera sintètica i lateral, però també constant.

En l'obra posterior aquesta convicció s'eixampla i pren formes diverses: en la immediata postguerra, com a pràctica i discurs central en alguns números de la revista clandestina *Poesia* —especialment, el núm. 13— (BACARDÍ 2013; SALVO 1996) i, també a *Ariel*; com a detonant per a l'escriptura d'un dels poemes més cèlebres, «L'aventura», que presentà als Jocs Florals de París de 1948 (PALAU 2005: 1354-1358) amb la voluntat de contribuir a aquella represa que reclamava a «Poesia 1943»; com a via d'apropament, gairebé d'assimilació, a alguns dels seus autors predilectes (Rimbaud, Artaud), que incorpora al català juntament amb altres autors menys centrals en el seu pensament (Balzac, Strindberg); i, per acabar, també com a pràctica inversa: de difusió dels clàssics catalans en altres literatures mitjançant la traducció al francès, a la dècada dels cinquanta, del *Llibre d'Amic e Amat* de Lull, i d'alguns poemes de Jordi de Sant Jordi, d'Ausiàs March, i d'autors contemporanis com Salvador Espriu, Carles Riba, Bartomeu Rosselló-Pòrcel i Joan Salvat-Papasseit.

BIBLIOGRAFIA

- BACARDÍ (2013): Montserrat Bacardí, «Traduir sota la dictadura franquista, traduir clandestinament: *Poesia* (1944-1945) i *Ariel* (1946-1951)», *Mon-TI. Monografias de Traducción e Interpretación*, núm. 5, 1, p. 241-56.
- BALAGUER (1994a): Josep M. Balaguer, «Un aspecte del procés de modernització de la literatura catalana en el primer terç de segle», *Caplletra*, núm. 16, p. 93-108.
- BALAGUER (1994b): Josep M. Balaguer, «Sebastià Juan Arbó i la crisi d'uns models culturals en la Catalunya dels anys 30», *Els Marges*, núm. 50, p. 105-113.
- BALAGUER (2010): Josep M. Balaguer, «Josep Palau i Fabre: dels pintors de la vida moderna als poetes moderns de la vida», dins: *Concepcions i discursos sobre la modernitat en la literatura catalana dels segles XIX i XX*, Lleida: Punctum, p. 201-222.

- BROCH (2019): Àlex Broch, «La descoberta de Josep Palau i Fabre», dins: *Actes del Simposi Internacional Josep Palau i Fabre (1917-2008): L'Alquimista*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Institució de les Lletres Catalanes, p. 119-123.
- COCA (2013): Jordi Coca, *El teatre de Josep Palau i Fabre: alquímia i revolta (1935-1958)*, Barcelona: Galàxia Gutenberg / Cercle de Lectors / Institut del Teatre.
- GUERRERO (2019): Manuel Guerrero Brullet, «Josep Palau i Fabre, una escriptura total», dins: *Actes del Simposi Internacional Josep Palau i Fabre (1917-2008): L'Alquimista*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Institució de les Lletres Catalanes, p. 63-71.
- HURTLEY (1986): *Jacqueline Hurtley, Josep Janés: el combat per la cultura*, Barcelona: Curial.
- MENGUAL (2013): Josep Mengual, *A dos tintas. Josep Janés, poeta y editor*, Barcelona: Debate.
- PALAU (2017): Maria Palau, «El llegat de Palau i Fabre encara no és prou conegut» [Entrevista a Manel Guerrero, comissari de l'Any Palau i Fabre], *Avui Cultura* (16-4-2017), p. 6-7.
- PALAU (1972): Josep Palau i Fabre, *Poemes de l'Alquimista*, Barcelona: Proa.
- PALAU (2005): Josep Palau i Fabre, *Obra literària completa II. Assaigs, articles i memòries*, Barcelona: Galàxia Gutenberg / Cercle de lectors.
- PALAU (2019): Josep Palau i Fabre, *Invitació al vals*, Sabadell: Fundació La Mirada.
- PANYELLA (2010): Ramon Panyella (ed.), *Concepcions i discursos sobre la modernitat en la literatura catalana dels segles XIX i XX*, Lleida: Punctum.
- RIQUER (1935): Martí de Riquer, «On és la crisi de la poesia?», *La Publicitat* (22-9-1935), p. 4.
- SALVO (1996): Ramon Salvo, «Josep Palau i Fabre: de l'aprenent de poeta a l'alquimista», *Revista de Catalunya*, núm. 103, p. 101-123.

REPRESSIÓ I ESCLAT: UNA APROXIMACIÓ A LES VIOLÈNCIES VICENSIANES¹

MARIA PALMER I CLAR

Literatura Contemporània: Estudis Teòrics i Comparatius
Universitat de les Illes Balears

1. «TOT ÀNGEL ÉS TERRIBLE»²

Als anys noranta, Josep Maria Llompart parava especial esment en l'«horror contingut» (1992: 122) dels textos vicensians. Gabriel de la S. T. Sampol, poc després, els inclouïa dins la tradició de «la terrible crueltat bellíssima» (2005: 11-12), al costat de Caterina Albert o Salvador Galmés, i Neus Real els entroncava amb l'estil rodoledià (2006: 128) per la cruesa i la tendència al clarobscur. Certament, l'obra d'Antònia Vicens conté imatges molt violentes que sotraguen profundament el lector, reverberacions de la vida:

La bellesa i l'horror. La balança està equilibrada. Si ho penses és terrible. Mires un bosc, hi veus aquell animal tan preciós, d'una bellesa espectacular però d'un horror també espectacular: sempre s'ha de menjar un altre animal. Els animals viuen intensament la por. S'amaguen, es camuflen, perquè saben que sempre un altre els pot menjar. Però la bellesa és tanta que t'enlluerna (VICENS 2019³).

1. Es fa constar que aquest treball està vinculat al projecte d'investigació *La poesia catalana contemporània des de la perspectiva dels estudis afectius* (PID2019-105083GB-I00 / AEI / 10.13039/501100011033), finançat pel Ministerio de Ciencia e Innovación, i ha estat possible gràcies a l'ajut a la formació de personal investigador (FPI) concedit per la Conselleria d'Educació, Universitat i Recerca de les Illes Balears.

2. R. M. Rilke.

3. Aquestes paraules les vaig recollir a una entrevista inèdita, que a dia d'avui està en procés de publicació a la revista *Reduccions* sota el títol «"Si un gerani floreix". Entrevista conversa amb Antònia Vicens». La data fa referència al moment de l'entrevista, la qual va tenir lloc concretament la revetlla de San Sebastià de 2019. Hi al·ludiré al llarg de l'article amb la mateixa referència.

Bellesa i crueltat són enteses com a realitats aplevades, mostra d'una complexitat vital que Vicens s'afanya a estampar als seus escrits-els quals, segons Vidal i Tomàs, al pròleg de *Banc de fusta*, són «obres-document» (SAMPOL 2005: 13), textos de testimoniatge. Així, cavilla sobre la bellesa, però especialment sobre el dolor, segons el seu parer un «misteri molt gros» (VICENS 2019), terrible, captivador i omnipresent. De fet, des de la infantesa, se'n qüestiona l'origen:

De petita ja demanava de confés a confés: «per què, el dolor?» i responien: «vés a demanar-ho a un altre!». I ningú no em contestava. Ens deien que el dolor, segons Déu, purificava el món. Purificava el pecat. I jo deia: «per què?». Per què els animalets i les criatures que no han pecat han de purificar el món? per què han de sofrir? (VICENS 2019).

Aquesta recerca etiològica aflora adesiara a la seva obra, des de l'explicitat pròpia d'alguns dels seus versos, com aquells de *Pare que fem amb la mare morta* que diuen «Pare/ per què/ la/ Passió» (VICENS 2020: 64), fins a formes molt més subtils que penetren en la reflexió sobre tota casta d'existència:

Esclafam una eruga i ens pensam que no és res. Però és un dolor de tot el cos de l'eruga. Les mosques les flitam i agonitzen: el dolor omple el cos d'una mosca. La mosca viu el dolor en la seva plenitud (VICENS 2019).

Ara bé, cal esmentar que la representació del dolor, segons Zamora, comporta el perill de l'emergència del plaer en la contemplació de l'art de l'horror, bé per commoció catàrtica, bé per l'experimentació del patiment aliè des de la seguretat de la lectura, en un deix *voyeurista* (ZAMORA 2000: 184). Però si ens centrem en l'autora, la literatura és per a Vicens una forma de «plasmal, denunciar, fer-me preguntes a mi mateixa, mostrar, suggerir aquest dolor tan injust que no podem abastar els humans, aquest misteri del dolor en contrast amb la bellesa que ens envolta» (CAMPS 2018: s. p.). Per tant, sembla que la literatura és un material que es manipula per a comprendre el món, per a comprendre's un mateix i ampliar així, per mitjà del coneixement, la pròpia llibertat. Una llibertat potser minvada per aquest dolor que tot ho

omple, pels sotracos d'una passió que tanmateix no ofega la bellesa de l'existència, ans al contrari.

Margalida Pons, en referència a l'aplec *Tots els contes*, opina —com Maria Muntaner (2008, s. p.)— que el dolor és un element igualador de tots els personatges (PONS 2006: 57). Sembla que, per a Vicens, és quelcom essencial a l'ésser viu i, per tant, amb la capacitat de repèllir, però també d'agermanar a través de l'empatia. Vull analitzar un dels relats d'aquest recull titulat «Llençols brodats damunt l'herba» des d'aquest enfocament, deixant de banda el problema de la representació des de l'òptica del lector, és a dir, allunyant-me de qualsevol mena d'acostament a través del plaer de l'estremiment (ZAMORA 2000: 189), i observant amb una atenció especial el paper de l'emoció en la construcció de la individualitat i el de la violència en la seva dissolució. Vull entendre aquest relat no sols com una provatura per part de l'autora de capir les llums i les ombres de la naturalesa humana, sinó com un intent crític de des-naturalització de violències objectives —en termes žižekians (ŽIŽEK 2013:10)—, reptilianes i ocultes, tot posant-les en relleu en una mena d'*estranyament* de la injustícia normalitzada socialment. I per assolir aquests objectius faré servir la idea de l'auto-reificació d'Axel Honneth, fonamentalment.

2. «COM SI ALLÒ PASSAT ENCARA FOS SENSE DEIXAR D'EXISTIR»⁴

La protagonista del relat «Llençols brodats damunt l'herba», de *Tots els contes*, sembla patir una autoreificació profunda —en termes d'Axel Honneth (2007 [2005])— a causa d'un trauma que confessa indirectament al llarg del conte: les violacions que ella i altres dones de la família han patit sistemàticament per part de son pare. A aquesta violència subjectiva amb implicacions psíquiques, s'hi sumen altres formes de violència sistèmica i simbòlica, com la misèria econòmica, l'aporofòbia o el racisme.

Així, l'emoció primera que vincula la protagonista amb el seu nucli familiar es fonamenta en la brutalitat. La jove és sacada per una

4. Czeslaw Milosz.

agressivitat que impacta contra ella en diferents estrats, no sols físicament. La veu protagonista cerca estratègies per expressar les violacions reiterades. Ho fa a través de l'oi, bé en termes olfactius per mitjà de la vinculació de l'assetjament a una ferum rebutjable: «m'empudegava el llit amb la seva sentor de verro» (VICENS 2005: 28), bé amb la idea de sutzor: «mon pare que embruta les parets i les dones» (VICENS 2005: 29). Així mateix manifesta també la violència simbòlica de «les sentències com lloses» (VICENS 2005: 28) de les dones de la casa —a mare, sa padrina i la tia Maria—, les quals corquen l'estabilitat mental de la jove. Des del començament del conte, totes insisteixen fèrriament que la protagonista estiri bé el llit, l'únic espai que roman curosament net i endreçat, en oposició a la deixadesa tant de l'aparença física de les dones com de la casa en general: «Solien anar vestides de color fosc i tenien la casa i la cara sense arranjar, bigotis i tot al costat dels llavis, i teranyines pels racons del sostre» (VICENS 2005: 30). El llit, que toca ser un redòs de descans i de seguretat, en veritat oculta pràctiques incestuoses absolutament detestables, angunioses i cruels, que són silenciades en nom de la decència. Esdevé així un espai de defici i d'angoixa que persegueix la protagonista onsevulla que vagi, que l'empaïta des del temps d'esbarjo a la platja fins a la intimitat del somni: «per què m'havia de topiar amb la verga del meu pare cercant refugi, precisament, al cau dels meus somnis?» (VICENS 2005: 29). La lògica de la permanència del trauma «impide el alivio que concede el tiempo cronològic, que es el que hace posible el olvido» (ZAMORA 2000: 189) i, sense la possibilitat de cicatrització de la ferida psíquica de l'assetjament, la nafra encetada cou a tota hora.

3. «QUAN JA NO ET QUEDAVA GENS DE SUC A L'ÀNIMA»⁵

En la seva reflexió sobre la reificació, Honneth considera que la «relación lúdico-exploratoria con la propia vida pulsional», en paraules de Donald Winnicott, o, com en deia Aristòtil, «la amistad para consigo mismo» o, en mots de Bieri, la «necesidad de una “apropia-

5. Antònia Vicens.

ció» de nuestra propia voluntad» (Honneth 2007 [2005]: 109-110) és decisiva en el reconeixement de l'individu com a persona. Si l'autoreconeixement es descarta, s'oblida o s'ignora s'experimenta l'autoreïficació: «si los propios deseos y sensaciones no son considerados dignos de ser articulados, el sujeto no puede encontrar el acceso a su interior que es necesario preservar en la relación consigo mismo» (2007 [2005]: 121). Val a dir que Honneth exemplifica aquest concepte dins el marc capitalista, amb les repercussions ontològiques que comporten determinades formes organitzades d'intermediació de parelles o una entrevista de feina. Això no obstant, em sembla que el concepte és molt útil en l'anàlisi del conte objecte d'estudi.

Per no patir, el subjecte es contempla a si mateix com una cosa —s'autoreïfica— i s'isola mentalment de les violències que l'assetgen, tot experimentant una buidor que evidencia l'anihilació de la seva integritat ontològica. Les violacions sistemàtiques per part de l'home de la casa destrueixen psicològicament les víctimes, les trenquen: a la tia Maria li falta «s'aigo des 'bril», la mare té «l'alè esquinçat» i a la padrina «li sobra un bon raig de bava» (VICENS 2005: 30). I la jove protagonista és vençuda per la vessa. Es demana «quina casta de furor era el que podia rosegar una dona i deixar-la buida, sense fetge entranyes ànima, és a dir, només pellerofa» (VICENS 2005: 28) i aviat en troba la resposta: «sens dubte, dins el seu cap tan malendregat hi tenia uns dits d'home manyuclant-li l'enteniment i el sexe» (VICENS 2005: 28). L'anul·lament total de la subjectivitat, simbolitzat en la imatge del forat, és una conseqüència directa de trauma de la violència i afecta la llibertat de la jove, qui esdevé «ocell engavatxat» pels «esgarips com filats» de son pare, és «libèl·lula sense ales» (VICENS 2005: 28), incapacitada per al vol, abandonada a les forces externes: «igual que quan estic dins la mar i l'aigua es retira i deixa un clot al meu indret que em xucla cap a la seva matriu enorme d'algues i copinyes silencioses» (VICENS 2005: 31). El vincle emocional erigit sobre la violència anorrea la individualitat i converteix la víctima en un subjecte reïficat, passiu i indolent (HONNETH 2007 [2005]), alienat forçosament de si mateix per poder fugir de l'angoixa i la repulsió.

D'altra banda, el reconeixement a vegades no s'oblida, sinó que es refusa per esquemes de pensament, estereotips i prejudicis. Es parla

aleshores de «negació» o «resistència» del reconeixement (HONNETH 2007 [2005]: 97), la qual, al relat, es denuncia a l'escena en què la protagonista narra la marginació que pateix durant les hores llargues que, davant del supermercat, demana almoïna. La societat evita el contacte directe amb ella, fan voltera per no caminar-hi a la vora (VICENS 2005: 30), i, els pocs que interactuen amb ella, no la miren a la cara (VICENS 2005: 31). La societat presenta una aprehensió reïficada del món: s'ha cosificat l'entorn social, el qual s'entén ara com un espai ple d'objectes purament observables, mancats de cap estímul d'emoció o sentiment, per la pèrdua del reconeixement (Honneth 2007 [2005]: 93-94). Aquesta indiferència és un maltractament que reïfica la protagonista: li neguen tota mena de vincle emocional, no empatitzen amb ella i la deshumanitzen.

L'autoimatge de l'al·lota està molt contaminada d'aquest rebuig, fins al punt d'ensabonar-se frenèticament el cos amb fregall i *mistol* per mirar d'acabar amb la pudor que, erròniament, endevina que fa i que seria l'explicació d'aquest rebuig social: «perquè creia que la pell em feia olor d'excusat, però aviat vaig comprendre que era la meva família que pudia» (VICENS 2005: 31). L'atribució a un col·lectiu d'una olor repulsiva és un comportament racista (QUIROZ 2010: 47) que encaixa amb les al·lusions a la seva família com «gentussa» o «xusma», mostra altra volta d'una reïficació brutal, que mena la jove cap a una autoreïficació motivada per l'autoodi.

La manca d'autoreconeixement l'empeny així mateix cap a una relació sentimental tòxica. Una vegada fugit de casa, embarassada a causa de les relacions incestuoses, roman a una barraca amb un home al qual s'arrapa desesperadament, després de rebre'n pallisses: «a les nits, però, encara m'aferrava al seu cos sidós per no sentir-me tan perduda dins l'obscuritat, i també perquè la vessa s'havia fet sentora del meu cervell, i el dominava» (VICENS 2005: 32). La salut mental personal està íntimament vinculada a les relacions intersubjectives i la protagonista, per les violències patides, és incapaç de posar fi a aquesta toxicitat.

Una vegada introduït el concepte de reïficació, voldria fixar-me ara en la continuïtat de l'emoció del subjecte projectada sobre l'objecte en un cas concret: el llit. Es diu que el llit «espera un negat» (VICENS

2005: 31), que cal tenir el llit ben fet perquè «et podries morir» i llavors seria bres del cadàver. La mort es vincula constantment a un espai que ha estat testimoni de la descàrrega de brutals violències sexuals. Segons Adorno, els objectes posseeixen una multiplicitat de sentits existencials per a les persones que entren en contacte amb ells i el fet d'ignorar aquesta diversitat de percepcions implica així mateix una reïficació: «el reconocimiento de la individualidad de otras personas nos exige percibir los objetos en la particularidad de todos los aspectos que aquellas personas asocian con ellos en sus respectivos puntos de vista» (Honneth 2007 [2005]: 102). La indiferència del pare respecte d'aquestes impressions pot interpretar-se tal vegada com una altra forma de reïficació, mentre que el trauma emocional de les víctimes es projectaria en aquest objecte fins atorgar-li una càrrega gairebé sacra. Fins i tot el títol del relat al·ludeix metonímicament a aquest espai, el qual encarnarà literalment la simbologia de la mort amb el naixement sense vida del fill de la protagonista, manifestació màxima del fracàs vital que comporta l'aniquilació de la pròpia subjectivitat.

4. «FEMELLA ROCA ESCORPÍ»⁶

En tant que la violència ataca la integritat ontològica de la protagonista del conte unilateralment, sense cap simetria, ni paritat, ni reciprocitat, sense possibilitat d'escapatòria ni de resposta (CAVARERO 2009: 59), Vicens plasma un ésser negat pel dolor: un cos inerme (CAVARERO 2009). La jove és silenciada per part del seu pare amb brutalitat física —«A més, em tapava els gemecs amb la seva boca perquè ell, com que estava gat, jugava» (Vicens 2005: 28)— i amb un silenci esmolat quan, en exposar el tema de la violació davant tots els membres de la família, no troba cap interlocutor amb qui establir una conversació. Ni sa mare, ni sa padrina ni la tia Maria no reconeixen tampoc la seva veu.

Això no obstant, sembla ser que Vicens basteix al llarg de la seva obra algunes vies d'escapatòria o d'evasió davant tantes violències. La segona vegada que la protagonista abandona el mutisme i denuncia a

6. Antònia Vicens.

taula l'abús, el silenci cau, feixuc com un plom, sobre les dones de la família, però sobtadament la tia Maria esclata a riure amb contundència: «esportellada, aguantant-se el sexe, com si tingués por que li caiqués, o que se li fes malbé amb el sacseig de tantes rialles» (VICENS 2005: 30).

La rialla com a revolta davant l'opressió (PONS 2018) és detectable a altres escrits de l'autora, com l'escena de «Decència», en la qual la protagonista camina aferrada al cos d'un estrany i s'hi explica: «sent que les rialles em pugen i em deixen buida per allà on passen, no suport una dona que riu, diu en Manuel, és que avui en dia se'n foten d'un» (2005: 95). La situació d'angoixa que viu l'allota es canalitza a través d'un esclafit boig i catàrtic que enutja el cambrer perquè en qüestiona d'alguna manera l'autoritat i és interpretat com una amenaça.

A «Carta sense acabar», la rialla muda i continguda neix de la rebellia d'un grup de nines que accedeixen al plaer: «i na Rosa i na Maria i na Miquela seguint-me, no podent pujar l'escala [de caragol] de tant riure, rialles mudes, d'aquestes de per dintre, gorga avall, d'aquestes que et nuen els budells i t'aflueixen les cames i t'inflen l'estómac» (VICENS 2005: 100). Les nines visiten un capellà que abusa sexualment d'elles però drenen l'experiència a través del riure nirviós de l'infant que depassa la norma. D'altra banda, la rialla pot ser també una forma de renúncia a una vida d'explotació laboral. A «El pa dels primers dies», també de *Tots els contes*, la cambrera protagonista riu per no plorar, amb una rialla de la qual emana un deix de tristor, de desfeta: «Es desvesteixen amb vaguetat, quasi a les palpentes, sanglontant rialles. —Jo ric per força, au!» (VICENS 2005: 227).

Són aquestes rialles una manera d'esqueixar els repunts de submissió i subordinació de la dona? Una eixida d'emergència per la qual escapolar-se de la destrucció subjectiva? Margalida Pons sembla ser d'aquest parer en considerar que l'esclat quasi obscè «no representa el trivial, sinó la voluntat recuperada. És l'impuls que permet imaginar, ni que sigui obliquament, una altra mena d'existència, on la submissió esdevingui actuació, i l'actuació revolta, i la revolta triomf» (PONS 2009: 59). No sabem fins a quin punt triomfa la tia Maria dins el món de violències masclistes que l'esclafa. No gosam afirmar tampoc si hi ha cap restauració de la voluntat perduda (o furtada) en l'esclafit. Però

sí que en reconeixem, tot seguint Pons, la revolta, la qual s'accentua, a més, amb el gest d'aferrar-se fort al sexe vexat⁷.

5. «EL VI I LA SANG TENIEN EL MATEIX GUST»⁸

A tall de cloenda, es pot afirmar que, al llarg de la seva obra, Antònia Vicens burxa dins les entranyes d'aquest gran misteri que amara tota existència humana. Indaga especialment en el dolor femení que aclapara les dones del seu cosmos literari i endevina adesiara diverses formes de revolta. En el cas de la protagonista de «Llençols brodats damunt l'herba» l'assetjament sexual, el maltractament físic i psicològic, la misèria econòmica i l'exclusió social són violències que n'esbucquen la unitat simbòlica i n'anul·len la voluntat. Vicens denuncia amb aquesta història els mecanismes capitalistes i les estructures de dominació heteropatriarcal que la baten i alhora dota de veu un personatge que prova de lluitar contra un dolor injust que l'entabana i la incapacita per a la llibertat.

Amb tot, Vicens no treu l'aigua clara d'aquesta passió, de la qual, tanmateix, supura una bellesa immensa i terrible. Els quasi oxímorons «angèl mort» i «llençols brodats» (amb tota la càrrega simbòlica que es desplega al relat respecte del llit) en són intuïcions il·luminadores: la tendresa del cos del nadó és esberlada pel trauma de la brutalitat que pesa damunt la mare, perquè «el dolor s'acumula i s'encomana» (VICENS 2019). D'altra banda, és interessant explicar que, durant la lectura, la crueltat de la vida que Antònia Vicens s'entesta a emmirallar queda amortida per la bellesa artística. El lector bada la boca davant una prosa exquisida en un moment fugisser de plaer estètic que és trencat immediatament pel ressò de l'advertència del parany de la representació. Tot plegat, un reflex de l'experiència vital que Vicens anhela amb dèria (d)escriure.

7. Aquesta visió té sentit, a més, en una visió panoràmica de l'obra completa de Vicens.

8. Antònia Vicens.

BIBLIOGRAFIA

- CAMPS (2018): Magí Camps, «Las palabras pueden ser un arma», *La Vanguardia*, (29 d'octubre), <<https://www.la Vanguardia.com/entrevista-a-antonia-vicens-tots-els-cavalls-premio-nacional-de-poesia-2018-la-vanguardia-29-10-18>> [Consulta: 20-11-2020].
- CAVARERO (2009): Adriana Cavarero, «VII: Horrorismo: de la violencia sobre el inerte», dins: *Horrorismo. Nombrando a la violencia contemporánea*, Barcelona: Anthropos / UNAM, p. 57-63.
- HONNETH (2007 [2005]): Axel Honneth, *Reificación: un estudio en la teoría del reconocimiento*, Buenos Aires: Katz Editores. Traductora: Graciela Calderón.
- LLOMPART (1992): Josep Maria Llopart, «Dues novel·les d'Antònia Vicens», dins: *La narrativa a les Illes Balears*, Palma: Editorial Moll, p. 115-125.
- MUNTANER GONZÁLEZ (2008): Maria Muntaner González, «Antònia Vicens», *Lletra. La literatura catalana a internet* (Universitat Oberta de Catalunya). <<http://lletra.uoc.edu/ca/autora/antonia-vidals>> [consulta: 23-01-2020].
- PONS (2006): Margalida Pons, «Antònia Vicens: crit, muesa, revolta. Notes sobre *Tots els contes*», *Lluc*, núm. 849 (gener-febrer), p. 57-59.
- PONS (2018): Margalida Pons, «Humanimals. Sobre els contes d'Antònia Vicens», dins: S. Portell (ed.), dins: *Davant el fulgor: Per a llegir l'obra d'Antònia Vicens*, Palma: Lleonard Muntaner, p. 105-117.
- QUIROZ (2010): Mónica Quiroz, «Metáforas convencionales y metáforas de invención», dins: *Semiótica del olor*, Mèxic: Universidad Nacional Autónoma de México, p. 44-49.
- REAL (2006): Neus Real, «Antònia Vicens. *Tots els contes*», *Els Marges*, núm. 80, p. 127-128.
- SAMPOL (2005): Gabriel de la Santa Trinitat Sampol, «La força i la gràcia: la narrativa d'Antònia Vicens», dins: Antònia Vicens, *Tots els contes*, Port de Pollença: Edicions del Salobre, p. 11-14.
- VICENS (2005): Antònia Vicens, *Tots els contes*, Lloseta: Edicions del Salobre.
— (2020): *Pare què fem amb la mare morta*, Barcelona: LaBreu Edicions.
- VIDAL I TOMÀS (2005 [1968]): Bernat Vidal i Tomàs, «Pròleg», dins: Antònia Vicens, *Tots els contes*, Lloseta: Edicions del Salobre, p. 253-258.
- ZAMORA (2000): José Ángel Zamora, «Estética del horror. Negatividad y representación después de Auschwitz», *Isegoría*, núm. 23, p. 183-196. <<https://doi.org/10.3989/isegoria.2000.i23.543>> [Consulta: 15/08/2020].
- ŽIŽEK (2013): Slavoj Žižek, *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Austral.

TREBALLS DE LA SOCIETAT CATALANA
DE LLENGUA I LITERATURA

Títols publicats

- 1 *Els substrats de la llengua catalana: una visió actual* (2002)
- 2 Joan BASTARDAS, *Substantius usats en sentit figurat com a qualificadors de persona* (2000)
- 3 Germà COLÓN, *Les 'Regles d'esquivar vocables'. Autoria i entorn lingüístic* (2001)
- 4 Ventura CASTELLVELL, *El capbreu de Benifalset de 1373* (2005)
- 5 Jordi BRUGUERA, *Introducció a l'etimologia* (2008)
- 6 Daniel CASALS i Francesc FOGUET (cur.), *La llengua i la literatura catalanes a les aules del segle XXI* (2012)
- 7 Josep M. DOMINGO (cur.), *Joc literari i estratègies de representació. 150 anys dels Jocs Florals de Barcelona* (2012)
- 8 Montserrat BACARDÍ, Francesc FOGUET i Enric GALLÉN (cur.), *La literatura catalana contemporània: intertextos, influències i relacions* (2013)
- 9 Daniel CASALS i Francesc FOGUET (cur.), *Raons de futur: A propòsit de l'ensenyament de la llengua i de la literatura catalanes a la secundària i a la universitat* (2015)
- 10 *Saviesa i compromís: Nou entrevistes a Josep Massot i Muntaner* (2015)
- 11 Eusebi COROMINA i Ramon PINYOL (cur.), *Literatura catalana contemporània: crítica, transmissió textual i didàctica* (2016)
- 12 Montserrat BACARDÍ, Francesc FOGUET i Àlex MARTÍN (cur.), *Rafael Tasis (1906-1966), cinquanta anys després* (2016)
- 13 Joaquim ESPINÓS i Lliris PICÓ (cur.), *Literatura catalana contemporània: memòria, traducció i noves tecnologies* (2017)
- 14 Olívia GASSOL i Òscar BAGUR (cur.), *La poesia catalana al segle XXI, balanç crític* (2018)
- 15 Daniel CASALS i Francesc FOGUET (cur.), *Afer d'estat. La llengua i la literatura catalanes a la secundària i a la universitat* (2018)
- 16 Montserrat BACARDÍ i Francesc FOGUET (cur.), *Constel·lació tasiana: contextos i relacions* (2018)

17. Montserrat CORRETGER i Oriol TEIXELL (cur.), *Literatura catalana contemporània: patrimoni i identitat* (2018)
18. Josep CAMPS ARBÓS i Maria DASCA (cur.), *La narrativa catalana al segle XXI, balanç crític* (2019)
19. Aïda AYATS i Francesc FOGUET (cur.), *La dramaturgia catalana al segle XXI, balanç crític* (2021)
20. Carme GREGORI i Ramon X. ROSSELLÓ (cur.), *Literatura catalana contemporània: transformacions, imitacions i altres formes de reescriptura* (2021)



SOCIETAT CATALANA DE LLENGUA I LITERATURA
FILIAL DE L'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

