

TREBALLS DE LA SOCIETAT CATALANA
DE LLENGUA I LITERATURA, 26

LITERATURA CATALANA CONTEMPORÀNIA:
CANVI I CONTINUÏTAT

VI JORNADA LITCAT DE GRUPS DE RECERCA
CELEBRADA A LA UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS
EL DIA 13 DE MAIG DE 2022

Edició a cura de
Maria PALMER I CLAR i Pere ROSSELLÓ BOVER

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

26

TREBALLS DE LA SOCIETAT CATALANA
DE LLENGUA I LITERATURA, 26

LITERATURA CATALANA CONTEMPORÀNIA:
CANVI I CONTINUÏTAT

VI JORNADA LITCAT DE GRUPS DE RECERCA
CELEBRADA A LA UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS
EL DIA 13 DE MAIG DE 2022

Edició a cura de
MARIA PALMER I CLAR i PERE ROSSELLÓ BOVER

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

BARCELONA, 2023

Biblioteca de Catalunya. Dades CIP

Jornada LitCat de Grups de Recerca (6a : 2022 : Palma, Illes Balears), autor

Literatura catalana contemporània : canvi i continuïtat : VI Jornada LitCat de Grups de Recerca celebrada a la Universitat de les Illes Balears el dia 13 de maig de 2022. — Primera edició. — (Treballs de la Societat Catalana de Llengua i Literatura ; 26)
Textos presentats a la VI Jornada LitCat de Grups de Recerca, que va tenir lloc a la sala d'actes de Ca n'Oleo (Palma) el 13 de maig de 2022. — Bibliografia
ISBN 9788499657028

I. Palmer i Clar, Maria, 1994- editor literari

II. Rosselló Bover, Pere, 1956- editor literari

III. Societat Catalana de Llengua i Literatura. IV. Títol V. Títol: Canvi i continuïtat

VI. Col·lecció: Treballs de la Societat Catalana de Llengua i Literatura ; 26

1. Literatura catalana — Història i crítica — Congressos.

821.134.1.09(063)

© dels textos, els autors respectius

© 2023, Societat Catalana de Llengua i Literatura,
filial de l'Institut d'Estudis Catalans, per a aquesta edició

Primera edició: febrer del 2023

Compost per Jorge Campos
Imprès a Open Print, SL

ISBN: 978-84-9965-702-8

Dipòsit Legal: B 3479-2023



Aquesta obra és d'ús lliure, però està sotmesa a les condicions de la llicència pública de Creative Commons. Es pot reproduir, distribuir i comunicar l'obra sempre que se'n reconegui l'autoria i l'entitat que la publica i no se'n faci un ús comercial ni cap obra derivada. Es pot trobar una còpia completa dels termes d'aquesta llicència a l'adreça: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/deed.ca>.

TAULA

<i>Presentació</i>	
MARIA PALMER I CLAR i PERE ROSSELLÓ BOVER	7
<i>Maria Sevilla: la poesia com a hack lingüístic</i>	
CATERINA RIBA	13
<i>La musicalització de la poesia en Joan Fuster. Un estudi intermedial dels poemes «Bach» i «Chopin»</i>	
XAVIER HERNÁNDEZ-I-GARCIA	31
<i>El crac financer del 2008: seqüeles psicològiques i esfondrament afectiu en Maria Guasch</i>	
TERESA IRIBARREN i JÚLIA OJEDA	49
<i>Sobre el teatre popular vuitcentista: fantasia, viatges i ciència-ficció</i>	
MAGÍ SUNYER.	69
<i>El somni d'una nit d'estiu en la traducció de Josep Carner: la recepció</i>	
MARCEL ORTÍN	87
<i>Viaje en autobús de Josep Pla. Un retrat moral de la postguerra</i>	
XAVIER PLA	111
<i>Agents i vies alternatives de construcció del cànon: el cas de la literatura catalana</i>	
MARIA ÀNGELS FRANCÉS-DÍEZ	127
<i>El subjecte arbori en la darrera narrativa de Mercè Rodoreda. Una mirada ecocrítica i posthumanista</i>	
IRENE ZURRÓN SERVERA	157

<i>La pirateria de l'edat moderna a les Illes Balears a partir de tres poemes de Miquel Costa i Llobera i d'Els captius (1665) de Maria Antònia Salvà</i>	
IVAN A. COSTA	171
<i>La «marca literària»: un nou element de recerca en els estudis de patrimoni literari</i>	
RICARD GIRAMÉ-PARAREDA.	187
<i>Línies de creativitat didàctica en el disseny d'activitats automatitzades destinades a la planificació de rutes literàries</i>	
JOAN MARC RAMOS SABATÉ	205
<i>Per què no dormen els poetes?</i>	
SIMONA ŠKRABEC	227

PRESENTACIÓ
MARIA PALMER I CLAR i PERE ROSSELLÓ BOVER

La vi Jornada LitCat de Grups de Recerca de Literatura Catalana Contemporània va tenir lloc dia 13 de maig de 2022 a la sala d'actes de Ca n'Oleo, al carrer de l'Almudaina, a Palma. Va ser coorganitzada pels grups de recerca Literatura Contemporània: Estudis Teòrics i Comparatius (LiCETC) i Literatura Catalana i Cultura dels segles XIX i XX (LITERCAT) de la Universitat de les Illes Balears. A més, va rebre el suport del Departament de Filologia Catalana i Lingüística General de la UIB i de la Societat Catalana de Llengua i Literatura. L'assistència a aquesta sisena edició va comptar amb personal investigador de diferents universitats del País Valencià, de Catalunya i de les Illes Balears. Va celebrar-se amb joia el fet de poder gaudir, a la fi, d'una retrobada presencial després d'uns anys de distància imposada a causa de la pandèmia covid-19, una realitat que coincideix amb la divisa de la Jornada: «Canvi i continuïtat». Efectivament, es va reprendre la tradició d'intercanvi de coneixement entre grups de recerca en literatura catalana contemporània després d'un temps d'isolació forçosa per una situació d'emergència sanitària que ha comportat una transformació personal i històrica rellevant. I, com a nota dels nous temps, algunes poques intervencions es varen fer encara per videoconferència.

Igualment, la divisa «Canvi i continuïtat» recorre de cap a peus el present volum. No sols per uns continguts que oscil·len entre la tradició consolidada i la mirada innovadora, sinó també per les persones que participen de l'aplec: unes, amb una trajectòria intel·lectual sòlida dins l'àmbit universitari; d'altres, amb un recorregut investigador que just acaba de començar. Un conjunt de veus, en definitiva, que conformen una bona mostra de la diversitat inherent als grups de recerca en literatura catalana contemporània i que posen de manifest la inclu-

sió d'aportacions molt diverses amb uns objectius en comú: l'aprofundiment en la tradició epistemològica en literatura catalana contemporània, la creació de nou coneixement científic sobre aquest corpus i el reforçament dels nusos d'una xarxa de persones que fan vida a diferents territoris i universitats.

D'entrada, Caterina Riba presenta la trajectòria poètica i performàtica de Maria Sevilla i la inscriu en el circuit literari català actual, com un dels màxims exponents en poesia contemporània. Examina en profunditat «Poema», de *Kalàixnikov*, i la *plaque* *If true: false; else: true*, dues peces experimentals que li permeten endinsar-se en reflexions sobre interdisciplinarietat i metaliteratura, des de les idees de desacord, desviació i falla de control. Tot seguit, Xavier Hernández-i-Garcia indaga en el concepte d'intermedialitat des d'una recopilació teòrica extensa que abasta múltiples subcategories, i l'aplica en l'estudi de les analogies de contingut imaginari i les imatges literàries generadores de la *musicalització de la ficció* de dues composicions poètiques de Joan Fuster: «Bach» i «Chopin». Així mateix, contrasta la recreació estètica de Fuster amb altres poetes practicants de la intermedialitat, com d'Ors o Maragall.

A continuació, Magí Sunyer explora cinc reformulacions a la manera del teatre popular de la bufa del *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe i algunes novel·les de Jules Verne, recreacions del tòpic del viatge fantàstic o de ciència-ficció. Sunyer, tot seguint les passes de Francesc Curet, proposa rescatar el teatre català de consum de l'època, caracteritzat per apellar directament les emocions del públic. Considera que en cal un estudi complet perquè els espectacles d'entreteniment han estat relegats sovint a l'oblit a causa dels prejudicis de la historiografia dramàtica de la Renaixença, la qual, a més, repassa en profunditat. Conclou que aquest teatre en concret combrega amb les vindicacions del moviment: retornar el prestigi a la llengua i conquerir els interessos del públic català. D'altra banda, Teresa Iribarren i Júlia Ojeda fan una anàlisi exhaustiva d'*Els fills de Llacuna Park*, de Maria Guasch, des de les teories dels afectes i les narratives de la precarietat. Afirment que aquesta obra inclou elements de la novel·la psicològica, criminal i carcerària, amb la precarietat com a motor creatiu del constructe narratiu, en tant que dictamina l'estat mental, els vincles afec-

tius i les relacions socioeconòmiques dels personatges de la novel·la. A més, aposten per una transfusió mútua entre narrativa literària i realitat sociohistòrica i llegeixen en clau política passatges del text de Guasch.

En l'article següent, Marcel Ortín fa una anàlisi profunda de la doble recepció –tant del text com de l'espectacle– de la traducció que Josep Carner confecciona d'*El somni d'una nit d'estiu*. Ortín ressegueix les impressions de la crítica d'aleshores: les opinions del grup *calligeneic*, de López-Picó, de Gabriel Alomar, de Vives Pastor. Així mateix, reconstrueix la història de la recepció de l'espectacle teatral dirigit per Adrià Gual i clou l'article amb una polèmica ben sucosa. Per un altre cantó, Xavier Pla, gràcies a la mirada suspicax del crític exiliat Rafael Tasis, rescata la prosa de *Viaje en autobús* d'una primera aproximació desconfiada per la llengua en què està escrita i la figura que n'ocupa l'escriptor dins el règim franquista. A més a més, inclou comentaris sobre altres formes de literatura de viatges de Pla –com *Viaje a pie* o *Viatge a Catalunya*– i descriu les maniobres que desplega políticament l'autor al llarg dels anys.

Seguidament, Maria Àngels Francés analitza vies actuals i alternatives que contribueixen a la construcció del cànon, específicament el de la literatura catalana. Pren la Diada de Sant Jordi com un estímul ineludible en la creació d'un cànon promogut per les indústries del llibre i la lectura, les quals fan ús de les xarxes socials per a obtenir visibilitat social. Exemplifica les implicacions d'aquestes xarxes en el bastiment d'un cànon més comercial i reflexiona sobre la retroalimentació entre aquest i el cànon acadèmic. Irene Zurrón, per la seva banda, s'endinsa en la darrera narrativa de Mercè Rodoreda, específicament en *Quanta, quanta guerra...* En proposa una lectura fonamentada en l'ecocrítica i el posthumanisme a partir de la figura híbrida del «subjecte arbori», contrapunt del subjecte cèntric i racional. A més, introdueix diverses mirades crítiques prèvies emmarcades en aquests corrents d'estudi i, des del comparativisme, contrasta les transformacions àrbories de l'obra en qüestió amb d'altres elaborades per Fina Miralles o Susina Amat.

Ivan A. Costa desglossa minuciosament «Els captius (1665)» –composició de Maria-Antònia Salvà inclosa a *Espigues en flor*– i «Amor de

pàtria», «La ribera de “canten-i-dormen”» i «L’enyorança de la cativa», de Miquel Costa i Llobera. En fa una anàlisi temàtica a partir de la reformulació contemporània del motiu de la pirateria a la poesia culta. Defensa que aquestes obres recuperen un tema molt treballat dins el folklore popular amb la intenció de retre homenatge als mallorquins captius durant l’edat moderna. Posteriorment, Ricard Giramé-Parareda concentra en un article la recerca que s’ha estat duent a terme de fa uns anys a la Universitat de Vic, emmarcada en la branca dels estudis de patrimoni literari, concretament sobre el concepte de «marca literària». Argumenta que la figura de Jacint Verdaguer ha estat representada des de la identitat sociocultural, territorial, patrimonial i artística, fins al punt de reconvertir-se en un valor ‘pop’ que ha impulsat la proliferació de múltiples motius que conformen, en conjunt, la «marca literària» del poeta, sotmesa sovint a nocions comercials –la reproducció de la imatge de Verdaguer en samarretes, bombons o tabaqueres, per exemple. Joan-Marc Ramos Sabaté presenta un experiment integrat en les coordenades del grup de recerca Poesia i Educació, inscrit en la didàctica de la literatura i aplicat a l’alumnat del Màster de Secundària de la Universitat de Barcelona. Es proposa l’automatització d’algunes activitats digitals amb l’objectiu d’incrementar la competència metaliterària de l’alumnat d’una forma creativa i dinàmica. La ruta literària didàctica és concebuda per Ramos Sabaté com un dispositiu que fomenta un aprenentatge cooperatiu o vicari i motiva la participació activa de l’alumnat. Així mateix, comporta una dificultat organitzativa per al docent, la qual es resol per mitjà del disseny d’una seqüència de treball uniforme. Amb tot, Ramos Sabaté presenta les possibilitats de la ruta literària i de les activitats automatitzades i les assaja amb l’alumnat del Màster, amb unes conclusions molt interessants, que conviden a la reflexió i a la continuació d’aquesta tasca investigadora.

Finalment, Simona Škrabec a «Per què no dormen els poetes?» descabdella un complex entramat de relacions intertextuals i temàtiques que conflueixen en el poema «S-Bahn», de *Teoria dels cossos* de Gabriel Ferrater. En Paul Celan i Herman Melville, així com en el seu comentarista Jorge Luis Borges i en altres autors tan distants com Horaci, Hölderlin o E. A. Poe, Škrabec troba la clau per interpretar

les referències d'aquest poema ferraterià que, pel títol, al·ludeix a una de les xarxes de metro d'Hamburg, però que planteja alguns dels problemes vitals més profunds de l'ésser humà viscuts pel poeta reusenc.

Amb el present volum, creiem que es fan accessibles algunes de les línies d'investigació en actiu dels grups de recerca participants –Estudis Transversals, GETLIHC, GLCC, GRILC, Grup de Recerca Interuniversitari, GETCC, LEMCOPAT, LiCETC, LiCMES, LITERCAT, Poció, TEXTICO, TRILCAT– i s'estimula la generació d'aliances per a vies de recerca futures. A més, gràcies al suport de la Societat Catalana de Llengua i Literatura, es comparteix amb el públic una bona mostra de la producció actual de coneixement universitari i es dona a conèixer la varietat d'aproximacions metodològiques de les quals gaudeix en l'actualitat l'àmbit d'estudi de la literatura catalana. En definitiva, sota el lema «Canvi i continuïtat», des d'una riquesa en diversitat de metodologies, plantejaments i intencions, es persevera en la tasca de la recerca en literatura contemporània i es dona continuïtat a unes trobades que, amb aquest aplec, instauren la seva sisena edició.

MARIA SEVILLA: LA POESIA COM A HACK LINGÜÍSTIC

CATERINA RIBA¹

Estudis de Gènere: Traducció, Literatura, Història i Comunicació

Universitat de Vic

Universitat Central de Catalunya

1. INTRODUCCIÓ

Nascuda a Badalona l'any 1990, Maria Sevilla, poeta, *performer* i crítica, és autora de tres poemaris i una *plaquette*. Va irrompre a les lletres catalanes el 2015 amb el llibre *Dents de polpa*, guanyador del Premi Bernat Vidal Tomàs i publicat per AdiA Edicions; al cap de dos anys, el seu poemari *Kalàixnikov* va ser mereixedor del premi Ciutat de Manacor de poesia i va ser editat el 2017 per Món de Llibres; el 2020 va rebre el premi Carles Hac Mor per la *plaquette* *If true: false; else: true*, publicada per l'Editorial Fonoll; i, finalment, és autora de *Plastilina*, un recull publicat l'any 2021, també per l'Editorial Fonoll.

L'obra de Maria Sevilla està travessada per un enorme repertori de violències contemporànies, explícites o simbòliques, que l'autora explora tant a través dels seus llibres com dels recitals, en què ella mateixa encarna una poesia que reflexiona, sobretot, entorn de la construcció i representació d'identitats i de l'ocupació de l'espai públic. Es tracta d'una poesia experimental, tal com la defineix Margalida Pons, és a dir, «una forma d'interrogació que parteix de les convencions del gènere líric per transformar-les» i, alhora, «una forma creativa que mira més enllà del text escrit, cap a formes d'expressió i de comunicació basades en la iconicitat, el moviment i la matèria» (PONS 2021a: 19).

Per tal de forçar el llenguatge i desestabilitzar el codi, Maria Sevilla explora les possibilitats de l'anomenada poesia sonora o polipo-

1. Aquest article s'inscriu en les activitats del grup de recerca consolidat Grup d'Estudis de Gènere: Traducció, Literatura, Història i Comunicació (GETLIHC) (2017, SGR 136) de la UVic-UCC. ORCID: 0000-0001-9099-3648.

esia, en la qual entren en joc la posada en escena, la música electrònica i la il·luminació. L'autora se serveix sovint de la música electrònica, que, en els seus recitals, opera com a recreació de la *jouissance* de Roland Barthes,² del lapse prelingüístic previ a la categorització, que en el cas de l'autora està relacionat amb la pèrdua de control provocada per les drogues, amb la sinestèsia i la revisitació dels codis. La música electrònica (sense lletra ni melodia) li permet superar la narrativitat i fer una reivindicació del soroll.

Veurem, tanmateix, que en la seva proposta conviuen l'edició de llibres, els recitals i les accions diverses, com havia estat el cas, per exemple, d'Ester Xargay i Carles Hac Mor.³ Sevilla se serveix de la llengua com a matèria primera i la treballa estretament amb el llenguatge audiovisual, però en cap cas es desentén de la forma escrita dels poemes: «La poesia és molt més que eufonia i també és eufonia, així que no crec que hi hagi una millor manera de rebre-la», afirma l'autora (BENAVENTE 2017). A més de la incorporació de sons i música electrònica en la poesia interpretada en directe, la poeta s'interessa també per la programació informàtica i la traducció d'un llenguatge a l'altre, inclòs el llenguatge informàtic, fet que es plasma tant en poemes escrits com en recitals i instal·lacions.

En aquest article em proposo examinar, a través de l'anàlisi de dos dels seus poemes més experimentals, les consideracions metaliteràries que se'n desprenen i que ens proporcionen el context marc en què es desenvolupa la seva obra. En primer lloc, situo la poeta en el panorama literari català i faig un recorregut per la seva trajectòria, i tot seguit, em centro en la poesia «Poema», del llibre *Kalàixnikov*, i en la *plaquelette If true: false; else: true*, obres en què analitzo com altera les convencions del gènere poètic, de quina manera hi incorpora altres disciplines i quines reflexions enceta entorn del llenguatge i el fet literari.

2. Segons Barthes, el text de *jouissance* és «celui qui met en état de perte, celui qui déconforte [], fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage» (1973: 25-26).

3. Recordem que la poeta guanyà el premi Hac Mor a *plaquettes* d'escriptura subversiva amb Ester Xargay com a membre del jurat.

2. LA POESIA EXPERIMENTAL CATALANA

En el seu estudi sobre poesia catalana i escriptura d'investigació, que pren com a punt de partida la dècada del 1970, Margalida Pons s'endinsa en la definició de «poesia experimental». Es tracta d'un esbarzerar de difícil accés, que té, tanmateix, com a punt de convergència, el fet de donar forma a la noció de «distància». Pons hi inclou un ampli mostrari de propostes heterogènies, que van des de l'aplicació de restriccions a la materialitat o la multimedialitat, però que coincideixen en el fet de generar «preguntes sobre la naturalesa mateixa de l'art verbal» (2021a: 21). Dins d'aquesta línia, hi esmenta, entre altres, els projectes de Perejaume, Carles Hac Mor, Ester Xargay, Miquel Desclot, Eduard Escoffet, Marcel Pey, Carles Camps, Andreu Vidal, Pau Riba, Benet Rossell o Vicenç Altaió.

Fruit d'una altra generació, la poesia de Maria Sevilla també es caracteritza per la recerca i la distància crítica, per la dissociació entre la peça creada i la reflexió sobre l'acte de creació, aspectes que la poesia permet integrar. El seu projecte poètic obre nous espais i representa, com ja va assenyalar Marc Audí (2018: 78) quan la poeta només tenia un llibre publicat, una fèrtil i incisiva línia de modernitat en les lletres catalanes.

Si bé Maria Sevilla destaca dins dels projectes recents de poesia experimental a Catalunya, també podem esmentar les propostes aplegades a la *Poetry Spam. Revista antipoètica de treballadorXs precaris i desocupatXs* (revistapoetryspam.com), una fusió entre poesia i música electrònica en forma de revista digital creada entre Gandia i Barcelona. La revista està concebuda en tres volums: el primer, del 2019, aplega textos connectats a internet a la plataforma tumblr, el segon, del 2020, és una llista de Spotify en format d'electrovers i, el tercer, que en el moment de redactar l'article es troba en curs, és un llargmetratge. Entre les aportacions, voldria destacar-ne la peça «Flors seques» de Chantal Poch i la DJ Foxglove. Altres iniciatives interessants del panorama contemporani són les de Laia Malo, Ginebra Raventós i, en la línia més performàtica, l'artista Laia Estruch i el grup d'improvisació poètica Nicomedes Mendes (que pren el nom del botxí titular de l'Audiència de Barcelona, finat l'any 1919), format per Núria Martínez-Vernis, Guim Valls, Víctor Bonet Arbolí i Oriol Sauleda.

En aquest àmbit, els festivals han esdevingut imprescindibles i, a Catalunya, han tingut un pes important des de la dècada del 1990. Val la pena recordar el Festival de Polipoesia de Barcelona, inaugurat l'any 1991 i dirigit per Xavier Sabater, pioner en l'ús de l'electrònica en la poesia a Catalunya, i Proposta, un festival internacional celebrat al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) de l'any 2000 al 2004 (COSTA i ESCOFFET 2012: 63). Atès el caràcter multimedial de les propostes, també voldria fer notar que des del món de l'art s'estan obrint noves vies en una línia semblant. Cal destacar, com a mínim, dues exposicions dins el context català que van aplegar pràctiques artístiques que utilitzaven entorns digitals amb un missatge transgressor: la primera, que es va exposar al CCCB l'any 2014, és «Big Bang Data», comissariada per Olga Subirós i José Luis de Vicente; i la segona, que es va fer al CCCB l'any 2018, també a càrrec de De Vicente, portava per títol «Després de la fi del món» (DOT 2020: 47).

Maria Sevilla concep la poesia com un espai dinàmic, d'intercanvi, en moviment. Ha participat en nombrosos festivals arreu del món, sovint amb acompanyament electrònic, entre els quals destaquen el Festival Internacional de Poesia de Quetzaltenango el 2016; el Festival Internacional de Poesia de Barcelona del 2017, en què va recitar al Palau de la Música de Barcelona; el Poetry Africa 2020 (com que va tenir lloc durant la pandèmia, va fer un enregistrament);⁴ i el Living Words: Catalan Poetry and Performance, actuació a Londres, en què va actuar amb el matemàtic Joan Martínez.

Sevilla també es mou còmodament en cercles més liminars com el festival LEM, organitzat per Gràcia Territori Sonor, amb propostes multidisciplinars com l'Àgape, que se celebra anualment dins del marc del festival, i en què va participar els anys 2018 i 2021. L'any 2018 va fer una proposta conjunta amb el col·lectiu Mancebía Postigo, format per Oliver Mancebo i Mar Cianuro i el multiinstrumentista Oriol Luna, i el 2021 amb la cuinera Ona Liarte i la música Laura Llanel·li.⁵ També va col·laborar amb l'Antic Teatre de Barcelona el 2022 en el

4. L'enregistrament es pot veure en l'enllaç següent: <<https://www.youtube.com/watch?v=rBzSeE85gng>>

5. Els textos de l'Àgape es van recollir a *Operación tenedor*, llibret autoeditat per

projecte *Ejaculant diarrea*, de l'humorista, dibuixant de còmics, locutor i cantant Roger Pelàez.

Així mateix, ha col·laborat en el llibre d'artista *Nochera* —amb una tirada de cent exemplars— de Jordi Pagès i David Caño, ha escrit els textos de creació que acompanyen el llibre *Narrativa obscena* de Hilda Hirst i ha publicat un comentari sobre el poema «Perquè em sé presonera» del llibre *Anar, sempre tornar*, dedicat a Felícia Fuster. També és l'autora de l'epíleg de *Pobresa. Poemes de Jacint Verdaguer* i d'un dels escrits inclosos a *El porc del demà. Relats distòpics sobre la indústria càrnia*.

D'altra banda, Maria Sevilla és des del 2019, juntament amb Raquel Santanera i Laia Carbonell, una de les programadores de l'Horiginal,⁶ un dels centres més emblemàtics de poesia de Barcelona, actiu des del 2001. El ventall que s'hi ofereix és ampli. Hi tenen cabuda veus veteranes com la de Dolors Miquel, d'altres de consolidades com les de Josep Pedrals i Gerard Altaió, per citar-ne només algunes, i sessions de micròfon obert en què es poden sentir tota mena de projectes encara inèdits. També en destaquen les Necròpsies, sessions dedicades a recuperar i celebrar la tradició, en què es reivindiquen figures com Safo, Lois Pereiro, Sylvia Plath, Andreu Vidal o Felícia Fuster. L'Horiginal és, doncs, un bon aparador de l'evolució de les diverses tendències i actua com a motor d'experiències innovadores.

La singularitat de l'obra de Maria Sevilla ha fet que hagi gaudit ben aviat d'un cert reconeixement i popularitat. Des de l'any de la seva primera publicació, ha aparegut a bona part dels balanços poètics que es presenten durant els Jocs Florals.⁷ Els seus poemes s'han traduït al castellà,⁸

Mancebía Postigo, accessible a Bandcamp, una plataforma de promoció d'artistes independents.

6. La iniciativa és inaugurada per Meritxell Cucurella-Jorba i Gigi Marzullo el 2001. L'any següent, Ferran Garcia i Josep Pedrals es fan càrrec de la programació fins al 2015, en què Pedrals ho deixa i Ferran Garcia continua amb Núria Isanda. El 2017, Marta Huertas i Dídac publiquen el llibre *Generació (H)original*, amb fotografies i poemes, que s'exposa a l'Arts Santa Mònica.

7. Jordi Marrugat la cita en el del 2015, Francesco Ardolino en el del 2017, Esteve Plantada en el del 2018 i Ingrid Guardiola en el del 2021.

8. L'any 2020, l'únic llibre sencer de Maria Sevilla que s'ha traduït és *Kalàix-*

a l'anglès, al turc, a l'alemany, al croat⁹ i al lituà,¹⁰ i també s'han recollit en diverses antologies.¹¹ La seva obra ha despertat interès tant des dels mitjans de comunicació com des de l'acadèmia. Actualment es disposa de ressenyes, pròlegs i entrades de blog¹² i de diverses entrevistes.¹³ Quant a estudis més acadèmics que aborden la seva poesia, comptem amb els articles de Lluís Calvo (2015, 2016), Marc Audí (2018), Meritxell Matas (2019a, 2019b, 2020, 2021 i 2022), Margalida Pons (2020, 2021a) i Marqués i Matas (2021), i amb un treball de final de màster a càrrec de Roser Casamayor (2021).

Sevilla també és molt activa en actes entorn de la poesia, com el diàleg amb Pere Gimferrer al voltant de la figura de Joan Brossa, emmarcat en el cicle «Ens va fer Brossa» (15/7/2019); el debat¹⁴ entre biblistes i poetes que portava per títol «Els Salms, poesia d'avui?» a la Casa d'Espiritualitat del Miracle, a Solsona (8 i 10/11/2019); la taula rodona sobre Josep Carner amb Ignasi Moreta i Jordi Marrugat, organitzada pel Barcelona Poesia (13/10/2020) o el cicle Els Vespres Malgastats,¹⁵ en què

nikov, en traducció al castellà de Caterina Riba i de la mateixa autora i publicat per Godall, amb un pròleg de Miriam Reyes.

9. Les traduccions d'alguns poemes solts a l'anglès (Claire Rosslyn), al turc (Serdar Çelik), a l'alemany (Àxel Sanjosé), al croat (Barbara Maglica, Mitja Bulatovic) i al castellà (Maria Sevilla) estan disponibles a: <<https://www.lyrikline.org/en/autors/maria-sevilla>>

10. Les traduccions al lituà, a càrrec de Carmina Daban Sunyer i Dovilė Kuzminskaitė, es poden consultar aquí: <<http://www.satenai.lt/2019/06/28/poezijos-vertimai-80/>>

11. Es recullen poemes de Maria Sevilla a *Poesia LGTBQ catalana* (2018), a cura de Sebastià Portell; *Mig segle de poesia catalana: Del Maig del 68 al 2018* (2018), editat per Vicenç Altaió i Josep M. Sala-Valldaura, i *Massa mare*, una antologia digital amb selecció de Maria Callís, accessible a <<https://llettra.uoc.edu/ca/massa-mare>>

12. Cabrera a *Caràcters* (2015), Matas a *Caràcters* (2019), el pròleg de Reyes de la traducció al castellà del 2020, i Riba a *Tradiling* (2021).

13. Disposem de l'entrevista de Francesc Bombí-Vilaseca a *La Vanguardia* (4/7/2022), d'Anna Ballbona a *Domini Màgic* (2022), de Maria Callís i Raquel Tomàs a *Massa mare* (2022), d'Esther Peñas a *Solidaridad Digital* (2022), d'Esteve Plantada a *L'autopista* (2021), d'Anna Vilamú a *Surtdecasa* (2019), de Jordi Benavente a *La Llança* (2017), de Sebastià Portell a *Bloc de Poesia* i de Jaume Pons Alorda a *Núvol* (2015).

14. Va participar en l'acte juntament amb Ramon Ribera-Mariné, monjo i biblista; David Jou, poeta i físic, i Olga Nicolau, monja, economista i biblista.

15. Cicle organitzat per Raquel Santanera, Jordi Cuesta i Íngrid Mas. Els vídeos

Martí Sales i Maria Sevilla comentaven les obres respectives i es llegien mútuament (21/5/2021). També ha enregistrat una crítica literària sobre l'obra d'Anna Dodas per al I Cicle del confinament sobre autors i autores (15/4/2020)¹⁶ i una altra sobre el poema «A la manera de J.V. Foix» de Miquel Martí i Pol dins el Cicle de poemes comentats de Jacint Verdaguer i Miquel Martí Pol (11/6/2020).¹⁷ Per altra banda, Maria Sevilla, que és filòloga i professora associada a la Universitat de Barcelona, ha publicat articles acadèmics sobre Anna Dodas, Maria Cabrera, Guim Valls, Dolors Miquel i Maria Mercè Marçal.¹⁸

3. «POEMA»: LA POESIA QUE HACKEJA EL CODI

Mitjançant la seva obra, Maria Sevilla fa fer coses a la llengua. La fa descarrilar, la fa detonar, n'examina els orificis, la sobreestimula, li xiscla a l'orella, la colpeja i n'arrenca el so: la violenta per tal de sacsejar els significats estipulats i per obrir-ne de nous, sovint de simultanis i contradictoris. Alguns dels seus poemes reflexionen concretament al voltant del codi que es proposa trastocar. Segons l'autora, la poesia és una «fantasia *cyborg* [...] segons la qual, la realitat, en tant que fenomen que produïm amb el llenguatge, no seria sinó una virtualitat feta de línies de codi que podríem fer i desfer (programar i desprogramar) en mirar-la i en dir-la sempre i quan, però, fóssim plenament conscients del codi» (BENAVENTE 2017).

La naturalesa del llenguatge poètic és precisament la qüestió central que Sevilla tracta a «Poema», de *Kalàixnikov*, el primer que analitzarem. Es tracta d'una poesia en tres estadis. Primerament, escriu

de les converses de les edicions del 2020 i el 2021 es poden recuperar a: <<https://els-vespresmalgastats.com/>>

16. Vídeo accessible a: <<https://www.youtube.com/watch?v=e7ewIKodc-A>>

17. Vídeo accessible a: <<https://www.youtube.com/watch?v=Q-pL8rZsmOw>>

18. Maria Sevilla ha publicat els articles següents: «I amb la glotis paralitzada et maleixo, mare: formes de dissidència» (2016), «Anna Dodas i la violència estàtica» (2017), «Poesia jove en català als intersticis: l'obra de Maria Cabrera i de Guim Valls» (2018) i «Hi haurà tant plagi com a mi em ragi: tradició i irreverència en la poesia de Dolors Miquel» (2022).

un breu poema que parteix, al seu torn, d'uns versos de Maria-Mercè Marçal i Andreu Vidal, i que reflecteix d'alguna manera el gest de creació: emmarcar i assenyalar.

Poema

*Emmarco amb quatre ratlles un glop espès de sang
i el penjo —i t'assenyalo— a la paret.¹*

No tinc un guix però, indeleble,

*hi ha sempre, índex enllà, un altre dit inhàbil² gravitant-te
amb tot el pes de les xinxetes. Dessagnant la vertical d'aquest
[poema].³*

1. Font: «Divisa // Emmarco amb quatre fustes / un pany de cel i el penjo a la paret. // Jo tinc un nom / i amb guix l'escric a sota». Maria-Mercè Marçal. *Llengua abolida*. Barcelona: la butxaca, 2017, p. 75.

2. Font: «[...] Hi ha sempre / índex enllà un altre dit inhàbil, / un altre braç, / un altre foll que adesa el seu deliri». Andreu Vidal. *Obra completa i altres escrits*. Port de Pollença: Edicions del Salobre, 2008, p. 53.

3. Glossari (1). El català és una *llengua natural*. Això vol dir que és una eina de comunicació apresca, produïda i reproduïda de manera espontània per les membres de la seva comunitat lingüística. Vull dir: de *manera presumiblement* espontània. Perquè «natural» i «espontània» no són sinó dos contes dolços, puríssims i ingràvids: com les cigonyes. Com cotó de sucre a la sang d'un diabètic. O com mamar-te-la esdentegadeta i trista. Mamar-te-la sense ni mica de ganes ni de dents —però mamar-te-la amb un sentit molt profund i atàvic, sisplau, de la Història.

Sevilla, tanmateix, s'interessa pel revers del marc, per aquell angle mort amorrat a la calç de la paret. La poeta s'interroga pel codi emprat, el català, una llengua que l'autora insisteix que no és, com se sol convenir, ni natural ni espontània, una explicació que considera «dos contes dolços puríssims i ingràvids: com les cigonyes. Com cotó de sucre a la sang d'un diabètic. Com mamar-te-la esdentegadeta i trista» (2017b: 61).

A continuació, mostra el poema en codi html: el tradueix a un llenguatge de programació que, com tot llenguatge de programació, estructura el text de manera unívoca sense possibilitat d'equívocs. A través d'etiquetes (<head>, <body>, etc.), es concreten les classificacions i les relacions de subordinació pertinents i es transforma el poema en un llenguatge intel·ligible per a la màquina.

```

<html>

<head>
<title>Poema br</title>
</head>

<body>
<p>Emmarco amb quatre ratlles un glop espès de sang<br/>
i el penjo &mdash;i t&rsquo;assenyalo&mdash; a la paret.</p>

<p>No tinc un guix però, indeleble,</p>

<p>hi ha sempre, índex enllò, un altre dit inhàbil
gravitant&shyte<br/>
amb tot el pes de les xinxetes. Dessagnant la vertical
d&rsquo; aquest poema.</p>

</body>

</html>

```

4. Glossari (2). El *llenguatge html* és un llenguatge de marcat dissenyat per estructurar textos i relacionar-los en forma d'hipertext. Tradueix la superfície retiniana humana en una interfície que fa possible la comunicació amb la màquina. Tradueix, igualment (i inevitable), la mania patològica de l'ésser humà per les taxonomies i per les jerarquies gràcies a un codi, blindat contra l'ambigüitat, que funciona mitjançant un sistema d'etiquetes i de límits beatíficament cuirassats : <head></head> <body></body>.

En el glossari que acompanya el poema, l'autora incideix en «la mania patològica de l'ésser humà per les taxonomies i les jerarquies gràcies a un codi, blindat contra l'ambigüitat» (2017b: 61), ben bé als antípodes del llenguatge poètic que ella reivindica.

En la tercera fase, programa el codi i tradueix el poema a una nova llengua que l'autora genera a partir d'un alfabet de 8 lletres, les corresponents a la paraula «metralla» (m, e, t, r, a, l, l, a), en lloc de les 26 lletres de l'alfabet català, tan artificial com el que inventa l'autora. Mitjançant un sistema de correspondències, l'algorisme reescriu el poema reduint-lo als 8 signes gràfics de la nova llengua. En el glossari, afegeix: «El codi suposa, en qualsevol cas, una demostració absolutament gratuïta d'arbitrarietat. Una operació absolutament ortopèdica d'estètica. Per damunt de tot: una formulació retòrica de bellesa clandestina» (2017b: 61).

Malle

*Lllettra elt eleatl teaaalr ll aaam lrmlr al rela
e la millta —e a'errllecaa— e ae metla.*

La aelr ll alem mlta, elalaltal,

*me me rllmtl, elalm llaae, ll eaatl aea elmetea ateleaela-al
elt aaa la mlr al alr melmlalr. Alrrealela ae llaerea a'elltra malle.⁵*

Codi font:

```
poema = open("poema.txt", "r")
```

```
encriptat = open("poema_encriptat.txt", "w")
```

```
dic = {'a':1, 'b':2, 'c':3, 'd':4, 'e':5, 'f':6, 'g':7,  
'h':8, 'i':9, 'j':10, 'k':11, 'l':12, 'm':13, 'n':14,
```

5. Glossari (3). La m.e.t.r.a.l.l.a., igual que el *llenguatge html*, és un llenguatge artificial: igual que el català, igual que qualsevol altre llenguatge presumiblement natural, però partint del necessari reconeixement de l'artifici i de la consciència activa amb respecte als processos computacionals propis —que són mamar-te-la com a acció retòrica, discursiva i radicalment maxil·lar. Radicalment nutritiva. Radicalment deliberades les marques de bruxisme sobre la teva carn. Consisteix a reduir les 26 grafies de l'alfabet llatí (corresponents a les 26 posicions respectives) a només 8, i això amb l'objectiu de traduir-les a les 8 posicions gràfiques de la paraula *metralla*. La tal reducció implica una simplificació de grafies però, també, una complicació desproporcionada de les equivalències. Tant li fa: el codi suposa, en qualsevol cas, una demostració absolutament gratuïta d'arbitrarietat. Una operació absolutament ortopèdica d'estètica. Per damunt de tot: una formulació retòrica de bellesa clandestina.

Com a curiositat voldria afegir que, quan el llibre *Kalàixnikov* es va publicar en castellà l'any 2020, en traducció a quatre mans de Maria Sevilla i meva, va ser necessari un nou algorisme, atès que l'alfabet espanyol té 27 lletres, una més que el català. El poema resultant, evidentment, és diferent.

Emlle

Lllerrm rml rlelrm retea ll lream laelam al aelarl
t am rllaam —t ll alacam— ll ac eerla.

Lim lllam lere elrm, elalalta,

met aellerl, lea caae ala elarl, mlrm alam elmetea areaclelamll
rml la elam ellarm al aea rmelrmlea. Alaelarelam ae alrleera al
lall emlle.⁵

Código fuente:

```
poe = open("poema.txt", "r")
enc = open("encriptado.txt", "w")
```

```
dic = {'a':1, 'b':2, 'c':3, 'd':4, 'e':5, 'f':6, 'g':7,
       'h':8, 'i':9, 'j':10, 'k':11, 'l':12, 'm':13, 'n':14,
```

5. Glosario (3). La m.e.t.r.a.l.l.a., igual que el *lenguaje htm1*, es un lenguaje artificial: igual que el catalán o el castellano, igual que cualquier otro lenguaje presuntamente natural, pero partiendo del necesario reconocimiento del artificio y de la conciencia activa con respecto a los procesos computacionales propios —que son mamártela como acción retórica, discursiva y radicalmente maxilar. Radicalmente nutritiva. Radicalmente deliberadas las marcas de bruxismo sobre tu carne. Consiste en reducir las 27 grafías del alfabeto (correspondientes a las 27 posiciones respectivas) a solo 8, con el objetivo de traducirlas a las 8 posiciones gráficas de la palabra *metral1a*. Tal reducción implica una simplificación de las grafías, pero también una complicación desproporcionada de las equivalencias. Tanto da: el código supone, en cualquier caso, una demostración absolutamente gratuita de arbitrariedad. Una operación absolutamente ortopédica de estética. Por encima de todo: una formulación retórica de belleza clandestina.

A «Poema», el codi és alhora condició de possibilitat i matèria primera. L'autora manipula el sistema i deixa al descobert els pressupòsits que hi trobem incrustats. Posa de manifest que la poesia, per ser-ho, ha d'alterar el codi d'alguna manera, fet que implica entendre'n el funcionament, ja que el desconeixement del codi només ens permet reproduir-lo. La missió de la poesia és, doncs, la de provocar curtcircuits. Amb paraules de l'autora, cal «*hackejar* la llengua per forçar i incomodar la mirada» (BENAVENTE 2017). Així, es tracta de reprogramar el llenguatge perquè es desvii del significat ordinari, amb el propòsit que digui diferent, que digui guerxo i múltiple. Segons Maria Sevilla:

La funció de la poesia, amb tot, és de crear una falla comunicativa, una crisi de control que atempti contra els sentits convinguts i que celebri l'espai de l'anomalia. Poètic, aleshores, deu ser tot el que impedeix el re-coneixement unívoc i estable d'allò (encara) no-dit, que és la poesia. (BENAVENTE 2017)

Després de la publicació de *Kalàixnikov*, del 14 al 16 de maig del 2021, «Poema» es va transformar en una instal·lació interactiva vinculada a l'exposició, al Palau de la Virreina de Barcelona, dedicada al poeta, novel·lista i artista visual Nanni Balestrini, a qui s'associa amb el moviment neoavantguarda. Maria Sevilla, amb la col·laboració de Joan Martínez, que era l'encarregat del muntatge i de la programació, hi exposava a la paret els tres estadis del poema. També hi havia un ordinador a disposició del públic que traduïa qualsevol text que s'hi introduís a llenguatge METRALLA.

En aquest poema instal·lació, doncs, l'autora indaga sobre la naturalesa del llenguatge en si mateix i sobre el potencial subversiu del llenguatge poètic per desafiar les formes d'ordenació i les lògiques que ens regeixen. Sevilla desarticula aspectes acceptats i naturalitzats entorn del llenguatge que es revelen, tan sols, com a opcions possibles, i proposa unes formes de relació diferents, una nova encriptació i un nou llenguatge. «Poema» és tota una declaració d'intencions en què l'autora reafirma la seva definició d'allò que és poètic. Si fer poesia consisteix a *hackejar* i reprogramar el llenguatge, Sevilla el *hackeja* i el reprograma, literalment.¹⁹

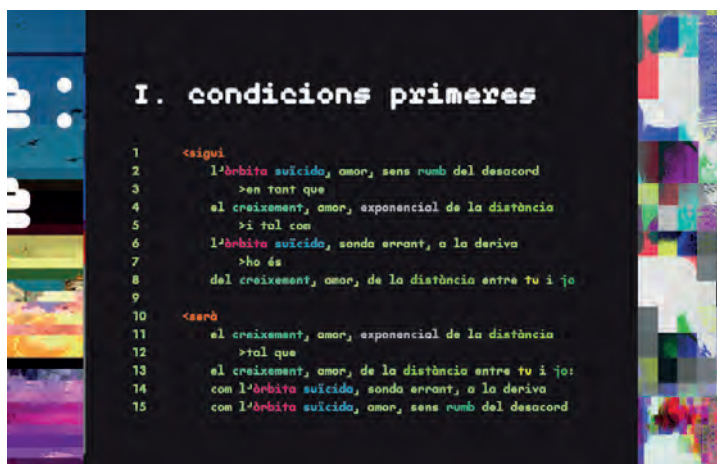
4. *IF TRUE: FALSE; ELSE: TRUE*

El segon dels poemes que tractaré, el trobem a la *plaquette If true: false; else: true*, i va néixer de la participació de Maria Sevilla en l'ex-

19. Dins del món de l'art, hi ha iniciatives que també *hackegen*, manipulen i distorsionen el sistema, com per exemple el cas del projecte Nefertiti Hack, de Nora Al-Badri i Jan Nikolai Nelles. Els artistes van traduir clandestinament la icònica escultura a codi digital, i la van convertir en reproduïble i van rebentar la lògica de la clausura museística (Dot 2019b).

posició itinerant «Elogi del malentès», comissariada per Joana Hurtado i amb propostes artístiques de catorze dones artistes.²⁰ Com a activitat vinculada a l'exposició, Sevilla va presentar una actuació de poesia i música electrònica, juntament amb Joan Martínez, i després en va fer una síntesi en forma de poema dividit en set parts per presentar-la al premi Hac Mor, que va guanyar. El text es va publicar llavors en forma de *plaque* plegable amb un disseny de Francesc Gelonch.

Es tracta d'un poema d'amor, un gènere ple de convencionalismes, metàfores estereotipades i clixés gastats, que al llarg dels segles ha contribuït a crear una determinada noció de l'amor, basada en l'asimetria i la pertinença. Sevilla reprograma la manera de dir l'amor i fa una lloança de l'error, de la marrada que ens allunya dels resultats predictibles. «L'òrbita suïcida» que, en el poema, retorna un cop i un altre fa referència a la sonda *Mars Climate Orbiter*, que l'any 1998 es va estavellar a Mart perquè la NASA no va convertir les milles en quilòmetres. L'amor seria, doncs, aquesta distància necessària entre la ruta de navegació i la desviació.



20. Hi van exposar Mar Arza, Cabello/Carceller, Lúa Coderch, Kajsa Dahlberg, Anna Dot, Dora García, Andrea Gómez, Núria Güell, Alexandra Leykauf, Mariona Moncunill, Mireia Sallarès, Batia Suter i Pilvi Takala.

Sevilla incorpora a la *plaque* els llenguatges de la lògica, la gramàtica i la informàtica, que dins de les certes unívocues inclouen tanmateix la possibilitat de la contradicció, del col·lapse i del *glitch*. I és justament en aquest punt en què es troben amb l'amor, ja que també pertany a l'àmbit de la irresolubilitat. En l'amor es genera un espai que se situa en la paradoxa (començant pel títol), el de la pertinença sense possessió, que es planteja en la fórmula següent:

$$R = \{ x \mid x \notin x \} \Rightarrow R \in R \Leftrightarrow R \notin R$$

El poema agafa visualment el llenguatge de la programació amb una numeració que emula les instruccions de codi i fa servir colors, que en informàtica corresponen a les diferents variables i que en la *plaque* plantegen una sistematització que obre una nova lògica conceptual. Les imatges, per altra banda, fan al·lusió a l'explosió del *Challenger*, a les màquines Colossus —els primers dispositius calculadors electrònics—, al ximpanzé Ham, del projecte Mercury, etc. Francesc Gelonch va canviar algunes de les variables d'informació d'una constel·lació inicial d'imatges lliures de drets, de manera que l'estructura interna no es pogués llegir correctament i es produís una visualització errònia, un *glitch*. Si es canvia un dels valors dels diferents dels camps (de les variables d'informació que formen l'estructura de codificació), la imatge s'altera. Segons Gelonch:²¹

Vam jugar amb el fet que les informacions eren susceptibles d'anar-se corrompent per si mateixes. En el món de la reproductibilitat pressuposem la identitat de la còpia, però hi ha mutacions, que és una part no assumida de la cultura digital.

Durant mesos, va entrecreuar formats, gravant imatges com a arxius de so, per exemple, per generar tota mena errors, fins que en van

21. Les cites de Francesc Gelonch s'han extret d'una entrevista telefònica inèdita duta a terme el dia 10 de maig del 2022.

aparèixer alguns d'interessants estèticament. Després d'un període d'experimentació inicial, Francesc Gelonch va mostrar predilecció per certs errors:

Vaig començar amb un procés aleatori de generació de *glitch*, però hi ha un moment en què prens partit i comences a triar els tipus d'errors. Tenia errors favorits. Inevitablement hi ha un factor subjectiu... Després vaig escollir les imatges. N'hi havia una quantitat abismal! El resultat tenia una certa similitud amb la tècnica del collage perquè agafava una superfície i la desplaçava. Les dues tècniques combinades de forma violenta generen desarrelament i xoc de contextos. Separa la imatge del seu context i en crea un de nou.

El disseny de Gelonch²² no il·lustra el text de Sevilla —no redunda en el que ja s'ha dit—, sinó que hi dialoga i continua la línia d'investigació. Reprèn una de les preocupacions de la poeta: la impossibilitat de neutralitat i d'objectivitat, fins i tot en un àmbit tan asèptic com aparentment és el llenguatge de programació. Les màquines es fan a imatge i semblança de qui les programa, i en un món regit per les tecnologies hi operen tota mena de biaixos invisibles. Com ja hem comentat, una bona part de l'obra de Sevilla consisteix a explicitar les tries que donem per fetes. En aquest cas, es tracta de regirar entre les bambolines dels arxius i fer manifestos els elements implícits.

5. CONCLUSIONS

Maria Sevilla és una de les poetes més destacades del panorama català actual amb un projecte que es pot qualificar d'experimental, atès que dialoga amb les convencions del gènere, el transforma i n'eixampla les possibilitats. Sevilla dona cos a una poesia plàstica i sonora, que transita de l'edició en paper a la instal·lació interactiva, o de la polipoesia a una *plaque* amb imatges. Es tracta d'una proposta

22. L'ús del *glitch* per a projectes artístics el trobem també en artistes com Rosa Menkman, Miguel Ángel Tornero, Kurt Cloninger o James Bridle (DOT 2019a : 90-94).

molt marcada pels avenços tecnològics, que Sevilla incorpora al seu projecte a mesura que estan disponibles, just abans que es domestiquin i s'institucionalitzin.

El projecte de Sevilla consisteix a desestabilitzar prenent la paraula com a principi (des)ordenador. Mitjançant la programació i l'ús de l'atzar, Sevilla també problematitza la idea d'autoria tradicional (i del *copyright*), reivindicant alhora el seu lloc d'enunciació, amb el benentès que només pot ser parcial i situat, i que el llenguatge, saturat de cultura, mai és neutre ni prediscursiu.

En els poemes analitzats, Maria Sevilla se serveix de la metaestructura del llenguatge de codi informàtic per articular una dissidència estètica i desmuntar un seguit de pressupòsits (la noció de llengua, de poesia, de bellesa, d'amor) sobre els quals es construeix la societat actual. La seva proposta literària és una celebració de l'anomalia, de la incongruència i de l'error. I una defensa aferrissada de les corbes no parametrizables i de l'amor, la desviació imprevista fruit d'una falla de control.

BIBLIOGRAFIA

- AUDÍ (2018): Marc Audí, «Les voix à distance de Maria Cabrera i Maria Sevilla», *Catalonia*, núm. 23, p. 65-78.
- BARTHES (1973): Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, París: Édition du Seuil.
- BENAVENTE (2017): Jordi Benavente, «Maria Sevilla: “La poesia és un hack lingüístic”», *La Llança*, núm. 12 (octubre). <https://www.elnacional.cat/llanca/ca/profunditat/jordi-benavente-maria-sevilla_201264_102.html>.
- CALVO (2015): Lluís Calvo, «L'univers no té límits: els joves poetes del segle XXI», *Serra d'Or*, núm. 672, p. 46-50.
- CALVO (2016): Lluís Calvo, «Audaces i talentoses: La jove poesia a l'inici del segle XXI», dins Àlex Broch i Joan Cornudella (eds.): *Poesia catalana avui, 2000-2015*, Juneda: Fonoll, p. 47-148.
- CASAMAYOR (2021): Roser Casamayor, *Liminaritat i dislocació en el dispositiu poètic de Maria Sevilla al Festival Poetry Africa 2020*. Treball de final de màster, Màster Universitari d'Estudis Teatral, Universitat Autònoma de Barcelona. <<https://ddd.uab.cat/record/249808>>.
- COSTA i ESCOFFET (2012): Lis Costa i Eduard Escoffet, «Poesia, sonoritat i electrònica», *Temps d'Educació*, núm. 42, p. 51-70.

- DOT (2019a): Anna Dot, *Art i Posttraducció. De teories i pràctiques artístiques digitals a partir d'Antoni Muntadas*. Tesi doctoral, Universitat de Vic - Universitat Central de Catalunya.
- DOT (2019b): Anna Dot, «L'arqueologia dels mitjans i la traducció en la pràctica artística: El projecte Nefertiti Hack, de Nora Al-Badri i Jan Nikolai Nelles», *Artnodes. Revista d'Art, Ciència i Tecnologia*, núm. 23, p. 11-18.
- DOT (2020): Anna Dot, «Arte i Traducció en la Era Digital: Estudio de El 27 | The 27th, de Eugenio Tisselli», *Barcelona, Research, Art, Creation*, vol. 8, núm. 1, p. 40-60.
- MARQUÈS i MATAS (2020): Paula Marquès i Meritxell Matas, «“Perdudes en la paradoxa d'un cos representat”: versos dissidents en italià», *Visat*, núm. 31, p. 37-41. <http://www.visat.cat/newsletter/article_2016.php?id=31&idArt=171>.
- MATAS (2019a): Meritxell Matas, «“El llenguatge ha posseït el cos”. Cap a una antologia de les poetes catalanes del s. XXI», *Lectora*, núm. 25, p. 381-401.
- MATAS (2019b): Meritxell Matas, «Versos epidèrmics d'autores: una mirada a la poesia de la segona dècada del segle XXI», *Reduccions: revista de poesia*, núm. 114, p. 201-217.
- MATAS (2020): Meritxell Matas, «“Brutor de tenir pell”: sexualitat, desig i gènere en les poetes de l'última dècada», *Catalan Review*, vol. 34, núm. 1, p. 59-80. <<https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/journals/article/57746/>> [Consulta: 3 maig 2022].
- MATAS (2021): Meritxell Matas, «“Furtivament al marge”: corporalitat i abjecció a les poètiques catalanes de la segona dècada del segle XXI», dins Maria Bargalló (ed.): *Recerca en Humanitats 2020*, Tarragona: Publicacions URV.
- MATAS (2022): Meritxell Matas, «Visions perifèriques i angles morts. La producció poètica dels cossos a través de la mirada: Maria Sevilla, Raquel Santanera i Pol Guasch», *472 F*, núm. 27, p. 200-219.
- PONS (2020): Margalida Pons, «Emocions proscrietes: escriptura, gènere, afectes i algunes veus de la poesia catalana contemporània», *452°F. Revista de Teoria de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 22, p. 39-59.
- PONS (2021a): Margalida Pons, *El codi torbat. De la poesia experimental a l'escriptura conceptual*, Palma: Lleornard Muntaner.
- PONS (2021b): Margalida Pons, «Potencias afectivas de la poesía catalana contemporánea: exposición y propuestas de un proyecto de investigación», *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought*, vol. 4, núm. 1, p. 129-150.
- SEVILLA (2016): Maria Sevilla, «I amb la glotis paralizada et maleixo, mare:

formes de dissidència», dins *La passió segons Renée Vivien. VI Jornades Marçalianes. Dolor de ser i no ser tu: Desig*, Sabadell: Fundació Maria-Mercè Marçal, p. 75-108.

SEVILLA (2017a): Maria Sevilla, «Anna Dodas i la violència estàtica», AUSA, vol. 28, núm. 180, p. 355-374.

SEVILLA (2017b): Maria Sevilla, *Kaláixnikov*, Manacor: Món de Llibres.

SEVILLA (2018): Maria Sevilla, «Poesia jove en català als intersticis: l'obra de Maria Cabrera i de Guim Valls», dins Olívia Gassol i Òscar Bagur (eds.): *La poesia catalana al segle XXI, balanç crític*, Barcelona: Societat Catalana de Llengua i Literatura, Institut d'Estudis Catalans; «Treballs de la Societat Catalana de Llengua i Literatura», núm. 14, p. 91-109.

SEVILLA (2020): Maria Sevilla, *If true: false; else: true*, Juneda: Editorial Fonoll.

SEVILLA (2022): Maria Sevilla, «“Hi haurà tant plagi com a mi em ragi”: tradició i irreverència en la poesia de Dolors Miquel» dins Olívia Gasol i Òscar Bagur (eds.): *Dolors Miquel: tradició i inconformisme. Una poètica de la transformació*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, p. 95-118.

LA MUSICALITZACIÓ DE LA POESIA EN JOAN FUSTER.
UN ESTUDI INTERMEDIAL DELS POEMES

«BACH» I «CHOPIN»¹

XAVIER HERNÁNDEZ-I-GARCIA

Grup de Literatura Catalana Contemporània
Universitat de València

1. INTRODUCCIÓ

El present treball és una primera mostra d'un projecte de tesi que estudiarà l'obra de Joan Fuster des d'un enfocament pràcticament inèdit: el de les relacions de l'escriptor amb la música, que permetrà fixar una part essencial del pensament estètic i de la pràctica poètica de l'autor. La nostra investigació s'integra dins de les línies de recerca actuals del Grup de Literatura Catalana Contemporània de la Universitat de València, que pretén aplicar la noció d'hipertextualitat, com a perspectiva d'anàlisi, a les lletres catalanes contemporànies i avançar en l'estudi de les relacions entre literatura i altres arts a partir de l'aplicació del marc teòric de la intermedialitat.

En el cas de Fuster, ens proposem estudiar la relació que es produeix entre els seus poemes i la música, com a creacions textuals que fan referència a un altre mitjà —o llenguatge artístic— amb la intenció d'imitar-ne o evocar-ne les característiques. Aquest tipus de relació intermedial, que Werner Wolf (1999: 51) ha anomenat musicalització de la literatura (*musicalization of literature*), es pot apreciar en una quantitat significativa de poemes de l'autor. Tanmateix, per les característiques i l'extensió d'aquest article, ens centrarem en l'anàlisi dels poemes «Chopin» i «Bach», dues composicions que destaquen dins

1. Vull fer constar que aquest treball s'ha beneficiat de l'ajuda per a la contractació de personal investigador en formació de caràcter predoctoral del Vicerectorat d'Investigació de la Universitat de València.

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

de la primera producció poètica de l'autor per les seues referències explícites i implícites al fet musical. Per tal d'identificar aquestes tècniques intermedials farem un repàs de les definicions i tipologies més acceptades en aquesta línia d'investigació que, des de fa més de trenta anys, genera una bibliografia abundant, sobretot en el camp dels estudis literaris anglosaxons, i ha portat a la creació de centres d'investigació de la intermedialitat com el CIMIG (Centre for Intermediality Studies in Graz) austríac, el Forum for Intermediality Studies de Suècia, el CRI (Centre de recherche sur l'intermedialité) de Mont-real i el Quebec, o l'ISIS (International Society for Intermedial Studies).

2. LA INTERMEDIALITAT

Per tal d'entendre correctament el terme *intermedialitat* convé definir, en primer lloc, el concepte *mitjà* (*medium*, en anglés). La definició més estesa, que podem trobar en els nostres diccionaris, es relaciona amb l'estudi dels mitjans de comunicació com la ràdio, la televisió, el cinema o la internet. En la bibliografia sobre la intermedialitat, tanmateix, aquest mot escapa del seu significat més habitual i s'utilitza en un sentit més ampli i d'una manera més flexible: «the term *medium* is notoriously shifting and ambiguous; what constitutes a medium depends very much on the scholarly background and purpose of the investigator» (RIPPL 2015: 9). D'aquesta manera, hi ha autors que consideren *mitjans* el llenguatge parlat, l'escriptura o fins i tot el cos humà, mentre d'altres fan referència només als canals tècnics de difusió de la informació com la màquina d'escriure, l'ordinador o el film. Paral·lelament, en el camp dels estudis literaris, els mitjans s'han considerat tradicionalment sistemes semiòtics que es diferencien els uns dels altres per la seua manera d'ordenar i presentar la informació. En aquest sentit, la literatura és un mitjà, en oposició a la música, la fotografia o el cinema (RIPPL 2015: 7-8).

Partint de Marie-Laure Ryan, Wolf (2011: 2) defineix un mitjà com una manera de comunicar-se diferenciada culturalment que es caracteritza no només pels canals tècnics o institucionals pels quals és transmesa —com el llibre, la televisió o el teatre—, sinó principalment per

l'ús d'un o més sistemes semiòtics —com el llenguatge verbal, els signes pictòrics o la música— en la seua transmissió de continguts. Cal remarcar que els continguts que transmet un mitjà poden ser referencials, com en el cas de la literatura, o expressius, com en el de la música. En tot cas, cada mitjà determina el tipus de contingut que pot evocar i com aquest és presentat i experimentat. En definitiva, els mitjans són àmbits propis de la comunicació de les creacions artisticoculturals i, en molts casos, són inseparables conceptualment dels llenguatges artístics, els gèneres i les disciplines (MASGRAU-JUANOLA i KUNDE 2018: 1).

A partir d'aquesta definició de mitjà, Wolf (1999: 1) ha descrit la intermedialitat com la participació de més d'un mitjà en la significació d'un artefacte humà. Mentre que Irina O. Rajewsky (2005: 46) la considera, en un sentit més ampli, com qualsevol transgressió de fronteres entre mitjans convencionalment diferenciats. Paral·lelament, la intermedialitat es pot entendre de dues maneres: d'una banda, com una condició o categoria fonamental de qualsevol producte cultural i, d'una altra, com una categoria crítica per a l'anàlisi concreta de productes o configuracions medials específics i individuals (RAJEWSKY 2005: 47). És en aquest darrer sentit que Wolf i Rajewsky configuren diverses tipologies per a diferenciar els fenòmens intermedials. Per al nostre estudi, partirem de la classificació més actualitzada del primer (WOLF 2015: 459-468) que es basa, al seu torn, en els models de Steven Paul Scher i Rajewsky.

2.1. Tipus d'intermedialitat

Wolf (2015: 460) distingeix entre dos grans tipus d'intermedialitat: la intermedialitat extracomposicional (*extracompositional intermediality*), que fa referència a les relacions entre mitjans que transcendeixen les obres o composicions particulars, i la intracomposicional (*intracompositional intermediality*), que centra la seua anàlisi en un sol artefacte i estudia la presència o participació d'un o més mitjans en la seua significació o estructura.

Dins de la intermedialitat extracomposicional, l'autor presenta dues variants. La primera, la transmedialitat (*transmediality*), fa referència als fenòmens que apareixen en més d'un mitjà sense ser especí-

fics ni tindre un origen particular en cap d'ells. Per exemple, l'estètica d'un moviment artístic com el modernisme o l'ús de motius en pintura, música o literatura. En canvi, en la segona variant, la transposició intermedial (*intermedial transposition*), aquests recursos tenen un origen clar en un mitjà particular. La transposició sol afectar obres senceres, especialment als seus continguts, que passen d'un mitjà a un altre. En són una bona mostra les adaptacions de textos literaris a pel·lícules (WOLF 2015: 462).

La segona gran forma d'intermedialitat és la intracomposicional, que també es divideix en dues subformes: la plurimedialitat (*plurimediality*) i les referències intermedials (*intermedial reference*). La plurimedialitat és la presència d'un o més mitjans en una obra que conserven la materialitat dels seus significants i que, per tant, són identificables per separat, sense que un tinga més pes que l'altre. És el cas de la cançó com a mitjà, que combina poesia i música. De vegades, aquests mitjans poden ser analitzats per separat, però és la seua fusió el que contribueix a la construcció i la significació particulars del producte cultural (RAJEWSKY 2005: 51). L'ús regular d'aquestes hibridacions medials (*medial hybrids*) pot donar lloc a la creació de nous mitjans com l'òpera o el cinema (WOLF 2015: 463).

En oposició a la plurimedialitat, en les referències intermedials, un dels mitjans és predominant i incorpora l'altre sense trencar amb l'homogeneïtat medial. Una obra pot fer referència a un mitjà en general —p. ex. la música—, a un subgènere heteromedial —p. ex. el jazz— o a un artefacte en particular —p. ex. una cançó. Algunes referències permeten experimentar el mitjà secundari en la imaginació *com si* estiguera present d'alguna manera en l'obra principal. Llavors, es produeix un tipus d'illusió heteromedial que Rajewsky (2005: 54) ha qualificat amb el terme «as-if» (com si). Com que el mitjà principal no pot recrear el mitjà referit —una novel·la pot *imitar* una composició musical, però no es pot *convertir* en música— es genera un buit intermedial (*intermedial gap*) que només pot ser superat a través d'aproximacions o metàfores al mitjà referit:

[A]n intermedial reference can only generate an *illusion* of another medium's specific practices. And yet it is precisely this illusion that

potentially solicits in the recipient of a literary text, say, a sense of filmic, painterly, or musical qualities, or —more generally speaking— a sense of a visual or acoustic presence (RAJEWSKY 2005: 55).

2.1.1. Tipus de referències intermedials

Wolf i Rajewsky centren la seua atenció en l'estudi de les referències intermedials, l'àmbit de la intermedialitat més pròxim a la hipertextualitat (WOLF 1999: 46-48) i on es produeix el fenomen de la musicalització de la literatura, quan un text literari intenta evocar o imitar qualitats musicals. Per a Wolf (2015: 464-468) existeixen quatre tipus de referències intermedials, una d'explícita i tres d'implícites, i no totes són igual d'importantes a l'hora de crear aquest efecte.

La primera categoria és la referència explícita, també anomenada tematització (*thematization*). En els mitjans verbals és fàcil d'identificar, ja que apareix quan un altre mitjà és mencionat. Wolf (1999: 56) distingeix entre tres tipus de tematitzacions: intratextuals, paratextuals i contextuals. Les tematitzacions intratextuals es produeixen dins del text, per exemple, quan hi ha una discussió sobre art en una novel·la o hi apareixen personatges artistes. Les tematitzacions paratextuals, en canvi, tindrien lloc en els textos que emmarquen el text principal i que Genette (1989: 11-12) anomena paratextos: els títols, els pròlegs, les notes al peu, etc. Finalment, les tematitzacions contextuals tenen relació amb els comentaris de l'autor sobre la seua estètica literària o musical en assajos, cartes o articles. La tematització pot ser una bona pista de la presència d'una il·lusió heteromedial com la musicalització de la literatura, però tant Wolf (2015: 465) com Rajewsky (2005: 54) argumenten que la mera menció d'un altre mitjà no és suficient perquè aquesta es produïska.

Dins de les referències que Wolf anomena implícites trobem les reproduccions (*reproduction*) d'un mitjà en un altre mitjà. Les reproduccions poden ser totals, com la incorporació d'una pintura a una novel·la, o parcials, com la citació d'un fragment de la lletra d'una cançó. En aquest darrer cas, la citació pot evocar, en la ment del lector, la resta de la lletra i la música de la cançó. Aquest efecte, però,

només pot tindre lloc si la citació és reconeguda pel receptor (WOLF 1999: 67-69). Joan Margarit (2018: 200), per exemple, fa ús d'aquest mecanisme en el poema «Versos per a la Billie» en què reproduïx l'estàndard de jazz «Embraceable you»:

Abraça'm —demanaves.
Embraceable you, diu
 la teva veu, alhora
 estripada i lluent [...].

En aquest cas, a més, el títol funciona com a tematització paratextual que relaciona el poema amb la cantant Billie Holiday i la seua interpretació d'aquesta cançó.

El segon tipus de referència implícita és l'evocació (*evocation*) en la qual s'imiten els efectes que produeix un altre mitjà només a través dels recursos del mitjà principal. L'ècfrasi n'és l'exemple més clàssic: la descripció d'un objecte artístic a través del llenguatge, que té el seu origen en la cèlebre descripció de l'escut d'Aquil·les que Homer realitza en la *Ilíada*. Per a Wolf (2015: 466), l'evocació és molt rellevant a l'hora de crear relacions entre literatura i música:

[N]ovels can evoke a specific musical composition in the reader's mind by describing its effects on certain characters. Such musical effects can, for instance, be emotional responses or images that are described in the text and ideally form an imaginary content analogy to elements of the music referred to.

A través del que Wolf anomena analogies de contingut imaginari (*imaginary content analogy*) l'escriptor aporta a la música un contingut referencial que hi és absent i que ha de partir necessàriament d'una percepció subjectiva de la música. No obstant això, aquesta percepció està condicionada culturalment i, per això, pot ser acceptada fàcilment pel lector (WOLF 1999: 63). Una bona mostra n'és la glossa que Eugeni d'Ors (1988: 58) dedica a Bach en *L'home que treballa i juga*:

Avui a l'Orfeó, festa religiosa: música de Joan Sebastià Bach. [...]
Cada obra de Joan Sebastià Bach és un càlcul que ens fa assistir a la naixença d'un món.
Món de transparència exquisida —ciutat geomètrica d'aigua i cristall.
Un pur androgin al bell mig consuma un sacrifici i eleva al zenit una columna d'encens.
I, com que tot vent ha mort, la columna s'alça en verticalitat absoluta [...].

En aquesta glossa, l'escriptor arbitrarista evoca poèticament la música del compositor barroc a partir d'una lectura racionalista, molt estesa entre els noucentistes, que trobaven, en la música de Bach, una perfecció i puresa clàssiques (HERNÀNDEZ-I-GARCIA 2021: 308-312). També hi apareix una tematització intratextual, el nom del compositor, que ens permet identificar el fenomen heteromedial que s'està descrivint: la música de Bach.

El darrer tipus de referència intermedial és la imitació formal (*formal intermedial imitation*), que es produeix quan el mitjà principal usa els seus signes de manera inusual per a imitar l'estructura o les característiques prototípiques d'un altre mitjà o obra heteromedial (WOLF 2015: 466). És el cas de la música programàtica del segle XIX, que intentava recrear seqüències narratives de textos literaris, o de l'obra *El testament d'Alcestis* de Miquel de Palol, que imita la forma d'una fuga de J. S. Bach (Ojeda Caba 2018: 348-351). Tots els tipus de referències implícites solen anar acompanyades de tematitzacions explícites per tal que el receptor en pugui reconèixer la intermedialitat. Les referències no solen aparèixer aïllades, sinó que es combinen per a enriquir la significació de l'obra intermedial i poder crear fenòmens com la musicalització de la literatura (WOLF 2015: 466-467).

3. LA MUSICALITZACIÓ DE LA LITERATURA EN JOAN FUSTER

Segons Wolf (1999: 71), cal ser especialment caut quan afirmem que un autor musicalitza la literatura en una de les seues obres, ja que existeix el perill de caure en el que Scher (citada per WOLF 1999: 71)

anomena impressionisme metafòric (*metaphorical impressionism*) i atribuir qualitats musicals a textos literaris sense basar-se en criteris teòrics clars. Aquesta pràctica, que va afectar els inicis dels estudis musicoliteraris, ha contribuït a desacreditar la disciplina i a provocar la desconfiança cap al concepte de musicalització de la literatura per part d'alguns crítics. És per això que Wolf (1999: 73-85) estableix una sèrie d'evidències per a identificar aquest fenomen.

D'una banda, hi ha les proves o tematitzacions contextuais: assajos de l'escriptor en què reflexiona sobre música, facetes de la seua biografia que l'aproximen al fet musical, textos en què explicita la seua intenció de musicalitzar la literatura i, fins i tot, altres produccions de l'autor en què ja s'hagen demostrat relacions intermedials. Amb tot, aquestes proves han de ser verificades amb l'anàlisi dels textos, on s'han de trobar les verdaderes evidències textuais: «this type of evidence can only support, rarely contradict, but never replace textual evidence» (WOLF 1999: 73).

En el nostre cas, la presència de la música en la biografia de Joan Fuster ha sigut comentada per Iborra (2012: 11-21), que el qualifica de «filharmònic» i destaca la seua afició a escoltar música clàssica als pocs concerts que es feien a la València de postguerra, amb el seu tocadiscos i, freqüentment, a la ràdio. Els seus coneixements de música clàssica li van permetre establir amistat amb músics i compositors com Matilde Salvador, Vicent Asensio, Manuel Palau i amb crítics musicals com Enric Gonzàlez Gomà. Així doncs, no és estrany que la música formara part de les tertúlies en què participava i que reunira en la seua àmplia biblioteca exemplars sobre història i estètica musical i biografies dels compositors que li agradaven. Fuster, que es definia com un «treballador de la cultura» (PELLISSER 2015: 143), s'interessava per tots els seus aspectes, es formava i els integrava en el seu perfil d'intellectual. Fins i tot, el 1972, va escriure la lletra del ballet simfònic *Marinada* per a soprano i orquestra de Vicent Garcés. Més coneguda és la seua relació amb els cantautors de la Nova Cançó, per als quals va actuar de promotor, prologuista, corrector i, de vegades, de mànager dels seus projectes musicals (SIMBOR 2012: 35).

En els seus assajos va reflexionar sobre l'estètica de la música i la seua funció en la societat, i va ser especialment crític amb els prejudi-

cis i les convencions al voltant de la denominada música culta, seriosa o clàssica i amb el món de l'òpera (HERNÀNDEZ-I-GARCIA: 2022). També va realitzar comentaris d'obres i compositors, i és especialment rellevant per al nostre treball la crítica que va fer sobre la recepció de la música per part dels escriptors, intel·lectuals i filòsofs occidentals i, més concretament, dels catalans. En articles com «A vueltas con la música» (FUSTER 1972) o «¿Y la música? Otra historia que añadir» (FUSTER 1976: 15), l'assagista es lamenta de l'escassa musicalització de la literatura —tot i que ell no utilitza aquest terme, sinó que parla d'aportacions literàries al fet musical:

La fauna plumífera, hasta hace cuatro días, fue colosalmente apática a la música. Los poetas, los filósofos y los científicos, «todos juntos y en unión», sólo eran sensibles a la trompetería castrense o al folklore de jota o sardana. Cuando Huxley en «Contrapunto», jugaba con las connotaciones teológicas de un cuarteto de Beethoven, las orejas celtibéricas sólo oían pasodobles, zarzuelas.

Per a l'intel·lectual de Sueca, pocs escriptors havien tingut sensibilitat musical. De la tradició catalana només salva Joan Maragall, del qual apunta que és importantíssim conèixer l'estètica musical per a poder comprendre la seua obra en totalitat:

Lo de Joan Maragall era distinto. Maragall sabia tocar el piano, habilidad insólita en la fauna letrada. Además, se sabía sus clásicos, en el ramo. De ellos pudo dar explicaciones escritas memorables. Las páginas de don Joan sobre Bach, sobre Mozart, sobre Wagner, son importantes. Sospecho que, si todavía no se ha redactado un papel rigurosamente útil acerca de Maragall, es porque los críticos al uso acostumbran a ser analfabetos en música, incluso de oídas.^[2] Alguien que sea incapaz de silbar —por lo menos— media docena de pasajes del «Don Giovanni» nunca podrá «entender» a fondo «La fi d'en Serrallonga» o el «Cant espiritual»... (FUSTER: 1972).

2. Afortunadament, ja se n'han escrit uns quants, com Calmell (2012) o Conde Pons (2013).

Així doncs, les proves contextuais ens indiquen que la relació de Fuster amb la música no era merament anecdòtica, sinó que es tractava d'una preocupació real que el va portar a formar-se, reflexionar, debatre i escriure sobre música. Fuster mai va ser músic, potser ni sabia llegir una partitura, però va deixar constància de la necessitat de ser sensible a aquesta art i de reivindicar-la culturalment.

3.1. *Sobre Narcís*

Els poemes que estudiarem formen part del primer llibre de versos de Joan Fuster, *Sobre Narcís*, publicat el 1948 en l'editorial Torre. El poemari forma part del que Ortells (2018: 16) ha anomenat «cicle líric» de la producció fusteriana, junt amb els llibres *3 poemes* (1949), *Ales o mans* (1949) i *Escrit per al silenci* (1954). Aquestes obres destaquen per la seua exigència formal i mètrica i pel predomini d'una estètica deutora de la tradició simbolista i postsymbolista, mentre que en el «cicle antilíric» —en què se situen els poemaris *Ofici de difunt* (1950), *Poemes per fer* (1954) i el poema «Elegia a Rabelais» (1969)— domina la tendència surrealista de l'autor i l'experimentació formal.

Sobre Narcís està dividit en dues parts: la primera l'ocupa un llarg poema homònim en què Fuster ofereix la seua lectura pròpia del mite de Narcís, mentre que la segona —«Alguns poemes menors»—, conté dotze composicions curtes sense cap relació temàtica ni formal amb el poema anterior. Com destaca Ortells (2018: 174), «[a]questa manera d'organitzar els llibres de versos no com una obra unitària, sinó com un aplec o reunió de materials, és una constant en la trajectòria literària de Fuster». D'altra banda, l'adjectiu «menors» en el títol fa referència a la brevetat de les composicions, que requereixen menys complexitat tècnica que el poema de la primera part. Els poemes de la segona part tenen en comú el fet que expressen les sensacions «que experimenta el poeta davant de diferents estímuls» (ORTELLS 2018: 185) com poden ser els paisatges naturals, la pintura³ i la música.

3. Ortells (2018: 192-197) ha agrupat els dos poemes que analitzarem amb el poema «A les mans del Sant Francesc d'Assís del Greco» com a composicions inspira-

3.1.1. «Chopin»

El primer dels poemes a analitzar, «Chopin», és un quartet sense rima dividit en dues oracions de dos versos que es corresponen, al seu torn, amb dues imatges.

Una gran, morta magnòlia
 on recolzar el meu front.
 Unes mans o arrels d'arcàngel
 omplint-me de cendra el cor (FUSTER 2002: 16).

La tematització paratextual del títol ens indica que les imatges funcionen com a analogies —i més concretament com a analogies de contingut imaginari, segons la terminologia de Wolf— de la música del compositor Frédéric Chopin. Fuster, així doncs, combina la referència explícita intermedial amb el segon tipus de referència implícita, l'evocació, en què l'escriptor atorga a la música un contingut referencial concret a través de la seua percepció subjectiva del fet musical. Encara que les metàfores proposades depenen de les impressions del poeta, poden ser acceptades pel lector que en comparteix els codis culturals, com mostrarem a continuació.

En primer lloc, la magnòlia és una flor majestuosa que s'associa a l'estètica romàntica i que, fins i tot, s'ha utilitzat per a il·lustrar diversos enregistraments de la música de Chopin —com els dels pianistes Fou Ts'ong, el 1980, i Vladimir Horowitz, el 2007. Com indica Ortells (2018: 195), les flors, les plantes i els arbres tenen una presència destacada a *Sobre Narcís* i representen l'estat anímic del poeta. De fet, la segona imatge també introdueix un element vegetal: les arrels, que es comparen amb les mans d'un arcàngel. Per tal de fer aquest símil, Fuster emprà un dels recursos retòrics més típics dels seus inicis poè-

des en motius artístics. En aquest article no ens pertoca fer una anàlisi intermedial d'aquest poema, però pensem que existeixen prou pistes contextuais i textuais per a realitzar-la. Com destaca el mateix Ortells (2018: 195), «el poema reproduceix l'estil d'El Greco» a través de diverses metàfores i comparacions. A més a més, el títol és una tematització paratextual a una obra heteromedial concreta que el lector pot identificar fàcilment i associar-la amb el contingut del poema.

tics: «la “o” identificativa que uneix dos termes d’una metàfora que aparentment no tenen res en comú» (ORTELLS 2018: 194).

En segon lloc, els adjectius «morta», atribuït a la magnòlia, i la paraula «cendra», que ompli el cor del poeta, es poden associar, com bé assenyala Ortells (2018: 196), a «les melodies tristes i nostàlgiques dels nocturns o a la seriositat d’una marxa fúnebre». En aquest sentit, convé recordar que la marxa fúnebre més coneguda de la cultura occidental pertany al tercer moviment de la *Sonata n. 2 en si bemoll Op. 35* de Chopin, que Fuster coneixia bé.⁴ Segons Boczkowska (2012: 217), aquesta peça conté dos elements: d’una banda, la fanfàrria funerària, que evoca la mort, i d’una altra, el trio, que suggereix una transcendència beatífica en el més enllà. A parer nostre, aquesta referència metafísica es pot trobar també en el poema de Fuster, ja siga en el gest del poeta, que recolza el front damunt la flor com si pregara, o en l’aparició de l’arcàngel i la cendra, elements religiosos redemptors. Al capdavant, segons Ortells (2018: 196), «l’existencialisme d’arrel cristiana» és un tret característic dels inicis poètics fusterians, com podrem comprovar en el poema següent.

3.1.2. «Bach»

«Bach» és l’últim poema de *Sobre Narcís*. Es tracta d’una dècima de rimes consonants que segueix l’esquema *abbabcdccd* i que es divideix en dues parts de cinc versos cadascuna: la primera és una comparació de la música de Bach amb una acció divina i, la segona, una enumeració dels efectes que aquesta produeix.

Com si Déu hagués obert
la seva mà o pregonesa
sobre l’estesa nuesa
d’un món de silenci ofert
i en sentís tot l’escomesa:
hi fulla una oració

4. La menciona a *Causar-se d’esperar* (FUSTER: 717).

la font es torna més pura,
el cel sospesa un tudó,
i un albó i una cançó
em fan l'ànima segura (FUSTER 2002: 18).

Com es pot observar, els mecanismes intermedials usats són pràcticament idèntics als del poema anterior: el text funciona com una evocació de la música de Bach a través de diverses analogies de contingut imaginari. En aquest cas, la tematització paratextual actua com a primer terme de la comparació que el poeta explicita a través del nexa «Com», amb què encapçala el text. Paral·lelament, trobem diverses tematitzacions intratextuals que fan referència a la música en general, com les paraules «silenci» (v. 4) i «cançó» (v. 9). A més, segons Ortells (2018: 197), l'ús del terme «oració» (v. 6) no és gratuït, ja que recorda al gènere musical de l'oratori, àmpliament cultivat per Bach.

Com en el poema anterior, la primera imatge que suggereix el poeta és un gest, aquesta vegada realitzat per Déu, que obri la seua mà. Aquesta, però, és una al·legoria —unida de nou per la conjunció «o»— de la pregonesa, o intensitat del poder celestial. Podem interpretar que abans de la música de Bach el món havia estat en silenci i nu, esperant l'arribada de la divinitat que el recobri amb el seu poder creador. A partir dels dos punts del final del cinquè vers, es comencen a descriure els efectes d'aquest adveniment.

Primerament, com una fulla —torna la presència de l'element vegetal—, sorgeix una oració. Aquest mot pot fer referència al gènere musical alludit abans, però també a un prec cap a la divinitat o a la mateixa paraula divina per la qual Déu es revela —nosaltres ens inclinem més per aquesta darrera opció. Segonament, comença a perfilar-se un paradís terrenal en què una font es purifica com l'ànima del poeta en escoltar la paraula o música celestial. A aquest paisatge paradisiac, s'hi suma el vol d'un tudó, un animal de la família dels coloms —com l'Esperit Sant— sospesat pel cel. El fet que pugui quedar-se així vol dir «que tot vent ha mort» —com diria Ors—, la qual cosa queda confirmada per la presència de l'albó, una planta que, com hàbilment ha comentat Ortells (2018: 197), «creix en prats i matollars assolellats i arrecerats del vent». Aquestes imatges idíl·liques, harmonioses i

transparentes aconseguïen, a través de la «cançó», una al·lusió a la música vocal del compositor, assegurar l'ànima del poeta i procurar-li benestar i tranquil·litat.

Com hem pogut observar, aquesta interpretació de Bach no difereix molt de la que en feia Ors (vegeu 2.1), que arribà a afirmar que la música del compositor barroc era «tan transparent, tan pura, tan religiosa» com un vers de Racine (Ors 1988: 58). Fuster considerava que Ors era un «barroco “malgré lui”» (1974) i no s'equivocava, ja que Ors trobà, en la música barroca de Bach, la millor representant del seu classicisme estètic. L'adscripció de Bach a uns cànons clàssics es relaciona amb la idea recurrent en la recepció del compositor que la perfecció formal de la seua obra intentava imitar la perfecció divina (BUTT 2004). Aquesta idea també va influir en la lectura religiosa que Joan Maragall va fer del compositor i que Fuster reivindicava en diversos escrits:

Más de una vez lo he subrayado: dudo que en la amplia Europa de la primera década del xx nadie haya dicho algo tan sorprendentemente bien dicho como lo que don Joan dijo de Bach. «La gran pureza de Bach sembla redimir l'ànima de tot contingència». La anotación no puede ser más espléndida, pese —o gracias— al énfasis metafísico de sus términos (1974).

La proximitat entre la citació que destaca l'intel·lectual de Sueca «La gran pureza de Bach sembla redimir l'ànima de tota contingència» i el seu propi vers «em fan l'ànima segura» és ben evident. Encara que sembla paradoxal, Maragall compartia amb Ors la visió de la música com «la expresión más adecuada de la perfección y armonía de las cosas celestiales» (MARAGALL 1981: 155) i trobava en la música vocal de Bach una capacitat redemptora capaç de transcendir les paraules. La citació que selecciona Fuster forma part d'*El drama musical de Mozart* (1905), un discurs que Maragall va pronunciar a l'Associació Wagneriana de Barcelona i que va provocar la indignació de molts wagnerians. Fuster, que també va provocar la ira dels wagnerians (HERNÁNDEZ-I-GARCIA 2022: 24), estava entusiasmat amb aquest text: «Todavía hoy, “El drama musical de Mozart” constituye una

curiosa y vívida referencia “intelectual” respecto a ese extraño arte que es la Música» (1974). Si bé no podem demostrar que Fuster es vera influït directament per Ors i Maragall a l’hora de redactar el seu poema, resulta evident que compartien els marcs culturals de la recepció del compositor a l’hora de transformar la seua música en literatura.

4. CONCLUSIÓ

L’anàlisi dels poemes «Chopin» i «Bach» ens ha permés comprovar que Fuster combina diferents tipus de referències intermedials en la seua poesia per tal de recrear els efectes estètics que produeix l’escolta d’una música determinada. En concret, en aquests poemes, l’autor aconsegueix generar la il·lusió heteromedial anomenada *musicalització de la literatura* a través d’analogies de contingut imaginari, imatges literàries que aporten un contingut referencial basat en l’experiència del poeta i en la recepció cultural del compositor. Aquestes evocacions han d’anar acompanyades de tematitzacions, paratextuals o intratextuals, que permeten que el lector identifique clarament el mitjà referit i el relacione amb els seus coneixements musicals.

Convé ressaltar que la manera en què Fuster musicalitza la literatura a «Chopin» i «Bach» concorda amb la seua concepció del gènere poètic que va reflectir en escrits com el *Diari 1952-1960*. Per a l’assagista, la poesia havia de ser necessàriament individual i subjectiva: «Per ella coneixem, no unes coses, sinó la coneixença que un altre home —el poeta— en té. Allò que, en definitiva, hi aprehenem és aqueix home *expressat* en la seva obra» (FUSTER 2002: 420). El poeta, per tant, mai podrà oferir-nos una rèplica objectiva de la realitat, en aquest cas, d’una música particular, sinó una traducció literària passada pel tamís de la seua experiència.

Com indica Wolf (2015: 466-567), de la mateixa manera que els mecanismes de referència intermedial no solen aparèixer aïllats en la creació d’una obra, els autors solen musicalitzar la literatura en més d’una de les seues produccions. En el cas de Fuster, hem pogut identificar, a més de tematitzacions i evocacions, diversos tipus de referències implícites en altres poemes, com reproduccions parcials d’obres

heteromedials o imitació formal. La relació contextual de Fuster amb la música, mencionada adés, i el fet que participara en projectes plurimedials, com el ballet simfònic *Marinada*, ens animen a continuar la investigació de la relació entre Fuster i la música des d'una perspectiva intermedial i a analitzar aquests fenòmens en treballs posteriors.

Amb tot, la realització d'aquest treball i la seua presentació i discussió a la VI Jornada LitCat ha fet que ens adonem de la gran diversitat d'escriptors catalans contemporanis que es podrien beneficiar d'una lectura intermedial, tant els més *clàssics* com Maragall i Ors, com els més actuals com Miquel de Palol, Joan Margarit o Maria Sevilla. Les interaccions entre diferents mitjans s'han incrementat amb l'arribada de la postmodernitat i de les innovacions digitals. És per això que aquesta perspectiva d'estudi s'ha convertit en un enfocament bàsic per a l'anàlisi de molts fenòmens culturals actuals (MASGRAU-JUANOLA i KUNDE 2018: 622). Esperem que la catalogació i aplicació de les diverses formes d'intermedialitat que es fa en aquest estudi servisca per a animar els investigadors a introduir aquesta perspectiva teòrica en el camp de les lletres catalanes, no només per a estudiar les referències de la literatura a altres arts, sinó també les diferents maneres en què un text literari es combina amb altres obres d'art o artefactes culturals.

BIBLIOGRAFIA

- BOCZKOWSKA (2012): Ewelina Boczkowska, «Chopin's Ghosts», *19th-Century Music*, vol. 35, núm. 3 (primavera), p. 204-223.
- BUTT (2004): John Butt, «Bach's metaphysics of music» dins: Butt, John (ed.), *The Cambridge Companion to Bach*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 46-59.
- CALMELL (2012): Cèsar Calmell, «Joan Maragall i la música» dins: Casals, Glòria i Meritxell Talavera (eds.), *Maragall: textos i contextos*, Barcelona: UAB, p. 67-84.
- CONDE PONS (2013): Mercedes Conde Pons, «Acotacions per a una estètica de la música en el pensament de Joan Maragall», *Haidé*, núm 2, p. 153-168.
- FUSTER (1972): Joan Fuster, «A vueltas con la música», *Tele/eXprés* (10-7-1972).

- FUSTER (1974): Joan Fuster, «A partir de Maragall», *Tele/eXprés* (14-1-1974).
- FUSTER (1976): Joan Fuster, «¿Y la música? Otra historia que añadir», *La Vanguardia Española* (23-5-1976), p. 15.
- FUSTER (2002): Joan Fuster, *Obra completa de Joan Fuster*, Volum primer: *Poesia, Aforismes, Diari, Vinyetes i Dibuixos*, Barcelona: Edicions 62, Diputació de Barcelona, PUV.
- GENETTE (1989): Gerard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.
- HERNÁNDEZ-I-GARCIA (2021): Xavier Hernández i Garcia, «Bach i Mozart en l'estètica arbitrarista d'Eugeni d'Ors» dins: Bellés, Eloi *et al.* (eds.), *Teixir xarxa, fer camí. Aportacions presents al futur de la catalanística*, Lleida: Punctum, p. 297-318.
- HERNÁNDEZ-I-GARCIA (2022): Xavier Hernández i Garcia, «Contra l'òpera», *Serra d'Or*, núm. 749, p. 21-24.
- IBORRA (2012): Josep Iborra, «Joan Fuster, filharmònic» dins: Carbó, Ferran (ed.), *Joan Fuster i la música*, València: PUV, p. 11-22.
- MARAGALL (1981): Joan Maragall, *Obres Completes II*, Barcelona: Selecta.
- MARGARIT (2018): Joan Margarit, *Tots els poemes (1975-2015)*, Barcelona: Proa.
- MASGRAU-JUANOLA i KUNDE (2018): Mariona Masgrau-Juanola i Karo Kunde, «La intermedialidad: un enfoque básico para abordar fenómenos comunicativos complejos en las aulas», *Arte, individuo y sociedad*, vol. 30, núm. 3, p. 621-637.
- OJEDA CABA (2018): Júlia Ojeda Caba, «Miquel de Palol, cosmogonia i mètode», *Anuari de Filologia. Literatures Contemporànies*, núm. 8 (tardor), p. 345-356. També disponible en línia a <<https://doi.org/10.1344/AFLC2018.8.19>> [Consulta: 9 juny 2022].
- ORS (1982): Eugeni d'Ors, *L'home que treballa i juga*, Vic: Eumo.
- ORTELLS (2018): Salvador Ortells, *Veure dins els versos. La poesia de Joan Fuster*, València: PUV.
- PELLISSER (2015): Nel·lo Pellisser, «L'expressió periodística de Joan Fuster durant la Transició», dins Ardolino, Francesc *et al.* (eds.) *Prosa i creació literària en Joan Fuster*, València: PUV, p. 139-202.
- RAJEWSKY (2005): Irina O. Rajewsky, «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», *Intermedialités*, núm. 6 (tardor), p. 43-64.
- RIPPL (2015): Gabriele Rippl, «Introduction» dins: Rippl, Gabriele (ed.), *Handbook of Intermediality: Literature - Image - Sound - Music*, Berlín, Boston: De Gruyter, p. 1-31.

- SIMBOR (2012): Vicent Simbor, *Joan Fuster: el projecte de normalització del circuit literari*, València: PUUV.
- WOLF (1999): Werner Wolf, *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam: Rodopi.
- WOLF (2011): Werner Wolf, «Intermediality and the study of literature», *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 13, núm. 3, p. 1-9. També disponible en línia a < <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1789> > [Consulta: 9 juny 2022].
- WOLF (2015): Werner Wolf, «Literature and Music: Theory» dins: Rippl, Gabriele (ed.), *Handbook of Intermediality: Literature - Image - Sound - Music*, Berlín, Boston: De Gruyter, p. 459-474.

EL CRAC FINANCER DEL 2008:
SEQÜELES PSICOLÒGIQUES
I ESFONDRAENT AFECTIU EN MARIA GUASCH
TERESA IRIBARREN i JÚLIA OJEDA
LiCMES i IDENT=CAT
Universitat Oberta de Catalunya

1. INTRODUCCIÓ: LITERATURA I ECONOMIA

Els darrers anys estem assistint al «gir narratiu» de múltiples disciplines. El Premi Nobel d'Economia del 2013 Robert H. Shiller sosté que en els estudis del seu àmbit cal integrar el paradigma de la «narrativa econòmica» («*narrative economics*»). A parer seu, l'anàlisi de l'enorme circulació dels relats populars de l'enriquiment fàcil no només contribueix a explicar fenòmens històrics tan rellevants com les grans crisis contemporànies —el crac de 1929 i la Gran Depressió del decenni següent, i el col·lapse financer del 2008—; també pot contribuir a predir-ne de futures (SHILLER 2019).

Entrellaçant l'economia i la psicologia social, Andrzej Nowak, Marta Kacprzyk-Murawska i Ewa Serwotka (2017) afirmen que les narratives individuals són les que structuren les experiències personals i la comprensió del flux d'esdeveniments que van des de l'ordre microeconòmic fins al macroeconòmic, i que, per tant, són les que permeten adoptar unes actituds determinades i emprendre accions, siguin a títol personal o col·lectiu. Segons els estudiosos, la imbricació de múltiples narratives personals configura la realitat social i econòmica, sobretot quant a la dimensió simbòlica, fins al punt que els relats acaben tenint un major impacte en l'àmbit de l'economia que no pas les xifres. Adverteixen també que la interacció entre individus és el que permet la construcció social de les narratives —de naturalesa ascendent (*bottom-up*)—, que s'articulen en relació amb les narratives oficials del poder i l'autoritat —de naturalesa descendent (*top-down*).

En l'àmbit de la sociologia mèdica, tanmateix, s'empra el concepte de la «narrativa econòmica» en un altre sentit. D'una banda, es con-

templen els relats autobiogràfics del pacient i de qui li dispensa les cures com a dispositius clau del procés terapèutic.¹ De l'altra, se'ls reconeix l'agència en la construcció dels imaginaris socials de les malalties, com ara la demència (HILLMAN *et al.* 2018). Conseqüentment, aquesta «tecnologia confessional» produeix valor social: empodera individus i col·lectius, alhora que interroga les institucions, principalment el sistema sanitari (BURCHARDT 2015).

Al seu torn, la literatura compta amb una llarga tradició que connecta el món dels relats de ficció amb l'economia. A fi d'abordar amb mirada interdisciplinària aquesta tradició s'han publicat volums col·lectius com ara *Economía y literatura* (2006), coordinat per Luis Perdiges de Blas i Manuel Santos Redondo –on, per exemple, es tracta el pensament econòmic de Josep Pla–, *Literatura i economia* (2016), editat per Joaquim Perramon, i molt recentment, *Cultures of Currencies. Literature and the Symbolic Foundation of Money* (2022), editat per Joan Ramon Resina. Perramon argumenta que en el llarg *continuum* d'obres que tracten els «fets econòmics rellevants» n'hi ha que han plasmat les conseqüències que aquests fets han tingut en clau personal. Entre els representants més il·lustres inclou «William Shakespeare (*El mercader de Venècia*), Cervantes (el *Quixot*), Wolfgang Goethe (*Faust*), Nikolai Gogol (*Les ànimes mortes*), Charles Dickens (*Temps difícils* o *Oliver Twist*), Honoré de Balzac (*La comèdia humana*), Émile Zola (*L'argent*), Narcís Oller (*La febre d'or*), Santiago Rusiñol (*L'anca del senyor Esteve*) [...]» (PERRAMON 2016: 16-17).

Des del 2008 ençà, en l'espai literari català s'ha publicat un corpus de novel·les, molt remarcable des del punt de vista quantitatiu, que venen a inscriure's en aquesta tradició literària. El crack financer n'ha estat el catalitzador. Els textos, que plasmen unes trajectòries vitals profundament colpejades per la crisi econòmica, contribueixen a bastir una narrativa construïda socialment i culturalment que sovint qüestiona o matisa els relats hegemònics i, sobretot, en donen la dimensió vivencial més enllà de la fredor objectiva de xifres, estadístiques i informes.

1. En els estudis de l'àmbit sanitari s'empra principalment el concepte de «narrativa mèdica» o «narrativa sanitària».

En sintonia amb reivindicacions feministes que han emergit amb força durant el darrer decenni, algunes d'aquestes novel·les subverteixen la concepció androcèntrica d'aquesta tradició en concedir tot el protagonisme a la subjectivitat d'una dona. D'entre les obres que desplacen els paràmetres canònics n'hi ha que posen en primer terme les seqüeles psicològiques i l'esfondrament afectiu que pateixen unes dones vulnerables afectades per la crisi estructural i, més particularment, la precarietat laboral: són el revers de les «narratives econòmiques» de precrisi a les quals fa referència Shiller. Entre aquestes destaquen *L'altra* (2014), de Marta Rojals, *Els fills de Llacuna Park* (2017), de Maria Guasch, i *Lena al descobert* (2021), de Carolina Montoto. Totes elles, convé subratllar-ho, estan protagonitzades per dones en edat reproductiva (en Montoto, tot just esgotada) que no sols no tenen fills –de resultes de la crisi personal que estan patint, i sense una parella estable. Ni tan sols es plantegen la maternitat. Aquestes novel·les de la recessió, al nostre entendre, venen a exposar les raons psicològiques i afectives de les «maternitats en vaga» (BROWN 2020) que, en part, obeeixen a la violència local i global del capitalisme, i que deixen de donar continuïtat a una institució tan fonamental per al sistema econòmic com és la família.

En aquest capítol ens proposem estudiar *Els fills de Llacuna Park*, la tercera novel·la de Guasch, reconeguda amb el Premi de la Crítica de narrativa catalana 2018. La narració, autodiegètica, s'articula a l'entorn de la subjectivitat de la Clara, un personatge inspirat, al nostre entendre, en Aloma de Mercè Rodoreda. De caràcter introvertit i baixa autoestima, la jove, que viu immersa en un estat depressiu agreujat en bona mesura per la precarietat laboral i habitacional, descobreix violències explícites i subterrànies que fan trontollar encara més la seva fràgil estabilitat emocional. De resultes de la feina temporal de professora de català, coneix de primera mà una presó de dones: dialogant amb les recluses albira unes trajectòries vitals encara més precàries que la seva i, a més, estigmatitzades. També a propòsit de la presó té l'oportunitat d'iniciar una relació sentimental que la duu a descobrir condicions de vulnerabilitat més extremes que la pròpia. La davallada als inferns dels altres, tant dels qui són dins com fora de la presó, perpetua l'abatiment i intensifica la introversió de la Clara, fins

al punt d'incapacitar-la per establir sòlids llaços afectius i construir un projecte vital compartit que no sigui marcat per la provisionalitat.

La crítica ha convingut a destacar la gran sensibilitat narrativa de Guasch en la plasmació d'una psicologia colectiva profundament marcada per la precarització i la pèrdua d'horitzons de futur (PAGÈS JORDÀ 2017; PUIGDEBALL 2017; ŠKRABEC 2017; GARCIA FUSTER 2018). Nosaltres ens proposem demostrar, d'una banda, que l'abordatge de l'impacte de les múltiples violències sistèmiques de matriu capitalista posa en el centre la representació de les seves seqüeles en el terreny de la salut mental i de les relacions afectives. Així, l'obra destil·la un discurs d'enorme rellevància per al sistema econòmic capitalista: exposa una de les causes principals de la davallada de la natalitat en la societat catalana que, significativament, es produeix a partir de l'any 2008.² D'altra banda, per plasmar aquestes conseqüències que se situen en el terreny de l'intangible, i mirar d'abordar-les amb complexitat i des d'una perspectiva interseccional, Guasch superposa diferents plans narratius i imbrica tres gèneres novel·lístics: el psicològic, el criminal i el carcerari.

2. LA CRISI: SALUT MENTAL, DEVASTACIÓ AFECTIVA I CURES

El daltabaix financer del 2008 i les dramàtiques conseqüències socials i econòmiques de la crisi que va desencadenar és el marc diegètic de moltes obres catalanes i espanyoles dels darrers anys —i també d'altres espais literaris.³ Els múltiples tentacles i les derives criminals

2. Per resseguir la davallada de la natalitat vegeu l'article «Demografia de Catalunya» de la Viquipèdia (<https://ca.wikipedia.org/wiki/Demografia_de_Catalunya>).

3. N'és un exemple, d'una banda, la novel·la del francès Mathias Énard, *Rue des voleurs* (2012); finalista del Premi Goncourt, ha estat traduïda al català per Mercè Ubach amb el títol *Carrer Robadors* (2013). L'adaptació dramàtica que va fer-ne Julio Manrique va inaugurar el Festival Grec de 2021. De l'altra, la del belga Grégoire Polet *Barcelona!* (2015), reconeguda amb el Premi Amerigo Vespucci 2015, publicada en català el 2016 en traducció d'Albert Mestres. La multiplicitat de trames en la novel·la de Polet, que significativament tenen com a punt de partida el 2008, aborda l'esclat de la crisi, el moviment del 15M, els acomiadaments massius, els desnonaments i les condicions d'extrema precarietat en què viuen els immigrants africans a la capital catalana.

de la corrupció immobiliària durant el període de l'economia del totxo, la degradació del paisatge i la destrucció mediambiental (especialment de les zones costaneres), l'empobriment i l'endeutament de milions de famílies, les severes retallades en serveis socials, l'augment desbocat de l'atur, especialment entre joves i immigrants, la precarització del mercat laboral, i l'incompliment sistemàtic del dret constitucional a l'habitatge, que té en els desnonaments la seva cara més fosca, són matèria literària de nombroses produccions culturals. Algunes de les obres que s'han fet càrrec d'aquestes problemàtiques han obtingut el màxim reconeixement institucional. En l'espai literari en llengua castellana l'autor més paradigmàtic és Rafael Chirbes: va ser reconegut amb el Premi de la Crítica de narrativa per *Crematorio* (2007) i amb el Premi Nacional de Narrativa el 2014 per *En la orilla* (2013). En l'àmbit català, a més del premi atorgat a Guasch per *Els fills de Llacuna Park*, Lluïcia Ramis va guanyar el Premi Anagrama 2018 amb *Les possessions*.

Un gruix important d'aquesta literatura ha volgut sumar-se a les crides de diferents mobilitzacions socials —en especial el Moviment 15M— que han impugnant les polítiques d'austeritat dels governs espanyols de la postcrisi, així com la violència sistèmica del capitalisme i de les polítiques neoliberals. Les obres, a voltes travessades per una profunda indignació, persegueixen activar el lector com a subjecte polític tot desemmascarant la ideologia del progrés sobre la qual descansa el capitalisme extractiu i expansiu global. La precarietat hi és representada com un estat permanent «d'incertesa i d'exposició al perill, [que] abraça la totalitat de l'existència, els cossos, els modes de subjectivació. És amenaça i constricció» (LOREY 2016: 17).⁴ Això fa que sovint els relats estiguin impregnats de la malenconia, l'esperit del nostre temps segons autors com Srećko Horvat:

no hauríem d'oblidar que la crisi planetària actual no afecta tan sols la biosfera sinó també la semiosfera i, per tant la subjectivitat humana, i que molt sovint porta al predomini d'una sensació de por, ansietat, depressió, desesperança i un tipus concret de malenconia. (2021: 37)

4. La traducció de totes les citacions originalment en castellà són nostres.

Les novel·les que han volgut plasmar la precarització vital resultant de la crisi sovint aborden l'impacte que ha tingut en l'àmbit de la salut mental, l'esfera psicològica i la dels llaços afectius i socials de les persones, especialment en les més vulnerables. I, amb major o menor traça, han sabut interconnectar la superposició de crisis, violències i amenaces tant d'ordre local com global. Enfront de tot plegat, aquestes obres semblen obeir a la consigna que llançava Judith Butler el 2009 a *Frames of War: When is Life Grievable?*:

La precarietat de la vida ens imposa una obligació. Hem de preguntar les condicions sota les quals és possible aprehendre una vida o un conjunt de vides com a precàries, i les condicions que ho fan menys possible, o fins i tot impossible (...) si volem ampliar les reivindicacions socials i polítiques sobre els drets a la protecció, la persistència i la posteritat, abans ens haurem de basar en una nova ontologia corporal que impliqui repensar la precarietat, la vulnerabilitat, la capacitat de ser ferits, la interdependència, l'exposició, la persistència corporal, el desig, la feina i les reivindicacions del llenguatge i de la pertinença social. (BUTLER 2019: 30-31)

Les narratives sobre la crisi ens interroguen sobre les condicions de vida tant nostres com dels altres. També contribueixen a desllindar el concepte de vulnerabilitat —propi de la condició humana, en tant que som éssers socialment interdependents— del concepte de precarietat —una condició contingent, en general, de naturalesa socioeconòmica. La distinció entre un i altre concepte la il·lumina amb encert Ana Carrasco (2016: 278):

La font de vulnerabilitat és constitutiva del jo: la fragilitat, la mort, la finitud, però la de la precarietat sempre és accidental i té una contingent dimensió econòmica, social i política (i fins i tot personal). Tots som vulnerables però no tots estem en una situació precària. Per tant, la precarietat és un estat, no definitori o constitutiu de l'ésser humà, sinó un estat malaltís, això sí, que pot fer fallida i trencar el projecte que som.

Així, la dimensió política d'aquestes novel·les, estretament imbricada amb consideracions d'ordre ètic, apunta envers les contingències socioeconòmiques de la precarietat.

La crisi, com és sabut, ha tingut un impacte global. Lògicament, la representació dels seus efectes devastadors en l'esfera ambiental, les relacions socials i la subjectivitat ha estat present en múltiples espais literaris. El novel·lista Petros Màrkaris, per exemple, ha consagrat una tetralogia a denunciar les cruentes conseqüències que van tenir les draconianes polítiques d'austeritat que Europa va imposar a Grècia (GESTÍ 2016).⁵ Quant a l'àmbit anglosaxó, s'ha produït també un gir envers la precarietat, segons que sosté Marc Botha. El creixent interès per fer visible problemàtiques socials i personals situa al centre del relat els afectes; sobretot, les nostres relacions i responsabilitats envers els altres (BOTHÀ 2015: 12). Així mateix, Botha considera que la literatura ha demostrat ser un eficaç dispositiu per explorar la fragilitat del futur que s'albira en el marc de la lògica expansiva del neoliberalisme, que és a l'arrel de la precarietat present.

Semblantment a aquestes novel·les que plasmen la precarietat com a condició de l'època, *Els fills de Llacuna Park*, d'una banda, descabdella un relat que traça temàticament i formalment aquesta fragilitat del futur. De l'altra, presenta una «intensa focalització en el jo» (CLAESSON 2019: 16). Amb un desplegament expositiu desdramatitzador, que combina passatges de tessitura notarial amb imatges de càrrega poètica i simbòlica, la Clara Blai, una barcelonina de trenta-dos anys que encara no ha pogut emancipar-se de la família —viu amb el germà, la cunyada i el nebot (com Aloma) al Guinardó—, narra en primera persona un breu episodi de la seva discontinua vida laboral. Durant uns mesos dels anys 2014 i 2015 fa una substitució: imparteix classes de català a la secció de dones de la Presó de Brians I.⁶ El relat finalitza, significativament, en tornar-se a quedar a l'atur. Tot i així, la Clara deixa enrere el seu estat de prostració i inicia una nova etapa vital: finalment emancipada de la família, s'instal·la en un pis de lloguer compartit a l'Eixample. Sap, però, que és provisional; la primera nit, conscient de les dificultats per

5. La tetralogia ha estat puntualment traduïda al català per Joaquim Gestí i Montserrat Franquesa.

6. Situada a la carretera que connecta Martorell i Capellades, pertany al municipi de Sant Esteve Sesrovires.

trobar un encaix en el món i de fer arrels, pensa «[a]ixò no serà mai casa meva» (GUASCH 2017: 175).

La Clara només té una complicitat amistosa amb el Christian i la cunyada. Aquesta, que és infermera, li proporciona el lorazepam (un tranquil·litzant i ansiolític) que li fa més passador l'estat depressiu i li permet combatre l'insomni. Amb la mare, que està de baixa per depressió (causada per una agressió per part d'uns alumnes de l'institut), no hi pot comptar. Des d'una subjectivitat omnipresent, que combina la introspecció amb l'afinada mirada inquisitiva envers els altres, la Clara consigna les dificultats que té per establir relacions sòlides i de confiança amb figures de tres cercles distints: la família, coneguts del passat i les recluses. La retòrica sincopada d'aquest relat netament autodiegètic posa en primer pla la distància emocional que la fràgil protagonista —de vegades en estat de sedació— estableix amb la pràctica totalitat de personatges. Només amb el petit nebot, l'Eloi, tan vulnerable a les pors, estableix una afectuosa estima recíproca: les cures que li dispensa, les úniques que assumeix com a agradosa responsabilitat familiar, són les d'una tendresa pròpia d'una maternitat normativa, però tanmateix vicària —és, com Aloma, una tieta sol·licita.

Gràcies a la feina de professora, que li permet franquejar la frontera de l'espai disciplinari que és la presó, la Clara retroba uns antics companys de l'institut de Canyars: els bessons Sònia i Gabriel Bermúdez. Ambdós, com també el germà gran, l'Àlex, que va morir als quinze anys de sobredosi, havien estat alumnes dels pares de Clara, professors del mateix institut. La Sònia està complint condemna per un delicte d'agressió física a un home. El Gabriel, que va de tant en tant a visitar-la, coincideix a la sortida amb la Clara. Els encontres fortuïts en aquest espai fronterer, els murs infranquejables per a la ciutadania privada de llibertat, ben aviat propiciaran que la Clara i el Gabriel estableixin un inestable lligam sentimental. La relació, tan mancada de tendresa com plena de silencis i de dificultats de comunicació verbal i corporal, s'acaba trencant de resultes d'una agressió física d'ella cap a ell. Amb tot, en sortir de la presó el darrer dia de classe, la Clara el veu a l'aparcament: per bé que ell li dona l'esquena —«se li corba una mica, com si carregués un pes a les espatlles»—, roman en aquest espai fronterer, on havia començat la seva relació, en

actitud d'espera. L'última frase de la novel·la deixa en suspensió la possibilitat de la represa sentimental: «Encara que no fa cap gest, sap que l'estic mirant» (GUASCH 2017: 182). La clausura, doncs, insisteix en les dificultats d'establir una reciprocitat afectiva per part de dues subjectivitats intricades que no saben posar en paraules sentiments, experiències i desitjos.⁷ El marc espacial liminar (el pàrquing de la presó), la circularitat narrativa (la Clara i el Gabriel tornen a ser allà on eren al principi del relat), el laconisme expressiu i el tractament de la corporalitat d'aquest final subratlla la persistència d'una precarietat que ha motivat en bona mesura l'esquinçament interior dels personatges al llarg de tot l'arc temporal diegètic.

L'establiment de llaços afectius amb Gabriel porta la Clara a revisitar Canyars. Aquesta ciutat fictícia del Baix Llobregat, colpejada per la crisi —a les parets del magatzem dels marbres hi ha «pintades negres dels ERE» (GUASCH 2017: 46)— és l'espai d'adolescència en el qual sempre s'havia sentit desplaçada: era vista com la «*de Barcelona*», cosa que aguditzava la seva «sensació inconfessable d'inferioritat» (GUASCH 2017: 45). En la tornada a Canyars, que dista molt de ser un paradís perdut, la Clara rememora vivències i emocions viscudes en l'espai disciplinari que era l'institut —sobretot, el complex d'inferioritat davant del poder de lideratge i la intel·ligència de Sònia. Per gaudir d'estones d'intimitat, la parella va de tant en tant al pis de la família Bermúdez, que fa olor de ranci, en «un bloc anodí de quatre pisos [...] amb una escala ombrívola» (GUASCH 2017: 63). El Gabriel, que treballa al ram de la construcció, de resultes de la crisi del totxo ha hagut de tornar a viure amb els pares —la dependència de l'espai familiar els genera a tots dos una profunda humiliació. Allà, la Clara coneix el tiet que entre els estudiants havia conferit una especial aura als bessons, i que havia alimentat la seva arrogància:⁸ Jesús Prat, «l'home que va passar de paleta i

7. La precarietat de les relacions sentimentals en temps de postcrisi apareix en d'altres novel·les, com ara en les obres de Marta Rojals, *Vides desafinades* (2011) de Xavier Aliaga, *L'amor fora de mapa* (2016) de Roc Casagran, i *Gina* (2019) de Maria Climent.

8. «Els dos germans no eren modestos, tots teníem clar *de qui* eren nebots, o sigui del Jesús Prats, el constructor de Llacuna Park, la urbanització de la platja» (GUASCH 2017: 26).

playboy [...] a empresari de la construcció» (GUASCH 2017: 42). Jesús és el ric promotor immobiliari de Llacuna Park. Amb ell la Clara té un fugaç encontre sexual, justament, al luxós xalet de la urbanització costanera, amb «un mirador sobre la platja i l'avinguda de gespa rere la tanca de la casa» (GUASCH 2017: 131).

A Canyars la Clara es relaciona també amb l'Andrea, la filla d'Ignasi Aparicio (mort fa anys), que havia estat regidor d'urbanisme i gran amic de Jesús. A poc a poc, i gràcies a la seva aguda sensibilitat, la Clara descobreix la raó de l'estret lligam d'afiliació i de disposició per a la cura que existeix entre la Sònia, el Gabriel i l'Andrea —una de les fonts de conflicte de la relació sentimental de la Clara i el Gabriel és justament per la complicitat que ell té amb Andrea, de la qual Clara se'n sent dolorosament exclosa. La Sònia, el Gabriel i l'Andrea són, juntament amb l'Àlex, *els fills de Llacuna Park*,⁹ les víctimes d'un drama familiar: «Tot té alguna cosa desoladora, de persones que no han acabat de créixer» (GUASCH 2017: 58). Immergint-se en l'*espai lacustre*, Clara acaba descobrint un crim comès molts anys enrere, vinculat a la coneguda corrupció urbanística per part de Jesús, que havia estat a punt de dur-lo a la presó, segons li explica la Sònia (GUASCH 2017: 41).¹⁰ A fi d'obtenir la requalificació de terrenys que

9. El títol de la novel·la és polisèmic. Evoca dues pèrdues irrevocables: la de la infantesa lliure de violència dels germans Bermúdez i la mort de l'Àlex, i la d'un hàbitat, «la pineda verge i els aiguamolls» (GUASCH 2017: 80), damunt dels quals s'hi han construït «torres i apartaments entre pinedes; llocs plàcids, absorts en un silenci propi i secret» (GUASCH 2017: 129) i «el centre comercial de Llacuna Park [...] abandonat al seu entorn cru de polígon industrial» (GUASCH 2017: 98). Totes dues pèrdues han estat per mor de l'enriquiment personal de Jesús. La devastació afectiva de resultes dels abusos i del trauma de la mort de l'Àlex és correlativa a la devastació del paisatge. El títol, per tant, apunta l'estreta imbricació entre dues violències: la intrafamiliar i l'ecològica. Ambdues emanen, com es descabdella en l'obra, d'una violència sistemàtica primigènica: la del capitalisme.

10. Creiem oportú assenyalar que, més enllà de la coincidència del títol, *Nerium Park* (2012), de Josep Maria Miró, presenta altres punts de contacte amb la novel·la de Guasch. En el portal de la Sala Beckett, on es va representar el 2018, hi consta: «es tracta d'un thriller social que és alhora un retrat fidel de la generació criada sota la ideologia del *pelotazo* urbanístic i la descripció de la superficialitat de les relacions humanes» (<<https://www.salabeckett.cat/espectacle/nerium-park/>>).

permetrien enriquir-lo, el tiet va oferir els tres nebots com a moneda de canvi: va brindar a l'Ignasi l'oportunitat d'abusar-ne sexualment, amb la connivència dels pares. Les conseqüències d'aquest crim comès sota l'ègida familiar van ser devastadores per als *fills de Llacuna Park*. L'Àlex va caure en l'addicció a l'heroïna i, anys més tard, la Sònia, una alumna brillant, justament la persona amb qui Clara havia descobert «que hi havia gent que podia anar de llesta i ser popular, i tot sense esforç» (GUASCH 2017: 47), va quedar atrapada en l'alcoholisme. El crim explica també l'aparent apatia i els silencis del Gabriel, el seu posat d'home abatut (sempre amb les espatlles caigudes i la mirada baixa), «com si l'haguessin castigat» (GUASCH 2017: 101) —anticipant-se al trencament, la Clara pensa que el recordarà «abstret i fràgil» (GUASCH 2017: 106). També explica que Andrea estigui obsessionada a reparar el mal realitzat envers els germans, com si volgués expiar el crim comès pel pare pedòfil i, paral·lelament, a desplegar el seu compromís polític en el marc de la CUP, denunciant les pràctiques il·lícites de Jesús i el desastre ambiental causat per la seva constructora. Mentre els victimaris s'han lliurat del càstig, les víctimes ho han pagat molt car: «L'Àlex i la Sònia eren els llestos, i mira» (GUASCH 2017: 137), diu cínicament Jesús a la Clara. L'Àlex va morir de sobredosi; la Sònia roman confinada entre els murs de la presó.¹¹ El Gabriel és una persona tenallada per la por, al seu torn: no s'atreveix a dir a la Sònia que ha tornat a treballar amb el tiet.

3. PLANS NARRATIUS I FILIACIONS GENÈRIQUES

Els fills de Llacuna Park s'inscriu en la tradició d'obres literàries que plasmen les vivències d'un personatge colpit per les adversitats econòmiques. Per narrar els efectes psicològics i relacionals que la recessió derivada del crac del 2008 té en la Clara i els personatges del seu entorn, Guasch imbrica tres gèneres: la novel·la psicològica, la criminal i la carcerària.

11. La imatge inaugural de la novel·la és la Sònia recolzada contra la paret carcerària.

Els fills de Llacuna Park és una novel·la psicològica. D'entrada, l'obra s'articula a manera de monòleg interior. La veu narrativa de la protagonista descabdella pensaments, sentiments, accions i escenes que es desenvolupen en present d'indicatiu, tot incorporant alguns diàlegs breus. Amb gran sobrietat i efectivitat expressives, del tot alienes a la retòrica sentimental, combinant el·lipsis i analepsis, així com elements d'ordre simbòlic, sobretot de matriu bíblica,¹² Guasch aconsegueix perfilar la psicologia tant de la protagonista com de la resta de caràcters que, presentats des de la subjectivitat de Clara, sovint queden tenyits de la seva malenconia —un estat emocional similar al d'Aloma. En reconstruir-ne la història de vida, deixa intuir l'arrel dels problemes d'ordre emocional i actitudinal que bona part d'ells pateixen. El tractament de l'espai també perfila la psicologia dels caràcters: les cases dels Bermúdez i dels Blai, per bé que són aixopluc material, constitueixen entorns opressius, presons simbòliques que no contribueixen al benestar emocional.

En el caràcter de la Clara la novel·la plasma les «pertorbacions psicològiques» que poden derivar-se del treball temporal o de la pobresa laboral (PÉREZ-FOGUET 2021). La persona que permanentment ha d'estar buscant feina està «marcada per una condició existencial difosa», sol tenir una «vida social depauperada» i no pot «dotar-se d'un projecte de vida de llarg plaç que incorpori espais per a activitats extralaborals (culturals, formatives, polítiques)» (ARRIOLA 2016: 43). La Clara, en tornar a treballar se sent «cansada», perquè «ja no recordava què és treballar i estar per altres persones» (GUASCH 2017: 15).¹³ La vida precària predisposa envers l'individualisme, a desvincular-se i a no tenir cura dels altres. Amb tot, la feina a la presó, encara que sigui

12. Aquests elements són, més enllà del leitmotiv del color blau, i els noms d'alguns personatges, emprats en algun cas en clau irònica —Gabriel, Jesús, Melcior. El fet que el clímax narratiu succeeixi en dates tan assenyalades com Nadal i la Nit de Reis, dies en què afloren afectes i tensions familiars, té una clara dimensió simbòlica. En una irònica epifania, la Clara descobreix la pedofília perpetrada als menors Bermúdez en la nit que els adults fan més màgica per als infants.

13. En Christian, el seu amic, li «retreu que ningú no tingui notícies» seves; i puntualitza: «Ningú és un grup reduït de gent [...] últimament no surto gaire» (GUASCH 2017: 39).

provisional —i que ella la vinculi a una depressió—, li fa millorar l'autoestima —que s'autodenomini com a «cosa» és ben indicatiu del baix concepte de si mateixa:

De nou, un control; encasto la targeta verda contra el vidre, i el funcionari fa una ullada ràpid al passí que m'acredita com a professora. M'agrada aixecar la targeta que diu que sóc alguna cosa, no penso que és per poc temps, fins que l'altra superi la depressió o el que sigui. (GUASCH 2017: 7)

La Clara, bona intèrpret dels silencis i dels gestos, descobreix violències soterrades de la família Bermúdez que romanen en l'espai de l'indicible, malgrat el silenci que plana entorn de la *llacuna* de la història familiar. Així, la protagonista identifica la relació de causalitat entre els efectes devastadors dels abusos en els éssers vulnerables que eren els fills Bermúdez, i les seves trajectòries vitals, tan fatalment determinades. Aquesta dimensió psicològica articula el tram d'afectes i desafectes entre els personatges, sobretot quant a la família de la Sònia i el Gabriel, marcada per la violència intrafamiliar. A la Clara, els Bermúdez li semblen «persones desgraciades» (GUASCH 2017: 75), per això li generen compassió, especialment el Gabriel. Més tard, en identificar el Jesús com a partícip del crim envers els nebots, canalitza el rebuig i la ràbia envers ell, similar a la que sent en Gabriel.

La segona filiació de l'obra és la novel·la criminal.¹⁴ Entrellaçada amb els vaivens sentimentals entre la Clara i el Gabriel, es desenrotlla la trama d'intriga que condueix la protagonista a descobrir un crim i a identificar-ne els perpetradors. Ara bé, a diferència del que dicta el cànon del gènere, tot queda irresolt i impune. El tractament de la temporalitat permet que Clara pugui anar reconstruint les *llacunes factuales* que la porten a descobrir els abusos i les seqüeles psicològiques i afectives que arrosseguen les víctimes, la Sònia i el Gabriel, i que van

14. En el seu primer matí al nou pis de l'Eixample, la Clara evoca Georges Simenon: «Recordo una novel·la de Simenon, una que el protagonista, que és a la presó, contempla cada dia la finestra de l'edifici del davant, on una dona endreça l'habitació i cuida un nen petit, i que això, per al personatge, té algun significat, com si el redimís» (GUASCH 2017: 177).

abocar l'Àlex a la mort. La veu narrativa, és a dir, la Clara, mai no fa consideracions de tipus moral ni judicis ètics: manté sempre la fredor suspicax i quasi policial en la reconstrucció dels fets. Tanmateix, en la manera d'exposar-los —igualment com altres obres de la literatura catalana recent que aborden els abusos infantils i els drames personals i familiars que se'n deriven—¹⁵ sembla interpellar una societat que fins fa ben poc no ha contemplat l'abús infantil com un problema personal i social de primer ordre a resoldre.

I, finalment, la tercera filiació genèrica és la novel·la carcerària, que és tractada amb una explícita perspectiva feminista.¹⁶ Guasch, tal com consigna al final del llibre, s'inspira en *Mujeres encarceladas* d'Elisabet Almeda (2003). Basant-se en aquest estudi i en la seva experiència personal com a professora de català al mòdul d'homes de la presó de Brians II (ALIAGA 2017), l'autora dibuixa un paisatge punitiu en què apareixen bona part de les problemàtiques pròpies de les condicions de les recluses. En la representació literària d'una realitat tan marginada, de l'espai material i simbòlic de la pena femenina, no es limita a impugnar la naturalesa patriarcal de la institució carcerària.¹⁷ També posa de manifest la correlació entre el col·lectiu que compleix penes i les desigualtats socials d'una ciutadania global tenallada per la violència sistèmica i anònima del capitalisme, que s'acarnissa especialment en les dones. Dones com la jove boliviana, la Gloria, empresonada per fer de mula (GUASCH 2017: 72), o com la que roba per encàrrec a El Corte Inglés (GUASCH 2017: 91), són

15. Les seqüeles psicològiques dels abusos infantils, sovint associades a drames familiars, han estat tractades a les novel·les *Elisa Kiseljak* (2005), de Lolita Bosch, *Paraulles emmetzinades* (2010), de Maite Carranza, *L'últim dia abans de demà* (2011), d'Eduard Márquez, i a diverses obres de teatre, com ara *Happy Birthday to You* (2003), de Manuel Molins, *Les habitacions tancades* (2008), de Samuel Sebastian, i *Dinamarca* (2019), de Josep-Lluís i Rodolf Sirera. També s'han publicat una bona colla de llibres infantils que persegueixen la prevenció dels abusos a menors, com *L'ombra de la Clara* (2016), d'Elisenda Pascual.

16. En l'article «Les presons de dones: la mirada feminista de Maria Guasch» (en curs) estudiem de manera central la condició de novel·la carcerària de l'obra.

17. Ho exemplifica l'escena en què «el funcionari, repolit, aferrat al walkie, condueix la filera de dones» (GUASCH 2017: 17), o quan explica als pares «els petits abusos dels funcionaris» (GUASCH 2017: 20).

víctimes paradigmàtiques d'aquesta violència. Pel que fa a la Sònia, el càstig estatal té uns efectes en el pla tant físic com psicològic. La Clara constata el seu deteriorament corporal: «noto com s'aprima, com cada vegada fa més ulleres i no es renta els cabells, com camina d'esma al costat de l'amiga inseparable» (GUASCH 2017: 73). I afegeix: si «ha caigut més avall que ningú», és perquè «és evident que no està bé del cap, perquè la gent normal no va apallissant ni buidant ulls al personal» (GUASCH 2017: 40).

Guasch estableix una relació especular entre el centre penitenciari i la societat, que és reforçada pel fet de presentar les llars familiars dels Blai i dels Bermúdez com a presons simbòliques. Així, els universos d'intramurs i d'extramurs presenten múltiples similituds: cada persona, més enllà dels seus trets físics i psicològics, té una trajectòria vital determinada pel gènere, la família, la classe, l'educació i l'origen, i està sotmesa a violències i desigualtats que, en el cas de les dones, solen ser més punyents. A la presó, on paradoxalment la Clara troba «pau», hi ha dones que han agredit homes (la Sònia), que consumeixen drogues, que són medicades per tractar addiccions i problemes mentals (l'amiga de la Sònia sembla que pateix un problema psiquiàtric), que fan teatre, que reben educació, que llegeixen a la biblioteca, que riuen quan parlen de la paraula «*cigala*», i que tenen relacions sentimentals. A l'entorn de la Clara també: ella mateixa agredeix el Gabriel, amb qui té una relació sentimental, i pren lorazepam; els seus pares consumeixen marihuana; ella, la Sandra i una altra companya reien «sempre que sortien les paraules bagassa i barjaula» (GUASCH 2017: 27); els col·legues de Canyars fan teatre.

Tanmateix, hi ha dos aspectes que caracteritzen les dones recluses i en subratllen l'alteritat. La Clara en consigna el vitalisme, els impulsos creatius, la perseverança per assolir reptes d'aprenentatge i, sobretot, els forts vincles afectius i familiars de què gaudeixen. Per bé que són presentades com a dones subalternitzades i en alguns casos racialitzades, en cap cas es presenten com a desvalgudes i sense agència, sinó tot al contrari. Les joves llatinoamericanes, per exemple, tenen «un riure de salut i de muntanya» (GUASCH 2017: 9). Les alumnes, «escriuen, escriuen sense parar, amb bolígraf i paper i una calligrafia pulcra i aplicada [...] Són poemes, cartes d'amor, evocacions de pobles

impossibles, com de postguerra, on la vida és dura però autèntica, i tots s'ajuden els uns als altres, i maten el porc, i llauren la terra amb els bous» (GUASCH 2017: 9-10). Aquestes dones sotmeses a penes estatals, a més, tenen un gran poder: la capacitat reproductiva.

L'última escena del llibre, significativament, posa al centre el poder reproductiu de les recluses. En sortir de la presó el dia que finalitza el contracte, la Clara coincideix al vestíbul amb la Dolors, la dona que robava a El Corte Inglés, que just acaba de complir la pena. En la seva posada en llibertat, a l'expresidiària l'esperen xiscles, bromes i abraçades de la família. La Clara i la Dolors, a punt d'iniciar una nova etapa de la vida i abans de bifurcar les seves incertes trajectòries respectives, protagonitzen la següent escena:

La dona riu amb orgull, em fa un gest amb la mà perquè m'acosti, se li il·luminen els ulls.

—Miri, profe, els meus fills.

—Tots? —dic, amb astorament.

Ressegueixo amb la vista la col·lecció d'adolescents d'aire desafiadador, noies fornides amb excés de maquillatge, els petits que se m'agafen a les cames, em miren amb els ulls àvids de vida. En compto tretze. Tretze fills, ho juro.

Agafó en braços el més petit, una criatura de mirada vivíssima —«Éste, más listo que el hambre», diu un dels homes—, que s'entreté amb els meus cabells. (GUASCH 2017: 182)

La Clara, malgrat parar sempre atenció en els fills dels altres —els de Llacuna Park, els de les preses, el del seu germà, els dels coneguts, els que observa jugant en parcs urbans— en cap moment no s'ha plantejat la maternitat. Tampoc ho fa davant l'estampa familiar d'aquesta mare tan prolífica, orgullosa i de mirada brillant, que sembla abonar la ideologia que les dones s'han de realitzar en el matrimoni i tenint fills. Significativament, quan encara té en braços la criatura, la Clara reconeix a l'aparcament la figura del Gabriel —com ja hem exposat. A ella no l'esperen extramurs amb expressions afectives de joia, tot el contrari de l'expresidiària. En un suspens que emfasitza la incertesa i la fragilitat del futur que travessa la vida de la Clara i el Gabriel, la novel·la es clou de manera circular, al lloc on la seva relació va comen-

çar. En aquest espai liminar, paradigma simbòlic de la precarietat, queda oberta la possibilitat del retrobament. En deixar enrere els murs de la presó i tancar un cicle vital, la Clara podrà restablir llaços afectius i experimentar la felicitat, com la Dolors?

4. CONCLUSIONS

Amb *Els fills de Llacuna Park*, Maria Guasch s'insereix en la tradició literària que connecta la ficció amb la realitat econòmica tot casant tres gèneres: la novel·la psicològica, la criminal i la carcerària. En situar al centre del relat una subjectivitat femenina, tanmateix, subverteix les directrius canòniques. La narració sobre els efectes del crac del 2008, que posa en el centre les seqüeles psicològiques i l'esfondrament afectiu que pateixen els personatges, és eminentment ginocèntrica. Guasch, a més, entronca amb l'àmplia producció literària i els discursos filosòfics que aborden la precarietat com a condició del nostre temps, i que deslegitimen la ideologia del progrés. Així, l'obra impugna les lògiques capitalistes i es vincula amb reivindicacions socials i polítiques atentes als drets, les necessitats i les cures dels més vulnerables. I ho fa amb una clara adscripció a les causes feministes que, al seu torn, integren la mirada interseccional.

La ficció de Guasch, doncs, contribueix a la construcció social de la crisi i, de manera imbricada, a la d'un imaginari de les malalties mentals i dels estats i vincles emocionals determinats per la precarietat. La història de la Clara Blai és el revers de la «narrativa econòmica» dels qui es van enriquir amb celeritat i sense escrúpols, com el Jesús, el promotor immobiliari que queda impune tant de la violència intrafamiliar com de l'ecològica que va perpetrat durant els anys de l'orgia del totxo. Així, les vicissituds de la protagonista i de la constel·lació de personatges que l'envolten aporten als lectors una dimensió vivencial de la crisi que permet comprendre'n aspectes obliterats pels discursos hegemònics.

L'estat depressiu i la consegüent dependència de fàrmacs, la baixa autoestima, la malenconia, les dificultats per establir llaços afectius sòlids, la poca predisposició envers les cures dels altres i la des-

esperança davant la fragilitat del futur no són tampoc un assumpte menor si extrapolem el cas individual de la Clara. El fet que ella, que està en edat reproductiva, ni tan sols es plantegi tenir fills —com moltes protagonistes de la novel·la catalana actual, i a diferència d'Aloma— apunta un «problema» de primer ordre si es mira des dels prismes social, econòmic i demogràfic: el de les maternitats en vaga. Es tracta d'una qüestió, la de la davallada de la natalitat, que sol ser absent en el cànon que enllaça economia i literatura, de naturalesa eminentment androcèntrica. En aquest sentit, doncs, *Els fills de Llacuna Park* constitueix no només una aportació certament original i oportuna; sembla que també hauria d'animar que disciplines que estan experimentant el «gir narratiu» tinguin en compte l'agència de la literatura en la construcció i difusió de discursos socials i econòmics.

BIBLIOGRAFIA

- ALIAGA (2017): Xavier Aliaga, «Em costa molt l'equilibri entre no voler impactar, i no deixar indiferent», *El Temps*, núm. 1734 (5-9-2017), p. 80-81.
- ARRIOLA (2016): Joaquín Arriola, «Antropología del trabajo precario», dins: Palmar Álvarez-Blanco; Antonio Gómez López-Quiñones (coords.), *La imaginación hipotecada. Aportaciones al debate sobre la precariedad del presente*, Madrid: Libros en Acción, p. 33-48.
- ALMEDA (2003): Elisabet Almeda, *Mujeres encarceladas*, Barcelona: Ariel.
- BOTHA (2014): Marc Botha, «Precarious Present, Fragile Futures: Literature and Uncertainty in the Early Twenty-First Century», *English Academy Review*, núm. 31: 2, p. 1-19.
- BURCHARDT (2016): Marian Burchardt, «The self as capital in the narrative economy: how biographical testimonies move activism in the Global South». *Sociology of Health and Illness*, núm. 38: 4, p. 592-609.
- BROWN (2020[2019]): Jenny Brown, *Maternitats en vaga. La lluita oculta de les dones pel treball reproductiu*, traducció d'Anna Llisterra, Manresa: Tigre de Paper.
- BUTLER (2019[2009]): Judith Butler, *Marc de guerra. Quines vides ploreem?*, traducció de Marina Espasa, Barcelona: Pòrtic.
- CARRASCO (2016): Ana Carrasco, «Salen Escasez, Deuda y Pobreza. Entra Inquietud. Irrumpe Precariedad», dins: Palmar Álvarez-Blanco; Anto-

- nio Gómez López-Quiñones (coords.): *La imaginación hipotecada. Aportaciones al debate sobre la precariedad del presente*, Madrid: Libros en Acción, p. 271-284.
- CLAESSON (2019): Christian Claesson, *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual*, A Coruña: Hoja de Lata.
- GARCIA FUSTER (2018): Artur Garcia Fuster, «Els fills de Llacuna Park», *Els Marges*, núm. 115, p. 116-130.
- GESTÍ (2016): Joaquim Gestí, «Petros Màrkaris: tetralogia d'una crisi», dins: Joaquim Perramon (ed.): *Literatura i economia*, Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, p. 215-224.
- GUASCH (2017): Maria Guasch, *Els fills de Llacuna Park*, Barcelona: L'Altra Editorial.
- HILLMAN *et al.* (2018): Alexandra Hillman; Ian Rees Jones; Catherine Quinn; Sharon M. Nelis; Linda Clare, «Dualities of dementia illness narratives and their role in a narrative economy», *Sociology of Health and Illness*, núm. 40: 5, p. 874-891.
- HORVAT (2021): Srećko Horvat, *Després de l'apocalipsi*, traducció d'Anna Llisterra, Barcelona: Arcàdia.
- LOREY (2016): Isabell Lorey, *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad*, traducció de Raúl Sánchez, Madrid: Traficantes de Sueños.
- NOWAK; KACPRZYK-MURAWSKA; SERWOTKA (2017): Andrzej Nowak; Marta Kacprzyk-Murawska; Ewa Serwotka, «Social Psychology and the Narrative Economy», dins: Jeffrey Johnson *et al.* (ed.): *Non-Equilibrium Social Science and Policy. Introduction and Essays on New and Changing Paradigms in Socio-Economic Thinking*, Cham: Springer Open, p. 45-58.
- OJEDA; IRIBARREN (en curs): Júlia Ojeda; Teresa Iribarren, «Les presons de dones: la mirada feminista de Maria Guasch».
- PAGÈS JORDÀ (2017): Vicenç Pagès Jordà, «Els fills de Llacuna Park: la sordidesa de madurar», *El Periòdic de Catalunya, Icult. Llibres* (26-9-2017), p. 54.
- PERDICES DE BLAS; SANTOS REDONDO (2006): Luis Perdices de Blas; Manuel Santos Redondo, *Economía y literatura*, Madrid: Ecobook, Editorial del Economista.
- PERRAMON (2016): Joaquim Perramon, «Introducció. Economia i literatura, una relació fructuosa», dins: Joaquim Perramon (ed.), *Literatura i economia*, Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, p. 13-19.
- PUIGDEVALL (2017): Ponç Puigdevall, «Les cicatrius inexplicables», *El País, Quadern 1704* (8-12-2017), p. 4.

- RESINA (2022): Joan Ramon Resina, *Cultures of Currencies. Literature and the Symbolic Foundation of Money*, New York: Routledge.
- ŠKRABEC (2017): Simona Škrabec, «La indiferència davant les coses alienes». *Ara, Ara llegim* (7-10-2017), p. 51.
- SHILLER (2019): Robert J. Shiller, *Narrative Economics. How Stories Go Viral and Drive Major Economic Events*, Princeton: Princeton University Press.

SOBRE EL TEATRE POPULAR VUITCENTISTA:
FANTASIA, VIATGES I CIÈNCIA-FICCIÓ¹

MAGÍ SUNYER

Identitats en la Literatura Catalana
Universitat Rovira i Virgili

Utilitzo l'expressió «teatre popular» per referir-me al que en la segona meitat del segle XIX es representava en uns locals que acollien un públic compost per treballadors que buscaven la diversió i l'entreteniment en les no molt abundants estones de lleure de què disposaven. Aquests espectadors no solien ser gaire exigents amb la qualitat artística de les peces i, en canvi, valoraven altres ingredients de l'espectacle com les emocions sovintejades i l'abundància i la fastuositat dels efectes escènics. A la ciutat de Barcelona, en aquella època, abans de l'obertura del Paral·lel com a zona lúdica, aquestes obres es representaven al Teatre Circ Barcelonès (BARCARDIT i GIBERT 2003: 216-217) i als locals situats al passeig de Gràcia. És un tipus de teatre del qual continuem ignorant moltes coses. No pretenc ocupar-me'n de manera exhaustiva sinó examinar unes peces en què es desenvolupa el tòpic del viatge fantàstic o de ciència-ficció. Hi vaig entrar en contacte quan editava el teatre de Rossend Arús i Arderiu i estic convençut que cal un estudi concret del teatre popular d'aquella època. Perjudicat per una habitual falta de qualitat o, com a mínim, d'elevació poètica o dramàtica i per la incertesa que provoca la sospita que moltes de les obres no són altra cosa que traduccions o adaptacions que ni tan sols ho declaren, se l'ha deixat de banda, després d'uns mínims elements, amb la seguretat que tampoc no s'invisibilitza cap text que hagi de figurar en el cànon literari. Ramon Bacardit (2018: 258) ha

1. Aquest estudi forma part de la investigació del grup Identitat Nacional i de Gènere a la Literatura Catalana, de la Universitat Rovira i Virgili, i del Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (GRILC), consolidat (2017 SGR 599), de l'AGAUR de la Generalitat de Catalunya i del projecte PGC2018-093993-B-I00 del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

situat aquest tipus d'obres en un context internacional lúdic i de prioritització del benefici econòmic: «tant a Europa com als Estats Units hi hagué un esclat de formes de teatralitat paròdica expressades de manera diversa: com a paròdies de gèneres, d'estils, d'obres, d'autors, de situacions. Eren peces que solien incloure música i, sobretot, humor i que tendien a subratllar el caràcter caricaturesc també en la interpretació dels actors o en l'escenografia».

La crítica i la historiografia coetànies s'ocupaven de bona part d'aquest teatre des d'uns judicis de valor que atenien només a l'escassa qualitat o, en ocasions, a la falta de respecte cap a la moral de l'època. Els primers historiadors del teatre català tenien una idea formada sobre com havia de ser el teatre, i més en concret el teatre en català, en què aquestes peces no encaixaven. Importava poc que assolissin una àmplia acceptació popular que, en ocasions, podia arribar a ser extraordinària. Francesc Ubach i Vinyeta, ell mateix dramaturg, ho expressava sense complexos en la classificació del teatre del seu temps i, ja d'entrada, sentia la necessitat de manifestar que un dels elements enumerats potser no hi hauria de figurar: «En tres gèneros, si l'un és digne de tal nom, poden dividir-se les produccions dramàtiques catalanes fins avui dia conegudes, com són: bufes, còmiques i dramàtiques» (UBACH 1876: 211). Les reticències d'Ubach es referien a les obres bufes de Francisco Arderius, sobre les quals opinava en termes d'un absolut rebuig, pensava que eren «averració d'art, d'importació estrangera» que s'havia d'expulsar del nostre teatre «per més que alguns autors s'esforcen en aclimatar-le» (UBACH 1876: 211). Els historiadors del teatre català posteriors no es van apartar d'aquesta línia de repulsa, i s'hi van afegir parcialment dramaturgs en actiu que escrivien de manera habitual textos de teatre còmic, com Rossend Arús que, en la peça *1869*, es lamentava de la popularitat de les obres bufes i reclamava que tornessin cap a França:

¡Ui!... ¡Entrades
que pasmen! ¡De gom a gom!
Cada indecenta paraula,
cada gesto escandalós,
cada mirada incentiva,

bravo i cops de mans, que és bo.
 ¡Com més indecent ne sigui,
 bravo i aplauso més forts;
 com més indecent comèdia,
 l'entrada és doble, major!
 Mentrestant, nostres comèdies,
 ¡pobretes!, plenes de pols,
 puix, com als sentits no parlen,
 an el públic li fan son. (ARÚS 2019: 236-237)

La càrrega d'Arús contra les obres bufes no va aconseguir que altres historiadors i crítics del teatre català de l'època les distingissin de gèneres populars que ell mateix practicava, com el de màgia i espectacle. Dos anys després de l'estudi de Francesc Ubach i Vinyeta, se'n va publicar un de Joan Maluquer Viladot que utilitzava tots els arguments a l'abast per desprestigiar les obres que es representaven al Teatre Circ Barcelonès: «*Robinson petit* i altres, que amb raó nomenà un gasetiller *delirium tremens*, a on res hi havia de propi i que al compàs de la música robada a reputats mestres, hi mostraven ses habilitats actors que mellor podrien dir-se *pallassos* o volatins» (MALUQUER 1878: 42). A l'acusació de mala qualitat, d'usurpació d'autoria i d'actuacions pèssimes, Maluquer afegia un argument alhora lingüístic i moral: «Dites representacions serveixen mellor que per a donar nom a una llengua, per embrutir-la, per ço els catalans de cor veiem amb greu de l'ànima que dites obres *còmiques-líriques-bailables* fossen en català escrites» (MALUQUER 1878: 41). Lingüístic, moral o totes dues coses alhora, amb l'explicitació que si això podia ser tolerable en altres llengües, no ho havia de ser en català. Malgrat la necessitat que la llengua tenia d'ocupar espais de protagonisme, per a Maluquer pesava més la preservació de la moral. Altres llengües podien rebre contaminacions però s'havia de ser estricte amb l'observança de bones pràctiques per al català, en el qual només s'havien d'expressar conceptes elevats i moralment irrefutables. És un argument que s'ha repetit sovint, encaixa en una línia de preservació que no dissimula el classisme quan Maluquer reconeix que les comèdies de màgia «entre el públic de certa classe són tan celebrades». Entre aquestes comèdies de màgia que per a Maluquer no eren recomanables, cita expressament una de

les peces del gènere que més èxit va assolir en aquells anys, *La Llúcia dels cabells de plata*, de Rossend Arús. Podem considerar el discurs de Francesc Ubach com a indicatiu de l'opinió de la branca esquerrana de la Renaixença –ja hem vist que Arús coincideix en la valoració de les obres bufes– i el de Maluquer d'un sector més conservador, però en aquesta qüestió els arguments no difereixen gaire.

En els mateixos anys, Josep Yxart distingia entre dues tendències en el teatre català, una culta i «l'altra, continuadora de la peça popular, desvergonyida, antiliterària, inspirant-se en les tradicions i xistes locals, sense altre objecte que el passatemp: oculata, primer, en aquelles societats humorístiques de joves» (YXART 1879: 257). Des d'una posició ferma, fonamentada en la necessitat d'un teatre de qualitat literària i escènica, Yxart atacava les societats d'aficionats i els teatres d'estiu com a font de simple entreteniment. Per al crític, les modes estrangeres i les lectures del francès

han inspirat un altre sens nombre d'obres de les que naixen i moren en un dia, i són, respecte del drama, lo que l'*entrega* respecte de la novel·la. En general, van acompanyades de música i prenen la forma híbrida i antipàtica de la sarsuela o s'uneixen amb l'espectacle, ja de màgia, ja de balls, etc. Los assumptos de tals composicions varien a l'infinít: fluctuen entre la juguina paradògica a la francesa, la paròdia i l'òpera bufa, francesa també. (YXART 1879: 271)

El plantejament cultista d'Yxart, que culmina en la proposta de la tragèdia com a gènere preferent per al teatre català, no difereix de manera substancial del d'Ubach ni del de Maluquer, perquè tampoc no distingeix entre l'òpera bufa i les altres modalitats de comèdia que es practicaven a l'època. Va més enllà, fins i tot arriba a la conclusió que els catalans no han nascut per practicar el gènere humorístic. Comprovem que, sense grans fissures, perquè, si hi havia diferències, s'havien d'anar a buscar en els detalls, els tres balanços coetanis des d'una perspectiva relacionada en una o altra mesura amb la Renaixença no expressen una bona opinió sobre aquest teatre popular.

Dècades després, Francesc Curet, en les seves seves obres bàsiques sobre el teatre català, va proporcionar una imatge menys excloent d'aquestes peces. Coincidia amb tothom en el fet que les obres bufes

eren una «caricatura irrespetuosa» (CURET 1967: 186) però manifestava unes sanes i sorprenents discrepàncies respecte a l'escena del període: «De “belle époque”, la nostra, podríem qualificar la de la generació barcelonina dels anys 1870 al 1885, amb alguns allargaments abans i després d'aquelles dates» (CURET 1967: 181). Fonamenta l'afirmació en l'espectacularitat del teatre popular barceloní d'aquells anys. En destacava les actuacions estel·lars d'Ernesto Rossi i les temporades d'alta òpera italiana i francesa i posava l'accent en el component lúdic: «el repertori corrent d'aquests teatres, primerament d'estiu i després de tot l'any, era a base d'operetes còmiques, comèdies “bufes” i de màgia, balls d'espectacle, sarsueles, vodevils i, sobretot, aquelles produccions en què es combinaven, en “pot purri”, amb força música, pròpia o manllevada, elements dels gèneres susdits» (CURET 1967: 181). L'historiador del teatre argumentava per què les comèdies de màgia exercien un atractiu tan fort sobre un públic familiar:

Les comèdies de màgia –féeries–, de llarga tradició, eren un al·licient que no fallava mai, amb llurs escapades a països de somni i escenes inversemblants que es convertien en les taules en realitat fulgurant, realçat tot amb la varietat de decoracions fastuoses, cos coreogràfic, llums de cent colors, música enjogassada i situacions arbitràries, però mogudes i enginyoses. (CURET 1967: 181)

Sense amagar en cap moment les característiques del gènere, Curet en desgranava les qualitats, entre les quals n'hi ha una que no ha de quedar inadvertida. Aquestes obres normalitzaven l'ús de la llengua catalana entre la gent humil, que no hauria assistit a les representacions si hagués suposat que havia de presenciar una tragèdia o un drama:

Els teatres del Passeig de Gràcia van servir a dojo bufonades i comèdies de màgia, però en català, perquè les empreses i molts dels nostres autors, agullonats per l'interès creixent que anava demostrant el públic per aquests gèneres, es van posar a la tasca, amb entusiasme.

Crearen una obra mixta, en una barreja un xic confusa de substàncies i arguments arrellegats ça i enllà, amb certa originalitat en l'exposició, però que, en conjunt, tenien el mèrit de vitalitzar la nostra escena amb els aires cosmopolites, enriquint-la amb una nova modalitat, en-

cara que es tractés d'un art frívol, intranscendent i innocentó. (CURET 1967: 181)

Xavier Fàbregas (1975: 194) va explicar que la comèdia de màgia va començar o es va renovar de manera substancial a Barcelona a partir dels anys trenta del segle XIX, que necessitava una maquinària escènica potent, apta per a realitzar trucatges sorprenents, que hi jugava un paper rellevant la música i que en la segona meitat del segle va incorporar el gust per ambients exòtics: «entre la narració d'aventures, la revista i el sàinet musicat, o sigui, la sarsuela.» (FÀBREGAS 1975: 195). No em puc estar de reproduir un llarg passatge en què Francesc Curet descriu l'ambient popular que es respirava en aquestes representacions:

No es raro, pues, que el teatro de magia y la zarzuela de espectáculo, cotizados a *precios populares*, gozaran de una calurosa acogida, con tanto más motivo, cuando a la modicidad de los precios se añadía el poco desgaste del cerebro, que podía descansar de las fatigas del trabajo y de las inquietudes de la vida. [...] Además, la comedia de magia, trasunto más o menos fiel de las féeries y la opereta bufa, con música propia o prestada a la amena inspiración de Lecoq y Offenbach, ofrecían, entre otras cualidades, la ventaja de constituir un espectáculo asequible, no diremos a todas las inteligencias, pero sí a todas las aficiones, porque con su deslumbrante variedad de decoraciones fastuosas, cuerpo coreográfico, luces de cien colores, música juguetona y pegadiza y situaciones arbitrarias, però movedizas e ingeniosas, contentaban tanto al niño que contemplaba extasiado el espectáculo (un cuento de hadas convertido en realidad) como el padre que sonríe ante la inocente malicia de algunos *couplets* de pimentón o alusivos a circunstancias políticas o bien admiraba las contorneadas hechuras de las figurantas y coristas. (CURET s. d.: 185)

Tal com va ressaltar Curet (s. d.: 187), es poden considerar modalitats de teatre en català, més que català, per la gran quantitat d'adaptacions del francès que s'hi van practicar, i de poc o nul prestigi «que los crítics graves de la època calificaron de *desdichados engendros*». Els especialistes actuals en el teatre vuitcentista aprofundeixen en al-

gunes de les raons –a més de la preferència per un teatre seriós i que proporcionés prestigi a l'escena catalana– que provocaven una aversió tan radical cap al gènere com la que en general s'observa: «la vitalitat d'aquestes noves formes teatrals, vinculades a les necessitats immediates de l'oci de la burgesia i les classes mitjanes urbanes i modernes desconcertarà la crítica conservadora, que tenia unes dificultats insuperables –ideològiques, estètiques, instrumentals– per analitzar i valorar la complexitat del teatre de les últimes dècades del segle XIX» (BACARDIT i GIBERT 2003: 111).

1. VIATGES PRODIGIOSOS I CIÈNCIA FICCIÓ

A partir de l'última dècada del segle XIX, els modernistes van intentar modificar els gustos dels espectadors catalans amb la programació d'obres amb més qualitat literària i musical, però abans –i després, durant molt de temps– la sarsuela va tenir una acceptació general entre el públic. Ja s'ha comentat que a Barcelona hi va jugar un paper important l'especialització en la sarsuela, les revistes musicals i les comèdies de gran espectacle del Teatre del Circ Barcelonès i dels locals, al principi d'estiu, del passeig de Gràcia, sobretot a partir de finals dels anys seixanta (BACARDIT i GIBERT 2018: 216). S'hi afegien les iniciatives d'aficionats: el 1861, unes quinze societats programaven sarsuela a Barcelona, i el 1892 havien augmentat fins a vint-i-cinc (CORTÉS 1996-97: 293). Aquests tipus d'obres tenien en comú uns ingredients imprescindibles: un text original o adaptat, unes composicions musicals que de vegades s'encomanaven a compositors propis però que sovint eren peces cèlebres de músics parisencs o espanyols –abans s'han apuntat els noms de Charles Lecocq i Jacques Offenbach–, grans transformacions escèniques –les «mutacions» a què fan referència les didascàlies–, focs d'artifici i, sobretot en les comèdies de màgia, la culminació de manera obligatòria en una apoteosi, tal com ho podem comprovar en la representació dels Pastorets, que «és l'espectacle més complet del gènere que ha arribat als nostres dies i n'ha recollit la major part dels trucatges» (FÀBREGAS 1986: 66). Rossend Arús va escriure unes quantes comèdies de màgia, a més de les que en aquest

article s'examinen, que serveixen per comprovar la varietat de registres que es poden aixoplugar en el gènere. Apunto les més notables. La cèlebre «tragèdia màgica de guassa en tres actes i dotze quadros», *La Llúcia dels cabells de plata*, estrenada al teatre de l'Olimp en la funció donada per la Tertúlia Catalana la nit del dijous 28 de desembre de 1871. Uns esplèndids *Los Pastorets*, estrenats el 25 de desembre de 1875 al Teatre Espanyol. Una versió en castellà del *Faust* d'Adolphe d'Ennery, *Fausto*, «drama fantástico arreglado a la escena española» que es va estrenar el 6 de febrer de 1876 al Teatre Espanyol amb música de Joan Rius. Una represa d'*Els set pecats capitals*, d'Andreu Brasés i Narcís Campmany titulada *Los quatre pecats*, estrenada l'agost de 1876 al Teatre del Bon Retir. La rondalla *La Ventafocs*, «narració popular en tres actes dividits en onze quadros apariats en vers català», representada el 27 de juliol de 1877 al Teatre del Bon Retir, amb música de Josep Navarro. La magnífica rondalla meravellosa *La filla del rei*, «cuento fantàstic en quatre actes i un pròleg dividits en vint-i-tres quadros» (1883), amb música de Marià Carreras. En totes, transformacions, fantasia i focs de bengala en abundància.

Tanmateix, ara focalitzarem l'atenció en algunes sarsueles, comèdies de màgia i altres modalitats dramàtiques que comparteixen l'atracció que llavors exercien els viatges, aquells que cada vegada era possible realitzar a molta més velocitat gràcies als nous mitjans de locomoció i els que la fantasia de determinats escriptors imaginaven que algun dia seria possible dur a terme. Ens fixarem en cinc peces que palesen la fascinació que despertaven el *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe i diverses de les novel·les de Jules Verne. Per a les consideracions sobre les composicions musicals, que sovint eren la part més coneguda d'aquestes peces i se n'independitzaven, remeto a l'autoritat de Francesc Cortès (1996-1997), que s'ha ocupat del gènere a Catalunya i en concret d'algunes d'aquestes comèdies.

L'obra de Defoe havia estat versionada per a l'òpera còmica parisense, *Robinson Crusoe*, amb música de Jacques Offenbach i llibret d'Eugène Cormon i Hector Crémieux, l'any 1867. L'any següent ja s'estrenava al Teatre Circ Barcelonès *Robinson Petit. Tiberi d'espectacle còmic-líric-ballable, en dos actes i en vers. Lletra d'un desconegut i música de diversos coneguts (i ben coneguts), i per conèixer, vius i morts,*

catòlics i jueus, forasters i del país, de Josep Coll i Britapaja. Prové de la versió molt i molt lliure en castellà del mite, *Robinson*, estrenada l'any 1870 amb música de Francisco Barbieri i lletra de Rafel García Santisteban. El gener de 1871, Coll havia demanat permís a Barbieri per escriure una paròdia en català de la seva sarsuela i per utilitzar-ne alguns números musicals (CORTÉS 1996-97: 313). Va tenir molt d'èxit i, fins i tot, es va publicar una auca amb l'argument. Segueix de molt a prop la petja de Barbieri i García Santisteban, que havien respectat poc el mite, però es permet unes quantes originalitats.

Rosend Arús es va afegir a aquesta moda amb *Robinson II. Monòleg còmic i estrany en un acte de gran espectacle i en vers català, apariat per Bernat Pescaire*, acabat d'escriure el 17 de juliol de 1876. La seva aportació significa un retorn, humorístic, a Defoe que es distància de la línia Barbieri-Coll.

L'èxit dels viatges imaginaris de les novel·les més populars de Jules Verne van induir a escenificar aventures similars. *De la Terra a la Lluna*, en traducció castellana, es va publicar en fulletó del *Diario de Barcelona* el 1866, l'any següent de la primera edició en francès (PINYOL 2005: 17). Sembla que només es pot atribuir a falta de prestigi d'aquests relats com a literatura culta i a la circumstància que en les publicacions en català del darrer terç del segle XIX no se'n trobin ni traduccions ni comentaris: «estava catalogat com a autor de literatura de consum en els gèneres d'aventures i fantàstic» (PINYOL 2005: 18). En canvi, alguns d'aquests llibres van disposar immediatament de versions paròdiques. L'any 1872, Josep Coll i Britapaja va estrenar *De Sant Pol al Polo Nord. Viatge còmic-líric-gimnàstic en tres actes i quatre quadros. Lletra d'un particular i música de diversos generals* al Teatre Circ. Malgrat les crítiques que va rebre pel *pastiche* de la partitura musical (CORTÉS 1996-97: 314), es va representar, com a mínim fins a 1920 al Paral·lel, i es tenen notícies de funcions a Ripoll i a Figueres a principis del segle XX (CORTÉS 1996-97: 295).

Narcís Campmany i Joan Molas i Casas van extremar la fantasia que s'havia iniciat amb el viatge a la Lluna de Verne i van escriure *De la Terra al Sol. Viatge fantàstic inverossímil, bufo i de gran espectacle en 3 actes i 11 quadres, en prosa i en vers, escrit baix la idea de Julio Verne per... i amb música del mestre d. Nicolau Manent*, estrenada al

Teatre del Tívoli el 1879 amb escenografia de Francesc Soler i Rovirosa i efectes especials, pirotècnia i llum Drumont. El llibre va tenir com a mínim quatre edicions en poc temps i la música de Manent estava relacionada amb la de Barbieri per a *La vuelta al mundo* (1875) (CORTÉS 1996-97: 314). En realitat es tracta d'una versió lliure però inequívoca de l'òpera-féerie *Le Voyage dans la Lune*, que, amb música de Jacques Offenbach, i llibret d'Albert Vanloo, Eugène Leterrier i Arnold Mortier s'havia estrenat a París l'any 1875.

Rosend Arús i Arderiu va escriure l'any 1876 *La llanterna màgica. Viatge imaginari en tres actes dividits en tretze quadros, en vers català i un grapat d'idiomes*, en què s'introdueix l'element de la màquina que permet trasllats instantanis a indrets molt allunyats, propi de la literatura de ciència-ficció.

Els autors d'aquestes peces manifesten, de vegades amb delectació, la consciència que aquest vessant de la seva obra –que de vegades és l'únic i de vegades només un aspecte d'una producció més àmplia i variada– no forma part de l'alta cultura. Així connecten amb una pràctica molt viva en la societat barcelonina de l'època, la que es manifestava en l'activitat de societats festives i satíriques com Lo Niu Guerrer, en les celebracions del Carnestoltes, en les societats d'aficionats com la Tertúlia Catalana i en les pràctiques dels pisos o tallers de joves. Dels tallers van sortir les gatades de Pitarra. Josep Coll i Britapaja (1871: 3) va dedicar el *Robinson petit* al Taller de l'Embut amb la declaració que «És d'aquell gènere de la casa. Si és filla meva de fixo és neta vostra». Arús va ser secretari de la Tertúlia Catalana i hi va fer tots els papers, des de dramaturg a apuntador (ROCAMORA 2005 i 2007: 61-81). Ja s'ha vist que els crítics i els primers historiadors del teatre no solien ser clements amb aquestes peces, i els dramaturgs se'n defensaven sobre la base de la suprema autoritat del públic. Així ho feia Coll, escudat en la ironia, quan declarava que per sobre de l'opinió dels crítics que havien considerat *De Sant Pol al Polo Nord* com «*delirium tremens*» i «*desdichado engendro*» ell valorava la del públic: «a tu no t'ha semblat ni una cisa ni una profanació, perquè tu l'has apreciat des d'un altre punt de vista, a causa, sens dubte, de no estar tu a l'altura artística de les precitades eminències» (COLL 1872: 3). Els dramaturgs valoraven l'ac-

ceptació dels espectadors, no tenien un gran orgull d'escriptors, sinó que s'adaptaven a les vicissituds, tal com ho manifestava Rosend Arús (2020: 597) en una nota a *Robinson II*: «Si es trobés pesada la representació, lo senyor director pot alleugerar-la». Ell mateix explicava que tenia escrits versos d'una segona part «i l'acabaré o no segons vegi l'èxit de la present» (ARÚS 2020: 620). En els anys seixanta i començaments dels setanta, era freqüent que peces d'aquesta mena continguessin paròdies de l'estil jocfloralesc. A *De Sant Pol al Polo Nord*, quan Miquel, alcalde d'un poble esquimal, renya els seus fills perquè es barallen, els reclama dignitat en nom de la seva suposada nissaga: «Vosaltres, fills de l'arcalde, / vosaltres, los descendents / dels Montcades i els Cardones, / dels Merris i els Rocaberts» (COLL 1872: 52). Cal anotar que «Merri» és el cognom de qui parla.

També és habitual que aquest tipus de teatre es recreï en els jocs lingüístics. No constitueix un problema que, en un llenguatge popular i ben genuí, hi apareguin castellanismes –que en moltes ocasions no hi devia haver consciència que ho fossin– i hi convisquin paraules, expressions i cançons de moda en altres llengües. Els jocs són molt diversos i, és clar, la major part de vegades produeixen efectes còmics. Els expedicionaris, a *De Sant Pol al Polo Nord*, no s'estranyen gaire que els habitants d'un poble d'esquimals parlin català, abans de la pintoresca explicació de les raons del fenomen, i el mateix s'esdevé amb els pobladors de la Lluna i del Sol a *De la Terra al Sol*. El Garçon de *Robinson petit* exhibeix un català afrancesat. El Robinson d'Arús, que pensa que el negre Dissabte és mut, s'hi comunica amb un precari llenguatge de signes que provoca tota mena d'equívocs, i una de les escenes culminants de l'obra és un concert en què intervenen els dos homes –Dissabte toca les castanyoles amb una cullera i una forquilla de fusta–, un lloro –que fa de bombo, perquè tota l'estona diu «bum!», potser com a record de canonades de pirates–, una cabra –que toca les campanetes amb el collar de cascavells– i un gos –que fa de públic:

(Canta Robinson, acompanyant-lo les castanyoles que toca Dissabte amb la cullera i la forquilla, i el bombo que imita el lloro. Ell també fa la seva amb la flauta. Al final, estrepitosa tonada.)

¡Broc, bric!

¡Cruc, croc!
 ¡Droc, dric!
 ¡Fric, froc! (ARÚS 2020: 610)

La sensualitat lingüística es manifesta de manera suprema a *La llanterna màgica*, que constitueix una exhibició de plurilingüisme (ROSSICH i CORNELLÀ 2013). El plantejament de l'obra com un viatge a set països diferents propicia aquests jocs lingüístics. Arús (2020: 441) mateix ho manifesta en la nota preliminar: «Tot lo que no és català està escrit tal com deu pronunciar-se, tal com sona, lo més aproximat possible, usant com se veurà de l'ortografia catalana i prescindint per complet de la seva respectiva».

Tots aquests viatges són extraordinaris. En el segle XIX, el món s'eixamplava, geogràficament, físicament i, sobretot, mentalment. La veritat era que la immensa majoria de la gent no viatjava, les llunes de mel, l'únic viatge llarg que es permetia bona part de la població, com a molt lluny, arribaven a Montserrat, però la literatura permetia el trasllat emocional de moltes persones que no disposaven de diners per desplaçar-se per un planeta que cada dia es recorria més de pressa. Arribaven notícies de l'expansió de les línies de ferrocarril i s'anunciaven novetats prodigioses, com la navegació submarina –al port de Barcelona mateix, amb les immersions dels dos *Ictineu* de Narcís Monturiol– o l'obertura del canal de Suez. El teatre resultava particularment útil per a aquests desplaçaments mentals –no oblidem que una gran part dels catalans continuava essent analfabeta. Posats a viatjar amb la imaginació, ja hem apuntat que dues fonts literàries van guanyar les preferències del públic: la novel·la de Daniel Defoe publicada cent cinquanta anys abans, que mantenia vigència, i la gran producció coetània de Jules Verne, que enlluernava per la combinació d'aventures sovint impossibles a l'època amb els grans avenços tècnics, alguns dels quals llavors tenien un caràcter quimèric, vagament futurista.

Ja hem vist que la peça robinsonesca de Josep Coll i Britapaja partia d'una sarsuela castellana de Barbieri i García Santisteban, però Coll en va extreure el caràcter disbaratat. Robinson, en comptes d'anglès, és barceloní i en realitat no es mou de Catalunya sinó que la suposada illa a on s'escapa per fugir dels acreedors i de la dona és a

prop de Vic. Com en la sarsuela castellana, el negre s'anomena Domingo i és, com els altres suposats indígenes –en realitat, coneguts i acreedors–, un blanc enfosquit i disfressat.

La d'Arús, també molt anostrada, s'ajusta més al relat de Defoe. Robinson ha naufragat amb el seu vaixell, ha arribat a l'illa deserta i ha entrat en contacte amb el negre. Tanmateix, la peça es presenta en forma de soliloqui d'un barceloní coetani, un tonyinaire del mercat de la Boqueria que havia fugit de Barcelona, després de descobrir que la mateixa setmana del casament la seva dona mantenia relacions amb el dependent de la botiga. Arús aprofita el personatge per parodiar-ne un que en el seu teatre posterior al Sexenni esdevé un autèntic tipus costumista, el militant progressista: és un calçasses i vesteix «com en los Pastorets». El negre no s'anomena ni Divendres ni Domingo, sinó Dissabte. Conviuen amb un lloro, una cabra i un gos i aquell Robinson menestral planeja escapar-se de l'illa en un globus que ha construït. La fugida es frustra perquè, de resultes d'un altre naufragi, la seva dona arriba a l'illa i s'escapa en el globus amb Dissabte.

Podem pensar que aquest detall de la peça d'Arús –la construcció d'un globus per pilotar-lo– pot estar influït per la primera novella de Verne, *Cinc setmanes en globus* (1863), però no caldria, perquè l'enlairament de globus era un espectacle habitual a Barcelona com a mínim des de finals del segle XVIII, quan ja ho va enregistrar el baró de Maldà, i havia proporcionat frases fetes com «l'anada de mussiú Arban». En canvi, no hi ha cap mena de dubte que *Viatges i aventures del capità Hatteras* (1864) de Verne va inspirar *De Sant Pol al Polo Nord*, de Coll i Britapaja. L'esment de l'escriptor francès que Xarau fa en la cloenda de l'obra és explícit:

I si seguint lo carril
fins a París arribessin
i a Julio Verne hi trobessin
alegre, gras i tranquil,
le diran que l'home es perd
quan diu coses a l'azart
i que no sempre el *pintart*
ha de ser com el *querert*. (Coll 1872: 92)

Malgrat l'evidència, Coll aprofita molt poc la novella francesa: només n'extreu la idea de l'expedició a l'Àrtic i algun altre detall de poc abast. Dos habitants de Sant Pol de Mar, Xarau i Trinet, s'embarquen cap al Pol Nord per buscar un oncle del primer que anys enrere hi havia anat en una expedició i no havia tornat. En efecte, quan ja comencen a desesperar perquè el vaixell ha embarrancat i no poden avançar, troben l'oncle convertit en alcalde d'un poble d'esquimals on, per influència seva, es parla català.

L'ascendent de *De la Terra a la Lluna* (1865) i *Al voltant de la Lluna* (1870), de Verne, sobre *De la Terra al Sol* de Narcís Campmany i Joan Molas, s'explicita en el subtítol: «escrit baix idea de Julio Verne». De tota manera, tal com ja s'ha comentat, els llibretistes partien en realitat d'una òpera còmica francesa amb música de Jacques Offenbach. El plantejament del viatge com el caprici d'un príncep, l'encàrrec de l'expedició a uns científics i la introducció de l'amor a la Lluna, amb les conseqüències subsegüents, en provenen, en canvi, el viatge al sol deu ser de collita pròpia. En la peça catalana, Antonet, el nebot d'un nou ric que ja ha viatjat per tot el planeta —un autèntic Richard Branson o Jeff Bezos vuitcentista— vol anar a la lluna i, amb el finançament de l'oncle, l'equip de científics del carrer del Paradís de Barcelona encapçalat pel senyor Telescopi fabrica una nau amb què Telescopi, el marquès milionari i el nebot arriben a la Lluna, fan descobrir que és l'amor als selenites i encara perllonguen l'expedició fins al Sol, on pateixen els rigors d'un tirànic rei Febus, del qual aconsegueixen lliurar-se i retornar a Barcelona.

Si aquesta seqüela de la imaginació de Verne s'introduïa en la ciència-ficció, *La llanterna màgica*, de Rossend Arús, hi afegia el tòpic de la màquina prodigiosa. És probable que la comèdia també tingui una antecessora francesa o espanyola, però, si és així, no l'he sabut trobar. Permet constatar la popularitat d'aquest tipus de projector abans de la introducció del cinema. En el segle XIX, la llanterna màgica es va perfeccionar gràcies a les innovacions del progrés tècnic i es va emprar amb finalitats lúdiques, pedagògiques i mèdiques. En aquesta ocasió, el «viatge imaginari» s'emprèn per guarir Bernat, un home obsedit per la idea que la seva dona, que no s'ha mogut de casa però a qui ell no reconeix, s'ha escapat amb un ballarí. Per tal d'extirpar-li

l'obsessió, el fan viatjar amb una nau que suposadament el trasllada de manera instantània a diversos llocs d'Europa amb el pretext de buscar la seva dona. En cada indret assisteix a representacions musicals –preparades per familiars, criats i coneguts seus– i es remarquen peculiaritats del país fins que identifica la seva dona quan es balla una sardana a la plaça Major de Figueres. Les inicials de les etapes del viatge formen la paraula AMPURDÀ: Aragó, Manchester, París, Ungria (Hongria), Rússia, Dante (Florència) i Ampurdà (Empordà). Pepet ho explica sobre la base de l'exemple de Verne:

Figuri's que jo li porto,
per provar si així el distrec,
una obra d'en Julio Verne,
que me la pren, la llegeix.
Va d'un cap de món a l'altre,
travessa tot l'univers,
passa els mars i les muntanyes,
navega pel firmament,
i se'n puja a veure el sol
i a la lluna de regrés.
Amb tant i tant caminar,
no crec que se cansi gens
ni sofreixi cap molèstia
ni tinga aixís de mareig...

(Marcant-ho amb la punta dels dits.)

¡Està clar, com que tant córrer
el fa sense moure el peu
ni aixecà's de la cadira
i gastant-l'hi poc de temps!
Donques lo nostre projecte
ve a ser casi lo mateix,
amb la sola diferència
que és més, més sorprenent.
Tenen les obres d'en Verne,
barrejats entre lo text,
per fer-ho més comprensible,
molts gravats, molts ninotets.
Amb lo nostre, el text se palpa,

se deixa tocar, se veu,
 fins no sabent-ne de lletra,
 de correguda el llegeix.
 Les figures són tan grosses
 com jo, com vostè, com ell,
 i les cases i palàcios
 com aquesta i lo del rei.
 És a dir, que ell sortirà,
 o, parlant-ne com se deu,
 baixarà fins al jardí
 i, el mateix que se n'anés
 cap al parque, a la muralla
 o a can Tunis a passeig.
 Invertint-hi un parell d'hores
 recorre l'Europa en pes. (Arús 2020: 446)

Es pot observar que tots els escriptors segueixen el mateix procediment: ni que el destí del viatge sigui exòtic, sempre està protagonitzat per personatges catalans, ben genuïns i barcelonins, que acostumen a fer observacions lingüístiques sobre la base de la llengua catalana o, més sovint, sobre els costums dels habitants dels lloc visitats a partir de la comparació amb els catalans.

2. RECAPITULACIÓ

Si la Renaixença no havia de consistir només en el represtigi de la llengua i la literatura sinó també en la conquesta del públic per als nous productes de la societat industrial, no podem deixar de banda uns productes literaris catalans «de consum» que van convèncer tants espectadors de consumir teatre en català. En els darrers lustres del segle xx i els primers del XXI, s'ha insistit molt en la necessitat d'una literatura catalana que arribi a àmplies capes de la societat, encara que l'operació impliqui una rebaixa de nivells de qualitat artística; en la segona meitat del XIX, aquesta funció la van realitzar el teatre i els periòdics populars. S'hi referia Francesc Curet (s. d.: 189), gairebé en aquests termes, a propòsit de l'escena musical: «Estas cançiones, no

muy espirituales ciertamente, y sin la transcendental importancia de las tonadillas de Béranger, pero que cantava todo Barcelona al unísono, catalanizaban a su manera, las masas populares y completaban la obra más bella y dignificadora de las corales de Clavé.» Curet mateix confirmava que la poca elevació artística d'aquests productes respirava un aire profundament plebeu, però aprofitava la constatació per recordar que el teatre català no havia tingut la protecció de les corts, i que, a falta d'ella, «creció ufanosament, con robustez, arraigado en el espíritu inmortal del pueblo.» (Curet s. d.: 190). Sense la qualitat d'Àngel Guimerà, el teatre català hauria quedat esquitit però també és probable que sense textos d'espectacles com els que hem examinat, de l'escena que Josep Yxart considerava «antiliterària» (1879: 257), la literatura «patrícia» en català hauria tingut poc recorregut.

BIBLIOGRAFIA

- ARÚS (2020): Rossend Arús i Arderiu, *Teatre complet II. 1874-1877*. Edició de Magí Sunyer, Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili, Edicions de la Universitat de Barcelona i Biblioteca Pública Arús.
- BACARDIT (2018): Ramon Bacardit, «Frederic Soler (*Pitarra*) i els nous autors del teatre català», dins *Història de la literatura catalana. Literatura contemporània (I). El Vuit-cents*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana i Editorial Barcino, p. 253-285.
- BACARDIT i GIBERT (2003): Ramon Bacardit i Miquel Maria Gibert (eds.), *El debat teatral a Catalunya. Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques*. Segle XIX, Barcelona: Institut del Teatre.
- BACARDIT i GIBERT (2018): Ramon Bacardit i Miquel Maria Gibert, «El teatre», dins *Història de la literatura catalana. Literatura contemporània (I). El Vuit-cents*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana i Editorial Barcino, p. 215-252.
- CAMPANY i MOLAS (1879): Narcís Campmany i Joan Molas, *De la Terra al Sol. Viatge fantàstic inverossímil, bufo i de gran espectacle en 3 actes i 11 quadres, en prosa i en vers, escrit baix la idea de Julio Verne per... i amb música del mestre d. Nicolau Manent*, Barcelona: Imprenta de Jaume Jepús.
- COLL (1871): Josep Coll i Britapaja, *Robinson Petit. Tiberi d'espectacle còmic-líric-ballable, en dos actes i en vers. Lletre d'un desconegut i música*

- de *vàrios coneguts (i ben coneguts), i per conèixer, vius i morts, catòlics i jueus, forasters i del país*, Barcelona: Imprenta de Salvador Manero.
- COLL (1872): Josep Coll i Britapaja, *De Sant Pol al Polo Nord. Viatge còmic-líric-gimnàstic en tres actes i quatre quadros. Lletre d'un particular i música de vàrios generals*, Barcelona: Imprenta de Salvador Manero.
- CORTÉS (1996-97): Francesc Cortés, «La zarzuela en Cataluña y la zarzuela en catalán», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 2 i 3, p. 289-317.
- CURET (s. d.): Francesc Curet, *El arte dramático en el resurgir de Cataluña*, Barcelona: Editorial Minerva.
- CURET (1967): *Història del teatre català*, Barcelona: Editorial Aedos.
- FÀBREGAS (1975): Xavier Fàbregas, *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica*, Barcelona: Curial.
- FÀBREGAS (1986): Xavier Fàbregas, «La nova literatura popular: tradició i modernitat. El teatre», dins Joaquim Molas (dir.), *Història de la literatura catalana*, 8, Barcelona: Editorial Ariel, p. 54-69.
- MALUQUER (1878): Joan Maluquer Viladot, *Teatre català. Estudi històric-crític*. Barcelona: Impremta de Renaixensa.
- PINYOL (2005): Ramon Pinyol Torrents, «La recepció de Verne a Catalunya», *Serra d'Or*, 543, p. 17-20.
- ROCAMORA (2005): Joan Rocamora, «El teatre de Rossend Arús fins al final de la I República», Treball de recerca dirigit pel doctor Xavier Vall Solaz. Departament de Filologia Catalana, Universitat Autònoma de Barcelona.
- ROCAMORA (2007): Joan Rocamora, «Rossend Arús i Arderiu (1845-1891): una altra Renaixença. Del teatre com a tribuna política a la premsa lliurepensadora», dins *La projecció social de l'escriptor en la literatura catalana contemporània*, a cura de Ramon Panyella, Lleida: Punctum, p. 187-198.
- ROSSICH I CORNELLÀ (2013): Albert Rossich i Jordi Cornellà, *El plurilingüisme en la literatura catalana*, Bellcaire d'Empordà: Edicions ViteHa.
- UBACH (1876): Francesc Ubach i Vinyeta, «Teatro català», dins *Jochs Florals de Barcelona*, Barcelona: Estampa de la Renaixensa, p. 197-223.
- YXART (1896): Josep Yxart, *Obres catalanes*. Barcelona: Tip. de L'Avenç.

EL SOMNI D'UNA NIT D'ESTIU EN LA TRADUCCIÓ
DE JOSEP CARNER: LA RECEPCIÓ

MARCEL ORTÍN

Grup d'Estudis de Traducció, Recepció i Literatura Catalana
Universitat Pompeu Fabra¹

De les tres traduccions del teatre de Shakespeare que Josep Carner va publicar a la Biblioteca Popular dels Grans Mestres entre els anys 1908 i 1910 (*El somni d'una nit d'estiu*, *Les alegres comares de Windsor* i *La tempesta*), la primera és la que va tenir un impacte més gran en el món cultural de Barcelona.² Ens han arribat moltes notícies de l'interès que va suscitar el *Somni* de Carner: primer quan l'obra va ser publicada en llibre el 1908, i en poc temps se'n van fer dues edicions, i després quan va ser utilitzada per Adrià Gual per a un espectacle dramàtic i musical que es va representar diverses vegades, en ocasions i en formats diferents, a finals d'aquell mateix any. El propòsit del present estudi és donar notícia d'aquesta doble recepció, la del text i la de l'espectacle, i mirar de comprendre'n el sentit. S'hi transparenten els debats de l'època sobre el teatre en traducció i sobre la llengua literària que li escau; s'hi pot entendre quina devia ser la intenció del traductor, amb relativa independència de les seves declaracions en el pròleg i en altres llocs; i s'hi endevinen les raons per les quals l'intent que culmina en el *Somni* va acabar en fracàs al cap de poc temps, el febrer de 1911, coincidint amb una crisi greu de l'anomenat Teatre Català.

Carner va poder fer la seva versió gràcies a una traducció francesa en prosa, la de François-Victor Hugo, que era molt prestigiosa en

1. La redacció d'aquest treball s'ha beneficiat d'un ajut a la investigació concedit per la Institució de les Lletres Catalanes (Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 2018, ref. CLT032-18-00008) i s'inscriu en el projecte de recerca PID2020-119952GB-I00/MICIN/AEI/10.13039/501100011033, finançat pel Ministerio de Ciencia e Innovación i l'Agència Estatal de Investigació.

2. Per a una descripció de les obres de la col·lecció, en el context de les traduccions al català del teatre de Shakespeare publicades durant el primer terç del segle xx, vegeu Esquerria ([1937] 2009: 139-145) i Pujol (2007: 35-41 i 181-182).

aquell moment i que es caracteritza pel respecte al sentit literal del text anglès.³ En l'experiment de recrear a partir d'aquí la comèdia de Shakespeare, va mirar de realitzar amb totes les conseqüències una concepció artística ideal de la traducció de textos dramàtics. Aquesta concepció, contrària a la que ell mateix va anomenar «traducció científica», l'havia anat desenvolupant i explicant en ocasions diverses al llarg de cinc anys; se'n troba la síntesi en el pròleg del *Somni*. El resultat en el text és una forma versificada exigent i prou variada –dels metres curts en rodolins a l'alexandrí– i una llengua literària de registres contrastats –en cerca sobretot de l'estil elevat, el *genus sublime* dels tractats de retòrica– basada molt sovint en una selecció lèxica arbitrària. La primera característica separa el diàleg de la mimesi costumista i realista llavors dominant; la segona el distingeix de la tendència de l'escena catalana cap al naturalisme lingüístic (hereu, encara, de la tradició vuitcentista del «català que ara es parla»), i en particular del seu decantament freqüent cap a un llenguatge col·loquial i dialectal en la varietat barcelonina.

1. LA RECEPCIÓ DEL TEXT

L'experiment de Carner va ser molt ben rebut pel grup d'escriptors anomenats «calligeneics» ('partidaris de la creació de bellesa') que ell mateix comandava. Sabem que les notes i ressenyes que van publicar venien d'encàrrecs seus en més d'un cas, d'acord amb una pràctica que no era pas infreqüent en aquella època.⁴

El primer comentari es troba a les pàgines de *La Catalunya*, el setmanari que donava compte de l'activitat i els principis del catalanisme polític i cultural de la Lliga i aspirava a donar-los a conèixer també «Catalunya enfora». Manuel Reventós (l'home de lletres incipient

3. La necessitat de Carner de recórrer a la mediació francesa, així com les proves que la seva traducció és indirecta, feta a partir de la del fill de Victor Hugo, s'argumenten a Ortín (2021).

4. Vegeu per exemple la carta a Maria Antònia Salvà del 24-II-1908 (ed. JULIÀ 1997, EpJC 3, 238) citada més avall (n. 8).

—autor de la traducció de *Treball d'amor endebades* a la Biblioteca Popular dels Grans Mestres— que havia d'esdevenir un dels economistes catalans de més prestigi abans de la guerra) va resumir en tres beneficis concrets l'exemplaritat que comportava el trasllat de la comèdia de Shakespeare:

La depuración de nuestra lengua, moldeándola en las necesidades de una vida noble y refinada, la consagración definitiva de una métrica moderna, y el sujeto en nuestra ruda acción cotidiana de galanía y tersura, de honor y moderación, parecen cosa inmediata y facilísima al terminar la lectura del volumen.

L'exemple més important era el del llenguatge de la traducció, «rico en neologismos y arcaísmos», i la significació històrica que se li podia atribuir en tant que «abandono total de las mezquinas corrientes de nuestra tradición dramática». ⁵ No sorprèn gens la coincidència absoluta amb els postulats de Carner en algú que, només una mica més jove que ell, en aquell moment es considerava partícip dels seus ideals de renovació artística i educació cívica per via de la literatura. ⁶

A la revista *Empori*, publicació culturalista de vida efímera, també molt influïda per Carner, el seu amic Jaume Bofill i Mates va atribuir a la personalitat del traductor, «profundíssim psicòleg i refinat esquisidíssim», la necessitat de recrear poèticament la comèdia de Shakespeare a fi de «servar l'esperit de l'original»; l'única opció possible diferent d'aquesta hauria estat no pas l'adaptació naturalitzadora a les pràctiques habituals de l'escena catalana en aquell moment, sinó un respecte absolut a la lletra de l'original, «un fidelíssim trellat del text».

5. M. REVENTÓS, «Los libros. *El somni d'una nit d'estiu*. Traducción de José Carner. E. Doménech, impresor. Barcelona», *La Catalunya*, II, 18 (1-II-1908), 70-71.

6. En un text escrit tres mesos després de l'alçament franquista de 1936, evocant la seva participació en les passejades del grup calligeneic pel passeig de Gràcia, va elogiar sense reserves la contribució de Carner a la conformació de la nova llengua literària: un aspecte clau del «sabor d'iniciació que tenen totes les nostres tasques», segons la «curiosa caracterització de les nostres lletres» de la qual ell reconeixia haver adquirit consciència en aquella etapa de formació (*Barcelona viscuda*, dins REVENTÓS 2021: 183-184).

Per a Bofill, la primera de les virtuts de la traducció de Carner era l'admirable conjunció de llengua i versificació: «els alexandrins dels personatges d'alta naixença» eren «hermosos i nobles», i estaven posats en contrast amb «els metres voladors», més breus, a què el traductor havia recorregut en els diàlegs dels personatges del «món alat». Aquest esforç de dignificació de l'expressió, però, es podia constatar també en els diàlegs còmics en prosa:

Els pallassos parlen, segons el traductor, el català tradicional. No ho trobo jo aixís. Lo que jo trobo és que parlen incomparablement millor En Cabdell, En Codony i demés companys de pallasseria que els marquesos de les nostres taules,⁷ únics, en tesis general, que per ara tenim.

Bofill en va deduir la utilitat social de l'obra del poeta-traductor: «l'abundància dels mots» que havia posat en joc demostrava la seva doble capacitat de «fer reviure els arcaïsmes que regnen a les obres immortals dels clàssics» i de «dignificar les vulgars paraules de la vida ordinària».⁸

Uns mesos més tard es va unir al cor d'elogis Josep Maria López-Picó, ara des de *La Veu de Catalunya*, el diari de la Lliga en què col·laboraven habitualment aquests escriptors calligeneics que també militaven en la Joventut Nacionalista. El seu article formava part d'una sèrie posada sota un títol comú que ja n'indica l'orientació: «Col·loquis. De molt nobles i alts exemples a seguir». El de Carner, amb la seva traducció i «amb aquell pròleg meravellós que li fa d'ornament», seria un exemple «d'alta espiritualitat cívica», per al qual l'autor estava particularment ben dotat pel fet de ser «un elegant i refinat ciutadà barceloní»:

Josep Carner ha servat aquella placidesa, aquella bonhomia, aquell entremaliament, de nostres honrats menestrals; però ell alhora ha llegit

7. Vol dir els de les representacions teatrals.

8. J. B[OFILL], «*El somni d'una nit d'estiu*, de W. Shakespeare, per En J. Carner», *Empori*, II, 8 (II-1908), s. p. Referint-se a aquest article, Carner va escriure a Maria Antònia Salvà: «En Bofill ha parlat del meu *Somni* a *Empori*. Joestic disgustat: hauria volgut que fos V[ostè] qui en parlés» (carta del 24-II-1908, ed. JULIÀ 1997, EpJC 3, 238).

Llucià de Samosata i ha llegit Petronius i Rabelais –cosa mai somiada de nostres avis– i ha disciplinat el seu esperit en el més pur classicisme i l'ha vestit de refinament i d'enginy en les més selectes literatures modernes.

La seva traducció del *Somni* vindria a ser una «rectificació de prestigis i procediments», els que caracteritzaven «les traduccions dels erudits i les dels professionals»; i també una «selecció de materials i de normes per a assimilar-los», els que són propis de «les traduccions fetes per veritables artistes». Del fet que només aquestes tindrien autèntica eficàcia social, en comptes de ser «esforços estèrils», López-Pico en deduïa l'exemplaritat de l'obra de traductor de Carner en el *Somni*, tot citant passatges del seu pròleg:

Elles enriqueixen la nostra imaginació, donen agilitat als nostres sentits, finor al nostre desig, noblesa a nostre geste, i vesteixen d'exquisitat a tota cosa. Elles ens refermen en la deliciosíssima seguretat «de que tot és en el món joguina, encant i estrofa, maldament l'escassa subtilitat de moltes orelles faci perdurar els humans en la sopor de la monotonia». Elles també vigorisen, aristocratisen i fan «dúctil» nostre llenguatge. No cal dubtar-ne de que si a les mans de tots arribessin aqueixa traducció d'en Josep Carner i les demás traduccions poètiques que emprengui, la nostra gent aviat assoliria la nostra espiritualitat, aquella equilibrada plenitud que tots desitgem, i el nostre llenguatge, aquella senyorial gentilesa tan volguda de nostres mestres Joaquim Ruyra i Joan Alcover.⁹

La unanimitat del grup calligeneic respecte al valor de la traducció de Carner, repetint i amplificant sempre les idees que ell havia formulat en el pròleg, té un valor d'indici per a la història de la literatura catalana: assenjala una línia d'actuació independent dins el pro-

9. J. M. LÓPEZ PICÓ, «Col·loquis. De molt nobles i alts exemples a seguir», IV, *La Veu de Catalunya*, 27-VIII-1908, ed. del vespre, 2. Uns mesos després, en el resum de les novetats literàries de 1908, López-Picó es va refermar en els seus judicis: «Valen per un manifest literari aquella traducció i el pròleg que la precedeix. Són fidel expressió d'un estat de consciència, o com digué en Carner són un "vot" – Exercici de nostra espiritual ciutadania.» (J. M. LÓPEZ PICÓ, «Orientacions literàries. Any 1908», *La Veu de Catalunya*, 16-I-1909, ed. del matí, 1-2).

pòsit culturalista i civilitzador que Eugeni d'Ors havia començat a definir només un any i mig abans en el *Glosari*. (El cas ve a confirmar la necessitat de distingir sempre el Noucentisme amb majúscula, de patent orsiana, de la denominació historiogràfica homònima a què ha donat lloc; com veiem, aquell no es correspon perfectament amb aquesta: ni l'exhaureix des d'un punt de vista conceptual ni pot donar compte de tota la complexitat dels subjectes i els fets històrics.)

La traducció va rebre també algun elogi independent. El més significatiu és el de Gabriel Alomar a la secció «Llibres amics» de *L'Esquella de la Torratxa*, un setmanari generalment hostil a les iniciatives del grup de Carner. Alomar va veure en el *Somni* –versió «personalíssima» de l'obra de Shakespeare– una extensió del propòsit que havia guiat el seu amic en una altra traducció recent digna d'elogi, la de les *Floretes de sant Francesc*, «com unint en la gràcia d'una sola mà la versió de dues maneres en apariència divergents del mateix vital italianisme». ¹⁰ En aquesta declaració, la paraula clau és l'adjectiu «vital»: després d'haver detectat en les *Floretes* una base profana, malgrat el propòsit d'exemplaritat religiosa del llibre, Alomar seguia portant l'aigua al seu molí i hi associava la «vitalitat» renaixentista (i per tant italiana) de la comèdia de Shakespeare. No cal dir que aquesta interpretació no coincidia amb els interessos manifestats per Carner en el pròleg. ¹¹

Tenim encara una altra notícia de l'assentiment d'Alomar a la versió del *Somni*, però és indirecta, reportada pel director literari de la Biblioteca Popular dels Grans Mestres. En un article de justificació i defensa d'aquell projecte editorial, Albert Albert Torrellas va recordar les crítiques que Alomar li havia fet de viva veu, en un moment en

10. Gabriel ALOMAR, «Llibres amics», *La Esquella de la Torratxa*, XXXI, 1610 (5-XI-1909), 719-720. Sobre les *Floretes* de Carner i l'elogi que en va fer Alomar, vegeu Ortín (2019).

11. També és independent del pensament expressat per Alomar el 1909 una idea del Carner de 1917, referida a la dicció poètica (que retreu en aquest context BUFFERY 2007: 162): la identificació de la «frescor» i la «plasticitat juvenívola» de la poesia catalana, «no minvades per cap retòrica (per cap, s'entén, que li sigui pròpia)» amb «l'italià trescentista» en la traducció de *Venus i Adonis* feta per Magí Morera i Galícia (CARNER 1917: 10).

què la col·lecció devia portar publicades ja vuit o nou traduccions, de propòsit i orientació molt diversos; però no va voler especificar quines eren aquestes crítiques en fer-les públiques: «particularment, parlant amb mi, ja no és d'una obra sola que es condol, sinó que troba un defecte radical a la Biblioteca i (oh!, Sr. Vives Pastor) només li agrada la traducció d'en Carner».¹²

L'esment de Vives Pastor per part d'Albert està ple d'intenció i no devia passar desapercebut als lectors de *Teatralia*, la revista en què va aparèixer el seu article. Ramon Vives Pastor no és un traductor conegut –excepte per una traducció d'Omar Kayyam a la Biblioteca Popular de L'Avenç (1907), prologada amb una carta elogiosa que li havia enviat Joan Maragall– i certament no té gaire rellevància en la recepció catalana de Shakespeare.¹³ La presència del seu nom en aquest context

12. A. ALBERT TORRELLAS, «Doncs», *Teatralia*, I, 7 (15-XII-1908), 198-200. Les traduccions publicades abans del *Somni* –d'acord amb la datació, que contradiu en algun cas la numeració dels volums– devien ser: *Julius Cèsar*, de Salvador Vilaregut; *Antonius i Cleopatra*, de Francesc Torres i Ferrer; *Enric IV, primera part*, de Josep Sandaran Bacaria; i *La festa dels Reis o lo que vulgueu*, de Carles Capdevila; amb data de 1908 van aparèixer també *Macbeth*, de Diego Ruiz; *La feréstega domada*, de Josep Farran i Mayoral; *El rei Lear*, d'Albert Albert Torrellas; i *Treball d'amor endebades*, de Manuel Reventós. En un article de setembre de 1908 es deia: «Fins ara són VIII els volums publicats» (Manuel de MONTOLIU, «Lletres catalanes. Obres de Shakespeare en català», *El Poble Català*, 21-IX-1908, s.p. [3], Plana Literària de El Poble Català).

13. En aquesta època Ramon Vives Pastor col·laborava a la Plana Literària del diari *El Poble Català*, al costat d'altres escriptors com Lluís Via, Manuel de Montoliu, Eduard Girbal Jaume i Joaquim Pena. El seu ideari en literatura fa de mal precisar, però sembla afí a l'esteticisme antiintellectualista de la fi de segle. En un article de resposta a Ignasi Iglésias –que havia criticat els «joves» que «fan art sense sang, encara que sempre delicat o refinat en la forma»–, va declarar-se a favor d'un art nou sense adjectius, producte de l'emoció i el domini de la forma, que els «joves» –s'entén uns altres joves diferents dels del grup de Carner– estarien proposant enfront dels «vells»: «Nostres característiques, vós les heveu proclamades: són universalisació i depuració [...] i una altra característica dels joves que jo em permeto unir a les altres: la proclamació de la noble substantivitat de l'art separat de la política. [...] És molt més patriòtic fer belles coses que cridar Visca Catalunya! en versos dolents i sense poesia» (R. VIVES PASTOR, «Qüestions artístiques. Per a l'Ignasi Iglésias», *El Poble Català*, 25-IX-1908, [1]). En un article posterior, polemitzant encara amb Iglésias, va posar Guimerà per damunt de qualsevol altre dramaturg català, alhora que es definia a ell mateix com a «poeta» més que no pas com a «escriptor», i afegia: «Detesto l'ironia i sempre parlo en

respon només a la reacció que va tenir, públicament, davant la manera com Carner havia resolt l'encàrrec de traduir una de les dues comèdies fantàstiques més característiques i més celebrades de l'autor anglès. Aquest encàrrec, o potser –cosa més probable– l'acceptació d'un oferiment fet pel mateix Carner, havia vingut del director de la Biblioteca Popular dels Grans Mestres. En donar a conèixer amb insistència les seves idees sobre com calia traduir les comèdies de Shakespeare, servint-se de l'exemple contrari fornit pel *Somni*, Vives Pastor es devia estar oferint al seu torn com a traductor de *The Tempest*, una obra de la qual va anunciar que ja tenia feta una primera versió.

Sobre la traducció de Carner va escriure tres articles, tots tres per a la revista *Teatralia*.¹⁴ Aquesta publicació dedicada monogràficament al teatre era de creació molt recent: havia començat a sortir el 15 de setembre de 1908, al mateix moment en què es van concretar les iniciatives d'Adrià Gual i la seva Nova Empresa de Teatre Català, de les quals va anar donant notícia puntual. El primer article de Vives Pastor era només una explicació de la manera com creia que s'haurien de traduir les obres dramàtiques de Shakespeare, en particular *La tempesta* i *El somni d'una nit d'estiu*, «les dues obres que em són més conegudes i les que em plauen més per ésser les més poètiques ensems». Encara no esmentava la versió de Carner del *Somni*, però com que feia pocs mesos que havia estat publicada quan aquest article va aparèixer, la crítica implícita havia de ser evident per als lectors. Els altres dos articles, posteriors a l'estrena de l'espectacle basat en aquella versió, en canvi, estaven dedicats a polemitzar-hi obertament.

Carner ja havia anticipat en el seu pròleg les crítiques que se li farien:

sèrio a risc d'ésser ridícul de vegades. [...] No soc intel·lectual, ni subtil, ni susceptible» (R. VIVES PASTOR, «Posem les coses en clar. Per a l'Ignasi Iglésias», *El Poble Català*, 6-x-1908, [2]).

14. R. VIVES PASTOR, «Consideracions», *Teatralia*, I, 2 (30-IX-1908), 40-42 (p. 40). R. VIVES I PASTOR, «Quelcom sobre les traduccions literals i literàries», *Teatralia*, I, 5 (15-XI-1908), 132-134. R. VIVES PASTOR, «Más sobre lo mismo», *Teatralia*, I, 6 (30-XI-1908), 161-163.

Aquest llibre és fruit, senzillament, d'haver somniat el *Somni*. Per tant, les ventatges de l'exactitud, del cerciorament prolix, de la pietat fervorosa pel més mínim detall, romanen llastimosament perdudes. Jo, si un crític me fa retrocedir cap al mur amb el glavi truculent de la seva justa indignació, hauré de confessar que no estic ben segur, tal volta, de que aquest *Somni* sigui el de Shakespeare. És horrible el nombre d'atrocitats que pot dir la crítica d'aquesta meva traducció. (1908a: 7)

I després no es va estar de fer una mica de burla d'aquests articles de Vives Pastor en la seva resposta a l'«Enquesta sobre el teatre en vers», promoguda per la mateixa revista:

I sigui jo compadit, jo que posí en versos catalans una fantasia de Shakespeare, indignant fins a un benvolgut amic, avui víctima de l'insomni, que ha publicat ja vàries notes, articles, punyides i exàmens de la meva tasca insignificant.¹⁵

Resumint-ho molt, allò que Vives Pastor desaprovava en la traducció del *Somni* era el segell personal que hi havia imprès el traductor i la llibertat amb què havia procedit, sobretot pel que fa a la distribució dels patrons mètrics. Shakespeare «era un wagnerià de la paraula», havia escrit en el primer article, definint la seva posició: per això «totes ses obres deuen esser estudiades a fons per a no malmetre-les fent-les *més boniques de lo que són*»; i en donava exemple ell mateix descrivint la distribució dels patrons mètrics en els originals anglesos del *Somni* i *La tempesta*.¹⁶ Després ja va concretar més la seva crítica a Carner: «una traducció de Shakespeare no deu ésser ni una exacta reproducció dels mots anglesos en català o castellà, ni tampoc un vestir els bells conceptes shakespearians a la manera dels francesos coloristes i rimadors». ¹⁷ Era aquesta segona opció la que atribuïa a la versió publicada del *Somni*, potser prenent peu en la referència a les *Odes funambulesques* de Théodore de Banville que havia fet

15. «Enquesta sobre el teatre en vers. Opinions rebudes. Opinions calligeneïques», *Teatralia*, I, 6 (30-XI-1908), 167-178 (p. 178).

16. «Consideracions» (ref. n. 14), p. 42.

17. «Quelcom sobre les traduccions» (ref. n. 14), p. 132.

Carner en el pròleg.¹⁸ L'opció correcta seria, en canvi, una traducció literal com a punt de partida, «posada després amb el mateix ritme original, amb aquelles mateixes incorreccions i dureses mètriques de l'original anglès, en versos endecasíl·labs lliures».¹⁹ Carner, com sabem, havia fet la seva versió partint d'una traducció molt fidel al sentit i escrita en prosa, dues coses que Vives Pastor ignorava. Així s'entén millor la discrepància, que aquí es circumscriu a la manera de portar a terme la recreació poètica en català: en particular, a l'ús dels versos alexandrins amb rima consonant.

En el tercer article el propòsit del crític ja era dir obertament «lo que pienso de la traducción del *Somni* hecha por mi amigo Carner», el «sólido y refinado poeta de *Fruits saborosos*»; i el veredicté era negatiu:

Sin eufemismos, la encuentro mala y no por falta de personalidad en el traductor, sino todo lo contrario. | Diréis: los versos son magníficos, sonoros, espléndidos. No lo niego, lo son y yo los admiro en lo que valen, pero los encuentro mal aplicados, precisamente porque Shakespeare no los hacía así, es decir, eran magníficos, sonoros y espléndidos más por su fuerza y unidad con el pensamiento que por refinamiento sobre el papel. Shakespeare es enorme, elefantiaco, desproporcionado casi siempre, siempre viviente, y Carner lo ha afinado, pulido, vestido y acicalado. [...] | Otra cosa fuera coger el argumento del *Somni* y con él hacer una comedia nueva en versos de catorce sílabas a lo Corneille, a lo Racine, con toda la pompa clásica que Carner sabe dar a sus versos.

18. «Voto en favor: | De que els esperits de la nostra gent arribin a ésser tan científics en funambulisme transcendental com els mateixos versos de Teodor de Banville» (CARNER 1908a: 12); l'obra alludida, de 1857, havia confirmat l'orientació del poeta francès cap a una poesia de to optimista i de gran exigència formal, per la qual va ser considerat un dels precursors del corrent parnassià. Segons Vives Pastor («Más sobre lo mismo», ref. n. 14, p. 163), en el pròleg Carner havia declarat de manera «descarada» que el seu *Somni* era «bon xic gauvillesc» (l'adjectiu deu ser un error del compositor del text de la revista, per «banvillesc»).

19. «Quelcom sobre les traduccions» (ref. n. 14), p. 132. Sota l'epígraf «La traducció del *Somni*», la revista va publicar la proposta de Vives Pastor per a la primera escena de l'acte V (el diàleg d'Hipòlita i Teseu que segueix l'embolic còmic), en doble versió, «literal» i «en vers endecasíl·lab lliure com l'original», precedida de la seva justificació; i va posar-hi també la versió de Carner del mateix passatge (en alexandrins rimats en consonant, alternant aguts i plans), per a facilitar al lector la comparació.

Porque entonces Shakespeare no se pondría a discusión y Carner triunfaría de seguro. Ahora Carner habrá triunfado o no; pero Shakespeare, su colaborador, es quien ha recibido de lo lindo. Con toda franqueza lo digo.²⁰

Les opinions de Vives Pastor partien de la convicció que al segle xx ja es disposava de prou «crítica històrica» per a traduir Shakespeare sense alterar-lo en excés (al contrari del que n'hauria fet Alexander Pope, per exemple, que l'hauria volgut «civilitzar» sense aconseguir-ho).²¹ L'entesa era impossible perquè la convicció de Carner en aquest experiment que és el seu *Somni* de 1908, explicitada en el pròleg, es situa a l'extrem contrari: el propòsit d'apropiació literària de l'obra del dramaturg anglès autoritzaria el traductor a imprimir la seva personalitat al text de la traducció, o pràcticament l'hi obligaria, com ho donen a entendre les referències a traduccions cèlebres de Shakespeare anteriors a la seva en diverses llengües, totes de característiques diferents.

El director literari de la Biblioteca Popular dels Grans Mestres es va voler defensar de les crítiques rebudes (les de Vives Pastor pel *Somni* de Carner, i abans les de Ramon D. Perés pel *Julius Cèsar* de Vilaregut) i va adduir el dret dels traductors de les obres dramàtiques de Shakespeare a intervenir-hi en «la forma», bo i respectant-ne sempre «els pensaments».²² Sigui com sigui, el desenllaç de la polèmica no va anar en la direcció que havia volgut Vives Pastor. La traducció de *The Tempest* oferta per ell i ja anunciada a la Biblioteca el 1907 no hi va aparèixer mai.²³ En el seu lloc es va publicar el 1910 una versió

20. «Más sobre lo mismo» (ref. n. 14), ps. 162-163.

21. «Más sobre lo mismo» (ref. n. 14), p. 161.

22. [Albert] ALBERT TORRELLAS, «Doncs» (ref. n. 12). Perés havia donat a conèixer les seves opinions en una ressenya extensa del primer volum de la col·lecció: R. D. PERÉS, «Literatura. Libros nuevos», *Diario de Barcelona*, 28-XI-1907, 14129-14130.

23. Se'n va fer esment, com una de les obres «En cartera», en un full d'«Observacions» inserit en el quadern publicitari de la col·lecció; l'autoria del full (que es pot datar el 1907, abans de la publicació del quart volum) i la d'aquest quadern sense signar (anterior a la publicació del primer volum) s'han d'atribuir al director de la col·lecció; vegeu [ALBERT] (1907).

d'aquesta obra feta per Carner, precisament, que és la seva darrera traducció de Shakespeare i el darrer volum de la col·lecció: potser un encàrrec d'última hora, i d'aquí les presses amb què devia fer-la.²⁴

Per a completar aquesta reconstrucció històrica de la recepció del text del *Somni* n'hi ha prou de dir que s'hi endevinen altres opinions discordants, a part de les de Vives Pastor, però les notícies que n'han pervingut són poc concretes. Corresponen també a autors de la generació anterior a la de Carner o una mica més grans que ell. Per exemple, sabem que l'erudit i cervantista Joan Givanel i Mas va tractar en una conferència a l'Ateneu Barcelonès la qüestió controvertida de les traduccions i la responsabilitat que se'ls havia d'atribuir en la crisi del teatre català (un parer llavors molt estès, sobretot en els sectors més tradicionalistes); i en aquest context va criticar les versions indirectes, desaprovant que se n'hagués celebrat tant una de molt recent (amb tota probabilitat, el *Somni*).²⁵ En una altra línia, no deixa de ser eloqüent el silenci de Manuel de Montoliu, un crític molt actiu que s'havia declarat partidari del teatre poètic i havia combatut l'exclusivitat de la tradició dramàtica naturalista, però des d'una posició i unes plataformes periodístiques (el diari *El Poble Català* i la revista *L'Escena Catalana*) completament independents de les del grup de Carner.²⁶

24. Segons la impressió d'ESQUERRA ([1937] 2009: 143).

25. «Conferència del Sr. Givanel (Ateneu Barcelonès)», *El Poble Català*, 27-III-1910, 3.

26. El diari *El Poble Català*, adversari polític directe de *La Veu de Catalunya*, també en discrepava molt sovint en qüestions artístiques i culturals. La posició de Montoliu es pot veure, per exemple, en el segon dels articles que va dedicar a la Biblioteca Popular dels Grans Mestres (Manuel de MONTOLIU, «Lletres catalanes. Obres de Shakespeare en català», *El Poble Català*, 21-IX-1908, [3]), en què va consignar la seva «gran satisfacció» per l'anunci de la participació en la col·lecció de «plomes tan reputades com les de M. S. Oliver, Iglésias, Rusiñol i el nostre company Alomar», un anunci poc realista, perquè aquests autors no hi van acabar portant cap traducció; i també en un article posterior (Manuel de MONTOLIU, «De literatura dramàtica», *La Escena Catalana*, IV, 149, 14-VIII-1909, 2), sobre la necessitat de «restituir el Teatre a la Poesia», sense cap esment dels intents de Carner.

2. LA RECEPCIÓ DE L'ESPECTACLE

El panorama de la recepció del *Somni* de Carner s'ha de completar amb la que va tenir l'espectacle homònim d'Adrià Gual, estrenat al Teatre Novetats el 17 d'octubre de 1908. Entre altres coses, l'espectacle va propiciar la reedició del volum de la Biblioteca Popular dels Grans Mestres, que no sabem si va ser feta abans de l'estrena –ja que és segur que el llibre es va vendre al teatre aquell dia– o bé després, a causa de l'èxit de les representacions.²⁷

La producció d'*El somni d'una nit d'estiu* havia d'inaugurar amb gran esclat la primera temporada de Gual al capdavant de la Nova Empresa de Teatre Català, però la complexitat dels preparatius va fer que dues altres produccions li passessin al davant. La programació d'aquestes primeres estrenes volia ser representativa d'un nou projecte que aspirava a reunir teatre estranger contemporani (com *La vida pública*, d'Émile Fabre, l'obra presentada el dijous 15), teatre català (com *Sogra i nora*, de Pin i Soler, i *La Baldirona*, de Guimerà, presentades el divendres 16) i clàssics universals (com el *Somni*, presentat finalment el dissabte 17).²⁸ Les publicacions afins al grup de Carner van donar suport a la iniciativa de Gual, vista com un autèntic canvi d'orientació en l'empresa d'un teatre Novetats «qui ja devenia quelcom burgès i patumesc, i qui sovint tenia recalcaes de sicalipsis i febres de melodrama».²⁹ També Antoni Rovira i Virgili, exercint de crític teatral per al diari *El Poble Català*, de tendència molt diferent, va aplaudir aquests propòsits de modernització de l'escena catalana novament liderats per Gual:

27. Aquesta segona edició és del mateix any que la primera (SHAKESPEARE 1908*b*) i és excepcional: en una llista d'obres publicades a la col·lecció fins al núm. 12 (SHAKESPEARE 1909), només consta com a reeditat el volum del *Somni*. La notícia que «una xeixantena de senyors» van comprar el llibre el dia de l'estrena es troba al final d'un article que en va fer la crònica: J. M. LÓPEZ Picó, «Després del *Somni*», *Teatralia*, I, 4 (30-x-1908), 104-106.

28. «Novedades», *La Vanguardia*, 1-x-1908, 7.

29. O., «Nova Empresa de Teatre Català», *Empori*, II, 16 (x-1908), s. p. (El plural «sicalipsis», referit als espectacles pornogràfics, era un terme corrent a l'època.) Vegeu també «Informació», *Teatralia*, I, 1 (15-ix-1908), 25-32 (esp. ps. 30-32).

El teatre de Novetats, que és enguany temple de l'art escènic català, ha obert les seves portes al públic. Les reformes i millores que s'han fet en el local li donen un aspecte de frescor i alegria. El teatre està rejuenit, agençat, i a l'entrar-hi s'experimenta una sensació agradable. Per allí on passa en Gual hi queda sempre un perfum d'exquisedesa i d'art...

Els projectes d'en Gual per a la temporada actual són mereixedors d'encoratjament i de lloança. En l'organització de les funcions, en la llista d'obres, en la mescla discreta i sèria de produccions velles i novelles, estrangeres i catalanes, hi ha pensament, unitat, gust, i, sobretot, intenció. En Gual «intenta» alguna cosa, se proposa una alta finalitat artística [...].

L'Adrià Gual és digne de que se l'encoratgi i se l'auxilli. En l'organització de les campanyes teatrals, en l'empresa escènica, ell és, no ja el que més o millors coses ha fet a Catalunya, sinó l'únic que ha fet alguna cosa sèria, fonda, transcendent.

[...] El teatre estava animadíssim [el vespre de la primera estrena]. Públic selecte i dames hermoses... Bon començament de temporada teatral.³⁰

Dins el conjunt de les obres programades, el *Somni* representa un cas particular. La publicitat amb què es va anar anunciant abans i després de l'estrena deixa traslluir clarament el reclam d'una gran producció, en la línia de les que solien reservar-se per a les anomenades obres d'«espectacle»: al costat del títol de la comèdia de Shakespeare s'hi destaca sempre la «música de Mendelssohn», amb «43 professors d'orquestra» i «cors» sota «la direcció del mestre Pahissa», les «set decoracions noves de Moragas i Alarma», els «esplèndids i apropiats trajos», els ballets, etcètera.³¹ Aquesta mateixa concepció integradora del teatre amb la música i les altres arts va ser la causa que les representacions s'haguessin d'interrompre després de les dues primeres; però a partir de la tercera ja van ser diàries, i hi ha indicis que l'obra es va mantenir en cartell fins a la primera setmana de novembre.³² A més, va ser escollida

30. A[ntoni] R[OVIRA] i V[IRGILI], «Teatres i Concerts. Teatre de Novetats», *El Poble Català*, 17-x-1908, 3.

31. «Espectacles», *El Poble Català*, 17-x-1908, [3], i «Espectacles», *El Poble Català*, 20-x-1908, [2]; i cf. «Teatros. Novetats», *La Esquella de la Torratxa*, 1557 (30-x-1908), 714: «Continua representant-se amb aplauso la obra d'espectacle *El somni d'una nit d'estiu*».

32. La segona representació es va fer el dimecres 21 d'octubre. La represa no va

per a un cicle de Dilluns Dramàtics de la Lliga al Teatre de Novetats: una sèrie de sis funcions d'abonament organitzada pel partit, que les anunciava com «interessants reunions de distingida societat barcelonina», «un lloc selecte de reunió i de gran concurrència».³³ I la representació a l'aire lliure d'algunes escenes als jardins del marquès d'Alfarràs («El Laberinto»), el 23 d'octubre a la tarda, va servir per a obsequiar els reis d'Espanya, que es trobaven de visita a Barcelona.³⁴

Tot plegat és ben indicatiu de la naturalesa de l'espectacle concebut per Gual. L'èxit que va obtenir marca una fita en el seu propòsit de creació de públics nous heterogenis, dotats d'«un criteri col·lectiu ample i generós», mirant a l'acompliment del seu ideal de «regeneració social» per mitjà del teatre, «art humaníssim i salvador».³⁵ Molts anys després, ell mateix recordava aquesta producció com «la gestió teatral [...] que més solc va deixar en el meu esperit» (1960: 222).

El text de Carner per força hi havia de jugar un paper subsidiari. No es tracta, naturalment, de la traducció íntegra que havia publicat el febrer de 1908, sinó de la refosa que ell mateix en va fer per a l'espectacle.³⁶ Aquest text no s'ha conservat. L'adaptació, però, devia afectar només

tenir lloc fins al dissabte 24, un cop «solucionades les dificultats que feien impossible un contracte diari amb l'orquestra, cors i ball que prenen part en l'obra» («Teatre Català. Novetats», *La Veu de Catalunya*, 24-x-1908, ed. del matí, 3). El 6 de novembre encara es troba aquesta informació (però és en una publicació setmanal): «*El somni d'una nit d'estiu* ha seguit representant-se amb èxit creixent» («Teatres. Novetats», *De Tots Colors*, I, 45, 6-xi-1908, 715).

33. Respectivament a «Dilluns Dramàtics de la Lliga», *La Veu de Catalunya*, 16-x-1908, ed. del matí, 3; i «Teatre Català. Els Dilluns Dramàtics de la Lliga Regionalista», *La Veu de Catalunya*, 19-x-1908, ed. del vespre, 4.

34. «El viaje de los Reyes», *La Vanguardia*, 20-x-1908, 2. Se'n pot llegir una breu crònica irònica, feta des de l'òptica republicanista, a «La festa del Laberint», *El Poble Català*, 24-x-1908, [2]: «assistí a l'acte lo més granat de l'aristocràcia barcelonina i les autoritats de tota mena: civils, militars i eclesiàstiques».

35. A. GUAL, «Regenerem», *Teatralia*, I, 1 (15-ix-1908), 18-20. Vegeu també una síntesi del seu ideari (amb l'advertiment que «les nostres aspiracions [...] són les de sempre, les de ja fa dotze anys») a Adrià GUAL, «De teatre català. (Proemi del programa de l'empresa de Novetats)», *El Poble Català*, 3-x-1908, [1-2].

36. «Ara estic acabant de refondre el *Somni d'una nit d'estiu*, que, s[i] D[éu] v[ol], s'estrenarà el 15 d'octubre al Novetats, amb la música de Mendelssohn» (carta a Maria Antònia Salvà, 28-viii-1908, ed. JULIÀ 1997, EpJC 3, 240-241).

aquells passatges en què Mendelssohn havia basat la seva partitura, com ho indica la pregunta que va adreçar Carner a Joan Llongueras abans de posar-s'hi: «Me podríeu dir –lo més aviat possible– quins fragments del *Somni d'una nit d'istiu* són els que il·lustra Mendelssohn? Me fareu un gran favor».³⁷ Aquesta intervenció sobre el text publicat responia sens dubte a un encàrrec directe de Gual. Per això Carner, que no havia fet la seva versió pensant en la representació, se'n va voler excusar públicament abans de l'estrena, en un text que típicament combina la hipèrbole irònica amb la lucidesa i el sentit de la realitat a l'hora de fer l'anàlisi d'aquella situació sobrevinguda:

És gairebé contra la meua voluntat que la meua traducció del *Somni* fou impresa; és gairebé contra la meua voluntat que ara van a representar-la. Oh, Déu meu!, an aquesta preciositat de *Somni* jo l'he marcada, jo l'he sollada; i, quina venjança!, me prenen la obra de la meua malvestat, i l'aixequen perquè la vegi tothom! És una crueltat. Joestic avergonyidíssim.

Però en fi, sacrifiqueu-me. Val la pena de sacrificar-me a mi, petit poeta embadalit amb l'obra genial de Will, perquè esdevinguin totes aquestes coses belles: que puguem sentir dir versos als nostres actors, que se'ns dongui la música adorable de Mendelssohn acompanyada de figuracions, que en Gual tingui un motiu per a fer-nos aparèixer delicadíssimes fantasies, que el bru Pahissa, de frac, dirigeixi les melodies sobrenaturals...³⁸

Algunes cròniques que descriuen la representació confirmen que el text de la traducció publicada s'hi va presentar «adaptat»: dividit en quatre actes en comptes de cinc, i probablement força reduït, per a donar cabuda a les il·lustracions musicals i plàstiques (ballets i quadres escènics) inserides entremig dels diàlegs o, en alguns casos, superposades:

El maestro Pahissa, dirigiendo una orquesta de cuarenta profesores, ilustró perfectamente la concepción del poeta, aplicando a cada escena

37. Carta sense datar (ed. DOMÈNECH 1997, EpJC 3, 84).

38. Josep CARNER, «Del *Somni d'una nit d'istiu*», *Teatralia*, I, 3 (1-x-1908), 77-81 (p. 79).

el fragmento descriptivo correspondiente, de la partitura de Mendelssohn, inspirada en *El sueño de una noche de verano*. [...] Bailables sobrios y artísticos realizaron los encantos de las escenas fantásticas, y la bien entendida colocación de las figuras dio a algunos cuadros una plasticidad admirable.³⁹

Una producció d'aquestes característiques no tenia res d'insòlit, en el context de l'escena internacional. El *Somni* de Shakespeare és segurament la seva obra més apta per a complaure públics diversos i per a proporcionar una primera experiència teatral satisfactòria: els personatges menestrals permeten l'exhibició del talent còmic natural; el món de les fades invita a l'atractiu visual de figures estilitzades i plenes de delicadesa; les escenes del bosc són propícies a la creació de grans decorats romàntics; i la música i la dansa hi són sempre convenients, i algunes vegades necessàries (WELLS 1968: 7-8). La producció que en va fer Gual s'inscriu en una tradició europea de «sobreexploatació de les oportunitats que l'obra ofería per a l'espectacle» (WELLS 1968: 8), tradició que era encara molt vigent en el canvi de segle i s'estén fins a les primeres adaptacions cinematogràfiques de la comèdia. La música de Mendelssohn no hi ocupava encara un lloc central –com sol ocupar-lo avui en una interpretació de la partitura, en què el text es fa servir només de guió per a la música–; però amb les seves funcions d'«il·lustració» i «descripció» (ben observades pel crític d'*El Noticiero Universal*) devia determinar tota la concepció dramàtica i escènica, en detriment del protagonisme del text dialogat.

El judici que en va fer Carner en privat va ser, tanmateix, positiu:

El *Somni d'una nit d'istiu* ha anat bé. Les escenes còmiques sobretot han sigut deliciosament jugades; la tragèdia de Píram i Tisbe fou presentada meravellosament. La música de Mendelssohn (la coneix?) és adorable; els conjunts anaren ben dirigits. Els còmics no saben dir versos encara; estan embrutits pel realisme.⁴⁰ Les decoracions, un poc acro-

39. Juan de la Cruz FERRER, «En el teatro de Novedades. *El somni d'una nit d'estiu*», *El Noticiero Universal*, 19-x-1908, ed. noche, [4].

40. Amb la paraula «còmics» vol dir els actors en general, no solament els de les parts còmiques.

mades. «Mas, per la creu de Déu», que diria Bernat Metge, l'espectacle fou xiroi.⁴¹

Les ressenyes publicades en diaris i revistes també són elogioses.⁴² Des del punt de vista de l'eficàcia de la posada en escena, només una en va criticar el resultat: «moltes paraules s'hi perdien, indistintes u ofegades per la graciosa refinada música de Mendelssohn».⁴³ Pel que fa a l'ambició amb què havia estat concebut l'espectacle, i a la varietat i harmonia dels mitjans que s'hi havien posat a contribució, les valoracions positives van ser pràcticament unànimes; i també es va elogiar l'esforç dels actors, amb un esment especial de la «difícil malícia, subtil i trapassera» que Joan Pons havia sabut donar al seu paper de Puck.⁴⁴ «L'obra de Shakespeare, en les condicions en què es presenta a Novetats, ha sigut un dels triomfs més grossos obtinguts en els nostres teatres», va resumir-ho el crític de *La Veu de Catalunya*.⁴⁵

Les opinions sobre la contribució de Carner amb el seu text van ser, en general, positives: exquisidesa, conscienciositat, dignitat literà-

41. Carta a Maria Antònia Salvà, 30-x-1908 (ed. JULIÀ 1997, EpJC 3, 242).

42. La llista (posada aquí en ordre cronològic, i referint-hi només la publicació, la data i el nom o el pseudònim del crític que la signa) és extensa, però hi ha poques diferències significatives entre els comentaris: *Diario de Barcelona*, 18-x-1908, [12216] (sense signar); *El Poble Català*, 18-x-1908, 3 (ANTONI ROVIRA I VIRGILI); *La Publicidad*, 18-x-1908, 5 (FARFARELLO); *El Noticiero Universal*, 19-x-1908, ed. noche, [4] (JUAN DE LA CRUZ FERRER); *La Vanguardia*, 19-x-1908, 5 (M. R. C.); *La Veu de Catalunya*, 19-x-1908, ed. del vespre, 4 (JOSEP MORATÓ); *¡Cu-Cut!*, VII, 336 (22-x-1908), 679-680 (VIROLET); *La Escena Catalana*, III, 108 (24-x-1908), 3 i 6 (sense signar); *De Tots Colors*, I, 44 (30-x-1908), 698-699 (sense signar); *Teatralia*, I, 4 (30-x-1908), 114-117 (RICARD SALA); *La Il·lustració Catalana*, VI, 284 (8-xi-1908), 740-741 (JOSEP MORATÓ); *Empori*, II, 18 (xii-1908), annex s. p. (O.).

43. L. L. L., «Teatros. Novetats», *La Esquella de la Torratxa*, XXX, 1556 (23-x-1908), 695-696. El crític va qüestionar la tria de l'obra, «la menos representable» del teatre de Shakespeare per l'esforç d'imaginació que demana al públic; però va reconèixer el valor artístic, més que no pas estrictament dramàtic, del resultat obtingut per Gual: «l'espectacle és curiós i la música molt bonica».

44. Ricard SALA, «Novetats. *El somni d'una nit d'istiu*», *Teatralia*, I, 4 (30-x-1908), 114-117. Els altres actors van ser Puiggarí, Tor, Rojas, Barbosa, Vehil i Vila-llonga; les actrius principals, Fremon, Tressols, Molgosa i Martínez.

45. «Teatre Català. Novetats», *La Veu de Catalunya*, 20-x-1908, ed. del matí, 2.

ria, creativitat, preservació dels valors poètics i fidelitat a l'essència de l'obra són les qualificacions més repetides en les ressenyes. Una valoració desinteressada i independent com la que exemplifiquen aquestes afirmacions d'Antoni Rovira i Virgili va ser àmpliament compartida:

En Carner, poeta a l'ensem vigorós i exquisit, ens ha donat, no una traducció, sinó una personal interpretació poètica de l'obra. Qui ho trobarà bé, qui no l'hi trobarà tant. Això a part, els versos d'en Carner són admirables.⁴⁶

Els dubtes o les queixes van venir, en primer lloc, de publicacions que defensaven sobretot un teatre català tradicional i a l'abast de públics amplis. El crític anònim de *L'Escena Catalana* sostenia que «en Carner, volguent fer un bé a l'obra, ha fet un mal al públic», per la pèrdua d'intelligibilitat que comportaven la versificació i el llenguatge de la seva versió; però acabava dient: «nosaltres, per això, preferirem que el públic s'elevi poc a poc a l'altura de l'obra, que no que el traductor la rebaixés a un nivell prosaic».⁴⁷ En una publicació com *L'Esquella de la Torratxa*, en canvi, la crítica ja incorpora clarament una desavinença de principi: la traducció, «incerta», sofisticada sense necessitat, va comportar que els espectadors de la representació «ens havíem d'entretrener comprenent» el que havia estat «mal comprès» per Carner, qui «fora del teatro, és tot un altre».⁴⁸

Abans de tancar aquest repàs de la recepció de l'espectacle concebut per Adrià Gual i produït i representat a finals de 1908, convé explicar una petita controvèrsia periodística a què va donar lloc. Es tracta d'una controvèrsia només implícita, no declarada; però és significativa pel paper ideològic capdavanter que es reconeixia llavors als seus dos protagonistes, Gabriel Alomar i Josep M. López-Picó.

46. A. R. i V., «Teatres i Concerts. Teatre de Novetats», *El Poble Català*, 18-x-1908, 3.

47. «Estrenes de la setmana. Novetats», *La Escena Catalana*, III, 108 (24-x-1908), 3 i 6.

48. L. L. L., «Teatros. Novetats», *La Esquella de la Torratxa*, XXX, 1556 (23-x-1908), 695-696.

Després d'haver anat a una de les representacions, Alomar va escriure un article de reflexió, no pas sobre l'espectacle de Gual ni sobre el text de Carner –que ja hem vist que havia aplaudit en el moment de la publicació–, sinó sobre la incapacitat dels «bons burgesos de la ciutat» per a la poesia. «Per una vegada», va sostenir Alomar, «la baixa existència d'un bonhome sentirà el bes de Titània acariciar-li una hora d'ensomni, la fantasia el visitarà per una sola nit», quan serà al teatre; però, finalment, per la seva mateixa «virginitat de fantasia», serà incapaç de copsar «el mite d'amor, romanticisme nascut, per decadència sentimental, sota l'ala del moribond hellenisme»: una «poesia» dramàtica ja «extingida», en el sentit que «el nostre públic és ja incapaç de sentir-la». ⁴⁹ Deixant ara de banda la seva interpretació singular de la comèdia de Shakespeare en termes d'història cultural, la posició d'Alomar en aquest article representa típicament la de la generació anterior a la de Carner; és una posició antiburguesa, o, millor, desconfiada respecte a la possibilitat d'incidir, amb la fantasia ideal i romàntica del *Somni*, en aquell grup social a l'adhesió del qual anaven precisament orientades les representacions.

Contrasta, en aquest sentit, amb la que va exposar López-Picó en un article publicat a *Teatràlia*, «Després del *Somni*», també de reacció immediata a la representació. En aquest article es presenta un «dilecte burgès», senyor «satisfet i rodó», que surt amb la família del teatre, i al qual Puck, imaginàriament, interpel·la; per totes aquestes característiques, s'ha d'entendre com una rèplica a l'anterior d'Alomar, sense esmentar-lo. I la diferència no es troba en la denúncia de la insensibilitat del «burgès» –compartida–, sinó en el fet que aquest burgès rep ara els qualificatius de «dilecte», «estimat», «benhaurat», i se n'explica la transformació que ha operat en ell la participació com a espectador en els esdeveniments ideals de la comèdia. «Avui, arribat a casa, no diràs cap grogleria al vigilant, ni bromejaràs amb les teves filles», escriu López-Picó, «no t'adormiràs pas beatíficament», etcètera, perquè «una aguda inquietud, com un fort aleteig, commou la teva ànima». I fent una al·lusió ben significativa al projecte de la Nova Empresa de Teatre Català al

49. FÒSFOR [Gabriel ALOMAR], «Sportula. Sortint de Novetats», *El Poble Català*, 22-x-1908, 1.

Novetats, ho contraposa a «aquelles nits en què sorties de Romea, després d'una funció “de broma”», nits en què «et semblava que t'eres engreixat més encara i que una gran pesantor et retenia clavat a terra». Respecte a la capacitat transformadora de la mena de teatre que Gual havia volgut oferir amb el seu espectacle –i Carner amb el seu text, «un tresor» que el burgès havia pogut comprar «per una pesseta»–, la conclusió de López-Picó no pot ser més positiva:

Oh burgès que comences ja a *somniar el Somni!*... Per sempre més estàs redimit... Poesia ennoblirà el teu viure i dignificarà el teu treball, que ja en tots els racons de la teva maisó floriran versos i fins en el més obscur raconet de la teva botiga i fins en el més fosc misteri del teu escriptori florirà l'harmonia d'un vers...⁵⁰

Per a acabar de mesurar l'impacte perdurable que va tenir la representació del *Somni* entre els companys de generació de Carner i entre alguns escriptors una mica més joves, n'hi ha prou de dir que Josep Farran i Mayoral, uns anys després, enyorava l'efecte poètic dels seus versos transportats a un escenari;⁵¹ que el mateix López-Picó la comparava amb avantatge a una de les primeres adaptacions cinematogràfiques de l'obra, que es projectava l'any 1935 a Barcelona, en castellà;⁵² i

50. J. M. LÓPEZ PICÓ, «Després del *Somni*», *Teatralia*, I, 4 (30-x-1908), 104-106.

51. «Quan recordem els alexandrins opulents del *Somni d'una nit d'estiu* o les tirades enceses del *Canigó*, no podem perdonar a Josep Carner que no ens doni almenys un arranjament d'alguna tragèdia antiga, que ell amb els seus versos faria ben personal i ben pròpia» (J. FARRAN I MAYORAL, «Noticiari de literatura. Josep Carner, *El cor quiet*», *La Paraula Cristiana*, I, 10, x-1925, 363-365, p. 365).

52. Comentant en el seu dietari la versió cinematogràfica del *Somni* feta per Max Reinhardt, també amb la música de Mendelssohn, que acabava de veure, va escriure: «La propaganda que n'han fet em sembla superior a la cinta. I mai la interpretació plàstica no arriba, ni de lluny, al poder creador directe de la paraula. Em sembla que Shakespeare congeniaria millor amb Charlot que no amb els seus realitzadors cinematogràfics i amb el públic esnob, evidentment, d'un espectacle inferior a la traducció carneriana del *Somni*... l'any 1908 –quan encara no sabia l'anglès però ja era un gran poeta– i a la molt digna representació que en feu al Novetats la companyia dirigida per Adrià Gual en vetllades memorables de teatre català. (Ara ens ho donen tot en castellà tronat.)» (anotació del 26-xii-1935, LÓPEZ-PICÓ 1999: 99).

que C. A. Jordana (que havia anat a veure-la acompanyant Carles Riba, tots dos adolescents de quinze anys) se'n recordava encara en la vellesa.⁵³

El text i l'espectacle havien fet néixer expectatives d'un gir en l'escena catalana cap a l'alta literatura i el teatre poètic. Però aquestes expectatives no es van realitzar. L'èxit del *Somni* es va repetir encara el juny de 1910 amb una altra producció de teatre «d'espectacle» de Gual, *Canigó*, també amb un text preparat per Carner; en canvi, la posada en escena d'una segona traducció seva de Shakespeare l'any següent, *Les alegres comares de Windsor*, en una producció purament dramàtica i sense la participació de Gual, va portar al tancament de l'únic teatre que encara feia representacions en català a Barcelona (el Romea) després de la nit de l'estrena.

L'exclamació entusiàstica d'un crític l'octubre de 1908, «ja tenim els tres teatres catalans»,⁵⁴ no havia estat més que un miratge, en el context de la crisi manifesta del model costumista i naturalista en l'escena catalana, i davant la competència de noves formes escèniques beneficiàries de l'escassa exigència de bona part del públic de Barcelona i ofertes gairebé sempre en castellà. Potser se'n pot veure un presagi en el que havia escrit Carner, només unes quantes setmanes abans d'aquella darrera estrena, després d'haver fixat una mirada imaginària sobre l'estàtua de Pitarra que s'acabava d'inaugurar a l'antic Pla de les Comèdies, a l'alçada de la façana del Teatre Principal, a l'altre costat de la Rambla de Santa Mònica:

53. «Fou, suposo, l'any deu quan vaig conèixer per primera vegada una traducció carneriana. Carles Riba m'havia convençut d'anar en un teatre on representaven *El somni d'una nit d'estiu*. Recordo que em trobava en un lloc enlairat, i pujava vers mi una mena d'encís, del qual només Shakespeare i la prosa i els versos de Carner podien ésser responsables. Ni el teatre ni els actors no eren, certament, encisers. Però, tancant els ulls, escoltant només, podia creure que una mena de màgia voltava Gra de Mostassa, Teranyina i les altres dames de la Cort de Titània, i que la poca solta de Bottom era tan robusta com havia volgut fer-la el gran William» (JORDANA 1959: 194).

54. [Josep] M[ORATÓ] i G[RAU], «Revistes. Teatres», *La Il·lustració Catalana*, VI, 281 (18-x-1908), 697. L'entusiasme responia a l'inici de la temporada de la Nova Empresa de Teatre Català al Novetats, que es sumava a les dels dos altres teatres més importants de Barcelona, el Romea i el Principal; a parer de Morató, el temor que no hi hagués prou públic «per a tres teatres catalans» era infundat, perquè «quan els espectacles són interessants en un o altre concepte, els teatres s'omplen».

–Oh Pitarra! –volia dir aquella mirada–, debades els nostres poetes preciosistes, eufuistes i alambicats intenten seduir el cor de la nostra aristocràcia, i ondulen llurs versos com les plomes de les dames, i posen dintre la nostra parla natural i comportívola el crepè del ripi perquè ella pugui sostenir el gran capell de la hipèrbole! Malgrat llurs esforços, són ignorats i avorrits.⁵⁵

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Les referències de les fonts primàries procedents de publicacions periòdiques, molt nombroses, s'han donat en les notes.

- [ALBERT] (1907): [Albert Albert Torrellas], *Obres completes de Shakespeare*, Barcelona: Eduart Domenech. [Quadern publicitari que presenta la col·lecció Biblioteca Popular dels Grans Mestres; sense paginar (8 pàgines) i sense datar (c. abril 1907). L'únic exemplar que es coneix d'aquest raríssim document, identificat per Dídac PUJOL (2007: 35, n. 8), es troba relligat al final del volum 1 de la col·lecció en un exemplar de la Biblioteca de Catalunya amb registre 498220 i topogràfic G82-8° 3328.]
- BUFFERY (2007): Helena Buffery, *Shakespeare in Catalan: Translating Imperialism*, Cardiff: University of Wales Press.
- CARNER (1908a): Josep Carner, «Abans que tot», pròleg a William Shakespeare, *El somni d'una nit d'estiu*, trad. Josep Carner, Barcelona: Estampa d'E. Domènech (Biblioteca Popular dels Grans Mestres, 3), p. 7-13.
- CARNER (1909): Josep Carner, «Per començar», pròleg a William Shakespeare, *Les alegres comares de Windsor*, trad. Josep Carner, Barcelona: Estampa d'E. Domènech (Biblioteca Popular dels Grans Mestres, 12), p. II-IV.
- CARNER (1917): Josep Carner, «Prefaci» a William Shakespeare, *Venus i Adonis*, trad. [Magí] Morera i Galícia, Barcelona: Publicacions de La Revista (Col·lecció de Lírics Mundials, 1), p. 7-12.
- DOMÈNECH (1997): Joan de Déu Domènech (ed.), «Epistolari de Josep Carner amb Joan Llongueras», dins: Manent i Medina (dir.) (1994-2009: 3, 75-94).

55. BELLAFILA [Josep CARNER], «Teatre benèfic» [II], *La Veu de Catalunya*, 19-XI-1910, ed. del vespre, 1-2. En aquest article, l'exemple que servia per al contrast dels propòsits –i de l'acceptació que tenien per part del públic– era el de Teodor Baró, vist com un epígon xaró del pitarrisme.

- ESQUERRA ([1937] 2009): Ramon Esquerra, *Shakespeare a Catalunya*, ed. Teresa Iribarren i Donadeu, pròleg Josep M. Fulquet, Manresa: L'Albí – Faig.
- GUAL (1960): Adrià Gual, *Mitja vida de teatre. Memòries*, Barcelona: Aedos.
- JORDANA (1959): C. A. Jordana, «Josep Carner, traductor», dins: [Albert Manent, ed.], *L'obra de Josep Carner. Volum d'homenatge*, Barcelona: Selecta, p. 194-197.
- JULIÀ (1997): Lluïsa Julià i Capdevila (ed.), «Epistolari de Josep Carner amb Maria Antònia Salvà», dins: Manent i Medina (dir.) (1994-2009: 3, 153-490).
- KAYYAM (1907): Omar Kayyam, *Estances*, trad. R[amon] Vives Pastor, Barcelona: L'Avenç (Biblioteca Popular de L'Avenç, 67).
- LÓPEZ-PICÓ (1999): Josep M. López-Picó, *Dietari (1929-1959)*, ed. Joan de Déu Domènech, Barcelona: Curial – Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MANENT i MEDINA (1994-2009): Albert Manent i Jaume Medina (dir.), *Epistolari de Josep Carner*, 6 vols., Barcelona: Curial. [Ep]C, 1 (1994), 2 (1995), 3 (1997), 4 (1998), 5 (2002), 6 (2009).]
- ORTÍN (2019): Marcel Ortín, «El franciscanisme de Josep Carner i la seva primera traducció dels *Fioretti* (1909)», dins: [Josep Manuel Vallejo, ed.], *Qüestions franciscanes*, Barcelona: Facultat de Teologia de Catalunya – Ateneu Universitari Sant Pacià, p. 41-77.
- ORTÍN (2021): Marcel Ortín, «*El somni d'una nit d'estiu* en la traducció de Josep Carner: la mediació francesa», *Anuari Trilcat*, 10, p. 60-77.
- PUJOL (2007): Dídac Pujol, *Traduir Shakespeare. Les reflexions dels traductors catalans*, Lleida: Punctum – Trilcat.
- REVENTÓS (2021): Manuel Reventós Bordoy, *Diari de la guerra. Barcelona viscuda*, ed. Josep M. Muñoz, intr. Borja de Riquer, Barcelona: L'Avenç.
- SHAKESPEARE (1908a): William Shakespeare, *El somni d'una nit d'estiu*, trad. Josep Carner, Barcelona: Estampa d'E. Domènech (Biblioteca Popular dels Grans Mestres, 3).
- SHAKESPEARE (1908b): William Shakespeare, *El somni d'una nit d'estiu*, trad. Josep Carner, 2a ed., Barcelona: Estampa d'E. Domènech (Biblioteca Popular dels Grans Mestres, 3).
- SHAKESPEARE (1909): William Shakespeare, *Les alegres comares de Windsor*, trad. Josep Carner, Barcelona: Estampa d'E. Domènech (Biblioteca Popular dels Grans Mestres, 12).
- SHAKESPEARE (1910): William Shakespeare, *La tempesta*, trad. Josep Carner, Barcelona: Estampa d'E. Domènech (Biblioteca Popular dels Grans Mestres, 16).

VIAJE EN AUTOBÚS DE JOSEP PLA.
UN RETRAT MORAL DE LA POSTGUERRA

XAVIER PLA

Literatura de l'Edat Moderna, Contemporània i Patrimoni Literari
Universitat de Girona

L'escena és dolorosa, i es fa difícil avui interpretar-la sense una punta d'emoció. La primavera de 1943, en el París ocupat pels nazis, Rafael Tasis (1906-1966) vivia un exili desconsolat. Gairebé isolat del món, qui havia estat un dels grans crítics literaris de la Catalunya republicana afrontava l'ensorrament de tot el seu món esmerçant hores i més hores a llegir. Feia poc que li havien arribat clandestinament des de Barcelona alguns llibres acabats de publicar per escriptors amics: Josep M. de Sagarra, Carles Soldevila, Josep Pla. Superat el «*drôle d'effet*» d'haver d'acostar-se a la prosa ara castellana dels autors tan admirats, un Tasis aïrat es preguntava si aquelles «lamentables claudicacions» eren obres d'uns «defraudadors», d'uns «trànsfuges» o d'uns «oportunistes». Però, tot seguit, més calmat, es demanava: «És justa tal acusació?» (TASIS 1946: 16). El moment clau, íntim, indesxifrabable, es va esdevenir quan Tasis va decidir fer l'esforç de superar el prejudici i es va posar a llegir *Viaje en autobús*, llibre de Josep Pla publicat per primera vegada per Ediciones Destino l'any 1942 i reeditat aquells mesos de 1943, i encara aparegut en la seva versió definitiva el 1948 (PLA 2021).

Escriurà les seves reflexions en un article valent i admirable, «Els instructius viatges del senyor Pla», publicat a la revista *Germanor*, portaveu de l'exili català a Xile, l'any 1946 (TASIS 1946). Tasis entomava el complex «dossier Pla» disposat a interpretar de la manera més objectiva possible una expressió com la pretensió de «*ir tirando*» que Pla escrivia en el pròleg del seu llibre i que resultava clarament inadmissible per a qui, en aquells moments, patia en la seva pròpia pell les conseqüències de tres anys de salvatge guerra civil i alguns més de tràgica guerra mundial. A ulls del crític exiliat, Pla posseïa una ploma adaptable, sempre disposada a vendre's al millor postor. Per això, re-

trobar-se amb un Pla que publicava articles en castellà amb apologies a Franco o a Mussolini era el més normal del món, deia, perquè, en cas que els vents de la història canviessin de rumb, «el dia que li ho haguessin manat i pagat bé hauria fet l'apologia de Stalin i hauria escrit en portuguès» (TASIS 1946: 18). Però la lectura de *Viaje en autobús* el va deixar, simplement, bocabadat no tant pel que hi va trobar sinó més aviat pel que va ser capaç de veure-hi.

Segons Tasis, el Pla viatger de radi comarcal s'havia convertit en un «moralista», quasi sense voler, i la seva ràpida adaptació a la nova situació política imposada a Catalunya li permetia fàcilment «treure un preciós botí d'observacions i de caricatures, de retrats dels temps presents i d'elegíques evocacions del passat» (TASIS 1946: 19). Era una obra trista, sentenciava Tasis, la d'un «escèptic impenitent», la d'un «cínic sense ideals», però bé calia admetre que no es tractava tan sols d'un lament més o menys literaturitzat dels temps passats. Hi havia alguna cosa més complexa, amagada, latent. El més destacable de l'article era que Tasis arribava, després de la lectura de *Viaje en autobús*, a una conclusió política a la qual ni ell mateix, confessava, no esperava haver arribat: *Viaje en autobús* no seria només un «document inapreciable del nostre temps», sinó que s'aixecava com «una severa condemna al règim que ha dut al país a la situació que ell descriu» (TASIS 1946: 24). Segons la seva percepció, Pla havia publicat un adolorit pamflet contra els valors que, per encàrrec, ell mateix havia lloat. Tasis acabava preguntant-se com un «home sense fe ni il·lusions» com Pla havia pogut acabar publicant una obra que qualificava ni més ni menys que de «revolucionària» i de «patriòtica», un llibre pessimista que, malgrat tot, feia riure la bona gent. Era la «paradoxa del plaga», segons les seves paraules.

Per al crític, amb el temps, *Viaje en autobús* de Pla es convertiria en un dels laments més amargs sobre la desaparició de les condicions de vida que existien a Catalunya fins al juliol de 1936. Tasis assegurava que tots aquells escriptors que, com Pla mateix, van arribar a qualificar la Catalunya dels anys trenta de «canibalesca», vivien en realitat aquells primers anys de postguerra amb un profund sentiment d'enyor: «Avui tots ells —i de dalt a baix de l'escala social, n'estic segur, tots els catalans, llevat dels que es fan rics amb l'*estraperlo*—,

enyoren aquella època» (TASIS 1946: 24). La visió negra que deixaven traslluir les pàgines de *Viaje en autobús* davant de l'arribada del «progrés», inevitablement acompanyat de la «catàstrofe», connectava Pla amb les reflexions de *Scènes de la vie future* (1930), de Georges Duhamel, i *Brave new world* (1932), d'Aldous Huxley. Acabava Tasis: *Viaje en autobús* podrà ser consultat en el futur «com un document de l'època, com un pamflet i una crítica sagnant de les mateixes coses que Josep Pla encensa quan li ho demanen» (TASIS 1946: 24).

L'exercici dialèctic de Tasis, publicat des de l'exili en aquell dramàtic any 1946, era més que encomiable pel que tenia de lectura gens superficial ni frívola del llibre d'un autor amb el qual, en aquell greu moment històric, tot separava. Però és que Tasis va saber veure que *Viaje en autobús* de Josep Pla és un artefacte literari molt més complex i sofisticat del que podria semblar en una primera lectura. Sota l'aparença d'un títol fàcil i poc compromès, darrere de la idea prèvia d'un llibre que només seria una mera recopilació d'articles periodístics de postguerra, davant d'un escriptor que es desacreditava insistentment als ulls del lector i una literatura que feia tot el possible per no semblar *literària*, Pla proposava una obra que no admet lectures ràpides ni superficials. Demana un lector actiu que sàpiga desmuntar críticament la bastida retòrica de les seves pàgines per entreveure el que queda i deixa latent, el que es veu i el que no es veu, el que s'hi diu i el que no s'hi diu, en un text que probablement és força més corrosiu del que mai la major part de lectors de la seva època van poder arribar a sospitar.

El mes de febrer de 1942 Josep Pla va patir unes greus febres tifoïdes. Durant aquells mesos, es va decidir a preparar el que esdevindria un dels seus llibres més coneguts, *Viaje en autobús*, recuperant, traduït i reescriuint articles publicats en català a finals dels anys vint a *La Publicitat* i a *La Veu de Catalunya*, i en castellà a principis dels quaranta a *Arriba*, a *Diario de Barcelona* i, naturalment, a *Destino*. El model era el viatge literari stendhalià, híbrid, imperfecte, sense plans preconcebuts ni ordre lògic. Però el precedent més immediat de *Viaje en autobús* era un altre reconegut llibre de viatges, *Viatge a Catalunya*, que Pla va publicar l'any 1934 (l'últim abans de la guerra) i que intencionalment i estructuralment és idèntic.

Com és obvi, els vuit anys transcorreguts entre el primer i el segon llibre de viatges constitueixen una de les etapes més decisives de la biografia intel·lectual de Pla. El seu retorn a la Barcelona ocupada per les tropes franquistes no va ser tampoc plàcid ni fàcil, i la seva adaptació a les imposicions del nou règim, al qual havia donat el seu suport sense reserves, van modificar la seva posició i el seu estatus com a periodista i escriptor a la Catalunya dels primers anys quaranta. Una posició que va quedar marcada, és clar, per la prohibició de la publicació de llibres en llengua catalana, la qual cosa va obligar a Pla a publicar en castellà una sèrie important de llibres per a un període que va denominar de «reconstrucció». En aquest sentit, com a escriptor, val la pena recordar que Pla era i se sentia, clarament, un vencedor vençut. És destacable que, entre la publicació del *Viaje en autobús* i la del *Viaje a pie*, és a dir entre 1942 i 1949, Pla aconseguís publicar la segona edició del *Viatge a Catalunya*. Era l'any 1946. La data d'autorització és important: no es tractava d'un llibre religiós, ni d'un poemari, ni tampoc era una edició de bibliòfil, de difusió més o menys clandestina. Potser només Pla, per la seva posició política com a intel·lectual encara afí al règim, per l'autoritat i credibilitat de la seva ploma periodística en el setmanari *Destino*, i també gràcies a les seves múltiples amistats i contactes en els despatxos de Madrid, podia aconseguir publicar en llengua catalana un llibre en una editorial comercial. El *Viatge a Catalunya* de postguerra reproduïa el pròleg de 1934, però aquesta vegada afegia un segon prefaci. No era un text qualsevol. És important per a entendre quines eren les intencions i, sobretot, els projectes i les ambicions de l'escriptor en aquells difícils moments històrics. En aquest pròleg, s'expressava un Pla inesperat, servint-se d'un to que resultava greu i sentencios. Es tractava d'una veritable declaració de principis. Pla utilitzava termes com «confessió», «notari» o «testament». Es referia al fet que, entre 1940 i 1946, havia hagut de publicar els seus llibres en castellà. I anunciava el seu desig que, a partir d'aquell moment, només el català pogués considerar-se la llengua dels seus llibres:

I ara vull fer una petita confessió que, per tenir plena publicitat, és com si fos feta davant de notari. L'edició d'aquest volum em fa gràcia per-

què podria, i espero que podrà ésser, l'inici de la publicació, en català, de tots els meus llibres. Havent estat concebuts, pensats i escrits en la meua llengua, encara que alguns hagin sortit, primer, en altres, és natural que la seva edició bàsica sigui la de la llengua en què foren inicialment elaborats (PLA 1946: 7).

Pla afirmava, doncs, l'any 1946, que els seus llibres havien estat «concebuts, pensats i escrits» en llengua catalana. Deia també que si, per la raó que fos, ell ja no pogués fer complir aquest projecte, designaria a dos o tres amics perquè s'ocupessin d'això. Tot seguit, afirmava amb contundència que «quedi, doncs, ben entès que l'edició original dels meus llibres és la catalana» (PLA 1946: 8). I finalitzava lamentant-se que les traduccions dels seus llibres anteriors, al castellà, realitzades amb gran discreció, en algunes ocasions havien prosperat però que en unes altres «han fet catxa». Aquesta qüestió de la llengua del llibre afecta la posició canònica de *Viaje en autobús* en la literatura catalana i/o en la literatura espanyola. El professor Lluís Quintana ha aprofundit en aquest aspecte de la consideració del llibre en el cànon literari, assenyalant que es tracta, en realitat, de dues discussions paral·leles: d'una banda, el lloc que ocupen, en la «cultura espanyola» aquells escriptors que no escriuen en castellà (QUINTANA 2006: 122), encara que, en el cas de Pla, el seu bilingüisme sigui degut a evidents obligacions històriques sota el franquisme. D'altra banda, la discussió sobre el lloc que ocupen, en l'àmbit de les diferents literatures ibèriques, aquells escriptors que escriuen en més d'una llengua. Pla no pot ser escriptor en castellà, explica Quintana, perquè, en general, la literatura en castellà (comunament denominada espanyola) l'ha oblidat i perquè la literatura en català (o catalana) l'ha retingut (QUINTANA 2006: 122). També és cert que «José Pla», a partir dels anys cinquanta, va deixar d'existir com a escriptor en castellà i va passar a ser ja definitivament «Josep Pla». Només va continuar publicant en castellà com a periodista, però ja no com a autor de llibres. Per això, *Viaje en autobús* continua avui flotant en una zona de cànon híbrid, en terra de ningú, reconegut com el millor llibre escrit en castellà d'un dels millors autors de la literatura escrita en català.

Viaje en autobús recorre un itinerari domèstic, de radi comarcal. No és un desplaçament lineal o continu, per anar d'un lloc a un altre,

per arribar a un terme concret o marcar una fita, sinó que descriu un zigzaguejant, passablement incoherent i atzarós recorregut geogràfic per diverses poblacions de la Costa Brava (i alguna picada d'ullet cap a l'interior). Hi apareixen homes i dones, joves i vells de les comarques històriques de la Catalunya vella. El viatger ho deixa clar des de les primeres pàgines del pròleg: és un *vagabundatge*, una forma de nomadisme a curta escala. En aquesta recreació d'un suposat viatge, Pla parteix d'un veritable botó de roda metafòric. En unes declaracions recollides per R. S. (potser ell mateix) a *Destino* el 3 de febrer de 1945 a l'article titulat «Ante la inminente aparición de *Un señor de Barcelona*», Pla ampliava aquesta imatge per autodescriure's i per assenyalar la seva activitat en la «arena literaria reciente»: «No hago más que dar la vuelta a este país, como un viejo caballo uncido a una noria chirriante. [...] Mi dilema es éste: o la noria o a casa».

No és fàcil dilucidar la posició intel·lectual de Pla en el moment d'escriure *Viaje en autobús*. Les seves contradiccions polítiques, després de la tragèdia del conflicte bèl·lic, són les del catalanisme conservador, però en el seu cas accentuades i agreujades pel que significava d'interrupció d'una meteòrica carrera literària en català a causa de la repressió cultural i la prohibició lingüística. Potser per aquests motius, el diagnòstic de la realitat dels primers anys quaranta que apareix a *Viaje en autobús*, fet d'una calculada barreja d'ambigüitat i reserva, sigui avui un retrat desolador, una radiografia de la misèria moral, intel·lectual i econòmica d'aquell moment. El present hi apareix com una època tèrbola, enfangada i contradictòria, en què quasi tot s'ha esvaït, tot i que encara quedin latents els valors anteriors. És a partir de motius aparentment menors extrets d'escenes de la vida quotidiana (el tabac, el cafè, el conyac, la gana...) que el lector va endinsant-se en un món real, el de l'Espanya autàrquica, en què tots els valors semblen definitivament desvirtuats. En època de restriccions i de racionament general, Pla observa que hi ha qui menja dos cops, qui acumula més diners que mai i, en general, que la gent corrent hi ha sortit perdent després de la «catàstrofe», un concepte suficientment ambigu com perquè cada lector l'interpreti a la seva manera: ¿el progrés? ¿la República?, ¿la guerra civil?, ¿el franquisme?, ¿la guerra mundial? És un món dominat per l'«enchufismo» i pel «cupo», de

manera que fins i tot un enamorat pregunta a la seva estimada si té algun «cupo»: «¿No tienes cupo? —¿Cupo de qué? —¿Cupo de algo...! ¿Comprendes? ¡Cupo de algo! Ahora hay que tener un cupo de algo...» (PLA 2021: 166).

Si en l'itinerari les marques de l'espai tendeixen a desaparèixer (el recorregut és una reconstitució geogràfica factícia), els elements relacionats amb el temps històric s'han limitat notablement. És així com el llibre avança una mica a les palpentes, servint-se de paraules ambigües o polisèmiques i de no pocs eufemismes («estos años aciagos») per poder dir el que en realitat no es podia dir i per no dir el que sí que s'hauria pogut dir. Costa interpretar, per exemple, a què es refereix Pla exactament quan escriu «desde que se implantó el socialismo»... si al socialisme soviètic o a altres formes de socialisme més pròximes. I no queda clar si la caiguda graciosa de to de la segona part de la mateixa frase, ja que Pla és el mestre del contrast, «...el renacuajo ya no sirve de término de comparación» (PLA 2021: 163), desactiva o reactiva la càrrega ideològica de la primera? Pla sempre associarà, d'una manera general, el socialisme a una forma despòtica del racionalisme, com en aquest moment en què deixa una definició gairebé grotesca: el socialisme consistirà a «comer sopas en cubitos y alimentos encerrados en latas nadando entre jugos químicos?» (PLA 2021: 169). A vegades, un petit detall, ofereix al lector informacions reveladores del que ha ocorregut en els últims anys: per exemple, a Malgrat, el local de l'orfeó que es deia La Barretina és ara un cafè que es diu La Lira. Encara que, diu Pla: «Para los de Malgrat, será siempre La Barretina» (PLA 2021: 194). O el cas d'un jove enamorat que promet a la seva núvia regalar-li una ràdio per a «sentir Andorra». Encara que ella l'acusa d'antiquat: «Ahora, ni Andorra produce ilusión» (PLA 2021: 166). Malgrat això, algunes expressions han superat l'àmbit del llibre i solen ser citades abundantment per la seva força expressiva, però també per la seva calculada i equilibrada ambigüitat: «Las Revoluciones ajan las cosas», «En España, hoy, hasta los árboles parecen sobados y manoseados», «Resucitar la vida que estamos arrastrando, el temporal que estamos capeando», «Las guerras han sido siempre largas. Las hambres, endémicas», «En realidad, hoy en España todos, quien más quien menos, tenemos las hormonas tristes».

Al llarg del llibre, Pla va repassant lentament les condicions generals de la vida de 1942, des del sistema educatiu, les tradicions populars, les formes del menjar o de socialitzar-se en fondes, casinos, mercats..., però sempre amb la desagradable sensació de viure en un espai dominat pel que ell denomina (també de manera crítica) el «camelo». El seu escepticisme va en augment, la seva perplexitat aflora davant un present tan contradictori. Parlant amb un pagès que li pregunta què diu el diari, Pla respon: «Pues dice lo de siempre: que hemos de estar contentos, que hemos de ser optimistas y que si aquí estamos mal, peor están en otras partes» (PLA 2021: 308). En un altre moment, mentre llegeix els discursos de Demòstenes, Pla els compara amb la fraseologia oficial i triomfalista de l'època:

Ya no los leo. ¡He tenido en mi vida que leer tantos! He llegado a esta amarga conclusión: que, salvando algunas excepciones, los discursos amazotados, furiosos, tremendos que se pronuncian en nuestros días serán dentro de muy poco tiempo perfectamente ilegibles. Son discursos sin estilo, sin esqueleto, fofos, sin vigor mental alguno, aburridísimos... (PLA 2021: 160).

Però Pla ja diu en el pròleg que, encara que el viatge amb autobús és «gallinaci», cal lluitar contra la deformació de la proximitat: «No hay nada como alejarse un poco para curarse de la psicosis de la proximidad» (PLA 2021: 81). Per decisió narrativa, i també per impossibilitat real de fer-ho a causa del moment històric en què escriu (utilitza algunes referències explícites, ja sigui a la «guerra» o a l'«época roja», però poques perquè, d'una altra manera, la censura difícilment hauria autoritzat el llibre), Pla narra un trajecte realitzant un cert exercici de distanciament o d'indeterminació espacial i temporal. Així i tot, les dates que apareixen, poquíssimes, són enormement significatives, com aquest any 1935 que apareix especialment seleccionat en una divertida escena:

—Qué flaco está usted, señor Pla —le dice a uno, a veces, el vecino de al lado—. ¿Sabe que está usted muy flaco? Allá por el año 1935 estaba usted mucho mejor, más gordo, más lleno. ¿Qué le pasa?

Otras veces le dice a uno el compañero de viaje:

—Pero, señor Pla, ¡qué gordo está usted! Está usted bien de kilos. ¿Qué le sucede? La última vez que le vi, allá por 1935, estaba usted muy flaco, estaba usted en los huesos. Va usted a perder la línea (PLA 2021: 86).

Però l'itinerari no és només geogràfic. Hi ha també una altra dimensió itinerant del llibre, una vessant cultural gairebé secreta, però que en cap manera es pot considerar asèptica: el lector no pot deixar de notar l'aparició dels noms dels músics Amadeu Vives, Juli Garreta i Pep Ventura, aquests dos últims compositors de sardanes, prestigiosos i molt populars a Catalunya, i dels escriptors Ramon Turró i, sobretot, del prosista Joaquim Ruyra, a qui Pla sempre va considerar com el seu mestre literari, al qual homenatja. En un context de repressió asfixiant de la cultura catalana del moment, la presència d'aquests noms, tots ells desapareguts en 1942, té un valor, més que simbòlic, gairebé de resistència. El professor Enric Bou ha utilitzat l'expressió de «tanaturisme» per a la comprensió de la presència d'aquests cinc personatges en el llibre, que són figures a les quals Pla visita com si estiguessin en un cementiri, o en un modest però veritable panteó, les tombes d'un temps interromput, el de la cultura catalana momentàniament desaparegut públicament, les restes d'un naufragi de dimensions colossals (BOU 2015: 190).

L'habilitat narrativa i demostrativa de Pla queda ben evidenciada per la selecció d'anècdotes, aparentment banals i més o menys sorprenents. En un moment determinat, per exemple, el propietari de la fonda adverteix al narrador que «cada día vemos resucitar algo». A la cànvida interrogació de l'interlocutor, veiem que la resposta s'encaamina cap a un element inesperat: «En este país, había desaparecido la tos casi completamente». Ara, en canvi, ««varios clientes me han preguntado por qué en la fonda no hay escupideras...» (PLA 2021: 136).

Una part important de les anècdotes que passen davant dels ulls del narrador té a veure amb una frase del llibre que la censura franquista va eliminar i que, probablement, si el lector del moment hagués pogut llegir, hauria generat una evident comprensió i complicitat: «La preocupación universal es la comida». D'aquí deriva una de les esce-

nes més conegudes del llibre, que provoca una mescla d'hilaritat i de tristesa en el lector. Albirat des de les finestres de l'autobús un camp de patates, que provoca en l'escriptor una efusió gairebé emocional «¡Qué riqueza de verdes profundos y mojados! ¡Qué poesía!», la major part del passatge reacciona gairebé com ho faria Carpanta, el recordat personatge de còmic, dibuixat per Josep Escobar, i que precisament va començar a publicar-se al gener de l'any 1947 en la revista *Pulgarcito*:

Oigo decir por todos lados a los viajeros: ¡patatas! ¡patatas! La gente se levanta de los asientos. Hay un desplazamiento general sobre las ventanillas. Los enamorados de los bancos delanteros liquidan raudos sus inocentes juegos amorosos y, después de una mirada profundamente significativa, quedan como arrobados ante la Naturaleza. Ante la mirada de ternura que un hombre o una mujer vierten sobre la Naturaleza, ¿cómo no inducir un aumento notorio, seguro, importante, de la sensibilidad de las gentes? ¡Patatas! ¡Patatas! El autobús, de suyo tan monótono y opaco, queda como envuelto en un torbellino vital. En el aire de su atmósfera, flotan los más apetitosos tópicos geórgicos. Los ojos de los viajeros despiden una luz encendida (PLA 2021: 115).

La immoralitat generalitzada en els primers anys d'imposició del règim franquista, amb la seva falta de fraternitat i de solidaritat, amb la seva evident crueltat i desigualtat, amb l'exaltació dels «vicis» i l'alienació de les virtuts de la bondat humana, enutgen el narrador del viatge. En el capítol següent, sent una conversa de tres joves comerciants que es dediquen a manipular bàscules, romanescs i balances mentre ell, en contrast, va llegint pàgines de l'*Ètica* de Spinoza... L'avidesa material de la gent corrent descol·loca el viatger i el porta a reflexionar, de forma pessimista sobre la condició humana. El que el porta, diu, a apuntar en la seva petita llibreta: «¡Urgente! Aunque no sea más que para avivar la curiosidad, lo más urgente es ganar dinero» (Pla 2021: 150).

Sembla clar el distanciament retòric de Pla en relació a la victoriosa prosa falangista. No ha de ser per casualitat que, d'entre totes les lectures –ingènues, crítiques o intel·ligents– que va tenir *Viaje en autobús* en els mesos immediatament posteriors a la seva publicació, poques destaquessin tant com la de Dionisio Ridruejo –per la seva extra-

ordinària lucidesa, però sobretot per assenyalar el que assenyalaria. En un article titulat «Un estilo a media voz», publicat a *Arriba* el 26 de novembre de 1944, el futur traductor d'*El quadern gris* deia, a propòsit del nou llibre de Pla: «El más representativo de sus libros de esta última etapa en que, por necesidad y afectando desaliño, escribe en uno de los pocos castellanos hablados y vibrantes que solemos leer» (RIDRUEJO 2005: 147). I més important, en un altre text posterior, publicat ja l'any 1971, titulat «José Pla ante el volumen xx de su *Obra Completa*», reblava la idea: «Su *Viaje en autobús* fue uno de los libros de conjuro o desmitificación del ambiente retórico más eficaces de la posguerra y una delicia para cualquier lector de gusto» (RIDRUEJO 2005: 434). El llenguatge de la postguerra vencedora, malalt d'inflació perpètua, el lèxic de la inflamació patriòtica i del feixisme ideològic no podia sinó posar nerviós a un autor que, per sobre de tot, se sentia independent i deutor de les lectures dels seus admirats moralistes francesos, dominats per l'escepticisme. La de Pla, doncs, podria ser vista com una retòrica nua, o com una clara dissidència retòrica, el necessari antídoto oxigenador en un entorn asfixiant dominat per la fatiga produïda pels grans conceptes triomfalistes, per les paraules victorejades en majúscules, que Pla sempre va considerar buides i sense sentit. A *Viaje en autobús*, però també en obres similars com a *Viaje a pie* (1949) o en la novel·la *El carrer Estret* (1951), Pla va saber mirar la realitat circumdant, la més senzilla, ordinària o quotidiana, i fer-la visible i palpable, la qual cosa no és tasca literària fàcil. La vida quotidiana és una dimensió de l'existència tan present en les nostres vides que a vegades costa descobrir-la perquè sembla *inaferrable* i ambigua, superficial i profunda alhora, estranya i familiar, insignificant però tal vegada profunda. En el llibre, Pla aconsegueix amb el seu to menor fer descobrir al lector la banalitat i fins la ridícula de la vida quotidiana i l'amarga solitud dels personatges anònims que deambulen en uns pobles desproveïts totalment de marques temporals. Com va saber veure molt bé i de seguida el crític Joan Ferraté, en el comentari que va publicar en la revista *Laye* l'any 1952 sobre *El carrer Estret*: «Reside en lo cotidiano un prodigioso poder de nostalgia; en él se hace extraordinariamente intenso el sentimiento de derelicción y soledad que empapa minuto tras minuto la vida del hombre». (FERRATÉ 1952: 43)

Per a reforçar, doncs, el caràcter no literari del llibre, Pla va adoptar la seva habitual mirada d'innocent desconixedor de la realitat circumdant, dels seus homes i dones, dels seus costums, focalitzant sempre el seu interès en la perspectiva de la proximitat, de la vida quotidiana. Innocència fingida, és clar, la d'un narrador que pot ser alhora sorneguer, burleta, a vegades sarcàstic i fins amb un punt de cinisme, però també tendre i sentimental, escèptic, nostàlgic i trist. En aquest procés de desficcionalització, que és en definitiva de desmitificació, apareix de manera insistent una irònica naturalitat estilística que resulta demolidora per la seva enorme capacitat crítica.

És a dir, a *Viaje en autobús* la ironia esdevé una agulla capaç de fer rebotar immediatament el globus de la vanitat, de la prepotència i de l'arrogància, que són les característiques que Pla atribueix més repetidament als temps moderns. L'humor, la ironia i la sàtira, més enllà d'estratègies retòriques de captació de l'interès del lector, s'utilitzen en el llibre com a part d'una operació de dimensió política, en tot cas indubtablement moral i ideològica, de descrèdit dels valors del moment present, sempre retratats amb una ombra de crueltat. Estem en el llinard de la farsa, en una sàvia combinació d'observacions presumptament objectives i d'opinions personals destinades a l'erosió pertinaç de la cànvida creença de qui creu viure en el millor dels mons possibles.

A *Viaje en autobús*, la ironia pot expressar-se des del mínim detall, per exemple concentrada en un sol adjectiu: «puros autárticos». També en forma d'una fina reflexió del narrador causada per la imatge d'una senyora a la qual «le ha dado un vahído». Es tracta d'una frase burleta com la següent: «Imagino la delicada poesía que ante un fenómeno de esta naturaleza hubiera producido un poeta romántico» (PLA 2021: 89). Pla sabia perfectament el valor humorístic de l'exageració, com en una frase del tipus «En lo único que hay una prisa notoria es en aumentar los precios» (PLA 2021: 93), posada en un context de reflexions ètiques sobre la pèrdua de valors del moment. O el cas, portat a l'extrem, gairebé d'acudit, de la gloriosa escena en què una senyoreta, per usar l'expressió planiana, és interrogada maliciosament en l'autobús pel narrador i ella es veu obligada a respondre, causant un efecte de sorpresa i d'hilaritat:

¿Qué preferiría usted en este momento, señorita? Contésteme usted francamente. ¿Qué preferiría usted: las letras, las ciencias o un filete con patatas?

Más rápida que una centella y con un aire de convencimiento absoluto, la señorita se acerca discretamente a mi oído y me dice con un sigilo que apenas cubre su agitación interior:

—¡Un filete con patatas, Dios mío! (PLA 2021: 106).

Per no citar algunes escenes ja directament còmiques, que potser acosten involuntàriament Pla a algunes pantomimes absurdes més pròpies de l'humor d'un Jacques Tati o que el situarien directament com un clar precedent còmplice del cinema entre neorealista i costumista de Juan Antonio Bardem i Luis García Berlanga. Pensem en les escenes del capítol «Consideracions actualíssimes», en les quals el narrador tracta infructuosament d'afaitar-se, després de comprar una nova i (suposadament) excel·lent brotxa:

Después, trato de afeitarme. Hace pocos días compré, a precio exorbitante, una flamante brocha de afeitarse, cuyas virtudes me garantizaron copiosamente. Es una brocha aparatosa de cerdas muy fuertes.

—Estas cerdas son excelentes —me dijeron en la tienda—. Por más años que viva usted, no las verá ceder ni clarearse. Cosa buena, desde luego.

Mi candoridad es grande. Además, en las tiendas me aburro. Compré la brocha de las cerdas eternas.

Ha llegado el momento de estrenar la brocha. Tengo fama de escéptico y sin embargo observo —avergonzado— que, cada vez que estreno una cosa, un soplo de ilusión me invade. Procedo a enjabonarme con la brocha nueva. Al poco rato, observo que mi cara se va llenando, mezcladas con la espuma jabonosa, de cerdas largas, muy fuertes. Estas cerdas o pelos se mantienen a veces rígidos; otras se encogen en un ovillo y forman un cuerpo absolutamente extraño a la operación que estoy realizando. Trato de explicarme el fenómeno con perfecta serenidad (PLA 2021: 44).

El professor Hans Ulrich Gumbrecht, al seu llibre *After de 1945. Latency as Origin of the Present*, ha reflexionat sobre el concepte de latència i ha proposat reactualitzar-lo per poder-lo aplicar a la reflexió

historiogràfica (GUMBRECHT 2013). Es tracta d'una categoria que parteix del que és inefable i que no té perquè relacionar-se amb la repressió freudiana, encara que és segur que el trauma de la guerra i el dol del «present ampli» de la postguerra mantenen estreta relació amb conceptes com els que apareixen en el volum planià: presència, silenci o memòria. L'estat de latència es tractaria més aviat d'una «presència en absència», d'una cosa que se sap que hi és, però que encara no ha emergit, que no s'ha arribat a fer visible, i per això no podem arribar a saber què és. Quan Gumbrecht parla de l'any 1945 com d'un temps de latència, suggereix que aquell any va ser un temps de plena autoconsciència de la condició originària temporal de la consciència humana, el més semblant a un inici, a un any zero autoconscient de la seva condició mínima.

Segur que l'operació literària de Pla en *Viaje en autobús* es dirigeix cap a aquest espai. I això explica potser que avui, gairebé vuitanta anys després de la seva publicació, el present històric porós i amb relleu propi del modest llibre de tapes grogues i gruixudes lletres negres integri i interpelli els lectors més que mai. Llegir avui *Viaje en autobús* de Josep Pla comporta aprendre a descodificar la seva retina terrestre, ultrasensible, i a la vegada desenteranyinar la seva mirada, tan vital, tan rugosa i tan múrria, amb la seva definitiva dimensió moral.

BIBLIOGRAFIA

- BOU (2015): Enric Bou, «*Viaje en autobús* de José Pla. Formes del tanaturisme», en Josep-Anton Fernández i Jaume Subirana (eds.), *Funcions del passat en la cultura catalana contemporània: institucionalització, representacions i identitat*, Lleida: Punctum, p. 177-194.
- FERRATÉ (1952): Joan Ferraté, «*El carrer Estret*, novela», dins *Laye*, núm. 17 (gener-febrer), p. 41-49.
- GUMBRECHT (2013): Hans Ulrich Gumbrecht, *After 1945. Latency as origin of the present*. Palo Alto: Stanford University Press.
- PLA (2015): Xavier Pla, «Producció de presència y representaciones de la vida cotidiana en *El carrer Estret* de Josep Pla», dins *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, núm. 19, p. 217-230.

- PLA (2021): Josep Pla, *Viaje en autobús* (edición de Xavier Pla). Madrid: Ediciones Cátedra.
- QUINTANA (2006): Lluís Quintana Trias, «El *Viaje en autobús* de José(p) Pla: ¿una incorporación al canon?», dins *Revista Hispánica Moderna*, núm. ½ (juny-desembre), p. 119-140.
- RIDRUEJO (2005): Dionisio Ridruejo, *Materiales para una biografía* (selección y prólogo de Jordi Gracia). Madrid: Fundación Santander Central Hispano.
- TASIS (1946): Rafael Tasis, «Els instructius viatges del senyor Pla», dins *Germanor* (novembre), p. 16-24.

AGENTS I VIES ALTERNATIVES DE CONSTRUCCIÓ DEL CÀNON: EL CAS DE LA LITERATURA CATALANA¹

MARIA ÀNGELS FRANCÉS-DÍEZ

*Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana
Universitat d'Alacant*

1. INTRODUCCIÓ

Encara que la discussió sobre el cànon literari és antiga, els canvis generats per l'adveniment d'internet i les xarxes socials conviden a un replantejament global dels seus mecanismes de creació; sobretot, dels cànons que s'originen al marge de l'Acadèmia.² L'objectiu d'aquest article és examinar com es manifesta aquest gir en l'ecosistema literari amb motiu d'un esdeveniment, la Diada de Sant Jordi, que reuneix a Barcelona, durant pocs dies al voltant del 23 d'abril, a tots els agents de les indústries del llibre i la lectura. La projecció de l'esdeveniment al canal privilegiat de difusió d'informació digital que és Twitter ens mostrarà les dades de la vitalitat del sector en la petita instantània del Dia del Llibre, i mirarem de donar resposta a les preguntes següents: els rànquings d'autors més esmentats es relacionen amb els més venuts? S'hi genera, doncs, algun tipus de cànon al marge de l'Acadèmia? Quins són els agents que dinamitzen la conversa en Twitter i hi fan el paper de mediador? Quines estratègies utilitzen per a captar l'atenció de l'audiència? Amb les conclusions a què arribem mirarem d'establir, doncs, el cas particular de Twitter com a entorn de creacions de cànons populars i, previsiblement, tan efímers com l'esdeveniment que hi analitzem.

1. Article elaborat en el marc del projecte d'investigació «El canon literario no académico: construcción, características, responsables, selección y recepción en los epitextos públicos virtuales» PID2019-10587RB-I00. Proyectos de I+D+i en el marco de los Programas Estatales generación de conocimiento y fortalecimiento científico y tecnológico del sistema de I+D+i Orientada a los Retos de la Sociedad. Ministeri de Ciència i Innovació d'Espanya. Convocatòria 2019.

2. Justament aquest és l'objectiu del projecte d'investigació esmentat en la nota 1. Vegeu algunes de les conclusions provisionals del projecte en Lluç (2023).

2. EL CÀNON EN CRISI

Malgrat que en els darrers cinquanta anys diverses teories i aproximacions epistemològiques han atacat el concepte del cànon per androcèntric (la crítica feminista) i eurocèntric (la crítica postcolonial), entre d'altres, és just des dels anys noranta que s'enfronta amb el major desafiament que ha experimentat mai: el propiciat pel canvi global d'accés a la informació i la cultura gràcies a l'adveniment d'internet i, en especial, de les xarxes socials.

En efecte, durant els últims anys, l'ecosistema de la lectura i, especialment, el paper del mediador tradicional, han experimentat un canvi radical que hauria de conduir-nos a replantejar-nos l'accés dels lectors i les lectores al fet literari i la importància d'internet en la creació de nous cànons literaris que poc tenen a veure amb el plantejament tradicional. El concepte «epitext públic virtual» (LLUCH *et al.* 2015) engloba les diverses manifestacions d'aquesta nova crítica literària no professional que ha anat adquirint importància en detriment de l'emesa per l'Acadèmia, i en són exemple, segons Lluch (2023: en premsa),

los post con textos escritos, audios con herramientas como el podcast o vídeos que autores, editores y, sobre todo, docentes construyen en sus blogs; los micro documentos, como los tuits, que cualquier persona o institución utiliza para compartir experiencias, conocimientos o para promocionar una lectura a través de los medios sociales; los tráileres de libros que integran palabra, imagen y sonido realizados por las editoriales como herramienta de marketing y por las escuelas y bibliotecas para evaluar las lecturas o promocionarlas; los sitios web que reúnen información textual, audiovisual e incluyen enlaces a otros contenidos para dar a conocer novedades, promocionar el catálogo y los autores o vender los libros.

La clau, doncs, de la transformació de l'ecosistema literari rau en la seua projecció al món virtual i, especialment, en el context on actualment té lloc el procés de viralització de continguts: les xarxes socials, com a entorn d'intercanvi d'informació, però també com a context privilegiat per al desenvolupament de l'economia de l'atenció. Esther Dyson (1997) en descrivia els efectes de la manera següent:

The result of the new economics is that people are often paid for their attention, implicitly or explicitly. [] You are also rewarded with content according to the «quality» of attention you can provide. That is, advertisers want to know who you are and how likely you are to buy the products or services that your attention is being drawn to. [...] Alternatively, if you can influence other people who might buy, or if you're a visible opinion-maker in politics, you're also a promising target for everything from magazines to free product samples. (1997: 141)

Aplicat al món del llibre, aquest concepte es concreta en el fet que «la principal preocupación de las publicaciones pasa por conseguir su lectura y reconocimiento a través de la obtención de una visibilidad máxima (CORDÓN 2004)» (CORDÓN-GARCÍA 2018: 94). En consonància amb això, en Francés-Díez (2019a) ja vam argumentar que el fenomen de la cultura participativa a internet, on els lectors esdevenen actius en la construcció d'opinió sobre literatura, i les conseqüents recomanacions literàries entre iguals a les xarxes socials, sobretot en l'àmbit juvenil, donava visibilitat i agència a *librotubers* que havien desplaçat els mediadors tradicionals (crítics literaris, professorat, bibliotecaris, etc.) Igualment, en Francés-Díez (2021) explicàvem que els contextos de les xarxes socials i, en especial, Twitter, promovien la creació de capital social i de cànon alternatiu mitjançant dinàmiques dialògiques.

Entre els entorns virtuals de captació de lectors o intercanvi d'informació sobre llibres i experiències de lectura, doncs, destaca Twitter sobre qualsevol altra plataforma de comunicació social, segons Gallego-Cuiñas, Romero-Frías i Arroyo-Machado (2020):

For this type of analysis, Twitter is one of the most widely-used networks since it has important advantages: the openness of its communications; the opportunity to maintain non-reciprocal relationships in which one profile can follow another without establishing a mutual link; and the provision of an API to extract data in a structured, automated way, among others. (GALLEGO-CUIÑAS *et al.* 2020: 4)

En efecte, tal com indiquem en Francés-Díez (2019: 12), des de la seua creació el 2006, Twitter ha anat evolucionant des de posicions

més socials cap a la difusió de continguts (notícies, experiències col·lectives, materials creats pels usuaris que volen compartir-los, etc.). De fet, «it is increasingly used as a source of real-time information and a place for debate in news, politics, business, and entertainment» (WELLER *et al.* 2014: 30). Estudis com el de Castelló-Martínez, Del-Pino-Romero i Ramos-Soler (2014) demostren que és un canal de comunicació corporativa i publicitària imprescindible, actualment:

En general, podemos decir que los anunciantes que ocupan las primeras posiciones del ranking de inversión publicitaria en España de Info-Adex son los que tienen una mayor actividad en Twitter y reciben una mayor interacción por parte del usuario, por lo que cuanto más actividad tiene la empresa en esta plataforma más interacción del usuario se recibe. (CASTELLÓ-MARTÍNEZ *et al.* 2014: 49)

Així doncs, no és estrany que haja adquirit una importància cada vegada més gran també en l'ecosistema literari:

As the number of readers purchasing and browsing for books online increases, the established publishing model of selling books to bricks and mortar stores has had to adapt to access a highly splintered new marketplace. Through their websites and social media accounts, publishers are engaging more with readers online (CRISWELL I CANTY 2014: 352).

De la mateixa opinió és Beth Driscoll, quan afirma que «As a result of its increasing uptake among the publishing industry, Twitter has become a partial snapshot of the literary field: a window into its structuring relationships and activities» (2013: 118-119). Aquesta idea de la instantània, la captura d'una imatge puntual que describa, d'una sola ullada, l'estructura de les relacions i les activitats de la indústria editorial té molt a veure amb la immediatesa distintiva de Twitter i la seua idoneïtat per al desenvolupament del màrqueting *just-in-time*, vinculat també a la gestió de la reputació *en línia* de la marca (CASTELLÓ-MARTÍNEZ *et al.* 2014: 30). La capacitat del canal per actualitzar-se al segon, a més, fa que adquirisca un gran protagonisme en els *media events* (ROGERS 2013: 4): per exemple, desastres naturals o cau-

sats per l'home, eleccions presidencials, congressos o esdeveniments culturals com el Dia del llibre el 23 d'abril a Barcelona, esdeveniment que aplega en pocs dies tots els agents de la indústria literària catalana i que, com ja hem comentat, ens ofereix una autèntica instantània de la seua situació actual.

3. EL SECTOR DEL LLIBRE A TWITTER: SANT JORDI 2021

Donada la importància de Twitter, doncs, com a entorn on comprovar la vitalitat del sector del llibre en un esdeveniment que, justament, cada any convoca a tots els usuaris que s'hi relacionen, a les pàgines que vénen a continuació ens proposem exposar un estudi de cas. Segons la metodologia enunciada per Anber, Sala i El-Aziz (2016: 243) per avaluar el cicle de vida dels esdeveniments culturals a Twitter, es tracta d'analitzar la conversa generada en aquesta xarxa social sobre el Dia del Llibre que, com hem comentat, se celebra cada 23 d'abril a Barcelona. Exposarem els resultats de l'edició de 2021.

Per obtenir informació completa i fiable, es va dur a terme la monitorització i el seguiment de dades a càrrec d'una empresa especialitzada, Séntisis, que va estudiar la conversa relacionada amb les etiquetes #santjordi, #stjordi, #diadelibro, #diadellibro, #diadellibre, #diadellibre (i les variacions amb la referència a l'any 2021), i que va recopilar el 100% de les mencions públiques a Twitter entre el 20 i el 26 d'abril del 2021, en espanyol i en català, a tot l'Estat. Es tracta, com sabem, d'un any especial i excepcional, pel context de pandèmia mundial per la Covid-19, que va obligar a adaptar-ne el desenvolupament a les mesures sanitàries de protecció dels participants presencials. L'estudi va incloure els conceptes de sentiment, impacte i viralitat, temàtica, intenció i variables sociodemogràfiques dels usuaris. En els apartats que segueixen, doncs, recorrerem primer les dades generals i, tot seguit, ens centrarem en el cas dels territoris amb llengua compartida, és a dir, Catalunya, País Valencià i les Illes Balears, i establim un marc de comparació respecte de l'edició 2017 del Dia del Llibre, tenint en compte les anàlisis publicades en Francés-Díez (2018 i 2019).

3.1. Dades generals

La primera dada que cal destacar és l'extraordinari creixement de la conversa a Twitter respecte de l'edició del 2017, a causa de la sensació de seguretat i distància social que l'entorn virtual proporciona respecte a la presencialitat, i que ha afectat les relacions socials globals durant la pandèmia, com es pot observar en la figura 1.

	MENCIONS	USUARIS ÚNICS	ABAST POTENCIAL
TOTAL SANT JORDI	244.969 71.833 en 2017	94.198 37.941 en 2017	1.661,3 M 422,9 M en 2017
LITERATURA	162.221 ▲ 126% vs 2017	73.884 ▲ 95% vs 2017	1.309,2 M ▲ 210% vs 2017

Figura 1. Creixement de la conversa a Twitter sobre el dia de Sant Jordi 2021 a tot l'estat Espanyol.

Font: elaboració pròpia a partir de l'informe de Séntisis (2021).

Així, davant de les 71.833 mencions de 2017 (FRANCÉS-DÍEZ 2019: 15), el 2021 s'han registrat 244.969 mencions (un 241% més). D'aquestes, 162.221 (un 126% més) fan referència concretament a l'àmbit literari (les 82.748 restants inclouen reflexions de tipus polític). Destaca, a més, l'augment de la conversa en català, que guanya 18 punts de representativitat a les mencions referents a llibres o literatura.

Així mateix, els comptes administrats per usuaris únics que han participat en la conversa són, el 2021, 94.198 (davant dels 37.941 del 2017), amb un abast potencial de 1.661,3 M (respecte als 422,9 M el 2017) (FRANCÉS-DÍEZ 2019: 15). D'aquests, 73.884 van parlar de literatura, un 95% més que el 2017, amb un potencial abast de 1.309,2 M (un 210% vs. 2017). Si comparem el dia de més trànsit d'informació, és a dir, el 23 d'abril, el 2017 es van generar 37.395 mencions, mentre que el 2021 van ser 100.612 (+196%).

Pel que fa a la distribució segons els tipus de comptes, podem exposar els gràfics següents:

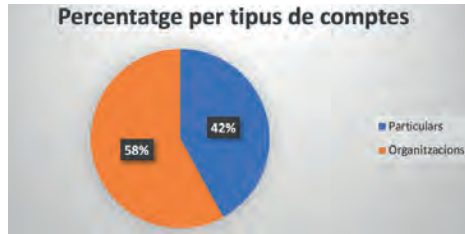


Figura 2. Percentatge per tipus de comptes.

Font: elaboració pròpia a partir de l'informe de Séntisis (2021).

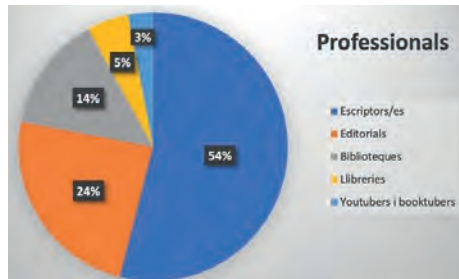


Figura 3. Distribució dels usuaris professionals.

Font: elaboració pròpia a partir de l'informe de Séntisis (2021).

De les dades exposades en la figura 2 i la 3, es pot observar que, en la distribució d'usuaris, creix de manera significativa la participació de comptes d'organitzacions, que guanyen 26 punts de representativitat respecte del 2017 (FRANCÉS-DÍEZ 2019: 17): ens referim als comptes de llibreries, editorials, associacions culturals, mitjans de comunicació i altres organismes que aprofiten l'ocasió per difondre continguts o captar lectors (clients).

Si observem la figura 3, elaborada a partir de 4.683 usuaris classificats, veiem que la participació dels comptes professionals relatius a l'ecosistema editorial també augmenta de manera destacada: són un 55% més que el 2017 (FRANCÉS-DÍEZ 2019: 17). La distribució exposada ofereix poques variacions respecte a la del 2017, però algunes són significatives: mentre que els escriptors segueixen sent els més actius en la conversa, creix la representativitat de les biblioteques i, signifi-

cativament, es redueix la participació dels *bibliotubers*, que baixa 5 punts respecte del 2017.

Pel que fa a la distribució de la conversa segons els territoris, podem observar el gràfic següent:

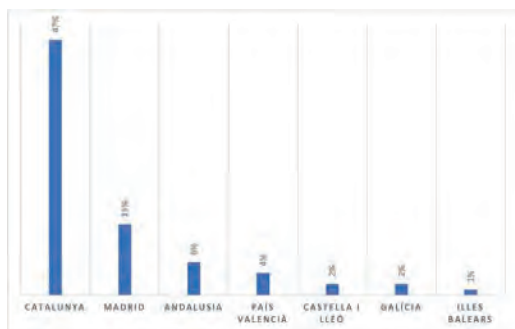


Figura 4. Distribució per territoris.

Font: elaboració pròpia a partir de l'informe de Séntisis (2021).

Pel que fa al 2017 (FRANCÉS-DÍEZ 2019: 24), veiem un augment de la conversa a Catalunya (que concorda amb el corresponent creixement de la conversa en català): del 56% passa al 63%. La presència d'usuaris de Madrid minva: el 23% del 2017, passa al 13% del 2021. Andalusia segueix al tercer lloc amb un 8% de les mencions (menys que el 2017, quan van ser un 11%), i València li segueix amb un 5% (el 2017, 6%). De Castella i Lleó són el 3% dels usuaris (el 2017, el 4%) i, finalment, emergeixen (perquè el 2017 no van arribar a figurar a les mencions per geolocalització) Galícia i les Illes Balears amb un 1% d'usuaris, respectivament. Com veiem, la conversa virtual a Twitter augmenta i es concentra a Catalunya, mentre que disminueix en altres territoris, fins i tot els que comparteixen llengua (com València i les Illes Balears) i, en teoria, mercat cultural.

3.2. Zoom a Catalunya, País Valencià i Illes Balears

En total, els territoris de l'àmbit lingüístic concentren més de la meitat de la conversa sobre literatura en el Dia del Llibre. Les dades concretes són:



Figura 5. Creixement de la conversa a Twitter sobre el dia de Sant Jordi 2021 als territoris de l'àmbit lingüístic.

Font: elaboració pròpia a partir de l'informe de Séntisis (2021).

Com podem observar, la conversa creix de manera significativa respecte de la participació del 2017, concretament, 20 punts més, concentrada, sobretot, el dia 23 d'abril, tal com la immediatesa del mitjà ens feia intuir:

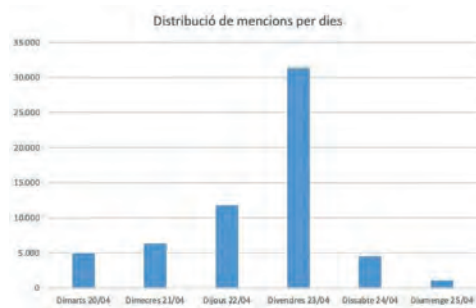


Figura 6. Distribució per dies de la conversa en català.

Font: elaboració pròpia a partir de l'informe de Séntisis (2021).

Respecte de les característiques dels usuaris, podem concretar que el 63% són homes (35.664 usuaris) i el 37% són dones (20.853 usuàries). I, pel que fa a la distribució per edat, tenim les dades següents:

ANYS	MENCIONS	PERCENTATGE	ABAST	SENTIMENT		
> 45	898	32%	932.6k	1%	0%	99%
30 - 45	543	20%	2M	1%	0%	99%
18 - 24	536	19%	1.3M	1%	0%	99%
24 - 30	413	15%	19.4M	2%	0%	98%
< 18	385	14%	1.5M	1%	0%	99%

* 3% de cobertura

Figura 7. Distribució per edat en els territoris de l'àmbit lingüístic.
Font: elaboració pròpia a partir de l'informe de Séntisis (2021).

De la figura 7 es desprèn que la franja d'edat que més participa en aquesta conversa és la de majors de 45 anys, seguida de les franges 30-45 anys i 18-24 anys, en proporcions quasi idèntiques (20% i 19%, respectivament). Així mateix, és important destacar l'augment de la conversa en català, que ja havíem avançat en pàgines anteriors:



Figura 8. Distribució de mencions per llengua en els territoris de l'àmbit lingüístic.
Font: elaboració pròpia a partir de l'informe de Séntisis (2021).

El núvol de paraules següent descriu, de manera gràfica, les paraules claus i les etiquetes que predominen en la conversa:

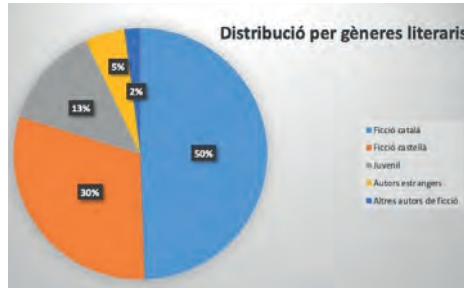


Figura 10. Distribució per grans gèneres literaris en els territoris catalanoparlants.
Font: elaboració pròpia a partir de l'informe de Séntisis (2021).

La ficció en català continua liderant la conversa en els territoris catalanoparlants, però es redueix la diferència respecte dels resultats de 2017, ja que la ficció en castellà s'incrementa de manera important i guanya 11 punts més de la participació.

Finalment, la conversa al voltant dels escriptors representa el 3% de les mencions el 2021, cosa que significa un increment del 130% en la rellevància (5.149 mencions en total) (FRANCÉS-DÍEZ 2018: 48). La ficció en castellà guanya pes davant de la ficció en català, que el 2017 representava el 56%. Podem comprovar que, tal com va passar el 2017 (FRANCÉS-DÍEZ 2018: 48), es produeixen unes cridaneres coincidències entre els deu autors més esmentats a Twitter, segons l'informe de Séntisis, i els cinc més venuts, segons el rànquing publicat pel Gremi d'Editors de Catalunya (2021). Al gràfic següent oferim la comparativa corresponent:

Ficció en català		Ficció en castellà	
Més esmentats	Més venuts	Més esmentats	Més venuts
Xavier Bosch (577 mencions)	<i>La dona de la seva vida</i> (Columna Edicions), de Xavier Bosch	Javier Cercas (861 mencions)	<i>Sira</i> (Editorial Planeta), de María Dueñas
Pol Guasch (549 mencions)	<i>Consumits pel foc</i> (Proa), de Jaume Cabré	María Dueñas (450 mencions)	<i>Independencia</i> (Tusquets Editores), de Javier Cercas

Ficció en català		Ficció en castellà	
Més esmentats	Més venuts	Més esmentats	Més venuts
Maria Barbal (354 mencions)	<i>Tàndem</i> (Destino), de Maria Barbal	Eduardo Mendoza (313 mencions)	<i>Transbordo en Moscú</i> (Seix Barral), d'Eduardo Mendoza
Gerard Quintana (265 mencions)	<i>L'home que va viure dues vegades</i> (Columna), de Gerard Quintana	Xavier Bosch (262 mencions)	<i>El juego del alma</i> (Suma de Letras), de Javier Castillo
Jaume Cabré (237 mencions)	<i>Canto jo i la muntanya balla</i> (Anagrama), d'Irene Solà	Carlos Ruiz Zafón (112 mencions)	<i>El arte de engañar al Karma</i> (Suma de Letras), d'Elisabet Benavent
Najat el Hatchmi (212 mencions)		Sandra Barneda (110 mencions)	
Irene Solà (159 mencions)		Jesús Carrasco (105 mencions)	
Rafa Lahuerta (109 mencions)		Arturo Pérez-Reverte (103 mencions)	
Víctor García Tur (109 mencions)		Dolores Redondo (100 mencions)	
Rafel Nadal (98 mencions)		Eva García Sáenz (94 mencions)	

Figura 11. Taula de comparació entre els autors més venuts i els més esmentats a Twitter.

Font: elaboració pròpia a partir de l'informe de Séntisis (2021) i de Gremi d'Editors de Catalunya (2021).

Com es pot observar, en el cas de la literatura en català les llistes dels més venuts i els més esmentats són pràcticament idèntiques. Cal destacar la importància de les mencions a l'escriptor Pol Guasch, autor de el llibre *Napalm al cor* (premi Anagrama de Novel·la 2021), que

va pronunciar un provocador discurs a l'acte institucional de l'Ajuntament de Barcelona amb motiu de la diada de Sant Jordi, on precisament qüestionava la dimensió institucional i comercial de l'esdeveniment: «Política institucional i literatura són antònims. On hi ha una cosa, no hi ha l'altra. Per això avui, aquí, de literatura no hi ha res» (Vilaweb 2021). Ací teniu un tuit que en fa esment, de la també autora Eva Piquer:



Figura 12. Exemple de tuit sobre el discurs de Pol Guasch per Sant Jordi.
Font: elaboració pròpia a partir de l'informe de Séntisis (2021).

També figura entre els més esmentats l'escriptora Najat el Hachmi, que desplaça al sisè lloc Irene Solà, l'autora de l'autèntic fenomen de vendes i crítiques *Canto jo i la muntanya balla* (2019), el qual es manté en els rànquings dos anys després de la publicació. Menció especial mereix també el valencià Rafa Lahuerta, autor de la novel·la *Noruega* (premi Lletraferit de Novel·la 2020), que va esgotar la primera edició en només dos mesos i al març de 2021, segons l'editorial, havia venut ja uns 2.000 exemplars (ROSIQUE 2021). Les novetats publicades per escriptors de trajectòria consolidada com Xavier Bosch (que també va ser el més venut el 2017), Jaume Cabré (que també figurava en les llistes de 2017) i Maria Barbal tenen gran èxit de públic i vendes, i se'ls suma el cantant Gerard Quintana amb la novel·la *L'home que va viure dues vegades*, premiada amb el Ramon Llull 2021.

Volem fer una al·lusió a part al cas d'Irene Vallejo que, amb la seva obra de no ficció *L'infinit en un jonc*, que ocupa el segon lloc de el rànquing de vendes d'aquest gènere en castellà, se situaria entre els autors més esmentats tant en català (193 mencions) com en castellà (507 mencions).

3.3. *Usuaris més actius i influents*

En l'apartat 3.1 hem pogut comprovar que els usuaris més actius i que major presència i repercussió tenen en la conversa sobre Twitter en l'àmbit estatal són de caire professional (editorials, mitjans de comunicació, llibreries, autors, etc.), cosa lògica tenint en compte el caràcter eminentment comercial que té l'esdeveniment de Sant Jordi. Valorar l'abast i la influència d'aquests comptes, que efectuen tasques de mediació i promoció de la lectura i practiquen l'economia de l'atenció de Dyson, és fonamental per esbrinar el paper de Twitter en la confecció de cànons no acadèmics.

3.3.1 Conversa global a Catalunya, País Valencià i Illes Balears

Si analitzem amb detall quins són els comptes de més abast i impacte als territoris de l'àmbit lingüístic, veiem que els primers llocs també són ocupats per editorials o corporacions mediàtiques:























NOM	SEGUIDORS	TUITS	RETUITS	ABAST
 Planeta delibros.com	609.4k	131	130	81.7M
 Penguin espània  Pyrepaololibros	678.6k	96	49	69.1M
 El periódico	697.7k	71	47	51.7M
 TV3.cat	606.1k	82	40	50M
 Naciódigital	213k	165	123	36.1M
 Diariars	534.8k	61	39	32.7M
 324.cat	669.8k	31	106	24.5M
 El país	8M	3	0	24.1M
 Vilaweb	323.4k	57	285	19.1M
 Òmnium cultural	307.5k	52	219	17.7M
 Alfonso congostrina	7k	11	10	16.2M
 Diario sport	1.8M	9	6	15.9M
 La vanguardia	1.2M	12	11	15M
 Catalunya ràdio	262.2k	36	41	10M
 Btv notícies	170.6k	49	86	9.3M
 El país catalunya	29.8k	9	11	8.3M
 Barcelona	415.5k	19	12	8M
 Rac1	317.2k	23	18	7.9M
 Catalunya Informació	109.3k	66	38	7.4M
 El punt avui 	260.7k	28	24	7.3M

Figura 13. Taula d'usuaris de més abast en els territoris de l'àmbit lingüístic.

Font: elaboració pròpia a partir de l'informe de Séntisis (2021).

Com la hipòtesi inicial de la investigació preveia, són els conglomerats editorials més potents (òbviament aquelles que tenen departaments de comunicació més grans) com ara Planeta i Penguin, els que aconseguen un gran impacte gràcies al seu elevat nombre de seguidors i molta presència en Twitter, amb 131 i 96 tuits, respectivament. Vegeu l'exemple de la figura 14:



Figura 14. Tuit de l'editorial Planeta promocionant la signatura dels seus autors.

Font: elaboració pròpia a partir de l'informe de Séntisis (2021).

Es tracta, com es pot comprovar, d'un tuit informatiu que enllaça el lloc web de l'editorial perquè els usuaris puguin saber la distribució de les taules de signatures de llibres al llarg de tota la fira. El format d'aquest tuit respondria als comptes corporatius que saben interessar l'audiència donant la informació justa per a aconseguir el clic d'enllaç a la informació detallada (FRANCÉS-DÍEZ 2018: 58), estratègia de comunicació molt valorada pels usuaris de la xarxa, a partir de l'enquesta duta a terme per André, Bernstein i Luther (2012).

Hi segueixen els diaris *El Periódico*, *Nació Digital*, *Diari Ara*, *El País*, *Vilaweb*, *Diario Sport*, *La Vanguardia*, *El País* i *El País Catalunya* i *El Punt Avui*, l'impacte dels quals s'entrellaça amb les versions web de les cadenes de televisió o ràdio Tv3.cat, 324.cat, BTV notícies, Rac1 i Catalunya Informació. En el centre de la taula, l'entitat Òmnium Cultural i el periodista de *El País* Alfonso Congostrina. També el compte municipal Barcelona.cat ocupa un espai en l'últim quart de la llista.

Un exemple de tuit d'un diari és el següent:



Figura 15. Tuit del diari *La Vanguardia* promocionant la seua selecció d'autors.
Font: elaboració pròpia a partir de l'informe de Séntisis (2021).

En la figura 15, es veu un microtext que enllaça a la notícia corresponent del diari en versió digital on els periodistes o autors esmentats, l'autoritat dels quals és invocada, proposen una llista de característiques canòniques («els millors títols») del Sant Jordi 2021. En aquesta ocasió, el periòdic exerceix un paper de mediador que pretén influir en les decisions dels lectors a l'hora de comprar durant el període de l'esdeveniment, ja que publica el reportatge dos dies abans del 23 d'abril de 2021.

La preeminència dels mitjans de comunicació i les corporacions editorials confirma el caràcter mediàtic de Twitter que, més que una xarxa social, és un potent transmissor d'informació, tal com ja comentàvem en Francés-Díez (2018: 46). La majoria dels comptes de la taula formarien part dels denominats usuaris d'elit, on s'inclouen *celebrities*, mitjans de comunicació, bloguers, polítics i organitzacions (FRANCÉS-DÍEZ 2018: 52), ja que l'elevat nombre de seguidors amb què compten garanteix un gran abast amb poc esforç. Per exemple, el diari *El País* aconsegueix un gran impacte (24.1M) amb només 3 tuits i cap retuit, gràcies als seus 8 milions de seguidors. Tanmateix, no sempre les *vanity metrics* (és a dir, les mètriques que avaluen, principalment, el nombre de seguidors; vegeu Francés-Díez 2018: 51) són l'aspecte més important a l'hora de valorar la influència d'un determi-

nat usuari sobre la seua audiència; de fet, la taxa de retuitabilitat, que ajuda a determinar el *engagement* o nivell de compromís de l'usuari en els mitjans socials, resulta encara més reveladora pel que fa a l'impacte d'un compte i els seus tuits en esdeveniments com el que ens ocupa. Vegem, per exemple, el cas dels diaris en català *Nació digital* i *Vilaweb*, els quals, amb un nombre sensiblement menor de seguidors que *El País* o *El Periódico*, per posar dos exemples, aconseguixen un gran impacte gràcies a la gran quantitat de tuits que escriuen durant el Sant Jordi i, especialment i significativa, pel mecanisme del retuit: en el cas de *Nació digital*, 165 tuits obtenen 123 retuits i, en el de *Vilaweb*, 57 tuits obtenen 285 retuits. També l'entitat Òmnium Cultural compta amb uns resultats similars: 52 tuits obtenen 219 retuits. Per exemple:



Figura 16. Tuit de l'entitat Òmnium Cultural promocionant la seua campanya per l'Amnistia.

Font: elaboració pròpia a partir de l'informe de Séntisis (2021).

El tuit que conté la figura 16 promociona signatures, com el de la figura 11, de l'editorial Planeta, però, en aquest cas, per a la campanya a favor de l'Amnistia per a tots els polítics catalans implicats en causes judicials relacionades amb el procés independentista. S'hi identifica, com es pot observar, cultura catalana i acció política, i estableix un

paral·lelisme amb el concepte de les firmes (que en la Diada sol relacionar-se amb els escriptors) per captar l'atenció de l'audiència.

Concretament, per veure quins usuaris acumulen una major taxa d'*engagement*, és a dir, obtenen més retuits i, per extensió, major influència real, podeu consultar la figura 17:

NOM	SEGUIDORS	TUITS	RETUITS	ABAST
Ibai	4.2M	1	865	4.5M
Cris	98.4k	3	537	1.3M
Café de tista	16.4k	2	511	362.8k
Cristina rúbies	7.9k	2	461	812.1k
Josep rull i andreu 🇪🇺	183.2k	3	391	2M
La psicòloga del born	27.3k	3	306	811.5k
Vilaweb	323.4k	57	285	19.1M
Ramon costarelo	189.4k	3	243	1.2M
Joaquim fern	135.5k	2	235	1.5M
Normaedmanga	56k	6	226	541.6k
Òmnium cultural	307.5k	48	218	16.4M
#Femmarxo	25.2k	2	184	773.6k
J a u m e p r o s	15.7k	3	151	388.4k
Jordi riera i brugalla #elta 🇪🇺🇵🇸	3.2k	1	149	274.5k
Julià de jòdar Muñoz	20.5k	1	133	319.2k
Oriol enjà	192.1k	11	131	3.1M
Inés arimadas	895.5k	2	130	3M
Naciódigital	213k	165	123	36.1M
Planetadelibres.com	609.4k	94	121	58.5M
Kurioscat	1.6k	4	111	282.5k

Figura 17. Taula d'usuaris amb més retuits en els territoris catalanoparlants.

Font: elaboració pròpia a partir de l'informe de Séntisis (2021).

El famós influenciador Ibai Llanos encapçala la llista amb un sol tuit i una taxa de retuitabilitat altíssima, com es pot observar. El tuit és el següent:

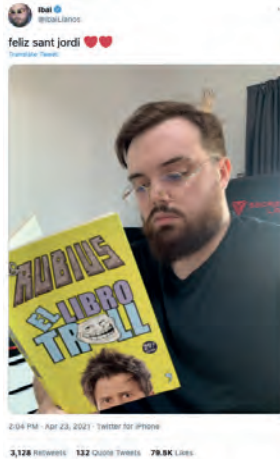


Figura 18. Exemple de tuit de l'influenciador Ibai Llanos.
Font: elaboració pròpia a partir de l'informe de Séntisis (2021).

En la figura 18, l'usuari Ibai Llanos felicita el Sant Jordi i promou la lectura, mostrant concretament d'un llibre de 2014, *El libro troll*, escrit per un altre influenciador d'altíssima popularitat en les xarxes, el Rubius. En aquest exemple es manifesta un aspecte important de la dinàmica de Twitter: la homofília, o tendència per la qual usuaris similars tendeixen a seguir-se els uns als altres, i la reciprocitat, que es produeix quan un usuari en segueix un altre i aquest el segueix també: per exemple, les persones famoses solen seguir *celebrities* com ells, però en rars ocasions segueixen els comptes dels seus fans (FRANCÉS-DÍEZ 2018: 54).

La bloguera i tuitera Cristina de Haro (@gallifantes) el segueix de prop, igual que la gestora de la llibreria-café barcelonina Café de tinta. Cristina Rúbies inaugura la llista de persones relacionades amb la política, juntament amb Josep Rull, Joaquim Forn i Inés Arrimadas. També hi destaquen els moviments cívics, culturals i socials, com ara #Femxarxa i Òmnium Cultural. Altres usuaris individuals d'impacte són la Dra. Noelia Arrotea, *la psicòloga del Born*, el polítològ i escriptor Ramon Cotarelo, l'escriptor Julià de Jòdar, el periodista Jaume Pros, l'infermer i tuiter Jordi Riera i el metge i di-

vulgador científic Oriol Mitjà, que també publica llibre per Sant Jordi 2021.

Vegeu l'exemple de tuit promocional de l'autor Ramon Cotarelo:



Figura 19. Tuit de Ramon Cotarelo promocionant el seu nou llibre.

Font: elaboració pròpia a partir de l'informe de Séntisis (2021).

Com es desprèn de la figura 19, la portada del llibre monopolitza la fesomia del tuit, que va acompanyat d'un text molt breu amb les coordenades de la taula de signatures on l'usuari podrà localitzar l'autor. Es tracta d'un tuit clar, concís, i que confia en el poder de la imatge per captar l'atenció de l'audiència.

La línia manga de l'editorial Norma també ocupa un lloc destacat, igual que Planeta, que tanmateix ja baixa als darrers llocs del rànquing, respecte de la figura 13 (els usuaris amb més abast). Vegeu l'exemple de la figura 20:



Figura 20. Tuit de la línia de Manga de l'editorial Norma.

Font: elaboració pròpia a partir de l'informe de Séntisis (2021).

En aquest exemple, veiem una altra estratègia de promoció que sap aprofitar la immediatesa del mitjà i acompleix fil per randa un dels criteris per a l'èxit en Twitter: crear expectació i interès en el contingut informatiu: no donar tota la informació, sinó seduir l'audiència perquè continue llegint en una URL (FRANCÉS-DÍEZ 2018: 62). Hi ha, per tant, l'enllaç al directe i la promoció que impulsa a fer-hi retuit, a més d'un fil amb les novetats editorials.

3.3.2 Conversa en català

Si examinem amb més atenció quins són els agents que dinamitzen la conversa en català, veurem que els mitjans de comunicació continuen ocupant llocs destacats en el rànquing, com és lògic, però s'hi incorporen nous usuaris, alguns particulars, que aconsegueixen bons resultats pel que fa a l'abast dels tuits. Vegeu la figura 21, amb els usuaris més actius:











NOM	SEGUIDORS	TUITS	RETUITS	ABAST
 Nació digital	213k	145	106	31.7M
 Ara llibres	20k	101	88	3.4M
 Voluntarià	3.6k	97	8	474.5k
 O cam abrams	1.1k	87	0	88.2k
 Jordi grau ramis	4.7k	87	0	406.1k
 Tigre de paper	12.4k	82	42	1.2M
 Biblioteca de molins de rei	1.3k	80	9	149.4k
 Julián	410	78	1	169.4k
 Tv3.cat	606.1k	77	36	46.9M
 Pàgels editors	6k	73	35	582.4k

Figura 21. Taula d'usuaris més actius en la conversa en català.
Font: elaboració pròpia a partir de l'informe de Séntisis (2021).

Com hem comentat abans, el diari *Nació digital* i la web de TV3 continuen en el rànquing. Vegeu, per exemple, tuits com els que segueixen:



Figura 22. Exemple de tuit destacat de l'àmbit mediàtic.
Font: elaboració pròpia a partir de l'informe de Séntisis (2021).

El tuit que conté la figura 22 és una mostra de microtext informatiu amb un enllaç a la notícia que el compte mediàtic d'actualitat 324.cat vol difondre a través de l'altaveu que li proporciona Twitter, tal com en pàgines anteriors havíem comentat respecte del tuit de l'editorial Planeta. Un altre exemple de tuit elaborat per un programa de televisió és el següent:



Figura 23. Exemple de tuit destacat d'un programa de televisió.
Font: elaboració pròpia a partir de l'informe de Séntisis (2021).

En el tuit que conté la figura 23 hi ha l'enllaç a un esquetx de 41 segons que promociona *El llibre blanc del Polònia* (2021), el qual inclou, en la clau paròdica que caracteritza aquesta producció satírica, els 15 anys d'història del programa Polònia de TV3. Aquest tuit efectua la seua particular promoció de la lectura mitjançant l'humor, que és un altres dels ingredients més valorats pels usuaris de Twitter, tal com es desprèn de l'enquesta d'André, Bernstein i Luther (2012:4).

En la llista de la figura 21 emergeixen, també, editorials que publiquen en català, com Ara llibres, la cooperativa Tigre de Paper i Pagès editors. Totes tres editorials i *Nació digital* aconseguixen una elevada taxa de retuitabilitat. Noves entitats relacionades amb la promoció cultural catalana hi apareixen, també: el Voluntariat per la Llengua, que depèn del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, i la Biblioteca de Molins de Rei. Usuaris del mateix àmbit d'interès ocupen llocs destacats, com ara el crític literari, poeta, assagista i traductor D. Sam Abrams i els periodistes i escriptors Jordi Grau Ramió i Julián Sánchez Caramazana.

Pel que fa als usuaris amb més impacte gràcies als retuits, podem presentar la taula següent:











NOM	SEGUIDORS	TUITS	RETUITS	ABAST
 Suso de toro	94.8k	3	585	1.5M
 Cristina rúbies	7.9k	2	461	812.1k
 Cris	98.4k	1	449	900.6k
 Josep rull i andreu	183.2k	3	391	2M
 La psicòloga del borm	27.9k	3	306	811.5k
 Vilaveb	323.4k	57	285	10.1M
 Ramon cotanelo	189.4k	3	243	1.2M
 Joaquim fore	135.5k	2	235	1.5M
 Omnimium cultural	307.5k	44	212	15.2M
 Jaon laporta estruch	370.5k	1	191	729.5k

Figura 24. Taula d'usuaris amb més retuits en la conversa en català.

Font: elaboració pròpia a partir de l'informe de Séntisis (2021).

Encapçala la llista l'escriptor gallec Suso de Toro, molt actiu en la creació i difusió de tuits relacionats amb la cultura i la política catalanes, i va seguit, de nou, pels mateixos polítics que apareixien a la figu-

ra 17 (Cristina Rúbies, Josep Rull, Joaquim Forn), i per activistes de l'àmbit de les xarxes socials, com ara Cristina de Haro, la Dra. Noelia Arrotea (*la psicòloga del Born*), el polític i escriptor Ramon Cotarelo i, finalment, el president del Futbol Club Barcelona, Joan Laporta Estruch. *Vilaweb* i Òmnium Cultural, que ja hem esmentat a propòsit de la figura 17, continuen tenint un alt impacte també en la conversa exclusivament en català. Vegem un exemple de tuit de @psiborn sobre una de les polèmiques va centrar la conversa en català durant el Sant Jordi 2021:



Figura 25. Exemple de tuit destacat d'una influenciadora sobre una qüestió polèmica del Sant Jordi 2021.

Font: elaboració pròpia a partir de l'informe de Séntisis (2021).

La figura 25 mostra l'elevat grau d'incidència del discurs polític, en aquest cas centrat en el cartell de la Diada de Sant Jordi 2021, que va generar moltes crítiques a Twitter; aquest tema, a més de la reivindicació d'una data com la Diada de Catalunya i el clamor contra la proclamació del 23 d'abril com a dia de la llengua espanyola explica una part de l'augment del 241% de mencions en català que havíem anunciat en pàgines anteriors.

4. CONCLUSIONS

Que les indústries culturals s'han concentrat a projectar-se a les xarxes socials per obtenir visibilitat és un fet que els apartats que hem exposat en les pàgines anteriors proven, almenys pel que fa a la instantània que ens proporciona el Dia del Llibre de 2021 a Twitter, la immediatesa del qual concentra la conversa al voltant del dia 23 d'abril i a Catalunya, on té lloc el desplegament dels estands de les editorials, mitjans, etc.

Augmenta, respecte de 2017, la presència dels comptes de les organitzacions i els professionals del sector en la conversa, mentre que és destacable la minva de *bibliotubers* que, en edicions anteriors, han ocupat un major percentatge d'ús. Els mediadors tradicionals i els professionals que busquen un rèdit econòmic, doncs, són a Twitter amb motiu del Sant Jordi, i apareixen en els rànquings bé per l'activitat que despleguen, per l'abast que aconseguixen o per la taxa de retuits. Alguns exemples: les editorials Planeta, Penguin, Ara llibres, Tigre de paper; la biblioteca de Molins de Rei i el Café de tinta.

També alguns autors que publiquen llibre són usuaris d'impacte destacat, com ara Ramon Cotarelo o Oriol Mitjà, entre d'altres. Ben significativa és, també, la comparació entre els escriptors més esmentats i les llistes de vendes, on es poden veure paral·lelismes cridaners. Aquestes coincidències ens duen a establir que hi ha una relació entre els més mencionats i els més venuts: el ressò que determinats noms obtenen a Twitter és semblant a les compres que, especialment durant el 23 d'abril, es duen a terme als carrers de Barcelona. No és d'estranyar, doncs, que editorials, llibreries i alguns autors mediàtics s'esforcen per aparèixer aquells dies a les xarxes i recomanar les seues novetats.

Hi col·laboren de prop els mitjans de comunicació, usuaris d'elit que, amb un elevat nombre de seguidors, aconseguixen gran impacte i proposen els seus particulars cànons de novetats (com és el cas de *La Vanguardia*, per exemple). Alguns mitjans i institucions com *Nació digital* i Òmnium Cultural acumulen altes taxes de retuitabilitat, amb una audiència compromesa que respon i difon els seus continguts, de manera que, amb menys seguidors que, per posar un exemple, l'influ-

enciador Ibai Llanos, aconseguen un abast molt important. També és el cas de determinades tuiteres i de persones relacionades amb la política, que aprofiten l'esdeveniment per plantejar les seues reivindicacions. Els tuits promocionals de lectura i literatura, o epitextos virtuals, solen incloure imatges i contingut enllaçat, com ara accés a notícies més extenses, a emissions en directe o llistes de llibres.

Per tant, els agents d'elit (mitjans de comunicació, grans corporacions editorials, influenciadors) i d'altres amb menys seguidors però gran impacte per la taxa de retuitabilitat, gràcies al compromís de l'audiència, col·laboren en la construcció de cànons alternatius que es manifesten en rànquings de mencions, els quals tenen una relació evident amb les xifres de vendes corresponents. Twitter, i altres xarxes socials, contribueixen a la creació de cànons populars alternatius a l'Acadèmia, per bé que tenen una durada efímera, aspecte que potser resultarà definitori per entendre les noves dinàmiques de creació del prestigi en relació amb les obres literàries.

BIBLIOGRAFIA

- ANBER *et al.* (2016): Hanna Anber, Akram Salah, A. A. Abd El-Aziz: «A Literature Review on Twitter Data Analysis», *International Journal of Computer and Electrical Engineering*, 8 (3), p. 241-249.
- ANDRÉ *et al.* (2012): Paul André, Michael Bernstein, Kurt Luther, «Who Gives a Tweet? Evaluating Microblog Content Value», *Proceedings of the ACM 2012 conference on Computer Supported Cooperative Work*, Seattle: Washington, p. 471-474.
- CASTELLÓ-MARTÍNEZ *et al.* (2014): Araceli Castelló-Martínez, Cristina Del-Pino-Romero, Cristina Ramos-Soler, «Twitter como canal de comunicación corporativa y publicitaria», *Communication & Society / Comunicación y Sociedad*, vol. 27, núm. 2, p. 21-54.
- CORDÓN-GARCÍA (2018): José-Antonio Cordon-García, «La lectura social: componentes teóricos y características estructurales de la lectoescritura digital en el espacio socializado», dins José-Antonio Cordon-García, Raquel Gómez-Díaz, *Lectura, sociedad y redes. Colaboración, visibilidad y recomendación en el ecosistema del libro*, Madrid: Marcial Pons, p. 87-134.

- CRISWELL I CANTY (2014): Jamie Criswell, Nick Canty, «Deconstructing Social Media: An Analysis of Twitter and Facebook Use in the Publishing Industry», *Publishing Research Quarterly*, vol. 30, p. 352-376.
- DRISCOLL (2013): Beth Driscoll, «Twitter, Literary Prizes and the Circulation of Capital», dins Emmett Stinson, *By the Book? Contemporary Publishing in Australia*, Clayton: Monash University Publishing, p. 103-156.
- DYSON (1997): Esther Dyson, *Release 2.0: A Design for Living in the Digital Age*, New York: Broadway Books.
- FRANCÉS-DÍEZ (2018): Maria Àngels Francés-Díez, «Twitter como herramienta de promoción de la lectura», dins Gemma Lluch (ed.), Anna Esteve, Maria Àngels Francés-Díez, Rosa Tabernero, Nieves González-Fernández-Villacencio, Dari Escandell, Virginia Calvo, Josep-Maria Baldaquí, *Claves para promocionar la lectura en la red*, Madrid: Editorial Síntesis, p. 46-63.
- FRANCÉS-DÍEZ (2019): Maria Àngels Francés-Díez, «La literatura a Twitter. Estudi del cas #Diadellibre», *Zeitschrift für Katalanistik*, núm. 32, p. 11-32.
- FRANCÉS-DÍEZ (2019a): Maria Àngels Francés-Díez, «Is the facilitator dead? Young adults' access to literature in the digital age», dins Dari Escadell i José Rovira, *Current Perspectives on Literary Reading*, Amsterdam: John Benjamins, p. 35-48.
- FRANCÉS-DÍEZ (2021): Maria Àngels Francés-Díez, «Dialogic Creation of the Popular Canon and Social Capital on Twitter», *Bulletin of Hispanic Studies*, 98.10, p. 981-999.
- GALLEGO-CUIÑAS *et al.* (2020): Ana-María Gallego-Cuiñas, Esteban Romero-Frías, Wenceslao Arroyo-Machado, «Independent publishers and social networks in the 21st century: the balance of power in the transatlantic Spanish-language book market», *Online Information Review*. <<http://hdl.handle.net/10481/63243>>
- LLUCH (2023): Gemma Lluch, «Espacios y actores responsables de la creación del canon no académico», Berna: Peter Lang, en premsa.
- LLUCH ET ALII (2015): Gemma Lluch, Rosa Tabernero, Virginia Calvo: «Epitextos virtuales públicos como herramienta para la difusión del libro», *El profesional de la información*, núm. 24, p. 797-804.
- ROGERS (2013): Richard Rogers, «Debanalizing Twitter: the transformation of an object of study», dins Hugh Davis, Harry Halpin, Alex Pentland, *WebSci 2013: Proceedings of the 5th Annual ACM Web Science Conference*, New York: Association for Computing Machinery, p. 356-365.
- ROSIQUE (2021): Carlos Rosique, «Noruega: un viaje a la soledad», *Levante*, 3 de març.

<<https://www.levante-emv.com/cultura/2021/03/06/noruega-viaje-sole-dad-39090909.html>>

Vilaweb (2021). «El punyent discurs de Pol Guasch a l'Ajuntament de Barcelona: “Avui, aquí, de literatura no hi ha res”». 23 d'abril.

<<https://www.vilaweb.cat/noticies/discurs-pol-guasch-sant-jordi-ajuntament-barcelona/>>

WELLER *et al.* (2014): Katrin Weller, Axel Bruns, Jean Burgess, Merja Mahrt, Cornelius Puschmann, «Twitter and Society: an Introduction», dins *Twitter and Society*, New York: Peter Lang, p. 29-38.

EL SUBJECTE ARBORI EN LA DARRERA NARRATIVA DE MERCÈ RODOREDA. UNA MIRADA ECOCRÍTICA I POSTHUMANISTA

IRENE ZURRÓN SERVERA

Literatura contemporània: estudis teòrics i comparatius (LiCETC)
Universitat Autònoma de Barcelona

Quan, doncs, la terra enllotada del recent diluvi es va tornar a enroentir amb els sols eteris i amb la xardor profunda, va infantar innombrables espècies i en part va refer les formes antigues, en part va crear nous monstres.

Les metamorfosis (OVIDI 2012: 16)

S'han fet aproximacions ecocrítiques i posthumanistes a l'obra de Mercè Rodoreda (1908-1983), tot i que la majoria no parteixen de plantejaments explícits.¹ La natura, la vegetació, ha estat un motiu d'anàlisi i d'atenció freqüent, un lloc comú de la crítica, que tendeix a veure-la com un element positiu i benèfic, lectura que no crec que es pugui aplicar a la darrera narrativa. Des de marcs teòrics explícitament ecocrítics i posthumanistes, són els contes el corpus que més interès han despertat. De fet, es tracta de treballs recents, cosa que mostra l'impacte d'aquests plantejaments en l'estudi de la nostra literatura en els darrers anys.

1. A tall d'exemple, Bieder (1983) ja apunta que els personatges rodoredians es lliguen a la natura, on troben tant seguretat com evasió (228-229). Arnau (1988, 1990) examina l'empremta que deixa el món vegetal en els personatges i la construcció mítica i sagrada dels entorns naturals. Per Scarlett (1994), la natura és un paral·lel en la construcció dels personatges, fins al punt que les flors funcionen com a caracterització dels cossos femenins. Bruno (2005) es fixa en la connexió de la protagonista amb la natura al conte *La salamandra*, «an almost-supernatural link», que es trenca quan l'home apareix i la viola (113). Łuczak (2014) proposa veure la natura, no tan sols com a reflex i caracterització dels personatges, sinó com un element amb entitat, com a subjecte. En aquest sentit, Buffery (2018) fa notar que les lectures de Rodoreda que s'interessen pel protagonisme de la natura –tradicionalment lligada a la dona–, com un recurs que desestabilitza les estructures que situen la cultura i la masculinitat al centre, són afins a tendències ecofeministes (15-16).

A partir de plantejaments ecofeministes i dels estudis animals,² Greppi (2020) estableix un paral·lelisme entre la violència que s'exerceix sobre els animals de mercat, que s'objectivitzen en el procés de ser convertits en aliment, i el context opressiu de la dictadura franquista.³ Pagnoni (2021) aplica la noció de «menys que humà» al conte «La salamandra» i, des d'una perspectiva posthumanista, apunta que el conte fa trontollar les fronteres, escenificant «que lo humano es una categoría plástica que siempre tiende a fundirse con lo no-humano» (19-21). Fixant-se en la natura com a entitat simbòlica, sobretot en els jardins, Gort (2021) conclou que aquests espais funcionen, d'una banda, com a correlat de l'amor i, de l'altra, com a símbol de dues etapes vitals: la infantesa i la vellesa.⁴ Maestre (2021), que se serveix d'un marc teòric basat en el posthumanisme, els estudis animals, els estudis afectius i la teoria queer, troba en la narrativa rodorediana identitats híbrides, que desborden les fronteres entre gèneres, espècies i matèries, i que es forgen com a única possibilitat de supervivència.⁵ Més enllà dels contes, la perspectiva ecocrítica i posthumanista permet a Buffery (2018) concebre *Quanta, quanta guerra...* com una novel·la ecocèntrica, que dibuixa una existència diversa, amb un protagonista fronterer, que tot just deixa enrere la infantesa per encarar un viatge incert per espais alteritzats, uns paisatges discontinus i apocalíptics que, per l'autora, remetent al context de la transició espanyola.

En aquest treball em centraré, precisament, en *Quanta, quanta guerra...* (1980), l'única novel·la que Rodoreda va escriure de cap a

2. Tal com fa Greppi (2020), els estudis animals es poden concebre com una branca de l'ecocrítica i l'ecofeminisme.

3. Greppi, a més d'altres textos de la literatura hispànica contemporània, examina el relat *Gallines de Guinea* de *Vint-i-dos contes*, un text que genera una «narrative empathy» (2020: 69).

4. Es fixa en els contes «El mirall», «La sang», «El gelat rosa», «Carnaval», «Promesos», «Semblava de seda», «La gallina» i «Cop de lluna».

5. Maestre (2021) analitza, sobretot, els relats «Una fulla de gerani blanc», «La sala de les nines», «El riu i la barca», «Semblava de seda», «El senyor i la lluna», «Cop de lluna», «Gallines de Guinea», «La gallina», «Un ramat de bens de tots colors», «L'elefant» i «La meva Cristina».

peus quan ja s'havia instal·lat a Catalunya després de viure a l'exili. La posaré en relació, tanmateix, amb *Viatges i flors* (1980) i *La mort i la primavera* (1986), connectant així la tríada d'obres que Arnau (1990) anomena «de l'altra banda del mirall», perquè intensifiquen la construcció de mons de reminiscències sagrades, esotèriques, «que busquen establir un lligam entre l'home i l'element líquid i vegetal, un lligam únicament possible amb la mort» (12). És una mort que, seguint Arnau, forma part de ritus d'iniciació que condueixen a un nou naixement, a una nova vida (1990: 12-13). Això, de fet, ja podem intuir-ho a *Mirall trencat* (1974), especialment en els passatges referits al suïcidi de Maria encastada en un lloret i la seva integració en el jardí com a esperit. Una imatge que es repeteix a *La mort i la primavera*, si més no d'acord amb els esbossos del monòleg posterior al suïcidi del protagonista, en què continua al bosc en forma d'ombra.

El paisatge de *Quanta, quanta guerra...* ha estat vist com un espai simbòlic ambivalent, que en ocasions funciona com a protecció i en d'altres com a entitat opressiva.⁶ El bosc té un caràcter sagrat, és exuberant a la vegada que terrorífic, en paraules d'Arnau (1990), un «cementiri vegetal» (100). Un univers propici per situar-hi n'Adrià Guinart, un protagonista en fuga que abandona casa seva per marxar a la guerra, tot i que ben aviat s'allunya del camp de batalla per endinsar-se en aquests paratges on anirà trobant-se amb tota mena de personatges. Sosa-Velasco (2010) es refereix a n'Adrià com un subjecte exiliat, fronterer, dins i fora de la guerra, en un viatge que es converteix en una recerca d'un espai on construir una identitat, fent-se de l'experiència dels altres. La crítica, de fet, ha tendit a llegir la novella com un viatge iniciàtic, de coneixença, com una *Bildungsroman*.⁷ M'interessa, precisament, entendre com la iniciació del protagonista, afavorida per la connexió entre individu i natura –un lligam que transcendeix amb el símbol de l'arbre– dona lloc a un nou subjecte: la fusió persona-arbre fa entrar en crisi el subjecte cèntric, humà, a favor

6. En aquest sentit, vegeu Arnau (1990) o Cortés (2010).

7. Com fan, per exemple, Bieder (1983), Arnau (1990), Pérez (1993), Łuczak (2003), Contrí i Cortés (2000; 2014) o Sosa-Velasco (2010).

d'una nova subjectivitat híbrida i inestable. Una transformació propiciada per la violència extrema, que defuig la caracterització maniquea de la natura com a entitat favorable en oposició a la civilització, a favor de la construcció de categories complexes i ambigües.

Des de l'ecocrítica, s'ha insistit en la idea de la natura com a construcció, creada a partir de discursos culturals que l'oposen al que és humà. Així, queda jerarquitzada com allò no-humà,⁸ en una posició de submissió. L'objectiu és l'anàlisi del contacte, de la dicotomia humà-natura, que desestabilitza les mateixes categories (ECHAURI i ORI 2021). Com bé diu Foucault (1994a), a la nostra cultura, la consideració de l'ésser humà com a subjecte s'ha fet a partir de dicotomies excel·lents com poden ser la normalitat, el raciocini o la capacitat de treball. Flys, Marrero i Barella (2010) situen als principis de la dècada dels 90⁹ l'inici de l'ecocrítica, una escola que concep el discurs que construeix la literatura sobre la naturalesa com a complementari al d'altres disciplines científiques, i es preocupa per la representació de la natura, l'existència d'una literatura ecològica i la concepció de la identitat humana a partir del (no-)vinde amb el medi ambient (2010: 15-17). I, també, del lligam de l'humà amb els nombrosos altres (CARRETERO i MARCHENA 2018: 17).

En aquest darrer eix que s'interessa per l'acostament, la tensió o la fusió de la persona amb categories diverses, l'ecocrítica connecta amb altres posicionaments. Braidotti (2020) posthumanitza el subjecte, tot parlant d'una subjectivitat ampliada, interseccional, descentralitzada, relacional, que depassa allò humà i estableix aliances amb totes les formes d'alteritat. El cert és que el nostre protagonista sembla més capaç d'establir vincles amb allò no-humà: li agrada una dona, n'Eva, però és com si tingués una incapacitat de fer-hi vincles afectius, de comprometre-s'hi: «L'Eva, que no volia res, que no demanava res»

8. Val a dir que Margarita Carretero proposa el terme «alter-humano» com a equivalent de «other-than-human», en lloc de «no-humano» (CARRETERO i MARCHENA 2018), emfatitzant, doncs, l'alterització de l'ésser que no entra en la categoria d'humà.

9. L'Association for the Study of Literature and Environment (ASLE) apareix el 1992 i la revista *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* l'any següent, tot i que el terme ja l'usa William Howarth el 1970 (FLYS *et al.* 2010).

(RODOREDA 2008: 90).¹⁰ Arnau ja apunta que són molts els personatges que aconseguen els lligams més reeixits amb animals (1990: 136-137). En aquesta línia, Pons anomena «new subjects» aquells que no encaixen en les concepcions tradicionals, «who inhabit the limits of normative subjectivity» (2017: 46), perquè en un moment en què s'afebleix la idea d'una subjectivitat unívoca i centrada que s'havia consolidat a la Il·lustració i el Romanticisme, els nous subjectes es presenten com a no hegemònics, desestabilitzadors de la noció d'humanitat (46-47). Maestre explica:

[...] segons el posthumanisme, els cossos són processos, contràriament a la tradició cartesiana o humanista, que afavoreix la separació de la persona en dualitats com ara cos i ànima, animal i humà. Per això, el cos posthumanista s'imagina en termes totalment oposats, és a dir, basats en la fusió, el contagi i la contaminació, vistos com a fenòmens positius, ja que permeten la reinvençió constant i la relació amb la resta d'organismes vius i inerts [...]. (2021: 66)

Els subjectes híbrids que detecta Maestre en la narrativa rodorediana provenen d'individus subjugats, minoritzats i exclosos, que miren de sobreviure forjant «identitats híbrides transespècies o transhumanes», que qüestionen el concepte d'humanitat (2021: 11). Entre d'altres textos de Rodoreda dels anys seixanta i setanta d'estètica fantàstica, *Quanta, quanta guerra...* configura, per a Maestre, un imaginari posthumà d'acord amb la concepció que en fa Braidotti, un món en què l'home ja no es troba al centre i està en crisi. El copsem, també, en les flors antropomòrfiques i els personatges que habiten els arbres de *Viatges i flors* o en les criatures monstruoses de *La mort i la primavera*.

L'atracció de n'Adrià per la natura la descobrim quan es narra la seva infantesa i en coneixem una trapelleria: posa la filla de la veïna, de la qual es fa càrrec, sobre un llit de fulles de violeta –una flor i un color recurrent a l'obra rodorediana. La pallissa que rep fa que gairebé es

10. A *La plaça del diamant* (1962), na Colometa ja posa en valor que n'Antoni no li exigeix res.

mati llençant-se una i una altra vegada del cobert a terra i, en sobreviure, decideix plantar-se, formar part del món vegetal: «I, a la nit, em vaig plantar. Després de fer un sot molt fondo al peu de l'avellaner, m'hi vaig ficar i em vaig cobrir de terra fins als genolls. Havia dut la regadora plena d'aigua i em vaig regar. Volia que em sortissin arrels: ser tot branques i fulles» (RODOREDA 2008: 25). Aquest delit de ser part del món natural l'acompanya sempre, un desig que fa notar una incomoditat constant, una necessitat d'evasió corporal. Ho expressa quan manifesta que vol fer-se aigua –«Hauria volgut ser riu per sentir-me fort i m'hi vaig ficar» (RODOREDA 2008: 44)– i quan en un passatge significatiu es confessa incòmode i desubicat, mirant amb enveja una vegetació que sap bé què ha de fer:

Ja fa anys que no m'agrado. Em faig nosa. Tot em fa nosa començant pels cabells i acabant pels peus... i per aquesta taca del front. M'agradaria més ser una planta de les que broten i broten sense saber que viuen. Elles saben que viuen i saben a quina banda han de tirar per tenir llum i més sol. Les que necessiten ombra, cap a l'ombra. I les llavors sempre van a plantar-se on s'han de plantar. Mai una planta de muntanya no es plantarà en un jardí. I si els homes la porten al jardí s'hi mor de tristes... (RODOREDA 2008: 62-63)¹¹

El desig d'evadir-se, recurrent en tota l'obra rodorediana, ara es representa en aquesta incursió natural. La voluntat de n'Adrià de ser vegetal respon, seguint Duprey (2007), a una pulsio de mort, de tornar a la terra i als orígens (82). El suïcidi, certament, és un tema habitual en Rodoreda, tot i que en aquesta novel·la s'expressa més aviat com a neguit per adoptar una altra forma, per esdevenir un ésser capaç de sobreviure en un entorn descontrolat. En fugir de la guerra, n'Adrià pren el determini de salvar vides, però quan fracassa en l'auxili a un home que s'ha penjat i que es nega a viure, s'adona que no pot for-

11. Arnau (1990) cita un passatge de *Critiques littéraires. Situations I* en què Sartre utilitza la imatge de l'arbre per parlar de la condició humana: «... si fos arbre entre els arbres... aquesta vida tindria un sentit, o millor encara, aquest problema no existiria perquè jo formaria part d'aquest món. Jo seria aquest món al qual m'oposo ara amb tota la meva consciència» (20-21), una reflexió afí a la de n'Adrià.

çar-lo a continuar amb aquella mena d'existència, en un món d'una violència insuportable. Per això, el que fa és ajudar-lo a morir: «El vaig embolicar amb el sac i el vaig arrossegar fins al darrera de la roca, prop de l'arbre on s'havia penjat. De mica en mica el vaig anar cobrint de pedres» (RODOREDA 2008: 38). L'arbre i el bosc, al capdavant, es lliguen recurrentment al cos mort amb la figura del penjat, imatge de ressonàncies dantesques –és en el bosc infernal del Cant XIII de *La Divina Comèdia* on es troben els suïcides. Al relat «Viatge al poble dels penjats», Rodoreda ja construeix un bosc on de cada arbre penja una persona, que es treu la vida en un estat de desesperació per la defunció continuada dels seus fills.

L'improvisat enterrament del mort que fa n'Adrià –que involucra, tanmateix, tant l'element vegetal com el mineral, l'arbre i les pedres– aviat serà sistematitzat per les consignes de n'Eva. Amb els ulls color de violeta, és un personatge afí a n'Adrià, també en fuga, però amb un delit més fort per l'aventura i la llibertat. Bieder nota que els joves es coneixen vora un riu, al límit de la guerra, un paratge natural que, tot i que està plegat de morts que baixen per l'aigua, els dona un moment d'innocència. La noia és com si tingués un origen natural, ja que es diu que es filla del cel i la terra, una evocació que remet a com morirà (1983: 231-233). És «la imatge d'un arbre», apunta Arnau (1990). N'Eva és qui estableix la fórmula per transformar els cossos dels morts en arbres: «Se'ls ha d'enterrar ben endins de la terra perquè puguin reposar per sempre ben a la vora de les arrels. I fer-se arbres» (RODOREDA 2008: 66). La indicació, d'un caràcter poètic, contrasta amb la norma abrupta que també propicia la fusió en arbre a *La mort i la primavera*: si en aquesta s'obliga les persones a morir dins el tronc d'un arbre després d'haver-los introduït ciment per la boca perquè l'ànima no s'escapi, en *Quanta, quanta guerra...* el contacte del cadàver amb les arrels es concep com una forma de bona mort, de donar pas a una nova vida.

Els territoris boscosos i en conflicte de la novel·la proposo entendre'ls com un espai altre, una heterotopia d'acord amb la noció foucaultiana. Els espais, per a Foucault (1994b), són heterogenis, jerarquitzats i relacionals, i n'hi ha que entren en contradicció. L'heterotopia és un reflex contestatari dels espais normatius, que en fan veu-

re l'artificialitat (755-756).¹² El de *Quanta, quanta guerra...* és un espai heterotòpic de desviació, que estableix unes normes pròpies que s'aparten de la vida quotidiana. L'enterrament dels cossos, doncs, que condueix a una entitat híbrida, a un subjecte-arbre, segueix una reglamentació pròpia, desviada de la convenció. És el que també passarà amb la unió agressiva de n'Eva amb l'arbre, que trencarà una doble norma: la del món ordinari i la que ella mateixa havia instaurat.

La fusió o transformació és un mecanisme metafòric que poua en l'imaginari popular, on abunden les representacions de persones arbòries o d'arbres antropomòrfics. Viladomiu (2006) explica:

És ben sabut que tant en les llegendes populars com en les rondalles abunden els casos de transformació de persones en arbres, ja sigui a causa d'un encantament, d'un càstig o d'un amor... Així mateix, es diu que alguns arbres contenen esperits arboris on viuen les ànimes dels difunts, com també es creu que els arbres són estatges d'esperits arboris, divinitats boscanes o silvestres, genis locals. (2006: 169)

Quanta, quanta guerra..., de fet, té un caràcter rondallesc.¹³ L'heroi va fent camí, introduint-se al bosc, superant obstacles, en un món poblat per personatges grotescos, alguns dels quals es comparen amb figures llegendàries com els gegants. Això pot connectar-se amb aquest motiu propi de la tradició oral. És, també, un tema habitual en les mitologies. A *Les metamorfosis* d'Ovidi abunden les transformacions en arbre, com Dafne que és convertida en llorer per poder fugir –el mateix arbre on mor na Maria de *Mirall trencat*–, les Heliades que esdevenen pollancre, les bacants que es fan arbres o Filemó i Baucis que són convertits en alzina i til·ler per morir alhora, entre molts d'altres personatges que esdevenen vegetals, animals o minerals.

12. Sosa-Velasco, seguint la idea foucaultiana que el mirall pot funcionar com heterotopia, explica el seu ús metafòric a *Quanta, quanta guerra...*: el mirall dona compte del pas del temps i del creixement personal, i incideix en la idea de frontera on n'Adrià es mou (2010: 53-55). Així mateix, Maestre aplica el concepte d'heterotopia al cementiri del relat «Semblava de seda», un espai on manca la vida, «el no-res, el no-lloc» (2021: 84).

13. Per Campillo (1981), es tracta d'una novel·la fragmentada en episodis, com si fossin rondalles o exemples (130).

Sembla que és un motiu més lligat a la feminitat –seguint l’arquetip de la mare natura i de l’atribut de la fertilitat (VILADOMIU 2006: 171). De fet, la figura «dona-arbre» ha estat intensament evocada per artistes, sobretot a partir dels anys seixanta, que fan accions on exploren la fusió amb la natura, seguint «una voluntat d’integració i immersió del cos dins i amb el paisatge» (VILADOMIU 2006: 176). Pons, que examina les «continuïtats of being» en Fina Miralles, es fixa en com la seva obra artística fa trontollar dicotomies –humà-animal, subjecte-objecte o natural-artificial– així com la centralitat de l’èsser humà, qüestionant, també, el concepte d’alteritat (2017: 49). El fet de desvetllar la complexitat entre els límits que separen les diferents categories ens fa adonar de la jerarquia que rau en aquesta ordenació. Miralles, doncs, exhibeix un subjecte descentrat, que tendeix a la fusió i que abasta l’alteritat (PONS 2017: 50 i 63). Fixem-nos que aquestes accions artístiques són contemporànies al text de Rodoreda i, per tant, les podem posar en relació. De fet, també la pintora Susina Amat, amiga de l’escriptora en els anys de confecció de la novel·la, s’interessa per aquesta fusió en la seva obra, on trobem éssers híbrids, sorgits de la mescla d’humans, animals i vegetals.¹⁴

A *Quanta, quanta guerra...*, tanmateix, la unió amb l’arbre no sempre és benigna. És, de fet, el cos de la dona el que experimenta la transformació més brutal, en una escena desmitificadora de la figura de la mare natura. N’Eva es converteix en arbre de manera salvatge. Una vella, com una bruixa de rondalla que viu enmig del bosc, la segresta i la prostitueix amb soldats. Els homes la violen i després la maten. Quan n’Adrià va a la recerca de descobrir què ha passat, la vella li confessa que la va trobar «nua sota dels arbres amb una branca clavada allà on neix la vida» (RODOREDA 2008: 209). Tot i que Bieder apunta que la noia s’integra a la natura que desitjava (1983: 233), vull posar de relleu que la fusió de n’Eva amb la branca ja no és aquella unió orgànica i harmònica que ella propugnava per als morts: és una fusió física, forçada i violenta, que revela el vessant terrorífic de la

14. De fet, Cabré (2013) vincula el motiu de la transformació a *Quanta, quanta guerra...* amb les pintures d’Amat, especialment amb aquella que mostra la transformació d’una persona primer en peix i després en ocell (32-33).

natura i de l'ésser humà, aquell que pot portar a la destrucció –com passa a *La mort i la primavera*, en què l'aigua i la vegetació desfan a poc a poc el poble, on tothom sap que morirà per la força dins un arbre, «l'arbre-taüt» en paraules d'Arnau (1988). La mort brutal de n'Eva, d'acord amb Buffery, «can be seen as the culmination of the novel's anti-anthropocentric exploration of a landscape ravaged and polluted by disharmony, war and human domination of nature» (2018: 23). La connexió plàcida amb la natura sembla poc més que un mite (BUFFERY 2018: 26-27).



Imatge 1. *Dona-arbre* (1973),
de Fina Miralles.



Imatge 2. De la sèrie *Els quatre elements* (1980), de Susina Amat, reproduïda a la *Revista de Girona* el 1996.

La violència deshumanitza i desperta més violència. Tanmateix és, d'acord amb Duprey, l'única via per desencadenar un nou origen (2007: 87). N'Adrià perd la compassió que el caracteritza, que el fa ser

qui és, que el fa humà. La consciència de si mateix s'esfuma, la seva individualitat s'escindeix. Des d'aquesta posició descentrada torna a evocar l'arbre: «Estava fora de mi, hauria volgut no ser jo, ser a dalt en comptes de ser a baix, ser un arbre ben arrapat a la terra arrels endins branques enlaire amb el sol al damunt amb el blau al damunt i amb el viure furiós de les estrelles al damunt» (RODOREDA 2008: 193). Així, mata per primera vegada, i no només la vella, sinó que cala foc al bosc i destrueix tota la natura de l'indret. En aquest moment on totes les estructures de l'univers estan trasbalsades, les consignes que li donaven sentit ja no són operatives: els cossos dels morts no es poden enterrar així com cal, perquè n'hi ha massa, per això també s'han de cremar. És la destrucció d'allò conegut per donar lloc a un nou origen, una devastació que ens recorda els versos ovidians sobre la gènesi del món: aquí no és un diluvi sinó un incendi el que farà sorgir «nous monstres» (OVIDI 2012: 16), entenent la monstrositat com allò que s'escapa del normatiu. Finalment, esgotat per tanta «vida cremada» (RODOREDA 2008: 2016), n'Adrià emprèn el camí de retorn a casa, on reprendrà la tasca de cultivar clavells que feia la seva família, una forma de fer ressorgir la vida que ara pren sentit. És una activitat de jardineria que li permet, de nou, un contacte controlat amb la vegetació. El jardí també és, per Foucault, una heterotopia, un espai simbòlic on es pretén reproduir la perfecció del món. És un indret il·lusori que vol compensar –i denunciar– la violència dels espais reals (1994b: 758-761). N'Adrià, doncs, no deixa de moure's per paratges alteritzats que funcionen amb unes normes de relació amb la natura que denuncien les atrocitats, que fan trontollar les dicotomies estables, que produeixen individualitats complexes i híbrides.

Com hem vist, a l'obra de Rodoreda la figura del subjecte fusionat amb la natura funciona com a trop de l'aniquilació de la humanitat. De fet, la societat es presenta com un col·lectiu uniforme i homogeni –«La gent era tota igual: amb cames, amb cuixes, amb ulls, amb boques, amb dents» (RODOREDA 2008: 23). Rodoreda ja evoca la crisi de la identitat i la subjectivitat en les obres anteriors, però ara la porta al límit, fins al punt que posa en dubte no només la identitat dels personatges, sinó la seva humanitat. La guerra, la crueltat i els dogmatismes esborren la possibilitat d'un jo lliure, bo i estable. El món que cons-

trueix és post-humà i post-antropocèntric i, impulsats per una violència extrema, els personatges se situen als marges d'allò que és humà. Així, sorgeixen nous monstres, éssers fronterers, subjectes arboris que defugen la civilització.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ARNAU (1988): Carme Arnau, «Vegetació i mort en la narrativa de Mercè Rodoreda», *Revista de Catalunya*, 22, p. 124-133.
- ARNAU (1990): Carme Arnau, *Miralls màgics. Aproximació a l'última narrativa de Mercè Rodoreda*, Barcelona: Edicions 62.
- BIEDER (1983): Maryellen Bieder «Cataclysm and rebirth: journey to the edge of the maelstrom: Mercè Rodoreda's *Quanta, quanta guerra...*», dins *Actes del Tercer Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 227-237.
- BRADOTTI (2020): Rosi Braidotti, «La condició posthumana» i «Els subjectes posthumans», *Coneixement posthumà*, Barcelona: Arcàdia.
- BRUNO (2005): Paula Bruno, «Yin/Yang, Axolotl/Salamander: Mercè Rodoreda and Julio Cortázar's Amphibians», *Confluència*, vol. 21, núm. 1, p. 110-122.
- BUFFERY (2018): Helena Buffery, «A Natural History of Return: Landscape, Myth and Memory in the Late Work of Merce Rodoreda», dins *Catalan Culture: Experimentation, Creative Imagination and the Relationship with Spain*, Cardiff: University of Wales Press.
- CABRÉ (2013): Rosa Cabré, «El pensament clàssic a *Quanta, quanta guerra...* de Mercè Rodoreda», dins *Mercè Rodoreda i els clàssics*, Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, p. 31-56.
- CAMPILLO (1981): Maria Campillo, «Mercè Rodoreda: la realitat i els miralls», *Els Marges: revista de llengua i literatura*, núm. 21, p. 129-130.
- CARRETERO i MARCHENA (2021): Margarita Carretero i José Marchena, «Introducción. ¿Cómo se representa la naturaleza alter-humana desde la cultura? Entender el medioambiente para entender nuestro mundo, el mundo de todos», dins *Representaciones culturales de la naturaleza alter-humana. Aproximaciones desde la ecocrítica y los estudios filosóficos y sociales*, Editorial UCA, p. 15-26.
- DUPREY (2007): Jennifer Duprey, «Memoria y violencia: el mito de Caín y Abel en la representación de la guerra en "Cuánta, cuánta guerra" de Mercè Rodoreda», *Hispanófila*, núm. 15, p. 77-91.

- ECHAURI i ORI (2021): Bruno Echaury i Julia Ori, «Introducción», dins *Literatura y naturaleza: voces ecocríticas en poesía y prosa*. Sociedad Española de Literatura General y Comparada, p. 11-18.
- FLYS, MARRERO i BARELLA (2010): Carmen Flys, José Manuel Marrero i Julia Barella, «Ecocríticas: el lugar y la naturaleza como categorías de análisis literario», dins *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*, Madrid: Iberoamericana / Vervuert, p. 15-25.
- FOUCAULT (1994a): Michel Foucault, «Subjectivité et vérité», dins *Dits et écrits*, vol. IV, París: Éditions Gallimard, p. 213-218.
- FOUCAULT (1994b): Michel Foucault, «Des espaces autres», dins *Dits et écrits*, vol. IV, París: Éditions Gallimard, p. 752-762.
- GORT (2021): Marta Gort, «Sembrando palabras y escribiendo jardines: el simbolismo de la naturaleza en los cuentos de Rodoreda y Munro», dins *Literatura y naturaleza: voces ecocríticas en poesía y prosa*, Sociedad Española de Literatura General y Comparada, p. 75-83.
- GREPPI (2020): Teresa Greppi, *Ethical entanglements: human-animal relationships in modern and contemporary Spain*, University of Illinois at Urbana-Champaign.
- ŁUCZAK, Barbara (2014). “Hacia la subjetividad del mundo vegetal en la prosa de Mercè Rodoreda”. A *Estudios Hispánicos*, 22, p. 51-60.
- MAESTRE (2021): Antoni Maestre, *Àngels i monstres: personatges masculins en la narrativa breu de Mercè Rodoreda*, Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, Institut d'Estudis Catalans.
- OVIDI (2012): Ovidi, *Les metamorfosis*, vol. I, Barcelona: Fundació Bernat Metge / Edicions 62 / Editorial Alpha.
- PAGNONI (2021): Fernando Gabriel Pagnoni, «Menos-que-humano: fronteras porosas en “Mister Taylor” de Augusto Monterroso y “La salamandra” de Mercè Rodoreda», *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve*, núm. 14, p. 18-30.
- PONS (2017): Margalida Pons, «Continuities of Being: Animals, Bodies, Things, and New Aliens in Fina Miralles' Conceptual Work», dins *Cultura, Lenguaje y representación, Revista de Estudios Culturales de la Universidad Jaume I*, vol. XVIII, p. 45-66.
- RODOREDA (2008): Mercè Rodoreda, *Quanta, quanta guerra...*, Barcelona: Club Editor 1984.
- SCARLETT (1994): Elizabeth Scarlett, «“Vinculada a les flors”: Flowers and the Body in *Jardí vora el mar* and *Mirall trencat*», dins *The Garden across the Border: Mercè Rodoreda's Fiction*, Associated University Presses, p. 73-84.

- SOSA-VELASCO (2010): Alfredo J. Sosa-Velasco, «El sujeto exiliado y la construcción de la memoria colectiva en *Quanta, quanta guerra...* de Mercè Rodoreda», *Symposium*, vol. 64, núm. 1, p. 48-62.
- VILADOMIU (2006): Àngels Viladomiu, *Baumkunst. L'arbre com a objecte, subjecte i territori d'experimentació en l'art contemporani*, Universitat de Barcelona.

LA PIRATERIA DE L'EDAT MODERNA A LES ILLES
BALEARS A PARTIR DE TRES POEMES DE MIQUEL
COSTA I LLOBERA I D'*ELS CAPTIUS* (1665) DE MARIA
ANTÒNIA SALVÀ

IVAN A. COSTA

Literatura Catalana i Cultura dels segles XIX i XX (LITERCAT)
Universitat de les Illes Balears

1. LA RELACIÓ ENTRE LA LITERATURA I LA REALITAT

La literatura i la realitat sempre han tengut una forta interrelació. La necessitat de cercar temes nous, ja sigui a la literatura popular o culta, oral o escrita, ha agafat de la realitat i d'allò que passava la inspiració per construir noves obres. Per altra banda, es podria veure la literatura com una forma fictícia d'expressar històries o fets, és a dir, que s'usi la creació com una forma d'explicar veritats.

Aquest abeurar-se dels fets històrics reals és un camí que s'ha desenvolupat durant tota la història i que va tendir, a poc a poc, a mitificar unes determinades professions i a rebutjar-ne unes altres, en funció del que representaven o no per la cultura que creava els ítems literaris. Per exemple, els pirates han estat vistos com a dolents i evitables durant tota la història, mentre que a la literatura primer també eren un objecte d'animadversió i contrarietat, però, amb el temps, i sobretot amb el Romanticisme, varen esdevenir practicants d'una professió romàntica, amants de la llibertat i contraris a tot allò establert. Aquesta és la visió que es plasma a *La cançió del Pirata*, de José de Espronceda, i a *Mar i cel*, d'Àngel Guimerà.

Per tant, la relació entre la literatura i la realitat no és sempre la mateixa, sinó que en funció d'una o d'altra interpretació allò malvist a la realitat pot ser ben vist a la literatura i viceversa. De la mateixa manera, la literatura, ja sigui per imitació o per voluntat moral, mentre obvia els fets concrets —és a dir, que voldria universalitzar els fets per fer extensiu l'aprenentatge que se'n desprèn a qualsevol situació—, s'ha desenvolupat en relació a la història i a la realitat, és a dir, que la literatura s'ha mogut i ha canviat en funció de com ho feia la humanitat i en la direcció que ho feia aquesta.

1.1. *Introducció: la pirateria al segle XVII*

La caiguda de Constantinoble (1453) i de l'Imperi Romà d'Orient o Imperi Bizantí va trasbalsar el panorama europeu i mundial, tant a nivell social com econòmic. El més rellevant és que Bizanci (Constantinoble) exercia de punt de pas per la ruta de la seda, recorregut que els turcs otomans, nous governants del que des d'aquell moment es va anomenar Turquia, varen encarir molt de cara als comerciants cristians i que, en certa manera, se'ls va vetar per motius religiosos. Aquest canvi en la ruta de la seda va obligar els cristians a cercar noves rutes per comerciar amb orient i això va portar a la conquesta i al descobriment d'Amèrica per part de Cristòfor Colom el 1492. És a dir, la impossibilitat de continuar amb la ruta tal i com s'havia fet fins a la conquesta turca de Constantinoble va conduir els regnes cristians a fixar-se i avançar en direcció a l'oceà Atlàntic i deixar de banda, en certa manera, l'espai mediterrani. És en aquest context, i aprofitant l'entrada de població musulmana al món mediterrani que havia suposat la conversió per la força de l'Imperi Bizantí en Turquia, que apareixen i proliferen pirates musulmans pertot del mar Mediterrani. No tots en venien, però sí que d'allà s'organitzaven les batudes principals i aprofitaven els diferents ports de religió islàmica que hi havia al nord d'Àfrica.

La pirateria musulmana es va dedicar a atacar i saquejar els principals ports cristians del Mediterrani, sobretot els dels regnes més poderosos i els més desprotegits. Precisament durant aquests anys l'Imperi Espanyol encara era dels més poderosos del món i arrossegava la fama dels segles passats,¹ en els quals «a l'imperi no s'hi ponía el sol». I, a més, una illa, com a zona petita i aïllada de les grans zones i dels grans exèrcits, estava molt més desprotegida que no una península o una zona costanera continental. Amb aquestes condicions, les illes mediterrànies i, en concret, les Balears i les Pitiüses eren les més idònies perquè la pirateria hi actuà amb més força, decisió i intensitat que no a les altres zones cristianes del Mediterrani.

1. Recordem que l'emperador Felip II (rei entre 1556 i 1598) va ser qui va vèncer l'emperador otomà Solimà el Magnífic a la batalla de Lepant.

Per què els pirates assaltaven zones cristianes no gaire riques com les illes del mediterrani? És cert que podien tenir més o menys riqueses, però la pirateria musulmana no només volia objectes de gran valor, sinó, sobretot la mercaderia més valuosa per intercanviar en aquell moment: persones. Els pirates musulmans segrestaven persones dels llocs on atacaven per després demanar-ne un rescat als familiars i, si el pagaven, retornar la persona a casa per una via o una altra. Era un negoci molt rendible car assaltant no sempre es trobaven totes les riqueses ni tot allò que donava de si l'habitatge saquejat. En canvi, si segrestaven persones, majoritàriament joves, i a poder ser de bona família, s'asseguraven tenir un esclau un temps i després que se'ls pagàs una generosa quantia per alliberar-lo. D'aquesta manera es tenien esclaus i altes quantitats de doblers. A causa d'aquest tractament dels esclaus i de les incursions pirates, es va desenvolupar en aquests paràmetres «comercials» la pirateria musulmana, la qual va ser temuda per tots els regnes cristians i, sobretot, a les i a les illes cristianes. Per aquest motiu és més que probable que hi hagués una por latent a les Illes Balears i a les Pitiüses, que es traduís en una temàtica folklòrica de la zona o bé en un tema recurrent d'aquell temps.

És curiós el cas de les invasions pirates a Menorca. Les guerres de pirates entre Carles I i la pirateria otomana, operant al nord d'Àfrica, varen ser un continu atac-contraatac fins a la batalla de Lepant. En aquest context, un dels bàndols atacava un port i l'altre contraatacava a un altre port de l'enemic. D'aquesta manera, quan les flotes de Carles I atacaven un port sempre sabien que hi hauria represàlies, com per exemple els assalts al port de Cullera el 1503 i 1532 (ARCINIEGA 1999: 74).² L'atac de Carles V a Tunis el 1535 va prendre el port de les mans musulmanes i això va esperonar el pirata Khair ed-Din Barba-rossa a assaltar Maó el 1535; s'ha de tenir en compte que Maó no tenia guarnició, només un o dos canons sense munició (VINENT 2007: 61).³ Entre

2. ARCINIEGA GARCÍA, LUIS. *Defensas a la antigua y a la moderna en el Reino de Valencia durante el siglo XVI*. Dins *Espacio, tiempo y cultura*, sèrie VII, t. 12, 1999, pàg. 61-94.

3. VINENT CARDONA, MARIANA. *Y el acta de Constantinopla*. Madrid: Kalamo Libros SL (2007).

d'altres abusos, amb aquell saqueig varen desaparèixer 600 persones de les quals mai no es va tornar a saber res. El 1558 els pirates otomans varen assaltar de nou Menorca, però aquesta vegada, Ciutadella. El vuitè dia de setge, els ciutadellencs varen provar de fugir, però els musulmans els ho varen impedir. Es diu que com a conseqüència d'aquella invasió, uns 5000 menorquins varen ser fets esclaus. El 9 de juliol es va escriure l'Acta de Constantinoble, per deixar constància, des d'aquella ciutat, és a dir, des de la captivitat, d'allò que havia passat durant l'atac otomà a Ciutadella.

No és d'estranyar que, tenint antecedents tan notoris d'atacs de pirates musulmans a les nostres illes, hi hagi un tema recurrent a la nostra literatura, encara que hagi tengut poques obres que l'hagin plasmada; sí que era una preocupació intrínseca que els illencs devíem dur fins al moll de l'os, car despoblar una illa en pocs dies per convertir-los en esclaus a l'altra banda del Mediterrani era una de les pitjors coses que podien passar en aquell temps. Aquest temor es va convertir en llegendes i rumors posteriors que arribaren a oïdes d'autors cultes com Maria Antònia Salvà i Miquel Costa i Llobera, els quals construïren composicions com *Els captius* (1665), *La ribera de «canten-i-dormen»*, *Amor de Pàtria* o *L'enyorança de la cativa*. Aquests poemes són els que s'estudiaran en aquest treball per mostrar com els autors contemporanis han abordat aquesta qüestió.

2. *ELS CAPTIUS* (1665) DE MARIA-ANTÒNIA SALVÀ

Els captius (1665) és un poema format per vint-i-sis versos heptasíl·labs d'art menor, en el qual rimen els versos parells; és a dir, és un romanç. Els versos parells acaben tots amb rima masculina en *e* tancada i els senars són femenins i no rimen. Dels parells rimen tot tipus de paraules: noms comuns («sementer» v.2, «llenyster» v. 6 i «claveller» v. 26), noms propis («Vaquer» v.4 i «Puigserver» v.12), topònims («Alger» v. 16), adjectius («rapisser» v.8 i «llucmajorer» v. 10), verbs («esdevengué» v. 14, «desaparegué» v. 18, «rompé» v. 20 i «reueuré» v. 22) i adverbis («bé» v. 24). Realment es pot veure el poema com un de vint-i-sis versos com hem plantejat o també es podria escriure com

un de 13 versos amb cesura de 7 + 7, ja que rimen els parells es pot interpretar que els parells són el final de cada vers.

El poema *Els captius* (1665) és una composició narrativa basada en fets reals. Però, en quins fets es va basar Salvà? Segons expressa ella a *Entre el record i l'enyorança*, es basa en una «nota manuscrita a un llibre vell amb cobertes de pergami que es conserva al nostre arxiu familiar» (SALVÀ 1955: 46). Dita nota parla d'una invasió pirata a mitjan 1665, durant la Cinquagesma, quan uns musulmans varen empresonar Antoni Romaguera, Gori Salvà, Marc Puigserver i el seu fill Joan, els quals varen embarcar al portell d'en Vaquer. El volum IV de la *Història de Lluçmajor*, de Bartomeu Font Obrador, sobre aquest fet diu que «En el *Llibre de algunas cosas notables y necesarias per el bon regimen del predio la Llepase*, en cuarto menor, guarda de pergamino, quedó referido en unas pocas líneas por quienes lo vivieron, el apresamiento en día de Pascua Florida de 1665 de cuatro labriegos» (1982: 304-305), i afegeix el nom dels quatre captius que anomena Salvà i dona la informació de la qual parlava ella. És possible que la nota en la qual es basàs sigui la mateixa de la qual parla Font Obrador; el que és segur és que tots quatre eren llauradors. A part, i com afirma Janer Manila (1983: 62), degué rebre informació de la cultura popular del moment, la qual recordava el saqueig dels corsaris otomans a la vila de Lluçmajor. Seria molt interessant trobar dita anotació i des del grup de recerca LITERCAT mirarem de recercar-la, si és possible, per descobrir la informació que conté. Per altra banda, és segur que Salvà havia sentit parlar de les victòries locals mallorquines contra els pirates, com la del 1550 a Pollença, la del 1552 a Valldemossa, la d'Andratx el 1553 o la de Sóller el 1561.

Al costat d'aquestes victòries també hi havia nombroses derrotes, molt més desconegudes pel públic general que no les victòries. Aquestes derrotes, com a fet dolent o vergonyós, es varen anar oblidant i obviant i són poques les que recordam avui en dia, al costat de les victòries. Josep Maria Llompart va dir que:

Any per any [...] a tots els indrets moratius, descompareixien homes fets, joves abrinats, donzelles a la flor del món, incorporats de sobte al martirologi anònim. A vegades la fredor dels documents ens ha tramès

uns noms sense rostre. Maria-Antònia Salvà ha redimit per sempre quatre d'aquests noms donant-los una nova vida a redòs de la poesia. (LLOMPART 1974).

El fet de fer un poema sobre una derrota i fer notar els noms dels vençuts és un clar homenatge tant als quatre llucmajorers que varen segrestar els corsaris otomans com també a tots els illencs que varen desaparèixer de Mallorca i dels quals mai més no se'n va saber res. *Els captius* (1665) és un poema narratiu basat en una nota que va trobar Maria-Antònia Salvà a l'arxiu familiar i en la memòria col·lectiva illenca per tal de conformar, com va dir Janer Manila «una poesia tradicional de base popular, tant pel que respecta a la forma externa com a la temàtica» (1983: 64). A part, el fet que la rima dels versos parells sigui masculina i en *e* és un fet que, segons Martí de Riquer, ve de la tradició galla perquè en llengua catalana és un final de rima un poc forçat (1964: 556). L'origen franc de la rima s'explica perquè en aquella llengua és molt comuna la rima amb *e* tal i com mostren alguns exemples com el romanç de n'Aineta, que exposa Josep Massot a *Aportació a l'estudi del romancer balear*:

«Ai mare, aneu a missa	que jo couré el diner»
Sa mare se'n va a missa	ella no hi vol aner.
Quan ne torna de missa,	Anneta no hi trobé
Pregunta les veïnes	si l'han vista passar [...]
	(MASSOT 1959-60: 51)

O també val l'exemple del romanç de *La Porquerola*, molt estès al domini romànic:

El rei n'ha fet fer una crida,	una crida n'ha fet fer
que condes i caballeros	a la guerra hagin d'aner... [...]
	(MASSOT 1959-60: 83)

Un altre aspecte interessant del poema és el tractament verbal. Salvà alterna l'ús del present i del passat per c olligar el desenvolupament d'allò narrat amb allò que va succeir. Usa el present quan parla de fets passats, però inacabats al poema, com «ja és daurat el semen-

ter» (v. 2), «Ai del qui fa a la marina» (v. 5), «Cada moro és un pirata» (v. 7), «De quatre homes han fet presa» (v. 9) i «ja els prenen, ja els engrillonen» (v. 15). Aquest ús del present dona una presència, una illusió i una possibilitat de desenvolupament de l'acció que no dona el passat. El pretèrit, en canvi, s'usa per marcar les accions ja acabades, acabar amb l'esperança i la possibilitat d'un altre desenllaç i, com va dir Janer Manila, «aboca sobre la història un hàlit poètic d'una plasticitat extraordinària, car en la combinació que la poetessa fa d'aquests dos temps verbals hi rau bona part de la meravella que els seus versos susciten», (1983: 65). Els verbs en passat els trobam a: «desembarcaren els moros» (v. 3), «Mar endins la nau fugia, / mar endins desaparegué...» (v. 17 i 18), «a plorar llavors rompé» (v. 20), «que mai per mai reveuré» (v. 22) i «que em volia tant de bé» (v. 24).

El paisatge és un element remarcable al poema perquè se li dona a un èmfasi com a espai on ocorrerà una desgràcia. Aquesta desgràcia ja es coneix abans de llegir el poema a causa del títol i es desenvoluparà en un paper de primer ordre a la composició. És un paisatge dramàtic, un sementer, un pla, proper a la mar que conté la bellesa, com són la rosa alexandrina, el gira-sol o el claveller, però que deixen enrere a la força per viure a una altra realitat. El paisatge no té res a veure amb el *beatus ille* típic de l'Escola Mallorquina, sinó que se li oposa o, més ben dit, el nega a causa dels fets.

Com s'ha mostrat a composicions recollides per Josep Massot i Martí de Riquer, el tema dels captius no és un tema nou dins la literatura quan Salvà va escriure el poema, sinó que és un tema més bé recurrent no només perquè va ser un fenomen històric que es va reproduir als territoris de parla catalana, sinó perquè simbòlicament representa «el sentiment de perdre la pròpia terra, el tros de país, petit i ruec, que ens ha tocat en sort» (JANER MANILA 1983: 66). És a dir, el fet de recórrer a aquest tema de manera anacrònica potser és causat pel desig de la persona que escriu poesia de tractar el tema de la pèrdua forçada de la pròpia pàtria i realitat i, a més, del fet conegut del no-retorn, de perdre per sempre la terra nostra i estimada. El fet d'escriure aquest poema és un plany per no perdre la terra, la identitat i allò quotidià que conforma la nostra cultura, és un acte de compromís amb allò seu.

A nivell d'estructura del contingut, el poema s'inicia amb una explicació del dia assenyalat a la nota que va trobar Salvà al seu arxiu familiar; aquest dia és un bon dia («daurat») de Pasqua

i l'autora fa saber als versos tercer i quart que han desembarcat els musulmans al portell d'En Vaquer. A continuació es lamenta poèticament de tots aquells que fan feina a la costa i tot sols, pastors i llenyaters, ja que els pirates són molt pitjors que llops enfadats, són pitjors que bèsties per aconseguir el seu objectiu. No varen voltar ni saquejar gaire, els corsaris otomans, perquè aviat varen tornar al vaixell amb quatre llucmajorers: Gori Salvà, Marc i Joan Puigserver i Antoni Romaguera. Les fonts no varen dir a la poeta com els varen capturar, així que ella inclou un «no diu com s'esdevengué» al vers 14, en el qual se sobreentén que es refereix a com varen apressar els mallorquins. Així com els havien duit al vaixell, els varen engrillonar i els varen dur cap a l'Alger. Enmig de la mar, quan ja fugien captius, el més jove de tots va començar a plorar i a acomiadar-se de Lluçmajor, de l'Allapassa, lloc on mai no hi tornarien, i també dels pagesos i les flors, que mai més ells no veurien. D'aquesta manera, Salvà aprofita també per relacionar el món que varen deixar els captius, les terres de Lluçmajor, amb l'Allapassa, un lloc que pertanyia a la seua família i que usa a la seua poesia.

3. ELS POEMES DE MIQUEL COSTA I LLOBERA

3.1. *La ribera de «canten-i-dormen»*

És un poema narratiu compost de noranta versos, dividits en quinze estrofes de sis heptasil·labs. Els dos primers sempre tenen rima consonant, apariada i masculina; els altres quatre en tenen de consonant i creuada de manera que el tercer i darrer la tenen femenina i els quart i cinquè, masculina.

El contingut explica un mite mariner a partir d'un relat. Es conta la història d'uns musulmans vençuts que fugien de la conquesta cristiana d'una illa, suposam mediterrània, que troben una nau abandonada i la prenen per anar a viure a la mar (COSTA I LLOBERA 1987: 96-97). Aquest fet és un dels possibles motius pels quals es podien dedicar a la pirateria,

ja que l'avanç cristià sobre els musulmans durant l'edat moderna podia impulsar certes persones a viure d'altres maneres; també podria ser que exercissin la pirateria des d'aquella illa i, per això, els atacassin, però no s'hi fa referència. Ara bé, Costa no parla d'ells com a pirates assassins, sinó com a navegants que volien la llibertat. Els descriu com alegres pel viatge que canten per expressar la seua emoció: «algun mot / sonava o furtiu sanglot / entre la gent taciturna, / fins que un vell, la veu alçant, / lentament entonà el cant / de la pregària nocturna. / Unides les veus llavors, / s'exhalaren aquells cors / [...] que es perdien mar endins» (COSTA I LLOBERA 1987: 98, v. 31.40).

La nau es troba una tempesta molt forta que mata la tripulació, la qual es rendeix a l'element aquàtic i no intenta oposar-se al destí, però sense deixar de cantar: «I la tormenta avançant, / encara surava el cant / en les ratxes, per estones, / fins a morir foscament / en l'altra remor creixent / del mestral i de les ones. / Los majors d'aquells vençuts, / que a l'embarcar-se ajaguts / se tombaren en coberta, / ja no es degueren alçar» (COSTA I LLOBERA 1987: 99, v. 60-70).

Es perd la pista del vaixell i l'autor es demana on es va deixar de sentir aquell cant, cosa que la nit i la mar oculten (v. 73-78). A les darreres dues estrofes fa referència a dos topònims de la zona de Pollença, la «Vaca del Cosconar» (v. 80) i el «gegant Cornador» (v. 82). S'ha de dir que Canten-i-dormen és també un topònim, ja que una cala de la zona natal del poeta porta aquest nom. Els versos afirmen que «sembla a voltes que de lluny / cançons arriben incertes; / i gent de mar que aquí viu, / Canten-i-dormen ne diu / d'unes grans roques desertes» (COSTA I LLOBERA 1987: 100, v. 85-90). Així, explica la llegenda marinera de les roques que canten a partir del succés tràgic dels vençuts musulmans. El nom de canten-i-dormen ve, precisament que o no fan cap remor o se'n desprèn el cant que crida l'atenció de qui el sent.

3.2. *L'enyorança de la cativa*

És un poema de 66 versos dividits en onze estrofes. Aquests són heptasíl·labs i s'estructuren com dos tercets de rima consonant ABA, de manera que el total és ABAABA. La primera rima és masculina i la

segona, femenina. El primer i darrer vers de cada estrofa són exactament el mateix, excepte a la sisena, quan parla de l'antic amant de la captiva.

El tema és l'enyorança d'una jove capturada pels musulmans i com un ocell va dur un cant a la seua família de part d'ella i com hi reaccionaren. Les dues primeres estrofes són el cant de la protagonista, que encomana al rossinyol la força de déu per volar lluny i trobar els seus estimats per explicar-los la seua història: «Vola, vola, rossinyol; / Déu te do llarga volada, / i si trobes qui bé em vol, / canta-li mon desconsol» (COSTA I LLOBERA 1987; 115, v. 1-4). L'altra estrofa ve a repetir el missatge, però matisant que els digui on la tenen (v. 11), lloc que no determina

La tercera estrofa explica com viu ella. És una captiva, però té molts luxes «entre or i argent, / perfumada amb mirra i ambre» (v. 16-17). A les dues estrofes que segueixen, es conta el viatge de l'ocell i com a la terra cristiana arribaven els cants llunyans. A la primera persona que arriben és al seu antic estimat, a la sisena, qui «sentí aquell cant de dolçor / i pensà en sa nova amor, / oblidat de la primera» (COSTA I LLOBERA 1987: 116, v. 32-35), és a dir, que ni pensà en la protagonista, només en la seua nova amant. El primer i darrer vers d'aquesta estrofa són diferents i és l'únic cas; possiblement es deu al canvi entre el que es pensava que era qui l'estimava i qui ja tenia una altra al cap, és a dir que no li tenia gaire estimació.

La setena i vuitena parlen de com arriba la melodia a l'oïda de la família primera, qui «sentiren tan dolços cants, / mes cada u hi veia els encants / de sa ventura ansiada» (v. 39-41), cosa que significa que interpretaren que tot li anava bé i que no volia tornar, de manera que no entengueren el missatge. En canvi, quan arriba a la mare, es compadeix de sa filla: «Ma filla, d'enyorament / deu plorar dins moreria» (v. 46-47), així que ella és l'única que comprèn el que volia dir la protagonista.

L'antepenúltima i penúltima estrofes narren el viatge d'un segon ocell, una oreneta, que duia un collarí blau per qui la recordàs, però «ningú sospità lo que era; / mes prou la mare insistí / que seria un record fi / de sa filla presonera» (COSTA I LLOBERA 1987: 117, v. 56-59), per tant es corrobora el fet que només la progenitora entén el que ella vol dir i s'interpreta que se'l queda com a record.

El final resumeix que només «la mare compregué / el misteri d'enyorança... / Que sols una mare té / l'amor que no va, ni ve, / ni es perd, ni minva, ni es cansa...» (v. 61-65), remarcant el caràcter impollut i incomparable de l'amor maternal. Hi ha històries de presoners en la cultura catalana, però aquest final és sorprenent i trist.

3.3. *Amor de pàtria*

És un poema breu, format per tres quartets heptasíl·labs de rima masculina i assonant, com un romanç, on només ho fan els parells. El darrer vers de cada estrofa és exactament el mateix, «un brot de romaní» (v. 4, 8 i 12).

El contingut tracta d'un home fet captiu que el treuen de casa seva i el duen a terres llunyanes, però mor en el trajecte. El romaní significa el record que ell prengué de la seua terra, podem interpretar qualsevol de les illes, per no oblidar-la. Al primer quartet, el «collí d'una penya» (v. 3); al segon, «resant cada nit, / besava el pobre, besava / un brot de romaní» (v. 6-8); al darrer, en canvi, quan «tragueren un mort, ¡ai trist! / Estret en la mà tenia / un brot de romaní» (COSTA I LLOBERA 1987: v.10-12). La planta serveix perquè el lector reconegui el protagonista de la història i s'hi identifiqui.

4. COMPARACIÓ DELS POEMES: TRETS COMUNS I DIVERGÈNCIES

La primera característica que crida l'atenció de les poesies és la forma divergent que presenten. Mentre que *Els captius* (1665) és una composició poètica de 26 versos heptasíl·labs en forma de romanç, els de Costa presenten formes diferents, des del quartet amb rima de romanç al sextet format per dos tercets. Ja que els autors són cultes és normal que hi hagi varietat formal.

A nivell de contingut, la constant a tots els poemes és l'allunyament de la terra natal, una alienació terrenal causada pels conflictes entre pirates i/o governs. Ara bé, aquest tema es presenta de maneres diferents, sobretot a *La ribera de canten-i-dormen*, on es tracta el

tema des de la perspectiva d'uns musulmans expulsats de la seva terra que es llancen a la mar per sobreviure. Els altres tres aborden la qüestió des del punt de vista de l'allunyament per part dels pirates, s'anomeni aquest fet o se sobreentengui pel context: *Els captius* (1665) explica la història, amb noms i llinatges, dels llucmajorers capturats pels assaltants musulmans i de com succeí el fet; *Amor de Pàtria* no comenta la participació pirata, parla d'un home obligat a deixar la terra i com acabà morint amb l'únic que collí d'allà, un brot de romaní; *L'enyorança de la cativa*, en canvi, és innovador per parlar des del punt de vista d'una dona capturada i de com la majoria dels familiars creuen que viu bé i no es preocupen d'ella, excepte la mare; es pot dir que aquest darrer presenta la temàtica des d'un punt de vista molt diferent i, fins i tot, transgressor, en relació amb les composicions més comunes sobre el tema.

El que no s'ha dit encara és que una convergència precisament és que les composicions poètiques comparteixen el fet que el contingut reflecteix el passat, concretament, l'edat moderna al Mediterrani, on la pirateria fou un problema greu i es cobrà moltes vides i desestructurà moltes famílies, però vist per dos escriptors del segle xx. A més, el fet que existeixi un corpus de literatura popular insular relativa a aquest tema influeix en relacionar entre si les creacions dels poetes. No es parla d'aquestes en aquest treball a causa de la limitació espacial, però generalment tota persona de les illes coneix alguna història, llegenda, poema o festa relativa a aquesta qüestió.

La peculiaritat d'*Els captius* (1665) és, potser, els detalls que mostra. Salvà es lamenta dels oficis solitaris i propers a la costa com pastor o llenyater, perquè seran els que patiran els mals d'aquesta incursió i, a part, descriu els corsaris otomans com gent dolenta, pitjors que no un llop. Una vegada dins l'illa, els pirates troben quatre homes i els empresonen. La poeta de Lluçmajor inclou els noms i llinatges dels raptats (empresonats i engrillonats com assenyalen els versos) per fer l'homenatge encara més marcat i per remarcar la intenció d'alabança que pretén el poema. Finalment, clou amb unes paraules dites per una de les persones captives: Salvà concreta que les diu el més jove dels captius i afirma amb els seus mots que s'acomia de la terra on ha viscut i crescut, de la gent que hi viu i, per acabar, de la natura preci-

osa que l'habita, representada per la rosa alexandrina, el gira-sol i el claveller. Potser el seu tret definitori és que vol ser un poema-testimoni que deixi constància d'uns fets i, a part, com a homenatge a la gent del seu poble que en patí les conseqüències i, potser, hagué de resistir en circumstàncies adverses.

Les composicions de Costa són del mateix recull, *Tradicions i fantasies*, publicat el 1903, i podem pensar que s'ubiquen, per tant, dins una mateixa època de creació, encara que *Amor de pàtria* ja es publicà a *Poesies* (1885), així que aquesta és anterior a les altres. En certa manera, s'hi pot veure un poc d'influència del romanticisme i del simbolisme a *Amor de pàtria* pel brot de romaní. També es pot veure aquest tractament romàntic amb la idealització de la vida marina i l'acció dels mariners de *La ribera de «canten-i-dormen»*, a més del punt màgic que es dona al contingut al final. *L'enyorança de la cativa*, en aquest sentit, és el més divergent perquè és el més realista i preocupat per la psicologia i sentiments de la protagonista, així com dels seus familiars, cosa que no comenta cap altre dels poemes estudiats; també és cert que és més llarg que *Amor de pàtria* i es pot desenvolupar més en aquest sentit.

Els captius (1665) és un poema culte que una cerca una forma popular i tradicional, però que no deixa mai de banda el seu caràcter elaborat i complex. Maria-Antònia Salvà fa rimes amb tots els tipus possibles de paraules i juga amb les formes verbals per tal d'incidir en la intensitat del poema; a part, la rima és complexa i difícil en català, car és una adaptació d'una rima típica de la llengua francesa que demostra, pel fet de ser usada amb mestria, el gran domini que tenia l'autora de la llengua i la composició poètica en català. A més, la cura lèxica i el joc culte de fer parèixer un poema culte i elaborat com una composició popular i tradicional, demostren el coneixement i el nivell de cultura que tenia Salvà i que expressava i demostrava a les seues composicions.

Costa, en canvi, no es recerca tant a l'hora de cercar les paraules per rimar, sinó que vol fer una composició més popular, però també ben construïda. Es pot dir que la influència del mallorquí es veu en la poeta, car és coneguda la relació de mestratge que hi havia entre ells.

Els poemes estudiats volen ser populars, però són cultes. Aquest fet, els fa idonis tant per la lectura individual com en veu alta. Ara bé,

el caràcter cultivat dels seus autors implica que sense la reflexió personal sobre allò escrit potser no es poden acabar d'apreciar tots els matisos de creació i els jocs formals que s'hi duen a terme quan els crearen.

5. CONCLUSIONS

S'ha pogut comprovar que totes quatre poesies tracten un mateix tema de maneres generalment paregudes però diferents, i que *L'enyorança de la cativa* és el que més se'n separa pel tractament que en fa. Totes foren escrites per autors contemporanis i cultes de Mallorca per parlar de la pirateria durant l'edat moderna. Ho fan de quatre formes, però sempre es comparteix un rebuig a la violència i a la desgràcia, independentment de la religió de les víctimes.

Per una banda hi ha *Els captius* (1665), un poema de Maria-Antònia Salvà, del recull *Espigues en flor* de 1926. Aquesta poesia tracta el tema d'una manera un poc més extensa i detallada, tot deixant noms i llinatges dels capturats, així com dient topònims exactes on actuaren. A part, tracta el conflicte sense entrar en detalls i incidint en els que se'n varen endur. És un homenatge als captius i als fets passats, un escrit sobre la desgràcia; és una poesia del present cap al passat. Formalment està molt ben construïda i té influència del mestratge de Costa i Llobera.

Per altra banda, les tres composicions de Miquel Costa són prou diferents entre si. *Amor de pàtria* és molt breu, té rima de romanç i parla d'un illenc raptat que pren un brot de romaní abans de partir i que mor amb aquest a les mans. *La ribera de «canten-i-dormen»* és com una llegenda, culta perquè té una rima original i treballada, en vers, sobre uns fugitius musulmans que no podien quedar-se a la seva terra i fugen amb un vaixell abandonat, però moren i la cançó que cantaven ressona a les roques on moriren (element màgic). Ambdues poesies presenten el tema des d'un punt de vista romàntic i, fins i tot, un tant decadentista, i no parlen de cap lloc concret on succeeixen els fets, només ho podem suposar pel context. La seva intenció és deixar constància de la desgràcia que vivien els qui patien els mals de la pirateria.

L'enyorança de la cativa, en canvi, és el més innovador perquè parla de com de malament ho passa una dona raptada, però també de com tots els seus coneguts i familiars creuen que és feliç i no es preocupen d'ella, amb l'excepció de la mare. Té un element fantàstic, que és la participació dels animals, però els sentiments i les emocions que es mostren són totalment realistes. Coincideix amb la visió pessimista dels altres, però el final mostra que no vol ser un homenatge al raptats ni una mena de document de constància de fets, sinó que el tema és l'amor maternal, l'únic incorruptible i etern.

La temàtica que tracten les obres els poemes són els assalts de pirates durant l'edat moderna. Aquests atacs varen ser especialment forts durant el segle XVII, encara que varen documentar-se des de la caiguda de Constantinoble i fins mitjan segle XIX. Aquests atacs varen suscitar literatura popular sobre aquest tema, i també literatura culta. N'hi ha nombroses mostres al folklore narratiu de les nostres illes, sobretot en rondalles i altres tipus de composicions populars en prosa. Per tant, es pot considerar que el tema que tracten era un recurrent en el folklore antic, i que els poetes estudiants han abordat amb l'objectiu de retre un homenatge a aquelles persones raptades que varen ser oblidades per la història.

BIBLIOGRAFIA

- AUTORS DIVERSOS (1983): *Maria A. Salvà 25 anys després. Estudis i comentaris*, Lluçmajor: Obra Cultural Balear.
- ARCINIEGA (1999): Luis Arciniega García, «Defensas a la antinua y a la moderna en el Reino de Valencia durante el siglo XVI», dins *Espacio, tiempo y cultura*, sèrie VII, t. 12.
- COSTA I LLOBERA (1987): Miquel Costa i Llobera, *Tradicions i fantasies*, Palma: Editorial Moll.
- FONT (1982): Bartomeu Font Obrador, *Historia de Lluçmajor*, Palma: Gràfiques Miramar; vol. IV.
- MASSOT (1961): Josep Massot, «Aportació a l'estudi del romancer balear», dins *Estudis Romànics*, VII. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. (1959-1960).
- RIQUER (1964): Martí de Riquer, *Història de la Literatura Catalana*, Barcelona: Ariel, vol III.

- SALVÀ (1983): Maria Antònia Salvà, «Els captius (1665)», dins: *Maria A. Salvà 25 anys després. Estudis i Comentaris*, Lluçmajor: Obra Cultural Balear, ps. 61-62.
- VINENT (2007): Mariana Vinent Cardona, *Y el acta de Constantinopla*, Madrid: Kalamo Libros SL.

LA «MARCA LITERÀRIA»: UN NOU ELEMENT DE RECERCA EN ELS ESTUDIS DE PATRIMONI LITERARI

RICARD GIRAMÉ-PARAREDA

TEXLICO / Glossa

Universitat de Vic - Universitat Central de Catalunya

1. INTRODUCCIÓ

Ja fa uns anys que des de la Universitat de Vic — Universitat Central de Catalunya es va iniciar l'estudi del concepte de «marca literària» i, específicament, se n'ha fet una aproximació al cas de Jacint Verdaguer, un autor que ha passat a la posteritat deixant fixada una marca a diferents nivells i a través de múltiples elements.

En aquest treball tractarem dos aspectes clau de l'estudi: en primer lloc, establim el concepte, la hipòtesi del treball i el marc de referència, i, en segon lloc, repassarem de manera breu alguns aspectes que configuren la marca Verdaguer i com tots aquests elements contribueixen a fixar-ne la perennitat.

2. LA MARCA LITERÀRIA

L'estudi del *branding* és una disciplina pròpia de les ciències de la comunicació, però que té aplicacions en altres àmbits com el territorial¹, el sociològic o, molt més embrionàriament, el literari. Aquest últim és el punt de partida d'una línia de recerca en la qual plantejem la hipòtesi de l'existència d'una marca *Verdaguer*, els elements que la conformen, així com la identificació d'aquells possibles elements diferenciadors d'altres marques literàries. Per a nosaltres, l'estudi del concepte *marca literària* esdevé una contribució significativa i innovadora per ampliar la visió que tenim de la literatura i, concretament, l'apliquem al cas de Verdaguer i les seves derivades.

1. Autors que han estudiat aquest àmbit són Joan Nogué (UdG) i Jordi de San Eugenio (UVic-UCC).

Es podria resumir la idea així: un autor, Verdaguer, excel·leix en la seva obra, té una biografia interessant emmarcada en un context històric i sociològic determinat; i la suma de tots aquests aspectes conformen la reputació en vida i pòstuma de l'autor. Verdaguer, les seves obres, la seva vida personal i la història que els envolta generen elements, majoritàriament tangibles, que es converteixen en valors identitaris que tothom reconeix en l'autor, o sigui, que adquireixen importància en tant que són percebuts pel públic com a definitoris de Verdaguer i li confereixen la seva identitat. A partir de la suma de tots aquests valors o identitats reconegudes es conforma la marca *Verdaguer*. L'ús d'aquestes identitats que en fa el propi Verdaguer i, sobretot, terceres persones, el converteixen en un valor 'pop', en una marca que discorre entre els seus coetanis, es va mantenint i arriba fins avui mateix.

És a partir d'aquesta última premissa que hem pogut constatar com, després de la mort de Verdaguer, l'interès per la seva persona i la seva obra, amb les fluctuacions pròpies de gustos estètics i èpoques, no ha fet res més que créixer. No només això: metodològicament hem establert les bases d'un possible model d'anàlisi que podria aplicar-se a l'estudi del *branding* d'altres autors. Tot plegat, amb l'objectiu més ampli de contribuir a la recerca multidisciplinària sobre les marques i el *branding* en el context dels estudis de patrimoni literari, fixant-nos en el cas de Verdaguer des de l'òptica de la comunicació per conèixer com s'ha generat aquest signe distintiu de la seva figura, la seva obra i, sobretot, quins elements el constitueixen.

En les darreres dècades s'ha teoritzat sobre els conceptes de marca i creació de marca, però hi ha hagut pocs estudis² que hagin estructurat de manera acadèmica el procés de creació i construcció de marques basades en la vida, l'obra i la posteritat d'autors literaris. A Catalunya, per exemple, existeixen alguns precedents amb els quals el

2. Exemples d'estudis internacionals sobre la marca literària de Shakespeare són els de Kate Rumbold (University of Birmingham) amb l'article «Brand Shakespeare?» i Kathleen McLuskie, escriptora i editora *freelance*, amb l'article «The commercial Bard», tots ells a la publicació *Shakespeare Survey: Shakespeare as Cultural Catalyst* i ambdós recollits al volum de la revista *Shakespeare Survey* (2011).

nostre treball pretén entroncar: l'obra de Llorenç Soldevila *Jacint Verdaguer: formació i dimensió d'un mite* (1995) i l'article «Geografia literària dels Països Catalans. El cas de la comarca d'Osona» (2012), de Soldevila i San Eugenio, sobre la marca territorial, en el tercer apartat del qual tractaven «L'aixopluc teòric del projecte: geografia, *branding*, literatura i paisatge». Soldevila i San Eugenio són pioners en aquesta nova disciplina i companys de la nostra universitat.

I és que una marca no només serveix, per exemple, per a identificar un producte o distingir-lo de la competència a través dels elements més evidents (nom, colors, logotip, olors) sinó que una marca és, a més, una forma d'afegir valor als productes des del punt de vista de la percepció del consumidor (SHILBURY *et al.* 2014); o dit d'una altra manera, les persones veuen en les marques un conjunt de significats que afegeixen valor al producte, servei o persona de referència a qui s'atribueixen.

És a partir d'aquests significats o identitats de la marca, que hem identificat les que Verdaguer ha generat. Pensem que en el seu cas són diverses les que s'hi poden associar i que aquestes identitats, al seu torn, estan compostes per diferents empremtes o estrats, més perceptibles, que són els que contenen els elements essencials que aporten els valors a la identitat i que fan que es diferenciï de les altres, que la fan única. A continuació en mostrem alguns exemples.

2.1. Exemples d'empremtes de la identitat sociocultural

En la identitat sociocultural hi trobem tots aquells elements generats per col·lectius o persones individuals per al foment social i cultural del país. El moviment de l'associacionisme va aixoplugar, sobretot a principis del segle xx, la creació de diverses entitats culturals i socials catalanistes que d'una manera o altra es van fundar i batejar en honor al poeta de Folgueroles: a Barcelona, l'Ateneu Nacionalista Verdaguer, l'Ateneu Democràtic Verdaguer, el Liceu Verdaguer, el Chor Mossèn Cinto, l'Orfeó Infantil «Mossèn Cinto» o la Institució Folk-lòrica Verdaguer, la qual, anys després, passà a anomenar-se Esbart Verdaguer. Però també trobem mostres d'aquesta activitat sociocultural fora de la capital catalana: a Vilassar de Dalt, l'Associació «Ver-

daguer»; a la Granadella, el Foment Catalanista «Verdaguer»; i com a curiositat, Antoni Boada (1997: 553) donava notícia de l'existència, els anys setanta del segle xx, d'un club de futbol de Collbató anomenat EF Ràpid Mossèn Cinto Verdaguer.

Una altra activitat social feta a l'empara de Verdaguer fou l'homenatge estudiantil dels Països Catalans del 17 de maig de 1995 commemorant els 150 anys del naixement del poeta de Catalunya. Va ser un acte multitudinari organitzat per Llorenç Soldevila, que es va celebrar a Vic i a Folgueroles. La trobada aplegà vora 2.000 persones de l'àmbit del segon ensenyament vingudes de tots els Països Catalans.

I en format d'homenatge individual, però amb un marcat sentit d'activisme cultural verdaguerià, trobem l'Asteroide Verdaguer. Aquest cos espacial que té el nom tècnic d'asteroide 38671 va ser descobert el dia 7 d'agost de 2000 per Jaume Nomen Torres des de l'Ametlla de Mar. L'admiració de Nomen per Verdaguer i l'afició de Verdaguer vers l'astronomia —reflexada en el llibre *Al cel*, en què el poeta es mostra meravellat de l'espectacle nocturn, de la sensació d'infinnit i de la transcendència del cosmos— van fer que l'astrònom tarragoní bategés l'asteroide amb el nom popular d'Asteroide Verdaguer.³

2.2. Exemples d'empremtes de la identitat territorial

En la identitat territorial trobem l'efecte simbòlic de donar el nom de Verdaguer a espais públics amb significat: carrers, places, passeigs, jardins on la gent hi fa vida i se'ls sent propis.

Miquel Parella (2015), de l'Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya, va publicar un estudi segons el qual Verdaguer és el desè nom de carrer més posat a Catalunya, present en 396 registres, i el segon nom de persona més freqüent, per darrere de Pau Casals, que ostenta 400 registres. Això representa uns 50 km de carrers i uns 4.700 m² de places. Parella, a més, pren Verdaguer com a exemple per explicar la

3. Característiques físiques: Verdaguer té aproximadament 6,2 km de diàmetre i completa una òrbita al Sol en 3,82 anys, amb un semieix orbital a 2,44 unitats astronòmiques del Sol.

variabilitat gràfica o formal en els noms de vies públiques, molt comprensible atès el nombre de municipis catalans (947):

En seria un exemple, extrapolable a la resta de noms, els carrers dedicats a Jacint Verdaguer on s'han comptabilitzat fins a 21 formes gràfiques o formals diferents i que van des del *Carrer de Jacint Verdaguer* al *Carrer del Poeta Verdaguer*, passant per un simple *Carrer de Verdaguer*, un complet *Carrer de Jacint Verdaguer i Santaló* o un familiar *Carrer de Mossèn Cinto*.

Més enllà de Catalunya també trobem l'empremta de Verdaguer en vials públics, per exemple a la *Calle Jacinto Verdaguer*⁴ de Dos Hermanas, Sevilla, o a la *Calle Jacinto Verdaguer*⁵ del barri de Nueva Pompeya, Buenos Aires.

Però la variabilitat d'espais públics que reten homenatge al poeta de Folgueroles és molt àmplia: els Jardins de Mossèn Cinto a Montjuïc inaugurats per l'alcalde Porcioles el 1970 són l'enèsim tribut de Barcelona a Verdaguer; l'estació de metro Verdaguer, també a la capital catalana, és un bon exemple de servei públic dedicat al poeta de Catalunya; i, a la frontera amb França, hi trobem el Pic Verdaguer, el segon més alt de Catalunya, al costat de la Pica d'Estats, amb una alçada de 3.125 metres, situat al Massís del Montcalm, al terme municipal d'Arieja (Pallars Sobirà). En aquest darrer cas el lligam amb mossèn Cinto excursionista és evident: pujà a la Pica el 25 d'agost de 1883, i de les seves ascensions pirinenques en sorgí *Canigó*.

2.3. Exemples d'empremtes de la identitat patrimonial

Una de les empremtes més notables i, segurament, també la més difosa i valuosa econòmicament⁶ —per la quantitat d'unitats que se'n van imprimir—, fou l'emissió d'una sèrie de bitllets de 500 pessetes, el

4. Coordenades de localització: 37.29526896495025, -5.932292131429613

5. Coordenades de localització: -34.64915655457254, -58.41059555419253

6. Segons la informació emesa pel Banc d'Espanya se'n van imprimir 200 milions d'exemplars, amb un valor de 100.000 milions de pessetes.

23 de juliol de 1971 i posats en circulació el 1974. Aquesta iniciativa va ser fruit de la insistència del mestre ripollès Joan Amils qui, en plena dictadura franquista, va convèncer el governador del Banc d'Espanya per homenatjar d'aquesta manera tan especial el poeta de Catalunya. Aquest bitllet s'illustrà a l'anvers amb un gravat del rostre de Verdaguer a l'edat de vint anys, quan va ser guardonat als Jocs Florals, a partir d'una fotografia de joventut que el poeta es va fer a l'estudi d'Heribert Mariezcurrena, probablement el 1870, quan encara no havia estat ordenat sacerdot. Al revers la imatge del Canigó vist des del poble de Vernet, al Conflent, fet gens menor tenint en compte que es tracta de l'únic bitllet emès per un Estat on s'illustra una de les cares amb la imatge d'un territori del país veí. Els bitllets van circular durant tota la dècada dels 70.

I un segon exemple patrimonial el trobem en l'emissió de deute públic quan, el 9 de setembre de 1903, l'Ajuntament de Vic aprovà un emprèstit municipal per valor de 375.000 pessetes, amortitzables en 30 anys a un interès del 5%, amb la finalitat d'eixamplar i urbanitzar el carrer Verdaguer de la ciutat. El document, ricament ornamentat amb el disseny propi de l'època, incloïa un medalló amb el retrat del poeta gravat al capdavant del text i, al revers del document, la justificació de tal contribució: «El emprèstito se destinará á cubrir los gastos de indemnización de fincas y demás necesarios para la apertura y completa urbanización de la vía A. ó de Mossen Verdaguer, que parte de la plaza de la Constitución y termina en el linde de los terrenos pertenecientes á la vía férrea.»

2.4. *Exemples d'empremtes de la identitat artística*

Aquesta identitat, que inclou tots els elements generats a partir de la creació artística inspirada en Verdaguer, és molt àmplia i ha sigut tractada de manera bastant extensa per investigadors i estudiosos verdaguerians.⁷ Per aquest treball mostrarem alguns casos repre-

7. Alguns dels treballs més significatius en l'àmbit de l'estudi de Verdaguer i les arts són els de CORTÈS (1995: 189-207; 2002: 655-667), GRATACÓS I MONLLOR (2002:

sentatius de les disciplines de les arts escèniques i musicals i les arts plàstiques.

Pel que fa a les arts escèniques, parlarem de dues representacions teatrals de *Canigó*. La primera i única, el 1910 a les Arenes de Figueres, basada en l'adaptació de l'obra que feu Josep Carner, musicada pel mestre Jaume Pahissa i dirigida per Adrià Gual. La representació, del màxim nivell, va comptar amb l'acompanyament de l'orquestra del Liceu de Barcelona i una infinitat d'extres de tot tipus: sardanistes, fallaires, cors de pastors, cors de fades, etc.

La segona, 101 anys després, el 2011, dirigida per Antonio Calvo, va anar més enllà d'una lectura dramatitzada; l'actor Lluís Soler, magnífic en la prosòdia, despullà el poema de Verdaguer i l'acostà al públic d'una manera íntima i personal. L'acompanyà el músic Eduard Iniesta, que hi aportà les composicions originals interpretades en directe. Unes partitures pensades per embolcallar el poema de 4.334 versos de Verdaguer.

En el camp de les arts plàstiques han sigut moltes les representacions pictòriques de Verdaguer. Hem seleccionat tres obres d'estils i èpoques diverses que demostren la transversalitat de Verdaguer com a inspiració pictòrica més enllà d'èpoques i estètiques: retrat al carbó de Ramon Casas (1866-1932), d'estil modernista, s'integrà en un dels cartells publicitaris icònics de Catalunya, el de l'edició popular de les obres completes de Verdaguer, produït pel cartellisme quan Barcelona i després tot Catalunya descobrien la societat de consum a inicis del segle xx.

El segon exemple és una pintura de Manolo Hugué (1872-1945) exposada al Museu de Caldes de Montbui. Es tracta d'una caricatura d'un capellà pintada en aquarel·la sobre la portada de *L'Atlàntida*, data da entre 1943-1945. La imatge, malgrat no presenta trets personals, al-

599-627), i CUSCÓ I CLARASÓ (2010: 129-140) en música; en dramatúrgia l'estudi de SOLDEVILA (2011: 499-517) sobre les adaptacions teatrals i musicals de *Canigó*; en arts visuals el treball de VÉLEZ (2002: 577-584) sobre els retrats de Verdaguer i l'estudi de FONTBONA (2002: 143-155) sobre el poeta i el tractament en les arts plàstiques en general; i en escultura el treball de GÜELL (2011: 271-289) sobre el monument a Verdaguer de Barcelona.

ludeix clarament a Verdaguer i el situa en relació a la seva primera epopeia. Aquesta representació d'Hugué (imatge 2) s'emmarca en el moviment d'avantguarda, clarament amb voluntat de ruptura dels models artístics —amb la utilització d'un llibre en lloc d'un llenç—, però també morals, vigents en aquell moment i per tant, en general, amb un esperit de protesta o de subversió de l'ordre establert, pintant un capellà de trets caricaturescos, vestint sotana llarga i barret d'ala ampla sobre la portada d'una obra cabdal de la literatura catalana.

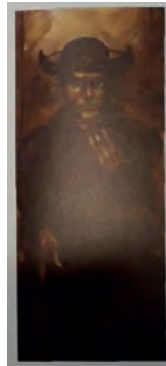


Imatge 1. A la dreta de la imatge, diversos cartells publicitaris de l'edició popular de les obres completes de Verdaguer, amb el retrat de Casas, enganxats en un xamfrà del carrer de Santa Anna de Tàrraga, el 1917.

I en tercer lloc, un retrat de Verdaguer fet per Carlos Méndez (1943), emmarcat en el moviment del dramatisme expressionista (imatge 3). L'artista d'origen argentí, pintà el 1986, per a l'Exposició *Homenatge a Jacint Verdaguer en el centenari del poema Canigó* del Museu d'Art i Tradicions de la Casa Pairal del Castellet de Perpinyà, una sèrie d'olis sobre el poema *Canigó* i Verdaguer. Una de les pintures més simbòliques d'aquesta sèrie fou *Retrat negre de Verdaguer* que inspirà el poema «Verdaguer exorcista» —també bastant negre—, de l'editor Héctor Folc i Bosc, poema que acompanyà la pintura en el catàleg de l'exposició que es feu a la Galeria Fòrum de Girona el 1987.



Imatge 2. *Caricatura d'un capellà* de Manolo Hugué. Aquarel·la sobre cartró (15,5 x 9,5 cm), 1943-1945.



Imatge 3. *Retrat negre de Verdaguer* de Carlos Méndez. Col·lecció particular.

També en les arts plàstiques trobem els elements escultòrics que contribueixen a la concreció de la marca *Verdaguer*. Acarem dos exemples prou representatius per la qualitat creativa com per ser d'èpoques diferents: per una banda el monument *A Mossèn Jacint Verdaguer* a Barcelona, els treballs del qual s'iniciaren el 1914 i, després d'haver passat les vicissituds pròpies de l'època, s'inaugurà el

1924, context i treballs de construcció estudiats per Güell (2011). Es tracta d'un monument d'estil noucentista projectat per l'arquitecte Josep Maria Pericas i coronat amb una estàtua de bronze obra de l'escultor Joan Borrell i Nicolau que representa el poeta folguero-lenc dempeus. Lluçà Oslé i Miquel Oslé són els autors dels relleus que conformen el fris que envolta el monument, al·lusius a diversos poemes de Verdaguer. El monument se situa a la plaça de Mossèn Jacint Verdaguer, a la cruïlla del passeig de Sant Joan amb l'avinguda Diagonal, i rep, popularment, els sobrenoms de «El corb» o «L'espalmatòria». D'altra banda, el monument *A Jacint Verdaguer i Santaló, poeta de Catalunya*, d'Andreu Alfaro erigit al parc dels Estudis de Vic el 2002 que, tot i que serví per commemorar el centenari de la mort de Verdaguer, fou criticat per ser un homenatge massa tardà de la ciutat de Vic al de Folgueroles. Val a dir que Vic ja havia encarregat als anys vuitanta una escultura a l'arquitecte Ricardo Bofill que, instal·lada a la plaça de l'Estació, havia de ser l'homenatge de la ciutat a Verdaguer. La d'Alfaro és una obra formada per un pilar d'acer corten de 26 metres d'alçada amb petits forats alineats en l'eix central, que simbolitza la sotana botonada del capellà, i dues peces també d'acer que surten de la part alta del cos del pilar fent l'efecte de ser-ne els braços. El conjunt s'enclava sobre un pedestal de formigó on hi ha inscrit el títol de l'obra i els anys de naixement i de mort de mossèn Cinto.

En darrer lloc, pel que fa a les empremtes que trobem en la identitat artística de la marca *Verdaguer*, fem esment d'un parell de representacions verdaguerians alternatives. En primer lloc, la performance de l'artista Perejaume consistent en l'escriptura del nom de Verdaguer al torrent de Folgueroles (imatge 4). La intervenció, feta l'any 2002, va consistir a allerar el torrent amb el traç de la signatura del poeta. Des de la Fundació Verdaguer presenten l'actuació com una «peça d'art natura (*land art*) que vol mostrar la immensitat de l'obra del poeta i la incapacitat humana de copsar-la sencera.»

En segon lloc, una col·lecció de dotze diorames sobre la vida de Verdaguer, elaborats per Josep Pagespetit, pintor, escultor i pessebrista, i exposats des de 1977 a l'església de Vinyoles d'Orís. Pagespetit va fer els diorames que representen dotze escenes de la vida de Ja-

cint Verdaguer amb el suport de l'Agrupació Pessebrista de Vic i el Patronat Verdagerià de Vinyoles d'Orís.



Imatge 4. *Signatura* de Perejaume. Vista àrea de la intervenció de Pere Jaume Borrell al torrent de Folgueroles, modificant la llera natural del rierol per marcar la signatura de Verdaguer.

2.5. Exemples d'empremtes de la identitat comercialitzada

Per tancar aquesta mostra ens fixem en els elements provinents d'una empremta poc coneguda però que conformen la identitat més espúria de la marca *Verdaguer*, la comercialitzada. Per al nostre treball, hem utilitzat la distinció, dins aquesta identitat, entre els objectes que han servit per publicitar les obres de Verdaguer així com el mateix poeta —marxandatge—, dels articles utilitzats per a tercers per a publicitar les seves marques o productes —publicitat.

En el cas del marxandatge trobem, sobretot, diferents sèries de postals o postals soltes (imatge 5). Podem dir que just després de la mort de Verdaguer i fins a l'actualitat se n'han imprès una gran varietat a partir de fotografies del poeta, i moltes d'aquestes, a més, decorades amb motius al·legòrics de la pàtria, la fe, o simplement amb elements decoratius que embolcallen la imatge de Verdaguer.

O, en un sentit més modern, les samarretes Jacint Verdaguer de Calamart Designs de Reus, la segona de les quals dins la col·lecció «Il·lustres il·lustrats», que incloïa, a més de Verdaguer, samarretes amb posat *hipster* d'Antoni Gaudí, Pau Casals o Neus Català. Aquest, per comparació, és un dels millors exemples del Verdaguer *pop*.

Però també trobem l'empremta comercialitzada de mossèn Cinto en els embolcalls dels productes, per exemple, en el cas de la caixa de bombons de Jacint Verdaguer i el corresponent fulletó en la línia «Bombó Cracks: les postres dels cracks catalans». El 2010 la xarxa Xecna d'establiments amb consciència nacional va produir una línia de bombons dedicada a diferents personalitats nacionals catalanes i Verdaguer en va ocupar el número 11 (imatge 7). Gràcies a Joaquim Molas tenim la sort de poder comptar amb un exemplar d'aquest producte.



Imatge 7. Capsa de bombons de Jacint Verdaguer.

Un altre element publicitari molt estès i popular van ser les col·leccions de cromos. Aquest fenomen popular, sobretot entre la mainada, va permetre, durant algunes generacions, que Verdaguer arribés d'una manera directa a mans dels més petits de casa. Si bé hem identificat fins a nou cromos de Verdaguer, en mostrarem dos exemples vinculats a la publicitat que feia la indústria xocolatera quan els regalava dins els embolcalls de les rajoles de xocolata.

El primer és una cromolitografia del rostre de Verdaguer amb fons inspirat en *L'Atlàntida*, i amb una biografia del poeta amb la corresponent publicitat al revers. Ocupava el número 10 d'una col·lecció de 24 titulada *Hombres célebres* (imatges 8 i 9). Aquests cromos els van regalar simultàniament els xocolaters Juncosa (Barcelona) i Arumí (Vic).



Imatges 8 i 9. Recto i verso del cromo «Jacinto Verdaguer» de la col·lecció *Hombres célebres* de Chocolates Arumí de Vic.

El segon és una cromolitografia del rostre de Verdaguer amb fons també de *L'Atlàntida*, seguit al darrere d'una biografia del poeta i la publicitat de Chocolates y bombones J. Camps (Barcelona). Formava part de la col·lecció *¿Qué seré yo?* que pretenia ser una font d'inspiració per als més petits de casa (imatges 10 i 11).

Finalment, vegem un exemple del fenomen de creació de nom de marca a partir de l'adopció del nom de Verdaguer. Es tracta, sens dubte, del cas més significatiu i originat, precisament, al poble natal del poeta, Folgueroles. És, a més, un exemple doble d'apropiació de Verdaguer com a font d'inspiració en la creació dels noms d'una empresa i del producte que elabora: primer, aprofitant la tirada del poeta, el forn de Sant Jordi del mateix poble va optar per fer un canvi de nom

i es va retolar com a «Forn del mossèn», en una clara al·lusió a Verdaguier; aquest canvi de nom devia tenir un precedent en la denominació del pa de coca que elabora el mateix forn; una coca molt apreciada per la seva qualitat i que els propietaris del forn li van posar de nom «coca del mossèn» quan pels volts de 2002 van aprofitar el centenari de Verdaguier per iniciar una campanya comercial, primer a la comarca d'Osona i després de distribució a nivell nacional. En l'exemple es pot veure com la coca del mossèn va arribar encaixada a Barcelona. Fins i tot en l'eslògan del pa de coca hi trobem una certa inspiració creativa: «Coca del mossèn; el pa fet poesia».



Imatges 10 i 11. Recto i verso del cromo «Poeta Mosén Jacinto Verdaguier» de la col·lecció *¿Qué será yo?* de Chocolates J. Camps de Barcelona.

3. CONCLUSIÓ

A mode de conclusió podem dir que, a partir dels exemples que hem mostrat, es pot afirmar que existeix una entitat que agrupa totes aquestes empremtes, el que n'hem dit la *marca*, que voluntàriament o involuntària ha deixat mossèn Cinto. Aquesta marca està per damunt de les seves obres o de la seva vida. És una perennitat que es manifes-

ta en multitud de situacions. I és que d'ençà de la seva mort, Verdager s'ha convertit en una icona que conserva una constant actualitat. La figura del poeta i tots els aspectes que l'han definit i el defineixen continuen essent un objecte de tractament i estudi, no només en l'àmbit acadèmic, sinó també des d'altres punts de vista tal com hem demostrat. Aquesta permanència de la icona, o del mite, deixa entreveure encara una frescor renovada dels estudis verdagerians —es podria dir que no envelleix o, si ho fa, ho fa lentament— i encara suggereix aquella admiració més persistent, profunda i extensa.

BIBLIOGRAFIA

- BOADA (1997): Antoni Boada, «Jacint Verdager i Collbató», *Miscellanea Aqualatensis*, núm. 8, p. 553.
- CORTÈS (1995): Francesc Cortès, «Jacint Verdager: més que un text per a bastir-hi música», *Anuari Verdager*, núm. 9, p. 189-207.
- CORTÈS (2002): Francesc Cortès, «D'Atlàntida a Canigó: les interpretacions de l'èpica verdageriana a Falla i Massana», *Anuari Verdager*, núm. 11, p. 655-667.
- CUSCÓ I CLARASÓ (2010): Joan Cuscó i Clarasó, «Verdager en música. La contemporaneïtat d'una poètica», *Anuari Verdager*, núm. 18, p. 129-140.
- FONTBONA (2002): Francesc Fontbona, «Jacint Verdager i les arts plàstiques», *Anuari Verdager*, núm. 11, p. 143-155.
- GRATACÓS I MONLLOR (2002): Maria Gratacós i Monllor, «La música a Verdager, Verdager i la música», *Anuari Verdager*, núm. 11, p. 599-627.
- GÜELL (2011): Margarida Güell, «Vicissituds i fortuna del monument a mossèn Cinto Verdager de Barcelona», *Anuari Verdager*, núm. 19, p. 271-289.
- PARELLA (2015): Miquel Parella, «Els noms més posats dels carrers i places de Catalunya», *Revista Catalana de Geografia*, XX (52). També disponible en línia a: <<http://www.rcg.cat/articulos.php?id=341>> [Consulta: 29 abril 2022].
- SHILBURY *et al.* (2014): David Shilbury, Hans Westerbeek, Shayne Quick, Daniel Funk, *Strategic sport marketing* (4a ed.), Sidney: Allen & Unwin.
- SOLDEVILA I BALART I SAN EUGENIO VELA (2012): Llorenç Soldevila i Balart i Jordi de San Eugenio Vela, «Geografia literària dels Països Catalans. El cas de la comarca d'Osona», *Ausa*, núm. 170, p. 979-1001. També dispo-

- nible en línia a: <<https://raco.cat/index.php/Ausa/article/view/263606>>
[Consulta: 23 agost 2021]
- SOLDEVILA (1995): Llorenç Soldevila, *Jacint Verdaguer: formació i dimensió d'un mite*, Argenton: L'Aixernador.
- SOLDEVILA (2011): Llorenç Soldevila, «Fortuna musical i dramaturgic de Canigó, de Jacint Verdaguer», *Anuari Verdaguer*, núm. 19, p. 499-517.
- VÉLEZ (2002): Pilar Vélez, «Algunes reflexions sobre l'obra de Verdaguer a través dels seus il·lustradors», *Anuari Verdaguer*, núm. 11, p. 577-584.

LÍNIES DE CREATIVITAT DIDÀCTICA EN EL DISSENY D'ACTIVITATS AUTOMATITZADES DESTINADES A LA PLANIFICACIÓ DE RUTES LITERÀRIES¹

JOAN MARC RAMOS SABATÉ

POCIÓ

Universitat de Barcelona

1. INTRODUCCIÓ

La didàctica de la literatura és la disciplina que estudia trobar maneres efectives de formar literàriament els estudiants de qualsevol nivell educatiu i dotar-los de la competència literària suficient per ser capaços de llegir textos literaris, gaudir-ne, parlar-ne adequadament i, si escau, crear-ne. Tot i tractar-se d'un àmbit del saber aplicat, participa de manera indefugible de les lògiques pròpies de la disciplina que tracta, és a dir, dels àmbits filològics que s'encarreguen d'estudiar la literatura. Per tant, el didacta no viu en la llibertat absoluta, sinó que treballa per ajudar el professorat a presentar de la manera més efectiva possible aquests sabers davant del seu alumnat. Ara bé, que el professor presenti els textos literaris –que parli de literatura– adequadament és el primer pas per assolir el repte fonamental: que els estudiants parlin de literatura amb propietat, ja sigui oralment o per escrit.

Aquesta competència metaliterària només es podrà adquirir si es plantegen situacions on l'alumne l'hagi d'exercitar en contextos acadèmics o, encara millor, en contextos significatius. Les rutes literàries són un dispositiu que permet incorporar aquest discurs metaliterari d'una manera natural i motivada.

En aquesta recerca, volem explorar formes creatives d'acompanyar l'alumnat d'educació secundària en aquest camí cap a la competència literària basades en l'automatització d'algunes activitats digitals, en volem descriure les possibilitats per tal d'ajudar els professors

1. Aquest treball s'emmarca en les línies de treball de projecte I+D (PID2019-104628RB-E00) *Poètiques liminals en el món contemporani: creació, formació i compromís social*, coordinat per G. Bordons.

a elaborar els seus materials didàctics. Quedi clar de bon començament que no es pretén situar aquesta línia d'actuació com a hegemònica, sinó simplement explorar-ne el potencial a partir de l'anàlisi de dues experiències concretes.

2. RUTES LITERÀRIES DIDÀCTIQUES

Les rutes literàries han esdevingut en les últimes dècades un dispositiu de mediació literària i cultural de primer ordre. A banda de tots els treballs científics publicats, pàgines web com *Endrets* o *Espais escrits* i grups d'innovació interuniversitària com Geografies Literàries 3.0 han contribuït a incorporar cada cop més la literatura en el patrimoni cultural de les poblacions. Resulta cada cop més habitual trobar en pobles i ciutats un seguit d'espais geolocalitzats relacionats amb textos literaris que, en molts casos, conformen un itinerari. Moltes vegades, aquests recorreguts esdevenen ofertes turístiques en les quals una institució difon aquest patrimoni, ja sigui a través d'un fulletó, ja sigui a través de passejades guiades per un expert o, fins i tot, amb espais web creats *ad hoc*. Les rutes literàries, per tant, són a hores d'ara una manera més d'acostar-nos als nostres textos literaris, als nostres autors i, en conseqüència, al nostre patrimoni cultural. Com afirmen Soldevila i San Eugenio (2012), l'objectiu principal de les rutes literàries és donar a conèixer el patrimoni literari a partir d'indrets del territori. S'apropa el llegat dels autors situant la literatura i el paisatge al servei del lector.

Cal dir, tanmateix, que no totes les rutes literàries s'han concebut seguint el mateix patró. D'acord amb Ramos i Prats (2019), hi ha dues grans menes de rutes literàries: les que participen d'un enfocament turístic i les que tenen un enfocament didàctic.

Les rutes literàries turístiques presenten la particularitat que estan gestionades per un mediador expert que dirigeix tota l'experiència: situa els espais i explica la connexió que mantenen amb els textos que es llegeixen. En conseqüència, la resta de participants té un paper essencialment receptiu. Aquestes activitats es realitzen *in situ* en els espais literaris marcats en l'itinerari en un període de temps limitat. L'objectiu

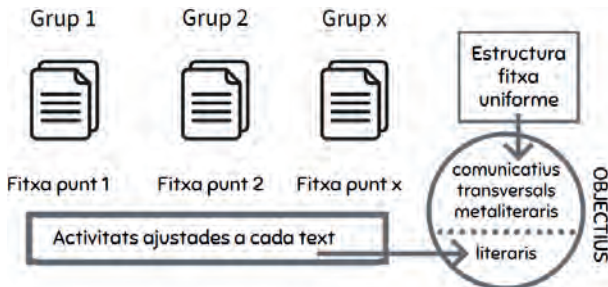
d'aquestes rutes és aprofundir en el coneixement d'un autor –o d'un conjunt d'autors vinculats entre si– a través de la paraula de l'expert, que controla tots els continguts i els *tempos* de la passejada.

Amb una altra filosofia, les rutes literàries didàctiques estan concebudes com a experiències d'aprenentatge en les quals el paper dels participants –normalment alumnat– ha de ser proactiu, de manera que esdevenen els protagonistes de l'acció: no només escolten sinó que parlen dels llocs, dels textos i de literatura. Esdevenen per tant, els mediadors literaris entre els sabers i els seus companys i companyes. Per tal que això sigui possible, cal una planificació, fet que suposa l'existència, com a mínim, d'unes activitats preparatòries de la ruta. Així doncs, ja no ens trobem amb una experiència puntual sinó que esdevé una seqüència didàctica, tal com les concep l'escola de Ginebra (DOLZ I GAGNON 2010). A més a més, en aquest cas, es multipliquen els objectius d'aprenentatge, atès que els alumnes han d'evidenciar la competència metaliterària de què parlàvem més amunt, però també han d'activar competències comunicatives (orals i escrites), competències vinculades amb la recerca, selecció i ordenació de la informació o competències relacionades amb el treball en grup. Aquesta multiplicació d'objectius suposa una complicació organitzativa per al professorat, que ha de planificar molt bé les accions perquè l'experiència tingui el rigor acadèmic adequat i es pugui avaluar convenientment.

Entre totes les possibilitats estructurals que presenten les rutes literàries didàctiques, n'hi ha una de força estesa, que es basa en l'aprenentatge cooperatiu o vicari. En essència, la ruta es divideix en un seguit d'etapes o punts i cada grup de treball desenvolupa un dels punts per compartir-lo amb els seus companys. Les tasques que se solen encarregar a cada grup de treball poden ser múltiples, però entre les més habituals trobaríem la presentació de l'espai, la contextualització dels textos, la comprensió, l'explicació i la lectura expressiva dels textos.

En aquest format de ruta, el professor no només ha de conèixer l'objecte d'aprenentatge sinó que ha de cercar la manera d'acompanyar els alumnes en la construcció dels sabers implicats en l'experiència literària a través del disseny de les activitats d'aprenentatge de planificació que assegurin l'èxit de la sortida. La dificultat organitzativa

més destacable neix del fet que cada grup d'alumnes està preparant una etapa diferent i, per tant, l'acompanyament s'ha d'ajustar a textos i contextos parcialment diferents. Treballem amb la hipòtesi que, en aquestes situacions, és recomanable dissenyar una seqüència de treball uniforme sobre textos i espais diferents, de manera que els procediments que porta a terme cada grup de treball permetin assolir els objectius comunicatius, transversals i metaliteraris de la tasca mentre que les diferències puntuals de cada fitxa (ajustada a cada etapa) incideixin en els objectius literaris, tal com es representa en el quadre 1.



Quadre 1: Concepció dels materials didàctics

El disseny dels materials didàctics previstos per a aquestes rutes, en conseqüència, també es complica, perquè no es pot limitar a una guia didàctica explicativa de consulta per al professorat o l'alumnat. S'ha de fer el trànsit de la guia didàctica cap a uns materials d'acompanyament diversificats que s'ajustin a cada etapa de la ruta. Els dissenyadors de rutes literàries didàctiques han d'oferir tots aquests materials d'acompanyament perquè el professorat disposi d'un suport, rigorós i efectiu alhora, que li permeti una gestió raonable de la fase de planificació. L'èxit final de la ruta i el goig de l'experiència dependran en gran mesura d'aquesta fase inicial.

3. FORMAT DELS MATERIALS DIDÀCTICS EN LA FASE DE PLANIFICACIÓ

Com hem dit al començament, partim de la base que els sabers literaris i el paper del professorat són fonamentals per a l'aprenentatge dels alumnes. Ara bé, tal com explica Chevallard (1991) la responsabilitat principal del professorat és la transposició didàctica dels sabers savis a sabers *ensenyables*. És en aquest punt on els materials didàctics prenen rellevància, ja que suposen bastides per a la construcció del saber. En aquesta recerca, es planteja el repte de saber fins a quin punt es poden automatitzar aquestes activitats de planificació per tal que els alumnes puguin preparar les seves etapes de la manera més autònoma possible i, per tant, la gestió de l'aula per part del professorat resulti més assumible. Concretament, es vol explorar quines línies de creativitat didàctica podem endegar per aconseguir un material didàctic efectiu i facilitador de l'autonomia de l'alumnat.

Es tracta d'un treball exploratori que connecta amb les línies didàctiques que busquen una utilització intel·ligent i contextualitzada de les tecnologies digitals, de manera que siguin un suport per al professorat i per als alumnes.

S'entén per «material didàctic» un text (escrit, oral, audiovisual, multimodal) elaborat per un expert que té com a finalitat restablir la seva paraula en un context d'aprenentatge en el qual l'expert no és present. Efectivament, quan els aprenents s'enfronten al material didàctic, el seu autor (fins i tot si és el professor que tenen al davant) només es fa present a través d'aquests materials. La importància pràctica dels materials didàctics resulta innegable en un context educatiu en el qual el professorat ha d'abastar un gran ventall de sabers o, tot simplement, no pot donar una resposta simultània al conjunt d'alumnes que té al davant i, per tant, necessita que avancin autònomament.

Els materials didàctics que poden crear-se en el disseny d'una ruta literària són innumerables i dependran sempre dels objectius de qui es planteja la ruta. Mújica (2020), després d'analitzar un corpus de rutes literàries i d'entrevistar diversos experts sobre el tema, arriba a la conclusió que podem distingir tres grans tipus de rutes literàries, en funció de la fase del procés on es posa el focus:

- Les *rutes com a escenari* són aquelles en les quals el més important és compartir un producte amb els companys que s'ha treballat prèviament en la fase de planificació. Sol ser una producció textual o unes lectures determinades, fruit d'una seqüència didàctica, semblant als projectes, en la qual tot es sintetitza el dia de la ruta. Normalment, la fase posterior a la ruta no té tanta transcendència.
- La *ruta com a experiència literària* està concebuda per posar el focus sobre la vivència del lligam entre literatura i territori. Es cerca que l'alumnat visqui una experiència memorable al voltant de la llengua i la literatura que suposi un punt d'inflexió en la seva formació. La fase de planificació sol recaure en el professorat i en els moments posteriors a la ruta, més que el desenvolupament de competències, es busca una evocació de l'experiència per canalitzar què ha significat per a cada estudiant.
- La *ruta com a eina per obtenir nous inputs* està pensada perquè el dia del recorregut l'alumnat conegui un autor o nous textos amb un sentit vinculat al patrimoni. El territori és l'espai en el qual es reivindica el patrimoni i es preserva el llegat de l'autor. Després de la ruta, es programen activitats destinades a aprofundir el que s'ha experimentat al llarg del recorregut i, per tant, consolidar uns sabers determinats.

Tot i que trobaríem molts dispositius mixtos, la nostra recerca es dirigeix sobretot a la categoria de *ruta com a escenari*, atès que es posa l'èmfasi en la planificació del treball per part de l'alumnat que culminarà el dia de l'experiència literària. Ara bé, com haurien de ser els materials didàctics destinats a aquesta fase de planificació? La seva funció principal hauria de ser contribuir a la construcció del saber, és a dir, acompanyar el procés d'aprenentatge dels alumnes perquè s'apropiïn dels sabers literaris imprescindibles per al desenvolupament de la ruta i, en conseqüència, per poder parlar de literatura davant dels seus companys amb la màxima propietat possible.

La idea d'*acompanyament* no es contraposa a d'altres formats –la recerca d'informació a la xarxa, la lectura d'un text expositiu, el visionat d'un reportatge...– sinó que es concep com a útil en un moment

de desenvolupament intermedi on l'alumne és capaç de mostrar una relativa autonomia.

Per perfilar una mica millor la complexitat de les activitats que s'estan plantejant, es remetrà a dues taxonomies força utilitzades a l'hora de crear materials didàctics. En el quadre 2 es mostra en cursiva el nivell de complexitat al qual van destinats els nostres esforços. Com es pot observar, s'intenta anar més enllà dels nivells més elementals – tradicionalment ben coberts per activitats automatitzades– i atènyer els nivells intermedis. Els nivells superiors, per les seves característiques, resulten de difícil automatització i, per tant, queden fora de l'estudi realitzat.

Menys suport del professor/Més autonomia de l'alumnat	
Taxonomia de Bloom	De Ketele (2011)
<ul style="list-style-type: none"> • crear • avaluar • <i>analitzar</i> • <i>aplicar</i> • <i>comprendre</i> • recordar 	<ul style="list-style-type: none"> • Realitzar un projecte (saber esdevenir) • Comportaments i actituds interioritzats que formen part del sistema de valors de la persona (Actituds, Saber ser) • Saber mobilitzar els sabers en un context que no enuncia què s'ha de mobilitzar (Competència) • <i>Saber aplicar un procediment o regla en un context, però l'enunciat indica el procediment que cal aplicar (Saber fer de base en context).</i> • Saber aplicar un procediment o regla après, fora de context i expressat en la consigna (Coneixement procedimental, Saber fer de base) • Saber restituir fidelment un saber (Coneixement declaratiu, Saber restituir)
Més suport professor / Menys autonomia de l'alumnat	

Quadre 2: Complexitat de les activitats i autonomia

En aquest moment intermedi de desenvolupament, quan l'alumnat encara necessita el suport de l'expert, l'acompanyament de la construcció del saber i de la comprensió dels textos es pot fer perfectament a través de la paraula del professorat, que va conduint els alumnes, posant les bastides necessàries, marcant els passos indicats per la lògica de la matèria (NUNZIATI 1990). La nostra recerca va dirigida a explorar formats digitals creatius compatibles amb les activitats automatitzades que reproduïxin de la manera més plausible possible aquest diàleg entre el professorat i l'alumnat que es dona a classe.

4. POSSIBILITATS DELS MATERIALS DIDÀCTICS AUTOMATITZATS

Un material didàctic automatitzat és aquell dispositiu –fonamentalment digital– que permet que l'alumnat adquireixi un aprenentatge sense una actuació directa de professorat. Tal com hem explicat, el professor no desapareix sinó que se situa «dins del material». Actualment, existeixen una munió de plataformes que permeten el disseny d'aquests materials. El gestor de continguts Moodle n'és un dels més potents i disposa d'eines, com per exemple els qüestionaris, capaces de programar-se mil·limètricament. Per la seva facilitat d'instal·lació, *Google classroom* s'ha imposat en molts centres educatius i els seus formularis convertits en qüestionaris també presenten certa versatilitat. A tot això, s'hi afegeixen eines digitals com les presentacions de Google, de *Genially* o *Canva* i petites meravelles com les activitats interactives *H5P* o *Edpuzzle*.

L'oferta no para de créixer, però, és possible que la paraula del professor s'insereixi en materials didàctics automatitzats, que doni les bastides necessàries per ajudar els aprenents amb més dificultats i, fins i tot, que simuli un cert diàleg entre docent i les accions del discent? Tot i les limitacions del format, aquestes activitats presenten moltes línies de creativitat dirigides a fer present el professor absent. Vegem-ne algunes:

- a) Combinar la construcció del saber (presentació d'informacions, dades, procediments...) amb l'exercitació del saber (realització d'activitats descontextualitzades). És a dir, que la presen-

- tació de la teoria i la pràctica de la teoria apareguin en la mateixa activitat.
- b) Alternar diversos modes de comunicació: escriptura, oralitat, imatge, audiovisual, gràfics... i adequar-les a la necessitat de cada moment.
 - c) Fomentar la interacció de l'aprenent amb els materials a través de clicar, escriure, arrossegar, repetir... Es tracta de tenir l'estudiant actiu i concentrat (CORNELLÀ 2019), tot donant un sentit a l'acció correcta, de manera que sigui impossible assolir l'èxit amb accions aleatòries.
 - d) Introduir retroaccions i pistes al llarg dels materials que donin respostes automàtiques a les tries de l'alumnat per guiar-los en l'aprenentatge. Aquesta és una de les principals virtuts dels materials automatitzats, ja que permeten una reacció immediata i ajustada a cada tria de l'alumne. Per tant, el creador de materials genera a la vegada el discurs central i els discursos complementaris que apareixen en les retroaccions.
 - e) Introduir línies d'ampliació dels continguts per als alumnes que tinguin interès a anar més enllà. De la mateixa manera que les retroaccions permeten bastides per als alumnes amb problemes, també poden incorporar finestres obertes a una densificació de l'aprenentatge dels més afavorits, de manera que s'atengui la diversitat de manera integrada.
 - f) Animar l'alumnat amb retroaccions afectives en moments concrets del procés. Manresa i Ramos (2021) mostren la importància del component emocional en el *feedback* del professor, tal com ho és en qualsevol fet comunicatiu.
 - g) Repetir l'experiència d'aprenentatge diversos cops mitjançant la inclusió de components aleatoris en els materials i de consignes de repetició.
 - h) *Gamificar* alguns elements o, més simplement, dotar d'una narrativa els materials per cohesionar tots els seus components. En aquest sentit, les autèntiques experiències d'aprenentatge poden contenir un punt de sorpresa o d'incertesa que, en formats digitals, contribueix a la captació de l'atenció.

5. PROCÉS DE RECERCA

5.1. *Contextualització*

L'estudi que presentem se centra en l'oportunitat que planteja l'actualització de dues pàgines web dedicades a rutes literàries que s'han utilitzat reiteradament amb alumnes de secundària: *Viladrau, un entorn poètic* (OLIVÉ I RAMOS 2018) i *Dracs literaris* (DÍAZ-PLAJA *et al.* 2014).

Les dues rutes existeixen en format web des del seu origen, disparen d'un dossier de l'alumnat amb els emplaçaments i les lectures a l'abast de tothom, però han quedat una mica obsoletes atès que no estaven adaptades a tota mena de dispositius mòbils. A més a més, tant l'una com l'altra contenien unes guies didàctiques massa genèriques per ser utilitzades directament a l'aula, fet que en dificulta la seva aplicació. Per tant, en el marc dels treballs del grup Poció ens vàrem imposar dues línies d'actuació:

- a) Actualitzar els espais web, de manera que fossin accessibles des de qualsevol dispositiu mòbil.
- b) Complementar el web amb uns materials didàctics que permetessin una aplicació més fàcil per part del professorat interessat. És en aquest segon repte que s'emmarca la inclusió de materials didàctics digitals automatitzats.

L'actualització dels dos espais web suposa dos moments diferenciats en el procés de recerca de materials automatitzats. En primer lloc, a *Viladrau, un entorn poètic*, les actuacions van anar a càrrec dels autors de la ruta i van servir per explorar les possibilitats de treball. A continuació, la recerca pròpiament dita es va dur a terme en l'espai *Dracs literaris* i els protagonistes de les activitats automatitzades van ser un grup d'alumnes de l'especialitat de llengua catalana i literatura del Màster oficial en Formació de Professorat d'Educació Secundària Obligatòria i Batxillerat, Formació Professional i Ensenyament d'Idiomes de la Universitat de Barcelona. Exposarem breument el primer treball i desenvoluparem més detalladament el segon.

5.2. Fase exploratòria

Viladrau, un entorn poètic és una ruta literària ideada per Maria del Mar Olivé i Joan Marc Ramos que vincula diversos llocs emblemàtics de Viladrau amb l'obra de dos escriptors concrets: la poesia de Jaume Bofill i Mates (Guerau de Liost) i el dietari *El vel de Maia*, de Marià Manent. Cada punt està associat a un text de cada autor, tal com es mostra en el quadre 3.

Localització	Lectura de El Vel de Maia	Lectura de Guerau de Liost
Mas Vilarmau	Frag. 4 d'octubre de 1937	La tardor a muntanya
El Pujolar	Frag. 12 de juny de 1938	El silenci parla
Ca l'Herbolari	Frag. 20 de nov. de 1938	Visita a ca l'Herbolari
La font del Ferro i la font del Noi Gran	Frag. 24 d'octubre de 1937	A una font inaccessible
La font de les Paitides	Frag. 5 de febrer de 1938	La font de les Paitides
Rusquelles	Frag. 14 de febrer de 1937	A la muntanya dels vernets
Molí de Rusquelles	Frag. 15 de maig de 1937	Poema del molí
La font de l'Oreneta	Frag. 2 de nov. de 1937	Amor, si de la Font de l'Oreneta...
El poble	Frag. 19 de gener de 1937	Cap al tard

Quadre 3: Itinerari i lectures de la ruta *Viladrau, un entorn poètic*

En aquest dispositiu didàctic, la feina principal que s'encarrega a l'alumnat en la fase de planificació és la comprensió i la prepara-

ció dels dos textos, és a dir, produir un comentari de text simplificat per compartir-lo amb els seus companys i la seva lectura expressiva. Per contra, la presentació dels espais està inclosa en els dossiers atès que molts d'ells són llocs dels quals es pot trobar molt poca informació.

Així mateix, conscients que per arribar a realitzar l'activitat cal una base de coneixements relativament densa, s'encarrega al professorat que asseguri el domini, com a mínim, dels aspectes següents:

- Nocions generals del Noucentisme, especialment, en allò relatiu a la creació poètica i a l'arbitrarisme.
- Coneixements bàsics sobre els bàndols de la Guerra Civil.
- Aspectes generals de mètrica: recompte sil·làbic, cesura, síl·labes tòniques i síl·labes àtones, tipus de rima. L'estructura del sonet.
- Indicacions sobre les formes de recitació expressiva d'un poema.
- El gènere del dietari.

És a partir d'aquest bagatge previ que l'alumnat pot començar la seva planificació autònoma amb l'objectiu d'aconseguir que cada grup desenvolupi la competència metaliterària per presentar els dos textos i, en conseqüència, contribueixi a l'èxit de la ruta. Dels textos que s'han d'explorar, la poesia de Guerau de Liost és la que presenta més complexitat per als estudiants, centrada sobretot en el vocabulari, en l'elaboració formal i en la vinculació del text amb l'espai. Això ens va portar a elaborar una fitxa d'anàlisi de cada poema seguint el mateix patró i dividida en tres moments:

1. *Comencem a preparar la lectura.* Cada grup ha de llegir el text i escoltar-ne la locució d'un expert. A continuació, s'ha d'informar sobre l'espai i realitzar una tasca d'anticipació que és diferent per a cada text.
2. *Durant la lectura.* És la part més diferenciada de la feina ja que cada fitxa s'ajusta al text seleccionat. L'objectiu és que els alumnes rellegeixin el text per anar aprofundint en la seva comprensió, posant sempre la mirada en un aspecte concret diferent: el vocabula-

ri, la mètrica, el llenguatge figurat, els camps lèxics, el contingut i les sensacions que transmet el poema.

3. *Després de la lectura.* Per preparar l'exposició han d'endreçar tot el que han anat observant del poema en un comentari de text guiat, per al qual disposen d'un patró únic.

Com a recursos complementaris, s'ha elaborat un exemple a partir d'un dels poemes més complexos del recull: el *Poema del molí*.

Els resultats d'aquesta fase exploratòria del treball ens van servir per centrar l'estructura del material didàctic que necessitàvem i per observar el tipus d'activitats que havíem de fomentar. Per concloure aquesta fase, es va automatitzar una de les fitxes en format *Google Forms*, la del poema *El silenci parla*, que s'ha de llegir al Pujolar. Aquesta prova ens va servir de model per ajustar les consignes que havíem de fer servir en la segona fase de la recerca.

5.3. Fase de recerca

Dracs literaris és una ruta ideada per Ana Díaz Plaja i Margarida Prats, en la qual s'associen diversos elements arquitectònics del barri antic de Barcelona que mostren figures de dracs amb textos literaris de diverses cultures on apareix aquesta figura. Aquest fil conductor serveix d'ancoratge per centrar l'atenció en la intertextualitat com a element constitutiu del fet literari. Aquesta ruta és una activitat habitual dels alumnes de 1r d'ESO de l'INS Premià de Mar i de diversos màsters de la UB. En la seva realització, s'encarrega a cada grup de treball la planificació d'una etapa, que en aquest cas consisteix en els aspectes següents:

- Presentació de l'espai i de l'element arquitectònic on està situat el drac,
- Presentació i contextualització del text literari,
- Lectura expressiva del text,
- Elaboració d'una hipòtesi que relacioni el drac arquitectònic amb la lectura.

Els tres primers punts d'aquest encàrrec impliquen una feina prèvia a l'aula per part d'un alumnat amb una autonomia parcial tant de recerca i selecció de la informació com de reflexió metaliterària. Per assolir el repte, el professorat necessita uns materials didàctics d'acompanyament que posin les bases perquè els alumnes puguin avançar pel seu compte. És per aquesta raó que, en el moment d'emprendre la renovació de la pàgina web, es va considerar la necessitat de generar uns materials automatitzats per a la fase de planificació.

La recerca analitza les activitats d'aprenentatge incloses en l'assignatura Didàctica de la Llengua i de la Literatura de l'especialitat de Llengua Catalana del Màster de Secundària de la UB (promoció 2021-2022). En l'assignatura, aquests alumnes han estat formats en l'elaboració d'activitats de construcció del coneixement i de comprensió lectora. També han realitzat una pràctica grupal d'automatització de qüestionaris *Google Forms*, que havia de servir de modelatge per a les seves tasques posteriors. Bona part del grup ja s'ha estrenat professionalment, tot i que es troben en la fase inicial de formació.

Una de les activitats de l'assignatura consisteix a realitzar la ruta literària dels Dracs amb la finalitat d'experimentar aquest dispositiu didàctic i de practicar les habilitats expressives. En aquest cas, se'ls va demanar que, a banda de la preparació de la ruta, elaboressin els materials didàctics per fornir la nova pàgina web.

En el quadre 4 recuperem la secció de la consigna escrita que afecta la recerca.

5.4. *Corpus i procés d'anàlisi dels resultats*

La recerca s'emmarca en la línia de treball que utilitza com a evidències activitats autèntiques de l'alumnat, tot entenent que resulten significatives perquè formen part del procés d'ensenyament i aprenentatge i incideixen en la seva avaluació certificativa. A més a més, tots els participants eren conscients que els treballs anaven destinats a una pàgina web pública per ser utilitzada pels internautes. En aquest sentit, són representatius del nivell de competència d'aquests futurs professors en el moment de l'estudi.

OBJECTIU: Realitzar activitats digitals de construcció dels sabers i d'acompanyament de la lectura per crear el web *Nous Dracs Literaris*.

PARTS DE LA TASCA:

BLOC A: Presentació de l'espai de la lectura: Al campus es penjaran les adreces de quatre fonts documentals fiables per documentar-se sobre l'espai. Es compartirà una imatge pròpia sobre l'espai feta el dia de la ruta.

BLOC B: Anàlisi del text: Al campus s'enllaçarà una presentació digital oberta (Google, *Genially*...) que pugui ser utilitzada per a la construcció dels sabers i la contextualització del text en una classe de secundària.

També s'enllaçarà un qüestionari digital d'acompanyament a la comprensió del text, preferentment amb un formulari de Google.

BLOC C: Lectura expressiva Al campus es penjarà un enllaç a un arxiu d'àudio obert amb la lectura.

Quadre 4: Consigna de la tasca

La ruta està formada per nou punts i un total d'onze textos. En aquesta contribució ens limitarem a presentar els resultats de l'anàlisi de les nou presentacions obtingudes i dels onze qüestionaris d'acompanyament a la lectura.

Tenint en compte la naturalesa del corpus,² el nostre estudi utilitza una metodologia qualitativa descriptiva i, a través de l'anàlisi detallada dels treballs presentats per l'alumnat, vol donar resposta a aquestes dues preguntes de recerca:

Quines línies de creativitat didàctica dirigides a l'acompanyament de l'alumnat s'observen en el corpus?

Com es materialitzen en l'activitat de contextualització de la lectura i com en el qüestionari d'acompanyament a la lectura?

2. El corpus és públic i es pot consultar a l'espai web *Dracs literaris* que es refereix a la bibliografia.

5.5. Presentació dels resultats

En el punt 4 d'aquesta contribució hem presentat un seguit d'actuacions que poden incidir en una concepció dialògica dels materials didàctics. Aquest llistat no s'havia compartit amb l'alumnat directament, tot i que molts d'aquests recursos havien aparegut en alguna de les pràctiques realitzades en el seu procés de formació.

Per tant, tot i que es disposava d'aquesta referència, les preguntes de recerca eren completament obertes, per tal que l'anàlisi del corpus fes emergir una sèrie de categories que permetessin endreçar l'exposició dels resultats. S'han seleccionat les accions creatives observades en algun dels treballs dels alumnes, entenent que la freqüència no és el factor més significatiu en un estudi amb un corpus reduït. Tanmateix, indiquem entre parèntesis el nombre de cops que el recurs va aparèixer de manera efectiva.

Pel que fa al qüestionari digital d'acompanyament de la comprensió lectora, la majoria de grups han utilitzat el recurs *Google Forms* convertit en qüestionari. En les onze mostres s'han observat les línies de creativitat següents:

Elements estructurals del recurs

- Inclusió de puntuació (5)
- Solucionari al final de l'intent (3)
- Utilització de diverses pàgines en el formulari (5)
- Una pàgina per a cada moment del procés lector: Abans, durant, després. (4)
- Segmentació de la lectura en fragments (1)
- Nombre limitat de preguntes (4)

Continguts incorporats al recurs

- Inclusió d'il·lustracions significatives (sovint referenciades) (3)
- Ampliació del fragment proposat per contextualitzar-lo millor (1)

- Inclusió del text al propi qüestionari (1)
- Inclusió (o referència) a la locució (2)
- Enllaç a versions musicades del text (1)
- Combinació dels enunciats amb píndoles informatives (1)

Tipologia d'activitats

- Preguntes exploratòries d'anticipació (“Abans de la lectura”) (2)
- Activitats automatitzades de vocabulari (4)
- Activitats automatitzades de comprensió literal (7)
- Activitats automatitzades de comprensió inferencial (6)
- Activitats automatitzades d'activació d'elements culturals (1)
- Activitats automatitzades relatives a la forma del text o al gènere literari (3)
- Preguntes obertes de comprensió crítica (4)

Elements interactius

- Inclusió de *feedback* emotiu i sobre el contingut (de reforç i d'ampliació) (6)
- Preguntes tancades dirigides a fixar la mirada en els elements clau del text (2)
- Activitats d'endreçar l'argument d'una narració (1)
- Inclusió de fils conductors secundaris (1)

Pel que fa a la presentació digital oberta, la majoria dels nou grups han triat el recurs *Genially*, tot i que també s'ha utilitzat *Canva* i les presentacions de Google. S'han observat les línies de creativitat següents:

Elements estructurals del recurs

- Construcció d'una seqüència (incloent locució i qüestionari en la presentació) (3)

Estratègia dialògica a través de preguntes (3)

Ús de pistes visuals per construir el coneixement (interacció text i imatge) (3)

Concepció de materials incomplets, que inciten l'alumnat a actuar. (1)

Continguts incorporats al recurs

Inclusió d'informació enciclopèdica (6)

Inclusió d'informació literària vinculada al text (4)

Inclusió d'il·lustracions significatives (en alguns casos referenciades) (2)

Inclusió de petits jocs dins de la presentació (2)

Anàlisi del text amb bastides per acompanyar la comprensió (1)

Presència d'exemples extrets del text (1)

Inclusió d'audiovisuals (1)

Ampliació del fragment proposat (1)

Mostra de diverses versions del text per establir un contrast (1)

Tipologia d'activitats

Preguntes amb resposta (2)

Reptes visuals (1)

Elements interactius

Inclusió d'enllaços (2)

Presència de finestres emergents amb informació (2)

Fils conductors secundaris (les pròpies il·lustracions, to humorístic, ús de referents de l'alumnat, formulació d'hipòtesis sobre l'espai o sobre el drac...) (3)

6. PRIMERES CONCLUSIONES

Un cop analitzat el corpus objecte d'estudi podem afirmar que presenta un gran nombre de línies de creativitat didàctica en activitats automatitzades dirigides a l'acompanyament de l'alumnat, tant en el procés de comprensió lectora com en les activitats de construcció del coneixement.

L'anàlisi ha permès definir quatre categories d'intervenció prou sòlides: l'estructura del recurs, els continguts incorporats al recurs, la tipologia d'activitats i els elements d'interacció. Les categories no suposen compartiments estancs, sinó que estan interrelacionades. La tipologia d'activitats o els elements interactius es podrien considerar continguts del recurs, però presenten prou entitat com per ser analitzats de manera independent.

De la mateixa manera, hem comprovat com un bon nombre de grups han incorporat línies de creativitat prou potents de manera exitosa. Volem destacar-ne algunes que reforcen la idea d'acompanyament: la seqüenciació del qüestionari en diverses pàgines, la inclusió d'imatges i locucions significatives, l'automatització d'activitats de comprensió literal i inferencial, la inclusió d'un *feedback* variat i ric, la incorporació d'informació significativa en format multimodal o la idea de generar fils conductors secundaris a l'activitat.

Per tant, podem concloure que uns materials didàctics destinats a automatitzar parcialment la construcció del coneixement i la comprensió de textos literaris en la fase de planificació de rutes literàries són possibles i, a més a més, relativament assequibles al professorat novell.

Tanmateix, al costat d'aquestes línies de creativitat ens hem trobat amb algunes febleses que s'han de considerar.

En primer lloc, no tots els grups han estat capaços de crear uns materials rics i automatitzats. Alguns s'han limitat a formular preguntes obertes sense recorregut en un format com el que es planteja perquè reclamen la revisió íntegra per part del professorat. Aquesta troballa, previsible d'altra banda, ens connecta amb les conclusions del grup de recerca Litmedmod, que afirma que els alumnes només podran reeixir en la producció de textos multimodals si han rebut una formació explícita de cadascun dels codis implicats en aquesta multimodalitat (LEMI-

EUX *et al.* 2017). La creació d'un qüestionari o d'una presentació digital implica expertesa didàctica i expertesa en la combinació de codis, cosa que reclama una formació explícita i profunda del professorat, tant del que comença la seva vida professional, com del que es troba ja a les aules, d'aquí la necessitat d'estudis com el que hem emprès.

En segon lloc, hem constatat en alguna mostra errors de contingut que denoten buits en la formació enciclopèdica d'aquests futurs professors. Aquest desconeixement de la lògica de la disciplina afecta directament la qualitat del producte, encara que mostri traces de creativitat. Si bé les formes de transmetre la literatura poden canviar, és innegociable que hi ha d'haver una continuïtat en la base referencial si volem preservar el patrimoni cultural i evitar que les rutes només siguin passejades intranscendents. No hem desenvolupat aquest punt en aquest estudi, però en volem deixar constància perquè serà detectat per qualsevol que s'acosti al corpus.

En tercer lloc, constatem que aquestes activitats automatitzades, per creatives i riques que siguin, no poden ser el punt final de la fase de planificació. Diversos grups han inclòs bones preguntes crítiques en format de pregunta oberta. Això obliga a pensar que cal un pas més entre la realització del qüestionari i la presentació de l'etapa el dia de la ruta. La proposta de guió que vàrem dissenyar en la ruta *Viladrau, un entorn poètic*, podria ser la base per resoldre aquest moment de síntesi que sembla del tot ineludible.

Per acabar, volem indicar la direcció lògica de continuïtat del nostre estudi: descriure més acuradament cadascuna de les línies de creativitat detectades per tal que serveixin d'exemple i tinguin una utilitat efectiva en la formació del professorat de literatura del nostre país.

BIBLIOGRAFIA

- CHEVALLARD (1991): Yves Chevallard, *La transposición didáctica*, Buenos Aires: Aique.
- CORNELLÀ (2019): Alfons Cornellà, *Educación humana en un mundo de máquinas inteligentes*, Barcelona: Profit Editorial.
- DE KETELE (2011): Jean-Marie De Ketele, «L'évaluation et le curriculum: les

- fundaments conceptuels, les debats, les enjeux», *Les dossiers des sciences de l'éducation*, núm.25, p.89-106.
- DÍAZ-PLAJA *et al.* (2014): Ana Díaz-Plaja, Margarida Prats i Joan Marc Ramos, «De la ruta literaria al microrelato: una experiencia en Educación Secundaria.», dins Osvaldo Cleger i Jose M. de Amo (eds.), *La educación literaria y la e-literatura desde la minificción. Enfoques hipertextuales para el aula*. Barcelona: ICE de la Universitat de Barcelona. <<http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/67641>>. [Consulta: 10 de gener de 2021]
- DOLZ I GAGNON (2010): Joaquim Dolz i Roxanne Gagnon, «El género textual, una herramienta didáctica para desarrollar el lenguaje oral y escrito», *Lenguaje*, núm. 38, p. 497-527.
- LEMIEUX *et al.* (2017): Nathalie Lemieux, Nathalie Lacelle i Jean-François Boutin, «Élaboration d'un dispositif de compréhension/production d'hyper-textes multimodaux», *Forumlecture.ch*. <2017_1_Lemieux_et_al (forumlecture.ch)>. [Consulta: 10 maig de 2022]
- MANRESA I RAMOS (2021): Mireia Manresa i Joan Marc Ramos, «¿Cómo perciben los estudiantes adultos de educación secundaria en línea el *feedback* de sus docentes?», *Holos*, núm. 37(2), p. 1-23. <<https://www2.ifrn.edu.br/ojs/index.php/HOLOS/article/download/12075/pdf>>. [Consulta: 10 maig de 2022]
- MÚJICA (2020): Florencia Mújica, «*Las rutas literarias como herramienta didáctica para potenciar la experiencia literaria y el desarrollo de habilidades y competencias en Cataluña*», Dipòsit Digital Universitat de Barcelona. <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/171357/1/tfm_florencia_mujica_perez_de_castro.pdf>. [Consulta: 10 maig de 2022]
- NUNZIATI (1990): Georgette Nunziati, «Pour construire un dispositif d'évaluation formatrice», *Cahiers Pédagogiques*, núm. 280, p. 47-64.
- OLIVÉ I RAMOS (2018): Mar Olivé i Joan Marc Ramos, *Viladrau, un entorn poètic*, Dipòsit Digital Universitat de Barcelona. <<http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/126369>>. [Consulta: 10 abril de 2022]
- RAMOS I PRATS (2019): Joan Marc Ramos i Margarida Prats, «Procés de creació d'un protocol d'anàlisi de rutes literàries des de la perspectiva de la didàctica de la llengua i la literatura», *Didacticae*, núm. 5, p. 99-114.
- SOLDEVILA I SAN EUGENIO (2012): Llorenç Soldevila Balart i Jordi de San Eugenio Vela, «Geografia literària dels Països Catalans. El cas de la comarca d'Osona», *Ausa*, vol. 25, núm. 170, p. 979-1001.
- Dracs literaris*. <<https://sites.google.com/view/nousdracsliteraris/home>>.
- Viladrau, un entorn poètic*. <<https://sites.google.com/view/viladrauliterari/benvinguts>>.

PER QUÈ NO DORMEN ELS POETES?

SIMONA ŠKRABEC

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

*¡Uch'o jutuk jvayel, kuni k'anel!*¹

Manuel Bolom, 2021

1. EL RESPIRAR DE LA POESIA

El 22 d'octubre de 1960 Paul Celan va ser guardonat amb el premi Büchner i en aquella ocasió va pronunciar un discurs titulat *El meridià* (CELAN 1988: 40-62). És la poètica d'algú que escriu des d'una lucidesa insuportable, lacerant, extremament dolorosa perquè és conscient de l'artifici de l'art. Celan parla de titelles i de micos ensinistrats, de paisatges de cartró pedra i dels engranatges de rellotgeria que fan moure les joguines de corda. Avisa del perill que tot aquest món mecànic i artificios sigui pres com a reflex directe de la vida.

Afegixo ràpidament que l'abús de l'art amb finalitats polítiques —l'estetització de la política, com la va definir Walter Benjamin (1991: 471-508)— només és possible perquè tant el públic com l'artista es creuen l'artifici. La imatge projectada sobre un llenç pot suplantar fàcilment la realitat, sembla més lluent i més atractiva, més coherent i molt més versemblant perquè la versemblança és la força de gravetat de la ficció.

Celan subratlla que la funció del poeta no és construir un món creïble, sinó que ha de ser alhora capaç de trencar el miratge i de mostrar la naturalesa inquietant de tota representació. La poesia demana establir distància, exigeix emprendre un camí no fressat. El jo que

1. «Beu una mica del meu insomni, amor meu!» (BOLOM 2021: 28). — Si no s'indica al contrari totes les traduccions de citacions i títols són meves.

s'aventura a fer aquest camí s'avança a si mateix, s'introdueix a les regions obscures, no il·luminades. Escriure poesia significa afinar l'oïda fins a percebre l'instant en el qual canvia l'alè, l'instant de l'*Atemwende*, aquest mínim espai en el qual la inspiració es converteix en expiració i viceversa.

Aquesta atenta escolta impossibilita reduir l'activitat poètica a la Inspiració en majúscula. La posició de l'artista no pot ser la còmoda posició d'un mèdiu, d'un personatge hipersensible, que vibra com vibra el món i només transmet el que percep, com si fos un sismògraf, mecànicament i impassible.

El poeta és, ha de ser, conscient de la pròpia respiració, de l'aire que li omple els pulmons i que instants després és expulsat, en un vaivé constant. La lluita pel sentit es du a terme dins de l'espai limitat del poema, una i una altra vegada, sempre de nou. Què mou el poeta a endinsar-se a regions inabastables? Què el fa auscultar precisament totes aquestes inèrcies que passen desapercubudes, com el mateix reflex de respirar que ens manté vius?

La llengua, igual com l'aire, és «immaterial, però terrenal» (CELAN 1988: 61). No podem tocar-la, però és aquí i en depenem. La llengua és plena d'inèrcies i sovint passa desapercubuda com l'aire. Prenem les paraules dels altres i forgem les nostres pròpies, és un intercanvi constant, passem d'inspiració a l'expiració imperceptiblement perquè la llengua ens embolcalla com l'atmosfera carregada d'oxigen dins la qual vivim.

Per il·lustrar la seva explicació, Celan utilitza una narració de Georg Büchner, la narració titulada *Lenz*, que recrea l'estada del poeta Jakob Michael Reinhold Lenz a la vicaria de Steintal del 20 de gener al 8 de febrer de 1778. Büchner va partir de les cartes personals i d'uns apunts del vicari Johann Friedrich Oberlin, que va incorporar al text literari en llargs passatges de manera literal. «Büchner buscava a la font els indicis d'allò que no ha estat comprès, el que encara no s'ha expressat a través de la llengua», comenta Heinz-Dieter Weber, l'editor responsable d'una edició paral·lela del text de Büchner, contrastat amb l'informe del vicari que va tenir cura de J. M. R. Lenz en els moments quan se li va començar a manifestar l'esquizofrènia (WEBER 1991: 72).

Publicada el 1839, pòstumament, aquesta narració és l'únic text en prosa de Georg Büchner que coneixem sobretot com a dramaturg. El que hi aconsegueix Büchner és presentar el personatge històric com si fos un jo: «*Er als ein Ich*» («ell com un jo»), recalca Celan. És difícil aïllar un espai en el qual la llengua individual pugui quallar. L'ambició de la poesia és crear aquest espai en el qual el temps queda suspès i traçar una frontera dins de la qual el jo pot emprendre el camí de buscar-se. Tot i que Celan no cita explícitament en el seu discurs de Darmstadt l'estrofa que apareix al mig de la narració *Lenz* de Georg Büchner, sí que es declara deutor d'aquesta breu narració. La meravella que, segons Celan, havia aconseguit crear Büchner és inscriure dins del text un d'aquells moments precisos i irrepetibles en el qual podem escoltar la llengua d'un individu únic.

I aquest jo, creat per Büchner, un jo que domina l'espai i el temps del discurs, professa en un determinat moment que té por de l'excés de llum: al migdia, quan la llum és més forta, sent els seus ulls com ferits i es pregunta si la nit no arribarà mai més. L'estrofa original és aquesta:

O Gott! in Deines Lichtes Welle,
 In Deines glüh'nden mittags Helle,
 Sind meine Augen wund gewacht.
 Wird es denn niemals wieder Nacht? (BÜCHNER 1990: 45)²

Si ens fixem bé en la rima dels últims dos versos, Büchner aconsegueix connectar dos conceptes realment antagònics, però molt significatius: «gewacht» és el participi de «wachen», és a dir de «despertar» i «Nacht» significa la «nit». Estar despert en plena nit, a l'aguait quan l'univers dorm i descansa, aquesta és la intenció. En canvi, la llum de Déu fereix, perquè és un esclat massa violent i encega. Entendrem que un excés de llum no deixa mirar, no deixa espai per a la reflexió. El moviment que hi ha descrit en aquests quatre versos, en una estrofa aïllada (però impossible d'oblidar), és el moviment contrari al que

2. Agraeixo la traducció literal d'aquesta estrofa a Gabriel S.T. Sampol: «Déu meu!, dins l'onada de la vostra llum,/dins la claror del vostre migdia resplendent,/els meus ulls s'hi han despertat ferits./És que no serà mai més de nit?»

esperariem d'algú que busca la veritat, d'un poeta que escodrina el món. Per veure-hi, cal allunyar-se de la llum, de la llum que té respostes definitives i amagar-se dins la foscor per esperar, pacients, fins que els ulls puguin donar contorns a les ombres.

No hi ha cap por aquí d'una lucidesa excessiva. Al contrari, el que hi és celebrat és la possibilitat d'amagar-se dins la nit davant de les veritats proclamades a quatre vents. La ferida es produeix per la violència de la imposició d'una mirada, per un excés de claror i definició, no pas per allò que ens pot revelar la capacitat de raciocini. Per molt dolorós que sigui el coneixement, cal insistir en aquesta difícil mirada des de l'obscuritat. Si la nit és l'abric i el recer no ho és pas per poder-hi dormir i oblidar, sinó ben bé a l'inrevés, perquè els ulls en la foscor poden mirar amb més tranquil·litat, sense por d'encegar-se i examinar tot el que convé.

Celan, en el moment de ser guardonat amb el premi Büchner el 1960, professa doncs el desig d'una trobada poètica com la que a ell li va passar amb la narració *Lenz*. Confia que els seus versos puguin construir un meridià capaç de connectar-lo amb altres ments que no tinguin por d'escodrirar l'horitzó de la nit.

La primera notícia a Espanya sobre la poesia de Paul Celan va aparèixer en català amb el poema «Todesfuge», traduït per Artur Quintana amb el títol «Fuga de mort», i inclòs a l'*Antologia de poesia alemanya* editada per Feliu Formosa el 1966. Aquesta traducció catalana és anterior a la primera traducció a l'espanyol, que va ser publicada en una antologia a Argentina (1967) gràcies a la iniciativa de Klaus D. Vervuert, que tot just després va esdevenir un editor rellevant. Però a Espanya i en espanyol, la primera traducció en premsa va arribar el 1971, probablement una reacció a la mort del poeta, a través de la *Revista de Occidente*, acompanyada de comentari de Mauricio D'Ors que va descriure «Todesfuge» com «el poema ritual per a les associacions promotores de l'amistat judeocristiana» —i és difícil expressar més nítidament la incapacitat de comprendre la càrrega dels poemes de Celan des de la desvinculació i desconeixement de l'Espanya franquista en relació al terror nazi (CELAN 1971: 149). Els viarans embullats que ha emprès la poesia de Celan, tant a Catalunya com a Espanya, han estat prou descrits i estudiats (MARTÍN GIJÓN

2007), però en aquest moment inicial, res sembla indicar que Celan hagués despertat l'interès dels cercles literaris més influents que s'havien proposat d'esbossar una mirada sobre el passat recent. Les indagacions tan incisives de Celan no van pas ajudar a afrontar l'herència de la guerra civil. La mirada d'aquest poeta, capaç de travessar l'obscuritat, no va ser utilitzada per construir les bases d'una cultura de la memòria. La societat espanyola en general va simplement suprimir el trauma amb un pacte d'amnèsia.

Gabriel Ferrater en parla, de la guerra i és capaç de donar una expressió precisa, aguda, a l'experiència de la pèrdua de totes les seguretats. La seva poesia és escrita des de la perspectiva d'algú que no es deixa seduir per l'artifici, sinó que també és conscient de la presència de marionetes i de micos ensinistrats, de paisatges de cartró pedra i dels engranatges de rellotgeria que fan moure les joguines de corda.

El missatge bàsic que vol transmetre Celan és que cal entrar dins del discurs i descompondre'l fins que puguem estar segurs que les peces soltes ja no poden tornar a reconstruir l'engranatge mortífer que transmet les consignes de l'odi. Per això descompon la llengua alemanya fins a la síl·laba, la desintegra al nivell dels àtoms, la sotmet a un escrutini sense treva ni descans. Tot i que els resultats d'aquesta indagació arribaran a Catalunya molts anys després, el 1966 ja està imprès en català aquell vers de Celan en el qual la poesia és declarada un mestre vingut d'Alemanya, d'ulls blaus. Rere aquesta atractiva i innòcua aparença, la cultura alemanya més elevada sembla i teixeix un entramat d'exclusions, que van acabar justificant les persecucions i les matances massives (BOLLACK 2005: 169-217).

Per a Ferrater, l'implacable impuls analític tampoc no és pas un caprici, sinó una necessitat. Per a ell, la llengua no és l'«aire» invisible, sinó la matèria palpable. En aquest sentit, la trajectòria intel·lectual de Ferrater, tan sovint contemplada com un conjunt d'iniciatives inconcluses i soltes, és una indagació coherent sobre el poder del signe: Ferrater vol penetrar en el misteri de la significació des de tots els flancs —pintura, poesia, crítica literària, lingüística— perquè el món en el qual viu és per a ell incert i li calen respostes, li cal un per què.

No tenim cap indicatiu que la traducció catalana de «Fuga de mort» hagués cridat la seva atenció el 1966, quan Ferrater ja havia deixat

d'escriure poesia. Tampoc no hi ha cap informació que un poeta que el 1960 va ser guardonat amb un premi tan destacat com és el premi Büchner de Darmstadt, fos a la llista de lectures de Ferrater, que havia estat contractat per fer de prescriptor per l'editorial Rowohlt de Hamburg, on va passar uns mesos de 1963. La gestació del poema «S-Bahn» deu coincidir precisament amb aquesta estada, de manera que l'escenari de l'anècdota deuen ser els suburbis de la ciutat hanseàtica. El títol del poema es refereix a l'abreviatura de *Schnellbahn* que es va imposar a Berlín dels anys trenta, però aquesta xarxa ferroviària que connecta el centre de la ciutat amb la regió metropolitana en un sentit ampli —un model copiat pels FGC, incloent-hi la catenària amagada dins dels rails que no precisa conduccions aèries— existeix en altres ciutats com Munic o Frankfurt. A Hamburg, la xarxa d'S-Bahn va ser desenvolupada amb molt de fervor precisament durant el nazisme, fins que aquesta expansió de les comunicacions ferroviàries va ser frustrada pel bombardeig aliat de la ciutat en 1943.

A l'inici dels anys seixanta, quan Ferrater vivia a la ciutat, Hamburg tenia de nou un S-Bahn a ple rendiment. Aquestes precisions són necessàries per poder tirar l'àncora dins de la realitat i fixar el punt de fulcre per copsar la metàfora del tren ràpid. Situat pràcticament al final del poemari *Les dones i els dies*, aquest poema és el testimoni d'una acceleració de la vida com a tal. El tren ràpid, construït amb la puntera tecnologia alemanya, condueix directament cap a la mort i res ja no el pot parar.³

2. L'ESGOTADORA ESPECULACIÓ CONSTANT

«Quan van acabar les nostres relacions, vaig proposar-me fermament de no conviure mai més amb un intel·lectual, perquè són tots uns autodestructius i uns masoquistes que destrueixen tot allò que els envolta. Jo me l'estimava, però odiava el seu món d'especulació constant. I la seva arrogància» apunta Helena Valentí en una de moltes

3. Han escrit sobre el poema: Perpinyà (1991: 70-74; 94-95 i 2012: 219), Julià (2007: 115-117) i Ballart (2007: 121).

declaracions que va fer sobre la seva relació amorosa amb Gabriel Ferrater (SERVIÀ 1978: 54-55). Podríem no fer gaire cas d'una observació feta amb presses i recollida al vol, si no fos que expressa nítidament la idea que necessitem per explorar el poema que ens ocupa. «S-Bahn» és un lament sobre el pes que suposa viure en un «món d'especulació constant».

La problemàtica que planteja Ferrater en el poema número 39 de *Teoria dels cossos* (1966) i el 112 de *Les dones i els dies* (1968) d'entrada no sembla tenir res a veure amb les estratègies per aguantar la mirada, per romandre despert i a l'aguait dins la nit més obscura, com hem pogut veure en l'exemple de Celan. Aquest poema és el penúltim del poemari, seguit només de «Das Mädchen» i «Teseu». Està situat a la cua d'una arquitectura que sabem precisa, molt calculada. I és en aquests versos on es produeix el punt de no retorn. Els últims dos poemes llavors esmorteixen la caiguda i donen a aquest adeu de la poesia una perspectiva distant. La mirada final que clou l'obra poètica de Ferrater de manera definitiva és freda i objectiva, purificada de tota emoció. En canvi, a «S-Bahn», sota totes les capes d'erudició i de virtuosisme tècnic, batega encara un jo, un jo molt fràgil.

En el mateix recull d'impressions de 1978 sobre el poeta, Maria-Aurèlia Capmany afirma «jo tenia la impressió [...] que amb la seva manera de beure, s'estava suïcidant. Era un home que s'enfonsava en l'absoluta inconsciència perquè la consciència li era dolorosa» (SERVIÀ 1978: 77). Són importants els dos elements que aïlla Capmany, tant la beguda com el patiment d'haver de viure amb una consciència massa afilada, si volem desgranar els elements de «S-Bahn».

La citació anglesa al mig de la primera estrofa, indicada entre parèntesis i en cursiva, «A wakeful brain/Elaborates pain», ens condueix directament al nucli d'aquest text. Pertany a un poema tardà, escrit quatre mesos abans de la mort de l'autor, i publicat en una edició original de només 25 còpies. Es tracta del poemari *Timoleon* (1891) de Herman Melville i el poema en qüestió es titula «The bench of boors». Podem traduir el títol per l'ocasió com «El banc dels dropos». L'edició de l'obra completa de Melville en 16 volums de l'editorial de Nova York Russel & Russell és precisament de l'any 1963 i tota l'obra poètica està inclosa a l'últim volum, el setzè. Va tenir Ferrater accés a aquests vo-

lums perquè li devien cridar l'atenció com a novetat? O li havia arribat abans a les mans alguna altra edició dels poemes de Melville?

En qualsevol cas, es tracta d'un autor que va viure una autèntica redescoberta al segle xx. En el món hispànic, un dels textos que van forjar la importància de Melville és el pròleg que Jorge Luis Borges va publicar per acompanyar la seva pròpia traducció de *Bartleby* per l'Emecè de Buenos Aires el 1943. Tant el text com la traducció s'han anat editant amb insistència des d'aleshores fins avui (MELVILLE 1980). El 1891, quan va morir, Herman Melville va ser considerat com mer cronista de la vida marítima, apunta Borges. Tot just la biografia crítica de John Freeman de 1926 va aconseguir que «el gran home secret fos una de les tradicions d'Amèrica. E. A. Poe va ser un d'ells, Melville també» (BORGES 1980: 12). I sí, veurem que a part de Melville, Ferrater a «S-Bahn» també integra una citació de Poe als seus versos. Amb la menció dels dos *outsider* nord-americans, l'autor té la intenció d'evocar autors excessivament lúcids per la seva pròpia societat, que van ser compresos dècades, per no dir un segle més tard. Sens dubte Ferrater reclama per a ell mateix aquest estatus d'un observador que observa la societat des dels marges i té dificultats per ser comprès i acceptat a causa de la seva perspicàcia analítica.

De les reflexions de Borges, convé retenir alguns accents. Borges defineix *Moby Dick* (1851) com una novel·la al·legòrica en la qual el capità Ahab lluita contra la balena blanca, però no es tracta pas d'una batalla moral contra el mal, que s'hagi perllongat excessivament i és per això intolerable. Melville crea una imatge que ens força a acceptar les lleis còsmiques. El cosmos és vast, inhumà, bestial, i a més, enigmàticament estúpid. Vivim dins d'un ordre de coses que en realitat no és cap ordre. El caos no només és perceptiblement maligne, sinó també irracional. La monomania d'Ahab inscriu també el protagonista dins d'aquesta mateixa irracionalitat enigmàtica, indesxifrable. I si un sol home és irracional, tots hem perdut la possibilitat de comprendre res.

Aquesta angoixa s'accentua —així Borges— en el relat, publicat al recull *The Piazza Tales* de 1856, sobre l'oficinista Bartleby que contamina amb la seva inactivitat tot l'entorn. El més important d'aquesta escomesa que Borges va fer dels textos de Melville és, però, l'assaig publicat el 19 d'agost de 1951 a les pàgines del diari *La Nación* de

Buenos Aires, «Kafka i els seus precursors». A partir d'aquest modest article a la premsa —inlòs evidentment després en l'obra assagística de Borges i consolidat com un dels seus textos més influents— és la constatació que sempre llegim les obres del passat des de la perspectiva actual (BORGES 1989: 88-90). Un autor com Kafka té la capacitat de revertir la recepció d'allò que els contemporanis de Melville eren incapaços de detectar. *Bartleby* és un personatge kafkià, és evident, avui no podem pas llegir-ho d'una altra manera.

Convé d'obligar-nos a examinar també els nostres clàssics amb aquesta «curiosa llum ulterior» (BORGES 1980: 11). Ferrater i Celan eren ben bé contemporanis, el primer va néixer l'any 1922, el segon l'any 1920 i tots dos van morir l'any que complien cinquanta anys. Però en un sentit literari no són estrictament contemporanis perquè la influència de Celan va tardar a arribar a Catalunya i també a Espanya. Tot i que no hi ha cap contacte directe demostrable, hi ha aquesta immensa tensió entre les dues trajectòries, en el sentit establert per Borges. Si admetem la potència de la llum que Celan projecta sobre el passat, si reconeixem la capacitat que té la seva poesia de revertir els models conceptuals, llavors Gabriel Ferrater ha de ser rellegit a partir d'allò que és consubstancial als seus projectes intel·lectuals: la capacitat d'anàlisi.

Ferrater és un virtuós de la mètrica i també un creador d'escenes vivaces que permeten reconstruir una realitat perduda. Utilitza les eines de la tradició poètica, és cert, però amb unes finalitats que no tenen res a veure amb el mimesis, amb l'art decoratiu que entreté i embrixa, i encara menys la seva poesia ha de ser llegida com un exemple moral en un sentit que confirma i reforça l'ordre vigent i les convencions socials. Llegir Ferrater exigeix avançar a contra-corrent, contra les inèrcies de la llengua, contra allò que esperaríem trobar. És un viatge a l'interior dels prejudicis, de les amnèsies col·lectives, un viatge al cor de la solitud d'algú que presta resistència als discursos dominants. El poeta no confirma pas les veritats comunes, sinó que les contesta. Ferrater lluita contra l'estupidesa i la irracionalitat.

Melville com a «mer cronista mariner» va arribar a l'espanyol els anys 1940 també amb un relat sobre l'illa de Tahití, anomenada per l'autor «un edèn caníbal». A diferència de molts altres exploradors

d'indrets exòtics, Melville va tenir la capacitat d'una mirada profundament alegòrica, realment inquietant. Després d'haver exposat els costums caníbals i la persecució tribal a la qual se sotmetien mútuament els habitants d'illa, explica la sorprenent manera de viure dels homes adults en aquest paradís d'exuberància tropical. Explica que sovint es va trobar amb homes d'edat avançada que per a protegir-se millor de les incursions dels enemics, no havien sortit mai dels confins de la seva vall nativa. Molts no s'havien aventurat ni a la meitat del camí pels pendents de les muntanyes veïnes i que per tant no tenien ni més remota idea de l'aspecte d'alguna altra part de la resta de l'illa, que en la seva extensió total potser no supera les seixanta milles de circumferència. Melville conclou aquesta reflexió dient «sembla increïble com n'és de reduït l'espai en el qual els homes d'aquestes tribus passen la vida entera» (MELVILLE 1946: 38).

A partir d'aquest fragment, ja estem preparats per entrar a la citació de Melville per veure com marca el poema de Ferrater. La ment insomne que produeix pensaments dolorosos, si parafrasejo els versos citats en anglès, ens fa entrar directament als quadres de David Teniers el Jove (1610-1690), pintor esmentat al poema de Melville. Teniers és conegut pels retrats de les escenes quotidianes, sobretot les d'homes emborratxant-se en tavernes de sostre baix i plenes de fum. El poema de Melville està construït a partir d'aquests elements de la vida social, representats sovint en la pintura de la República de les Set Províncies Unides, la del Segle d'or holandès. La taverna és un espai de trobada d'iguals entre iguals; els homes es troben entre homes, segurs en el seu aïllament com a dalt d'un buc que solca els oceans o bé protegits dins la vall nativa enmig de la selva sense haver de témer de morir —ah, la precisió de Ferrater— devorats (FERRATER 1968, 43).

Sembla ben bé que Melville es defensi de l'agudesa de la ment, i de l'insistent insomni, imaginant aquests homes forçuts i contents que es deixen endur pels simples plaers de la vida. La lliçó moral fàcil seria que en lloc de tantes cabòries, cal treballar dur de dia i llavors passar les nits menjant i bevent, per distreure's amb els companys. Aquesta és la vida sana i profitosa. La llum excessiva de la raó és aquí atenuada amb el fum del tabac i la insuficient potència de les espelmes. L'estat de somnolència produït per l'alcohol sembla un consol, i realment és

potser l'únic consol possible dels que viuen dins d'una societat cruel, explotadora. Aquests camarades de vi i de nostàlgia evidentment ignoren conscientment sota quines condicions es va poder assegurar la pau dels interiors dibuixats pels vells mestres holandesos. Es tracta d'una de les primeres potències colonials, que va instaurar el tràfic d'esclaus i altres tantes «millores» per a l'Europa moderna. Melville, en els seus anys de vellesa, no deu haver pogut dormir no pas perquè envegesés la vida senzilla d'aquests homes de taverna plena de fum, sinó perquè sabia massa del que passava als oceans i a les terres llunyanes. Sabia per què beuen aquests homes que beuen tant. Semblen dropes com si no sabessin fer res més, però en realitat beuen per oblidar, per oblidar tot allò que han fet o ajudat a fer.

Confirma aquesta hipòtesi que el poema és una crítica de la societat europea erma i explotadora la citació inicial de Horaci (Ep 1.1., 20-21), si més no la segona part de la frase llatina, que constata que el dia li resulta molt llarg a un esclau, perquè ha de complir la tasca per la qual ja ha rebut la paga. Parafrasejo així una traducció anglesa del segle XVIII que m'ha semblat la més interessant de les que he pogut consultar (HORACI 1849: 260, 20-21).⁴ Ferrater llavors repeteix com un eco: «Tots deuen el treball. / El deure els va minant, / l'obra no vol cessar: / els munts d'enderroc, les ànimes embruten» (FERRATER 1968: 193).

El nazisme es va construir sobre una premissa implacable. Calia construir la grandesa a tot preu, sense prestar cap esment al cost en vides humanes ni al deteriorament de les condicions de vida en el fons per a tothom. La violència i la discriminació, que tenien lloc només en les colònies llunyanes durant els segles de les conquestes europees, amb el nazisme es va traslladar al carrer del costat i podien ser presents als ulls de tothom. Però durant els dotze anys del govern d'Adolf

4. La traducció anglesa, a la que em refereixo, dels dos hexàmetres llatins citats per Ferrater és aquesta: «As Night seems tedious to th' expecting Youth, / Whose Fair-one breaks her Assignment-Truth, / As to a Slave appears the lengthen'd Day, / Who owes his Task —for he receiv'd his Pay» (HORACI 1849: 260-261). Compareu amb la traducció catalana de la col·lecció Bernat Metge, que queda poc definida especialment en aquesta segona part del díptic a la que ens referim en el comentari: «Com sembla llarga la nit a aquells a qui l'amiga mentí un festeig; / i el dia sembla llarg als llogaders que treballen». (HORACI 1927: 63, 1-1, 20-21).

Hitler, era simplement prohibit despertar. L'estat de somnolència era obligatori, i la vigília era severament, brutalment castigada.

Ferrater porta aquesta qüestió de la «consciència gandula» —com va descriure Boris Pahor la indiferència, sovint forçada, però no pas sempre, de la població alemanya envers la presència dels presoners dels camps de concentració a tocar de les seves residències— encara més enllà del moment determinat de la història (PAHOR 2005). Els passatgers del tren són homes que han nascut quan va acabar el nazisme, tenen trenta anys quan fa «trenta anys dels anys més bruns» i encara no són capaços d'entrar als escenaris de terror. S'adormen «bruns al seu banc de fusta bruna» (FERRATER 1968: 193) com els bevedors de cervesa als quadres de Teniers el Jove a les tavernes holandeses del temps de l'expansió colonial.

Podem forçar la imatge més enllà de l'analogia explícita i entreveure-hi l'estremidora reducció de l'home viu a la categoria de fusta inerta. No és pas un pensament tangencial perquè aquesta va ser una de les finalitats de l'aparell repressor nazi, reduir l'ésser humà a la categoria inerta, totalment prescindible: llenya per als forns crematoris, no oblidéssim mai el grau extrem de violència no només física, sinó també simbòlica.

Si es van poder negar les atrocitats i es va poder produir tanta ceguesa col·lectiva és per aquesta única raó, perquè els que patien l'exclusió i l'aniquilació no eren considerats humans. Aquesta inhumanitat heretada no és esborrable per un decret, per una llei, per un programa de conscienciació a les escoles o la divulgació de missatges a favor d'una societat més justa i igualitària als mitjans de comunicació i als discursos electorals. Tot el que s'ha fet a l'Europa de la postguerra a favor de la memòria històrica és evidentment important, però el germen de la divisió de l'espècie humana —us recordo que aquest és el títol del testimoniatge de Robert Antelme (1947)— entre els que són dignes i els que no dels privilegis és sempre present en aquestes mentes endormiscades que no volen saber res més enllà de les seves pròpies circumstàncies. Els «homes bruns» no tenen cap memòria ni cap ganes de conèixer res, han estat entrenats per no sentir empatia per a ningú perquè han après com esmorteir tot càrrec de consciència. Aquests sí, dormen sempre tranquils...

Betreten der Abbaustelle verboten no és cap citació d'un altre poema, sinó una frase comuna que encara es podia llegir al principi dels anys seixanta als rètols dels carrers d'Hamburg, i de tantes altres ciutats que van ser bombardejades cap al final de la guerra. En una carta a Helena Valentí, Ferrater comenta que li va cridar l'atenció que hi havia molts rètols que deien «prohibit entrar a l'obra», és a dir *Betreten der Baustelle verboten* (FERRATER 1995: 43). Aquesta remarca testimonia més aviat la puixança de l'economia alemanya en plena reconstrucció. Durant la seva estada a Hamburg, Ferrater s'adona que arreu hi ha obres, arreu es construeixen infraestructures i edificis nous.

Al poema, en canvi, l'autor introdueix un matís d'enorme importància, aprofitant la flexibilitat de la llengua alemanya. Parla ara d'*Abbaustelle*, d'enderrocs. Els alemanys dels anys seixanta, fins i tot els que no han tingut cap relació directa amb el temps del nazisme, són incapaços d'alliberar-se de l'herència d'aquells temps d'horror. Han assumit el llegat simplement amagant-lo rere d'una tanca. Han fet el mínim perquè els edificis que amenacen ruïna no siguin perillosos per als vianants —i res més. Tots els projectes de grandesa, tots els vestigis d'un somni aberrant, encara són allí. I ningú els vol veure, parlar-ne, fer-se'n càrrec. Les ànimes es fan brutes, és clar, de tant de silenci. En sentir que a l'editorial Rowohlt els editors joves no parlen cap llengua estrangera, apunta a la seva amiga Helena Valentí en una carta del final del juliol de 1963: «Em sembla que, a proporció, els dotze anys de Hitler van fer més mal a Alemanya que no n'han fet a Espanya el doble d'anys» (FERRATER 1995: 43).

3. MORIR DEVORAT

Més enllà de les qüestions socials, per què Ferrater evoca amb tanta insistència aquest estat insuportable d'insomni que esgota més que cap altra feina? Els quatre personatges endormiscats a dalt d'un tren suburbial, que amb els seus pensaments omplen la part central del poema, són només una posada a l'escena versemblant de com deuen ser els homes alemanys, conscients d'haver perdut una altra guerra? Més enllà d'aquest aspecte certament important de voler retratar

una societat derrotada, els pensaments emboirats, i disfressats com si fossin del tot desvinculats de l'autor, són una cortina de fum, poc espessa, la veritat, prou transparent.

En aquest punt ens interessa sobretot l'últim personatge, el que confessa que les hores d'amor físic s'han convertit en «hores de tendresa», en les quals la pell àrida desclou «llisquents vísceres» de «dos cossos sense encaix» (FERRATER 1968: 195). Una evocació tan explícita de la disfunció erèctil en la poesia no deu ser pas gaire freqüent i, a més, és probable que es tracti d'un problema real del poeta. Antonio de Senillosa apuntava el 1978: «em sembla que devia tenir problemes, de cintura en avall. I ell, a això, sempre li havia donat molta importància» (SERVIÀ 1978: 32). Carlos Barral és més sibil·lí en la seva declaració, però ve a dir el mateix: «Gabriel dels darrers temps era un home sord, envellit, cremat, impotent...» (SERVIÀ 1978: 41).

L'Europa de l'inici dels anys seixanta no només ha de superar l'herència del colonialisme, d'aquells imperis hipòcrites que feien pintar plàcides escenes domèstiques mentre allà fora, a les selves i els deserts llunyans, l'explotació sense miraments era la regla. I no és només el passat recent, amb herències tan nefastes com és el nazisme per als alemanys i el franquisme per totes les cultures de l'Estat espanyol, allò que provoca insomni. Les qüestions que no deixen dormir poden ser més generals encara, són qüestions que afecten allò que una societat demana o espera de nosaltres com a individus. Quan ens sentim realitzats? Què és una vida útil i feliç, que permet una integració plena en la comunitat amb la qual ens volem identificar? Què hem de fer per ser acceptats per l'entorn? Ramon Barnils explica sobre la seva relació amb Gabriel Ferrater: «per mi no era un intel·lectual, comprens?, sinó un amic, un company de taverna, que estava bé, i amb el qual teníem converses plàcides, amistoses i divertides». I aquest testimoni d'algú que no podem pas considerar un observador qualsevol, sinó un periodista compromès amb la societat en la qual vivia, és important també per la següent observació que fa Barnils sobre la situació de Ferrater en els últims anys: «Jo dedueixo que en Gabriel va venir a Sant Cugat, perquè els seus, diguem-ne, amics, de Barcelona, li havien fet moltes putades. [...] No li tenien ni tan sols odi. El tenien per un no-res» (SERVIÀ 1978: 84-85).

Al poema «S-Bahn», Ferrater encara una difícilíssima confessió personal. És conscient que ha ensopegat contra una pedra i que no ha estat capaç de superar aquest obstacle. Però en el fons no es tracta pas d'una derrota d'un home sol, o d'una incapacitat de trobar la felicitat amorosa, o l'encaix a l'entorn. La qüestió és molt més fonda i complexa que «l'exercici de l'amor —al qual ell donava tanta importància— ja li era molt i molt difícil», com afegeix Barnils (SERVIÀ 1978: 86). En aquest sentit, Ferrater va ser víctima d'un imperatiu moral que per a ningú no li hauria estat gens fàcil de superar. Volia ser un home com cal, volia poder complir amb les expectatives socials, per ser admès a la taula dels borratxos d'una taverna, igual entre iguals (WHYTE 2001: 335-347). De totes les coses que aquest poema revela, aquest aspecte és tanmateix el més colpidor perquè repercuteix en un individu concret.

Aquí, podríem repetir amb Paul Celan: «*Er als ein Ich*», el protagonista es converteix en un jo radicalment històric, irrepetible, i a causa d'aquesta singularitat és capaç de transmetre aquells moments precisos en el qual podem escoltar la llengua d'un individu únic. Ferrater transmet no pas l'angoixa de la seva vida íntima, ni tampoc utilitza uns homes adormits en un tren per projectar un símil ridículament fàcil i amagar els dubtes vitals dins d'uns caparrons somnolents. Aquesta descarada sinceritat, aquest impuls tan valent de dir les seves pors més internes i destructores, fa tremolar l'aire, fa tremolar el fil de la llengua. No es tracta de cap intent de provocar la simple identificació amb el protagonista. El que sentim aquí és tot el pes de ser un individu que està sol, indefens, desplaçat, confós, perdut —un individu impotent davant de les exigències que l'entorn li planteja. No importa de què parla l'anècdota, perquè aquest «ell com un jo» celanià parla de cadascú de nosaltres, en singular. Ferrater aquí ens treu la comoditat de pertinença a un grup i ens obliga a encarar amb el món des de la responsabilitat personal. S'adreça a tot allò que ens supera i que sabem que no podem resoldre mai.

Borges deïa, arran de la novel·la de Melville, que la balena blanca era com una imatge del cosmos que és vast, inhumà, bestial, i a més, enigmàticament estúpid. Però potser el *Moby Dick* no és la representació de la immensitat del cosmos, sinó de la nostra posició dins la societat, que és vasta, inhumana, bestial, i a més, enigmàticament es-

túpida. Per això, el poema «S-Bahn» no tracta de cap relació concreta, ni parla de persones amb noms i cognoms que li han fallat, al poeta, o l'han menyspreat. El problema de la desafecció concerneix la societat sencera. Ferrater qüestiona —exposant el seu propi cos sense témer les repercussions— els valors, les inèrcies, les exigències i les expectatives que es projecten sobre l'individu per poder-se socialitzar. Potser a Rowohlt, els editors de la postguerra no aprenien idiomes i Alemanya s'havia quedat darrere d'Espanya, encara que dubto que hi hagués gaires homes de ment tant desperta, coneixement d'idiomes i curiositat innata per tot el desconegut com era Gabriel Ferrater a sou dels editors espanyols d'aquell temps.

L'Espanya franquista va marcar a foc totes les persones. La ideologia predominant va destrossar vides, literalment, molt especialment amb voler inculcar els rols tradicionals de mascle i femella. Es va imposar com qui diu imperceptiblement —perquè és una d'aquelles inèrcies socials tan omnipresents que som habitualment incapaços d'analitzar— la preponderància dels aspectes sexuals en les relacions humanes, fins i tot quan es tractava d'assolir reptes estrictament intel·lectuals. Gabriel Ferrater va viure en un temps en el qual tot era tenyit d'aquesta moral de mascle que es mesura només amb el poder viril. Beure per oblidar-ho, no significa pas beure per oblidar la pròpia decadència, sinó aquesta vegada la beguda entumeix el dolor insuportable de la consciència que no hi ha res a fer. La societat masculista és despietada, arracona i destrueix tot i tothom que no serveix. I en una societat així, fer-se gran, envellir, tornar-se físicament feble i dependent, significa convertir-se en una nosa, en una deixalla, en una ram-poina inútil. Fins i tot no tenir sort en els negocis, també és una condemna a haver de desaparèixer, com va passar amb el pare del poeta: «Les coses no han sortit, però, com era d'esperar, i Ricard Ferraté hi ha perdut bous i esquelles. Un bon dia decideix fer una assegurança de vida. Demana quan podrà ser cobrada i li contesten que al cap d'un any. Just l'endemà d'acomplir-se la data assenyalada, el senyor Ricard Ferraté es llevà la vida d'un tret de pistola» (SERVIÀ 1978: 33).

No és Ferrater qui no volia «fer pudor de vell», com diu Jaime Salinas en una entrevista de 2009 (JUSTE 2009). És la societat espanyola del franquisme tardà que exclou brutalment qualsevol individu que

mostri signes de debilitat: nens, dones, homes vells... aquests són els protagonistes de *Les dones i els dies*. Ferrater va escriure una crònica sensible i compromesa amb tots aquells elements que en una societat basada en privilegis i oblitls rebutja i menysprea.

La citació d'Edgar Allan Poe que treu el nas cap al final del poema pertany al prefaci al *Tales of the Grotesque and Arabesque* de 1840. En aquest breu text Poe es defensa dels retrets, tan comuns envers la seva persona, que adscriuen el gust pel terror sofisticat al llegat de la literatura alemanya. Poe considera que «aquesta espècie de pseudo-horror que ens han ensenyat a dir-li alemany» es va fer tant predominant perquè «alguns noms secundaris de la literatura alemanya van acabar identificant-se amb aquesta follia». Ell volia, en canvi, escriure des de l'anàlisi de «l'ànima», d'identificar les causes del terror i descriure els seus efectes sense haver d'inventar o exagerar res. «Si he pecat», recalca cap al final del pròleg «he pecat deliberadament» (POE 1840: 5-6).

E. A. Poe sabia alemany bé (GRUENER 1904: 125-140), tot i que els seus amplis coneixements lingüístics sempre havien estat sota sospita dels cercles acadèmics i l'establishment intel·lectual perquè ell era, com tots els altres referents d'aquest poema de Ferrater, un home insòlit i llargament incomprès pels seus contemporanis. La referència al «terror germànic» de «S-Bahn» en aquest punt no té res a veure amb el nazisme, sinó amb el rebuig de la literatura banal i banalitzadora perquè els autors populars del Romanticisme alemany, però també els cercles acadèmics encarregats de forjar els cànons nacionals, tots tendeixen a la construcció de valors culturals basats en els tòpics, en la permanència de la relació de forces. La cultura és institucionalitzada de manera que mai pot qüestionar el poder. I una institució fins i tot avui difícilment atacable és el concepte de l'amor romàntic. Sota la promesa de felicitat, aquesta idea tan kitsch, i alhora tan divulgada, omnipresent, ens estafa la llibertat, la dignitat, la independència personal i l'autoestima i la substitueix amb una vulgar dependència d'algu altre que ens pot estimar o no, aprovar o no, salvar o rebutjar, en definitiva, com si el poder de «l'amor» fos incontestable.

Gabriel Ferrater deu haver percebut amb especial força la impossibilitat d'alliberar-se d'aquest jou de l'amor romàntic, amb el qual el

poder fàllic governa la societat perquè ha viscut en un temps molt marcat tant per l'emancipació de la dona com per l'inici de la visibilització de la diversitat d'orientacions sexuals, amb personalitats literàries especialment influents que pertanyien al seu cercle de referència: Jaime Salinas, Jaime Gil de Biedma o bé el seu germà Joan Ferraté, per mencionar només els més pròxims. El segon personatge adormit al banc del tren ràpid és una inquietant reflexió sobre el fet que el gènere no és una categoria estable. Referint-se a una de les noies amb qui ha tingut relació, l'home adormit rumia: «L'esveres, i mira: / colgat de bafs tendres / al pregon del niu, / com un ou polit, / febreja un marica, / rodona sorpresa. / Prou s'ha repetit.» Tanmateix, cinquanta anys després de la publicació del seu poemari de *Les dones i els dies* encara estem asseguts al banc de «fusta bruna» i de fabricació alemanya. Encara som «romàntics», encara no hem après a estimar lliures, fem la becaina mentre el tren avança, qui sap cap a on.

En aquest mateix sentit hem de llegir també la citació de François Villon, sorneguera com el poeta citat. «Qui tant d'eau froide m'ha fait boire» (VILLON 1876: 49, LXIII), un poema escrit el 1461, no es refereix pas a la fredor d'una dama inaccessible, sinó al carceller Jacques Thibaut d'Assigny, esmentat en el vers anterior, que va fer tancar Villon al calabós de Meung-sur-Loire aquell llunyà estiu de 1461. Com deixa clar aquesta àcida remarca, el delegat del bisbe d'Orléans torturava la pobre ànima feliç d'un poeta amb aigua fresca, en lloc de servir-li el vi que necessitaven les seves venes. Ferrater construeix aquí, amb una auto-ironia increïble, un *memento* per mostrar com la societat empeny les persones més sensibles a aquest estat contradictori, són expulsats per ser massa llestos, massa divertits, massa delerosos de vida. L'excés de lucidesa provoca el rebuig de l'entorn. I la incomprensió crema com el foc, perquè la missió de tot poeta és incidir en la seva societat. Un poeta vol fer pensar, vol fer visible tot allò que a la gent se li escapa entre rutines i presses de la quotidianitat. El dolor consisteix aquí en la consciència que amb la paraula res pot ser canviat. La gent prefereix sempre la immobilitat, el conformisme. Tot home o dona de seny, com bé va dir Helena Valentí, avorreix aquest estat de lucidesa que fa els intel·lectuals arrogants i suposadament inaccessibles.

4. RESCATAR EL SUBJECTE ABOLIT

Difícilment em puc imaginar un document més colpidor de com l'amor no basta per construir una relació fèrtil que la correspondència entre Paul Celan i Ingeborg Bachmann. Tant com es van estimar i tan excepcionals com eren tots dos en el seu compromís intel·lectual i ètic, però fins i tot en aquest cas, en aquest amor entre dos pensadors fora de mida, l'entorn va pesar, van pesar les inèrcies, va pesar la cultura i la llengua. En la seva relació s'hi va entremesclar tot l'espai referencial fins al punt que es va produir un des-encontre irreparable. «*Vera-benteuere dich nicht, Ingeborg*», li va poder dir encara el vell amant quan Bachmann es vantava que l'enviaven a fer reportatges arreu del món per les revistes culturals més prestigioses (BACHMANN 2008: 136).⁵ Aquesta frase traduïda en un llenguatge molt més senzill, significa que li va demanar que no es deixés enlluernar per l'aventura. Bachmann potser tanmateix es va perdre en els viarans vitals. Va morir en un accident que Elfride Jelinek va posar en escena a la sèrie de drames sobre les «princeses» mortes per la societat del consum, al costat de Jackie Kennedy Onassis, Marilyn Monroe o Sylvia Plath. Ingeborg Bachmann fumava al llit, sola en un hotel a Itàlia, i la camisa de dormir que portava es va encendre. La camisa de dormir era de fibres sintètiques, recalca Jelinek, i és això el que va resultar fatal (JELINEK 2003). És el món en el qual vivim, el de fibres sintètiques altament inflamables, estem exposats al perill en qualsevol recer, en qualsevol situació. Nosaltres mateixos som només un producte que es ven i es compra i el preu del qual es negocia a la menuda, com apunta Gabriel Ferrater a «Com Faust» (FERRATER 1968: 36).

A Paul Celan, ningú el va poder alliberar de la lucidesa. L'any que complia cinquanta anys, es va endinsar a les aigües del Sena i van trigar

5. El sentit de la frase seria «No et deixis endur per l'aventura, Ingeborg», però Celan formula aquesta advertència inventant-se un neologisme, atribuint al verb «aventurar-se» una flexió i un sentit nous, no existents en la llengua, però que tanmateix s'entén a la primera per a un parlant d'alemany. La frase és tan punyent perquè Celan fa una diagnosi implacable del comportament de la seva amiga i, alhora, utilitza una forma inesperada, del tot nova. L'advertència és com un cop de fuet, sonora i dolorosa.

dies a descobrir la seva absència, vivia lluny de la gent. Celan va intuir que l'antisemitisme era un signe d'un mal més extens i que la llibertat de pensament seria definitivament esclafada. Aquest poeta va comprendre com ningú altre les implicacions de l'art en aquest procés de la degradació de la llibertat, i especialment de la poesia i la filosofia de l'idealisme alemany que van participar en la construcció dels discursos de l'odi. I també va saber que no seria pas comprès si la denúncia era formulada en una llengua comuna. L'expressió lingüística estava tan contaminada amb valors falsos i pervertits que havia d'inventar, construir, una llengua poètica pròpia que exigia aprendre a llegir de nou. Aquesta «poesia contra poesia» ha estat explicada en català sobretot per tot el treball d'Arnau Pons, des de la seva primera traducció el 1990 (CELAN 1995). Però és evident que les lectures d'hermenèutica crítica de Celan han començat a circular en una altra generació, molt posterior als poetes de l'escola de Barcelona i el cercles que freqüentava Gabriel Ferrater.

Ferrater a «S-Bahn» busca també el consol en la tradició culta que ens allunya de l'exigència analítica de Paul Celan i on entrem, si més no per moments, en espais on afloren les referències als textos religiosos i també el desig de transcendència, en el sentit d'aquell mateix idealisme alemany que Paul Celan combatia amb tanta insistència. Ferrater, no obstant això, és sempre altament irònic. Per això capgira la citació de la Bíblia (Mt 8, 8), que ha passat a la litúrgia, i aquell «Sennyor, jo no soc digne que entris a casa meva; digues només una paraula i el meu criat es posarà bo» aquí és la frase dedicada a una dona: *domina, non sum dignus* que ja no ressona amb la solemnitat d'una cantata de Tomás Luis de Vitoria. És una pregunta roent, si l'amor realment pot ser tan sacralitzat com per ser considerat una prova irrefutable de la fe que tenim en l'ordre de totes les coses. «Us asseguro que no he trobat ningú a Israel amb tanta fe» (Mt 8, 10) diu Jesús sobre el centurió que creia que el seu criat es podria curar de paràlisi només si Jesús ho deia així, perquè la paraula sola també pot guarir. L'ordre de posar-se bo es transmet finalment com l'ordre de l'obediència cega dins de l'exèrcit: «Perquè jo mateix, que estic sota les ordres d'un altre, tinc soldats a les meves ordres. I a un li dic: “Veste'n”, i se'n va, i a un altre: “Vine”, i ve, i al meu criat li mano: “Fes això”, i ho fa» (Mt 8, 10). Crec que Ferrater sabia no només que la

poesia no té aquest poder, sinó que cap poeta conscient del poder del seu art no té l'ambició de fer moure la gent com si fossin les peces sobre el taulell d'escacs (BÍBLIA 1993).

El tercer personatge adormit al banc de fusta bruna, el somni del qual és el somni d'un mort vivent, ens acosta a la idea expressada en el poema «Per José María Valverde», situat poques pàgines abans dins del poemari. En els temps difícils, hom s'ha de deixar «només empassar» i esperar dins del ventre de la balena, com Jonàs. «Serem potser escopits a mar? Un gran migdia?», es pregunta Ferrater en aquell poema (FERRATER 1968: 190), però a «S-Bahn» la situació s'ha deteriorat i es pot resoldre només per un miracle, com en el cas dels dorments d'Efes, la llegenda dels quals ha tingut repercussió sobretot en la tradició alcorànica, com podem llegir en la Sura 18, coneguda com Al-Kahf, La Cova (ALCORÀ 2001, 427-441).

En aquest passatge del poema «S-Bahn» en el fons estem davant de la tematització de la figura retòrica de la *prosopopeia*, que és un dels pretextos més inversemblants, però també el més utilitzat, per justificar la incursió de l'autor en la ment d'algú altre. Tanmateix necessitem algun consol i poder creure que res pot destruir la saba vital, la voluntat de permanència. «Les ungles i els cabells em van creixent» diu aquest passatger, adormit en un tren suburbial cap allà 1960, mentre manté la consciència esmolada i desperta, a pesar de ser ja mort (Compareu amb ALCORÀ 2001, 427-441). «Ja ni tu que em tornessis. Ja / ni tu...» repeteix al final de la rèplica aquest personatge ensomniat que s'acomiada de la companyia més estreta que pot tenir un creador, un poeta, s'acomiada d'aquell «tu» íntim que és l'interlocutor creat pel mateix «jo» que parla.

El «jo» es desdobra sovint en la poesia per crear una instància a qui dirigir-se, una orella atenta, una possibilitat d'escoltar els canvis d'alè més imperceptibles. Aquest vaivé entre un «jo» i un «tu» inherents al poema és imprescindible si volem traslladar a la poesia el batec de la llengua, la seva naturalesa irreductiblement dialògica. Sempre parlem per a algú. Amb aquest diàleg intern que estem escoltant des de fora estant, tot poema esdevé llavors radicalment històric. L'home-titella o el poeta-oracle esdevenen impossibles. El que Ferrater aconseguix amb la imatge d'un mort vivent a qui les ungles i els cabells li continuen

creixent és ironitzar de nou sobre la figura de la *prosopopeia*. En destapa les corrioles i les politges, fa palès que estem davant d'una mera figura retòrica. Com els altres tres personatges, també aquest home viu, però que ja és un mort, és una excusa per escenificar una anècdota, una invitació al teatre. Però aquest fil de pensaments entre el somni i la vigília no representa cap connexió amb un món del més enllà; Ferrater no té cap ganes de tenir-li accés a aquella tradició filosòfica que tot ho converteix en un únic discurs, etern i impermeable.

Arribem així a l'última referència integrada a «S-Bahn» de Ferrater que encara ens queda per comentar. «Ein ernster Vogel gesanglos» és un fragment de vers del poema de Friedrich Hölderlin «Der Wanderer». Gestat en dues ocasions, aquest poema mostra com s'han anat consolidant els motius, i com han anat prenent la forma característica, les famoses odes. La primera versió del poema és més breu i va ser publicada el 1797 a la revista que editava Friedrich Schiller, *Die Horen*. La segona versió, considerablement més llarga i amb un gir inesperat en l'última part, es va imprimir el 1801 a la revista *Flora*. En aquests pocs anys entremig, Hölderlin va patir la crisi iniciada per la separació de Susette Gontard, la seva Diotima, l'esposa d'un ric banquer de Frankfurt, a casa del qual ell feia d'instructor dels fills. Sabent això, podem concloure que Ferrater és en aquesta referència literària més que sarcàstic: «...Li agraden / homes de *week-end*, de boca ben closa / car al diner li put l'alè» (FERRATER 1968: 193). Tots pensem immediatament que la noia de la primera confessió és una prostituta que els dissabtes rep els clients. Però, ¿i si fos una esposa que només els caps de setmana ha d'atendre el seu marit banquer?

La diferència entre la primera i la segona versió del poema de Hölderlin és tan gran que podríem dir que no es tracta d'un mateix poema. *Der Wanderer* és un caminant que visita a peu els climes més àrids del sud i coneix després el nord permanentment gelat, fins que torna a casa, a la seva *Heimat* estimada. La primera versió es clou amb una descripció de la vall del Rin en tota la seva exuberància. En la versió final, en canvi, en la de 1801, Hölderlin trenca la imatge paradisiaca. Dins la naturalesa amable dels paratges cultivats irromp la consciència que el retorn als espais feliços de la infantesa és impossible. El poema es clou amb l'experiència de la separació, de la impossibilitat del retorn.

És delicat voler arribar a cap conclusió ferma perquè Ferrater va incloure aquest petit fragment al final de la rèplica del seu primer personatge que dormisqueja a dins del tren suburbial. Hölderlin esmenta aquest «ocell seriós que s'ha quedat sense poder cantar» (*ein ernster Vorgel gesanglos*) en la primera part de la seva oda, quan el caminant travessa els frondosos boscos tropicals. Però l'intrèpid *homo viator* no s'atura, sinó que s'apressa per deixar ràpidament enrere aquest ocell que en el vers següent sí que està identificat i es tracta d'una cigonya. Es tracta de fugir de la responsabilitat d'engendrar la descendència, de no carregar amb la responsabilitat parental? La menció és molt fugissera i en l'oda alemanya pesen altres accents. Potser Ferrater només necessitava una bella imatge per dir que s'ha quedat massa asserenat per poder cantar? Estem davant d'una ràpida al·lusió a la seva condició d'un poeta que ja no produeix i prou?

D'entrada és curiós que Ferrater s'hagi fixat en un poema que no ha estat traduït ni per Carles Riba el 1943 ni per José María Valverde el 1983. Sabem, de totes maneres, que posseïa l'edició canònica de la poesia de Hölderlin, la *Stuttgarter Ausgabe* a cura de Friedrich Beissner,⁶ perquè en el pròleg a la reedició de *Versions de Hölderlin* de Riba de 1971, un dels seus últims textos publicats, en parla per subratllar que Riba no hi tenia accés i que per això algunes traduccions dels fragments «de l'època de la follia» hi van quedar afectades, ja que Riba utilitzava edicions alemanyes que avui es consideren poc fiables.

Un dels punts de contacte entre el fragment citat en el poema «S-Bahn» i les reflexions del pròleg és la interpretació filològicament i també filosòficament rigorosa que Ferrater fa de l'últim vers, famós per aquest entrebanc interpretatiu, de «Meitat de la vida» (*Die Hälfte des Lebens*). Igual com en la segona versió de l'oda de «El caminant», també aquest breu poema contrasta l'exuberància de la joventut, de la naturalesa esplendorosa dels mesos càlids, amb la fredor gèlida i l'absència

6. Edició en 8 volums a cura d'Adolf Beck i Friedrich Beissner, coneguda com la *Große Stuttgarter Ausgabe*, es va completar tot just després de la mort de Ferrater i, per tant, devia tenir en la ment més aviat l'edició abreujada, la *Kleine Stuttgarter Ausgabe* en 6 volums, editada només per Beissner, que es va acabar de publicar precisament el 1962.

de la vida de l'hivern que hi és comparat amb el final de la vida humana. Ferrater esmenta la traducció de Riba i explica que el vers final «cruixien les banderes» és una traducció massa literal. El vers «*klirren die Fabnen*» s'hauria hagut de traduir com «grinyolen els panells». Amb aquest petit retoc, canvia tot el poema i amb això tenim la possibilitat de comprensió perquè és el vent del temps, que gira constantment, el que fa grinyolar els panells a dalt de les teulades. Aquest és el so d'un món abandonat, només audible si a fora no persisteix cap altra veu, si el xivari de la vida ha estat esborrat. Però Ferrater és encara més precís en la seva lectura filològica i s'adona que encara que el temps verbal utilitzat per Hölderlin sigui gramaticalment el present, el sentit de la frase és el futur perquè l'alemany sovint utilitza el present en aquesta funció per evitar el futur perifràstic que és, com diu Ferrater, molt enfarfegós. En un futur imaginable, el món podria, doncs, esdevenir un desert hivernal on només se sent el repicar de ginyos mecànics que persisteixen més enllà de la presència humana.

L'escriptura d'aquest pròleg, reconeix Ferrater, el va deixar perplex. Per una banda era conscient de l'ús que en van fer de Hölderlin «els nazis i els seus filòsofs boscans en *Lederhosen*» (HÖLDERLIN 1971: 7), però per l'altra banda també entenia la importància del fet que Carles Riba hagués trobat l'accés als «complexos mítics» de Hölderlin per utilitzar l'abstracció i la concreció com «l'anvers i el revers d'un mateix objecte simbòlic». Aquesta fe en les «enormes mitomanies» li va permetre a Riba resistir la duresa de l'exili, totes les incerteses dels *anys més bruns* a Catalunya fins que «un dia es va produir la confluència en forma de les *Elegies de Bierville*» (HÖLDERLIN 1971: 11). La perplexitat era produïda pel fet, diria, de descobrir que un llegat tan carregat de tradicions obscurantistes, hagués pogut ajudar a trobar l'expressió a un poeta que no podia sinó admirar per la fermesa del seu compromís intel·lectual i la capacitat de resistència en moments més durs i desesperançadors.

Hölderlin no només va ser utilitzat pels ideòlegs del nazisme, a través de la tradició de la poesia més hermètica, la seva influència es va anar estenent més enllà dels cercles lligats a la grandesa d'Alemanya. José María Valverde, en la introducció a la seva traducció espanyola de 1983, considera que Dithley i Heidegger el van fer apte per ser

aprofitat per la «filosofia més o menys universitària» (HÖLDERLIN 1983: 15). I a partir d'aquesta integració a l'ensenyament acadèmic, Hölderlin es va convertir també en la inspiració de tota mena de poesia visionària, «més o menys drogada de tensió lingüística» i amb «propensió a una sublim incoherència inspirada», com adverteix Valverde (HÖLDERLIN 1983, 16). Per això, aquest traductor, el va sotmetre a un «distanciament casi impertinent» amb l'ambició que les seves versions deixessin veure un «poeta coherent i clàssic dins de l'exaltació idealista» (HÖLDERLIN 1983: 17-18).

Paul Celan va esmerçar molta energia per anar destapant i mostrant la complicitat de la poesia exaltada no només amb la construcció de la devastadora maquinària del nazisme, sinó també la influència que va tenir la idea d'una poesia pura per obstaculitzar qualsevol aproximació a un passat tant recent i arribar a les responsabilitats polítiques de la catàstrofe. La poesia extàtica de Hölderlin, i d'altres poetes alemanys igualment inspirats, va ser utilitzada en la postguerra com un tapís dens que no admetia accés al passat més pròxim, com si tot allò que havia passat «entremig» no tingués cap importància. Calia oblidar les «interferències» i cultivar de nou un esperit ben alt.

Gabriel Ferrater va encapçalar el seu poema amb una frase de les Epístoles d'Horaci. No va utilitzar cap de les cèlebres paraules alades del Llibre segon com «delectar i instruir» i altres receptes infal·libles per fer poesia. Va ignorar així amb vehemència els versos que formen el que avui coneixem com a *Ars poetica* d'Horaci. Els dos versos són del Llibre primer, poc conegut i aquesta decisió és coherent amb l'esperit del poema que es mou pels marges i busca referències en passatges literaris que ben pocs coneixen. Però això no vol dir que podem ignorar les missives d'Horaci en aquelles parts que sí són de lectura quasi obligatòria per a qualsevol erudit encara avui. La seva despietada sornegueria envers els poetes menors arriba al clímax en les últimes línies d'*Epístola als Pisons*. La cito en la traducció en prosa de Narcís Figueres, que dona a aquest passatge un to especialment cruel: «Els poetes han de tenir, això sí, tot el dret de suïcidar-se. Salvar-ne cap contra la seva voluntat és tant com matar-lo. No deu ser el primer cop que ho intenta i, per més que ara li estalviem el tràngol, no es tornarà pas home de seny ni abandonarà la seva obsessió per tenir una mort cèlebre» (HORACI 2012: 103).

En aquesta advertència d'un poeta llatí, d'un mestre dels mestres, rau una d'aquelles inèrcies que la nostra civilització europea no és capaç d'abandonar. Referint-se precisament a la mort d'Empèdocles, que també va ser objecte d'un text fragmentari, però molt influent, de Hölderlin, Horaci preveu per al poeta els mateixos objectius que per a un soldat. A què pot aspirar un home si no és a la fama? I què millor que la glòria que duri més enllà de la desaparició física? La infàmia et sobreviurà anava repetint Franz Kafka en els seus llibres, però no sé si aquesta frase de Joseph K. és un antídoto prou potent com per esborrar segles de culte «romàntic» a la bella mort. L'idealisme alemany va reforçar les velles metàfores i fins el dia d'avui ressonen als discursos acadèmics els conceptes de Martin Heidegger i especialment la seva diferenciació entre l'èsser-per-a-la-mort destinat a la glòria pòstuma i els que «pereixen» sense ser ni dignes ni d'esment —una distinció en dues categories dels humans que li va permetre al filòsof tan influent a negar el genocidi perpetrat pels nazis contra tota evidència. Tota aquesta tradició exigeix que veiem el poeta com un ésser immortal, recordat com un soldat per les seves virils escomeses, el seu heroisme, la seva exemplaritat.

El poema «S-Bahn» mostra aquests models insuficients, falsos, que regeixen encara. Són aquests patrons de pensament els que ens forcen a pensar que la senectut és un estat simplement indesitjable i tant de bo poguésser un dia abolida del tot. Però aquest culte a la joventut heroica, que s'esgota en una sola flamarada, és encara més devastador en les nacions petites. A Catalunya ja sabem que res, en definitiva, no en restarà d'aquest ímpetu juvenil. Sempre hi ha nous esclats d'energia, però no es consolida cap canvi i vivim en un anhel permanent, condemnats a voler ser el que no som. I mentrestant, el tren del progrés accelera, amb tots nosaltres a bord.

BIBLIOGRAFIA

- ALCORÀ (2001): *Alcorà*. Traducció de Mikel de Epalza. Barcelona: Proa, p. 427-441.
- ANTELME (1978): Robert Antelme. *L'espèce humaine*. París: Gallimard.

- BACHMANN (2008): Ingeborg Bachmann; Paul Celan. *Herzzeit. Briefwechsel*. Edició de Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll, Barbala Wiedemann. Frankfurt: Suhrkamp.
- BALLART (2007): Pere Ballart. *El riure de la màscara*. Barcelona: Quaderns Crema.
- BENJAMIN (1991): Walter Benjamin. «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit». *Gesammelte Schriften I-2*. Frankfurt: Suhrkamp Taschenbuch, p. 471-508.
- BÍBLIA (1993). *Bíblia Catalana Interconfessional*. Barcelona: Associació Bíblica de Catalunya, Editorial Claret i Societats Bíbliques Unides.
- BOLLACK (2005): Jean Bollack. *Poesía contra poesía. Celan y la literatura*. Edició d'Arnau Pons. Traducció de Yael Langella, Jorge Mario Mejía Toro, Arnau Pons, Susana Romano-Sued, Ana Nuño. Madrid: Trotta.
- BOLOM (2021): «Ch'ul Pajal Ul» = «Bebida ceremonial del maíz». *Jk'an vokolajel muletik = Plegaria de pájaros*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, Mèxic: CONECULTA, p. 28-32.
- BORGES (1989): Jorge Luis Borges. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecè.
- BÜCHNER (1990): Georg Büchner. *Lenz und Oberlins Aufzeichnungen in Gegenüberstellung*. Edició de Heinz-Dietrich Weber. Berlin: Klett.
- CELAN (1971): Paul Celan. «Fuga sobre el tema de la muerte» [Todesfuge], «Stretta» [Engführung]. Traducció de Mauricio D'Ors. *Revista de Occidente* 98, p. 149-155.
- CELAN (1988): Paul Celan. «Der Meridian». *Der Meridian und andere Prosa*. Frankfurt: Suhrkamp, p. 40-62.
- CELAN (1995): Paul Celan. *Cristall d'alè* [Atemkristall, 1967]. Traducció d'Arnau Pons. Dibuixos de Francesca Llopis. Palma: Negrant; Associació Noesis de Catalunya.
- FERRATER (1968): Gabriel Ferrater. *Les dones i els dies*. Barcelona: Edicions 62.
- FERRATER (1995): Gabriel Ferrater. *Cartes a l'Helena*. Edició de Joan Ferraté; José Manuel Martos. Barcelona: Empúries.
- GRUENER (1904): Gustav Gruener. «Poe's Knowledge of German». *Modern Philology* 2:1, p. 125-140.
- HÖLDERLIN (1971). Friedrich Hölderlin. *Versions de Hölderlin*. Traducció de Carles Riba. Introducció de Gabriel Ferrater. Barcelona: Edicions 62.
- HÖLDERLIN (1983). Friedrich Hölderlin. *Poemas*. Traducció de José Maria Vallverde. Barcelona: Icaria.
- HÖLDERLIN (1991): Friedrich Hölderlin. *Der Wanderer*. Epíleg de Peter Härtling. Berlín; Weimar: Aufbau.
- HORACI (1849): [Horace]. *Epistles. A Poetical Translation of the Works of*

- Horace with the Original Text and Critical Notes*. Traducció de rev. Philip Francis. Londres: Millar, p. 260-261.
- HORACI (1927): Horaci, *Epistularum*. Traducció de Llorenç Riber. Barcelona: Bernat Metge.
- HORACI (2012): Horaci. *Ars poètica i epístoles literàries*. Edició i traducció de Narcís Figueras. Barcelona: La Magrana.
- JELINEK (2003): Elfriede Jelinek. *Der Tod und das Mädchen V. Die Wand*. Berlín: GmbH.
- JULIÀ (2007): Jordi Julià. *L'art imaginatiu: Les idees estètiques de Gabriel Ferrater*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
- JUSTE (2009): Eric Juste (dir.). *Metrònom Ferrater*. Bellvue.
- MARTÍN GIJÓN (2017): Mario Martín Gijón; Rosa Benítez Andrés (ed.). *Lecturas de Paul Celan*. Madrid: Abada.
- MELVILLE (1946): Herman Melville. *Taiti. Un edén caníbal*. Traducció de Luciano Palau. Barcelona: Astarté.
- MELVILLE (1980): Herman Melville. *Bartelby, el escribente*. Traducció i pròleg de Jorge Luis Borges. Barcelona: Bruguera.
- OLLER (2001). Dolors Oller; Jaume Subirana (ed.). *Gabriel Ferrater in memoriam*. Barcelona: Proa.
- PAHOR (2005): Boris Pahor. *Necròpolis*. Traducció de Simona Škrabec. Lleida: Pagès.
- PERPINYÀ (1991): Núria Perpinyà. *Teoria dels cossos de Gabriel Ferrater*. Barcelona: Empúries.
- PERPINYÀ (2012): Núria Perpinyà. «La inestable modernitat de Gabriel Ferrater». *Veus baixes* 0.
- POE (1840): Edgar Allan Poe. *Tales of the Grotesque and Arabesque*. Philadelphia: Lea and Blanchard.
- SERVÀ (1978): Josep-Miquel Servià. *Gabriel Ferrater. Reportatge en el record*. Barcelona: Pòrtic.
- VILLON (1876). François Villon. «Le grand testament» (1461). *Oeuvres complètes*. Edició de La Monnaye. París: A. Lemerre, p. 21-100.
- WEBER (1991): Hans-Dieter Weber. «Einleitung». Georg Büchner. *Lenz und Oberlins Aufzeichnungen*. Stuttgart: Ernst Klett, p. 72-77.
- WHYTE (2001): Christopher Whyte. «Ferrater remembering with Gil de Bidma». Dolors Oller; Jaume Subirana (ed.). *Gabriel Ferrater in memoriam*. Barcelona: Proa, p. 335-347.

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 Benifallet 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. ROSELLÓ (cur.), *Literatura catalana contemporània: transformacions, imitacions i altres formes de reescriptura* (2021)
21. Ramon ARAN i Francesc FOGUET (cur.), *Jordi Teixidor i el teatre català contemporani* (2021)
22. Miquel M. GIBERT, Marcel ORTÍN i Dídac PUJOL (cur.), *Tot el món és igual que un escenari. Estudis d'història, crítica i didàctica del teatre oferts a Enric Gallén en el seu setantè aniversari* (2021)
23. Jordi MARRUGAT (cur.), *Entendre, explicar, fer* (2022)
24. Olívia GASSOL BELLET i Òscar BAGUR (cur.), *Dolors Miquel: tradició i incoformisme. Una poètica de la transformació* (2022)
25. Enric GALLÉN i Mireia SOPENA (cur.), *Manuel L. Abellán, mestre de la història cultural* (2022)
26. Maria PALMER i Pere ROSELLÓ (cur.), «*Literatura catalana contemporània: canvi i continuïtat* (2023)



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

