

TREBALLS DE LA SOCIETAT CATALANA
DE LLENGUA I LITERATURA, 17

LITERATURA CATALANA
CONTEMPORÀNIA:
PATRIMONI I IDENTITAT

Edició a cura de
MONTSERRAT CORRETGER I ORIOL TEIXELL

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

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI



Institut
d'Estudis
Catalans

TREBALLS DE LA SOCIETAT CATALANA
DE LENGUA I LITERATURA

17

TREBALLS DE LA SOCIETAT CATALANA
DE LLENGUA I LITERATURA, 17

LITERATURA CATALANA
CONTEMPORÀNIA:
PATRIMONI I IDENTITAT

Edició a cura de
MONTSERRAT CORRETGER I ORIOL TEIXELL

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

BARCELONA, 2019

Jornada LITCAT d'Intergrups de Recerca (4a : 2018 : Tarragona, Catalunya), autor

Literatura catalana contemporània : patrimoni i identitat. — Primera edició. —

(Treballs de la Societat Catalana de Llengua i Literatura ; 17)

Recull dels treballs presentats a la IV Jornada Litcat de Grups de Recerca de Literatura

Catalana Contemporània, celebrada el 17 de maig de 2018 al Campus Catalunya

de la Universitat Rovira i Virgili. — Bibliografia

ISBN 9788499654560 (IEC). — ISBN 9788484245988 (URV)

I. Corretger, Montserrat, 1950- editor literari II. Teixell, Oriol, editor literari

III. Societat Catalana de Llengua i Literatura IV. Universitat Rovira i Virgili V. Títol

VI. Col·lecció: Treballs de la Societat Catalana de Llengua i Literatura ; 17

1. Literatura catalana — Història i crítica — Congressos

821.134.1.09(063)

Aquesta edició ha estat possible gràcies al conveni subscrit entre la Universitat Rovira i Virgili (Departament de Filologia Catalana) i l'Institut d'Estudis Catalans (Societat Catalana de Llengua i Literatura). A més, ha rebut un ajut econòmic de la Secció Filològica de l'Institut d'Estudis Catalans.

© dels autors dels articles

© 2019, Societat Catalana de Llengua i Literatura, filial de l'Institut d'Estudis Catalans i Universitat Rovira i Virgili, per a aquesta edició

Primera edició: febrer del 2019

Compost per Jorge Campos

Imprès a Service Point FMI, SA

ISBN (IEC): 978-84-9965-456-0

ISBN (URV): 978-84-8424-598-8

Dipòsit Legal: B 4781-2019

Són rigorosament prohibides, sense l'autorització escrita dels titulars del *copyright*, la reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment i suport, incloent-hi la reprografia i el tractament informàtic, la distribució d'exemplars mitjançant lloguer o préstec comercial, la inclusió total o parcial en bases de dades i la consulta a través de xarxa telemàtica o d'Internet. Les infraccions d'aquests drets estan sotmeses a les sancions establertes per les lleis.

TAULA

<i>Presentació</i>	
Montserrat Corretger i Oriol Teixell	7
<i>Una identitat forjada en la militància misoneïsta: la narrativa catalana del pairalisme (1867-1893)</i>	
Anna Llovera	11
<i>El mite dels orígens en la literatura dels anys vint i trenta</i>	
Carme Gregori	27
<i>La relació epistolar entre Joan Puig i Ferrer i Josep Carner</i>	
Oriol Teixell	47
<i>«Mots escrits en lloc de paraules vives»: la traducció a l'epistolari d'Agustí Bartra i Antoni Ribera (1947-1970)</i>	
Lucía Azpeitia-Ortiz.	77
<i>Influència de la poètica postsimbolista en la poesia nord-catalana: Simona Gay i Josep Sebastià Pons</i>	
Estel Aguilar Miró.	97
<i>Agència, natura i transformació: una aproximació posthumanista a les formes de la ruïna en la poesia catalana contemporània</i>	
Mercè Picornell	117
<i>La mirada i la música en l'obra d'Anna Dodas</i>	
Caterina Riba.	137
<i>Construir el patrimoni literari a través de la traducció. Divulgació de la literatura catalana al món 1516 – 2017. Estudi quantitatiu</i>	
Simona Škrabec i Manel Vila-Vidal	153
<i>Andorra i la literatura</i>	
Llorenç Soldevila Balart	185
<i>La difusió del patrimoni cultural a l'ESO a través de la poesia musicada</i>	
Julietta Torrents	195

«Happy end»: La paròdia de la comèdia romàntica en V.O.S. de Cesc Gay (2009)	
Toni Mestre	215
<i>El cinema de la Post-Transició catalana a les pàgines de Canigó</i>	
Ivan Gisbert	237

PRESENTACIÓ

La IV Jornada Litcat de grups de recerca de Literatura Catalana Contemporània va tenir lloc el 17 de maig de 2018 al Campus Catalunya de la Universitat Rovira i Virgili. En aquesta edició la jornada fou organitzada pel Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (GRILC), el Departament de Filologia Catalana de la Universitat Rovira i Virgili i la Càtedra Josep Anton Baixeras de Patrimoni Literari Català adscrita a aquest departament; comptà també amb el suport del Deganat de la Facultat de Lletres de la mateixa universitat.

L'objectiu de la jornada en aquesta edició era mostrar la riquesa i la varietat patrimonial de la literatura catalana i, també, de les accions de recerca interdisciplinàries que tan bons fruits donen, inclòs el vessant de les aplicacions didàctiques. Un altre objectiu, que ja podem considerar assolit, consistí a aconseguir aportacions de les universitats de tots els Països Catalans, des de Perpinyà fins a Alacant i les Illes Balears. Aquesta variada participació facilità l'assistència de membres nous, en alguns casos els més joves d'alguns grups. En aquest sentit, la coincidència en la trobada d'investigadors experimentats amb alguns dels que s'inicien en la recerca va aportar riquesa i contrast d'idees tant en els debats sorgits com en les ponències presentades.

Els representants dels grups de recerca assistents aportaren investigacions enfocades des d'angles molt distints, sempre amb valor de testimoni de la vivesa actual del patrimoni creatiu i les identitats en la literatura catalana. Com es pot comprovar, un bon grup dels textos que aquí es presenten estudien qüestions relatives a la formació i l'evolució de la creació literària catalana entre el final del segle XIX i la primera meitat de segle XX. Anna Llovera, estudiosa de la literatura del Vuit-cents, inicia cronològicament aquesta revisió amb un estudi molt documentat sobre la identitat misonicista en la narrativa cata-

lana del pairalisme (1867-1893) que destaca per la riquesa argumentativa sostinguda en un ampli ventall de casos. Carme Gregori ofereix un estudi inicial, en la seva línia de tractament en profunditat de temes encara inabordats, del mite dels orígens en la literatura dels anys vint i trenta, i ho fa tot partint d'una àmplia nòmina de referents teòrics i d'una lectura molt valuosa de les obres catalanes del període que alludeixen en el títol als personatges d'Adam, Eva o el mite del Paradís Perdut. Oriol Teixell descobreix en la seva recerca la relació epistolar entre Joan Puig i Ferrer i Josep Carner, reveladora d'aspectes desconeguts de la represa d'Edicions Proa a la Catalunya del Nord, de la gestació d'*El Ben Cofat i l'Altre* de Carner i de les polèmiques al voltant dels Jocs Florals de París de 1948. Lucía Azpeitia-Ortiz aborda detalladament la metodologia emprada en l'estudi de la correspondència entre Agustí Bartra i Antoni Ribera (1947-1970) de la qual forneix uns primers resultats de gran interès. Estel Aguilar ha treballat de manera minuciosa la poesia de Simona Gay i Josep Sebastià Pons —poetes centrals en el patrimoni líric nord-català— tot cercant la seva adscripció en la tradició postsimbolista.

Més enllà d'aquests estudis diacrònics apareixen recerques arrelades en temes hibridats amb d'altres disciplines que en desenvolupar-se es concreten també en sintonia amb aquest plantejament cronològic: és el cas de la investigació —molt documentada teòricament i en les mostres literàries— de Mercè Picornell, centrada en la tradició romàntica i arqueològica de les ruïnes i la seva pervivència transversal en la poesia catalana contemporània. Fonamentats en obres artístiques on la literatura es vehicula mitjançant altres arts, i que aporten un cabal de gran interès per a la literatura catalana, apareixen els treballs interdisciplinaris d'Ivan Gisbert i Toni Maestre, connectats amb el cinema. En el cas de Gisbert, a través de la recerca en la revista *Canigó* de la producció cinematogràfica de la post-Transició catalana i, en el cas de Maestre, mitjançant un estudi transversal —que engloba sociologia, literatura i cinema— de l'ús de la paròdia en la comèdia romàntica *V.O.S.* de Cesc Gay (2009).

En una altra línia d'interdisciplinarietat aplicada a la música es desenvolupen les investigacions de Caterina Riba i Julieta Torrents. En el primer cas, Riba forneix una primera presentació profunda i

completa —en el context literari coetani i en una àmplia perspectiva crítica des de l'actualitat— de la poeta Anna Dodas (malauradament desapareguda en plena joventut) a partir d'una lectura pregona dels seus textos creatius i crítics i de l'atenció específica a la seva mirada «holística» i a la seva íntima relació amb la música. Torrents, per la seva part, ofereix una experiència molt viva en relació a l'alumnat adolescent que cerca d'arribar a conclusions concretes sobre alguns aspectes identitaris a través de la poesia musicada per tal d'optimitzar el coneixement de la literatura catalana des dels inicis de la formació intel·lectual adulta.

Directament entroncades amb l'inventari patrimonial de la literatura catalana apareixen les recerques de Llorenç Soldevila i de Simona Škrabec i Manel Vila-Vidal. Soldevila investiga sobre Andorra i la literatura, un tema que aborda des de diverses vies —creativa, editorial, sociològica, crítica— en la línia innovadora i iniciàtica que caracteritza el seu estudi de la literatura catalana arrelada a les molt diverses geografies del territori. Interessa notablement la investigació, fonamentada i contrastada amb rigor, de Simona Škrabec i Manel Vila-Vidal en una molt nova línia de reflexió i observació científica del camp literari —el patrimoni— pel que fa a la traducció i a la divulgació de la literatura catalana al món des del segle XVI.

La suma de tots aquests estudis, molts dels quals anuncien una continuïtat de gran interès, denota la situació òptima de la recerca per part d'investigadors entusiastes i esforçats de diverses generacions. Només ens queda desitjar que les institucions vetllin pel feliç desenvolupament d'aquesta activitat científica, poc reconeguda en l'àmbit de les Humanitats, que dona sentit a l'ensenyament universitari i és a l'ensem del tot necessària en la forja i el manteniment d'una societat madura i moderna, que es vol viva i eficaç avui.

MONTSERRAT CORRETER
ORIOI TEIXELL

UNA IDENTITAT FORJADA EN LA MILITÀNCIA
MISONEISTA: LA NARRATIVA CATALANA
DEL PAIRALISME (1867-1893)

ANNA LLOVERA

Grup d'Estudi sobre la Literatura del Vuit-cents
Universitat de Barcelona

1. INTRODUCCIÓ

Llegint *El món d'ahir. Memòries d'un europeu*, d'Stefan Zweig, hom té la certitud que l'entrada al segle XX suposà molt més que un mer canvi de centúria. Les dues guerres que encetaren el 1900 trasbalsaren tota una generació, nascuda a finals del vuit-cents, fins al punt que es desferen aquelles certeses i aquelles seguretats que havien acompanyat la fornada anterior. És l'experiència que «todo lo sólido se desvanece en el aire» (BERMAN 1988).

El marc cronològic d'aquest treball cisella un seguit d'esdeveniments i de fenòmens que parteixen de les conseqüències de les revolucions burgeses liberals i topen amb la crisi del romanticisme i del jo, l'esclat de la modernitat i les revoltes populars obreres. És un temps, els anys que desfilen entre 1867 i 1893, convuls, en què es produeix, com evoca el títol d'un llibre recent, *La transformació del mundo* (OSTERHAMMEL 2015). S'ha parlat sovint d'aquest període en termes d'una lluita de classes que contraposa una alta cultura —representada per una burgesia industrial naixent— amb una de popular —obers, sobretot, però també menestrals i petits artesans—, i també en termes historicistes que pressuposen una continuïtat intel·ligible de la història; però potser no s'ha prestat prou atenció a un aspecte que permet explicar el segle XIX des d'una perspectiva atenta a la transversalitat del període: la modernitat i, per consegüent, l'antimodernitat.

Plantejar una lectura del vuit-cents des d'uns supòsits (anti)modernistes presenta alguns riscos, i és que, d'una banda, pot simplificar la complexitat del segle en reduir-lo a un debat purament estètic i ideològic, tot oblidant que és un fenomen, en primer lloc, històric; i, de l'altra, pressuposa que aquest debat ha existit. Però plantejar aques-

ta interpretació —molt més complexa i enriquidora del que pot semblar— també ofereix l'oportunitat de rellegir tot aquest material allunyant-se de la concepció, força calada, que el segle XIX ha sofert una «hypertrophie de l'imagination et de la sensibilité» (MAIGRON 1910) per culpa del romanticisme.

2. PROPOSTES I ANTIPROPOSTES DE LA MODERNITAT

«Il faut être absolument moderne», sentència Rimbaud el 1873. Ara bé, com es pot ser modern? Què vol dir ser modern? Anne-Marie Thiesse, una de les referents dels estudis sobre la creació de les identitats nacionals, explica que aquesta pruija de modernitat es du a terme de manera paradoxal. L'entrada en aquesta modernitat, diu Thiesse (1999), es produeix de la mà de la tradició. En la construcció de les nacions europees, es fa evident la voluntat, ben romàntica i herderiana, d'establir uns pilars fets de tradició, de costums, de passat. Per tant, és en les arrels on se cerquen els ingredients per al còctel de la modernitat.

Certament, aquesta no és l'única proposta que respon a la crida de Rimbaud. Hi ha diverses maneres d'enfrontar-s'hi, tot i que, *grosso modo*, podem establir dues posicions principals: d'una banda, hi ha la fascinació que el progrés i els avenços científics provoquen i que desembocarà, per exemple, en les avantguardes de principis del 1900; de l'altra, però, també es fa evident el rebuig d'aquesta expressió vital nova que soscava la tranquil·litat d'allò conegut i proposa nous models de comprensió del món. A casa nostra, com arreu, es vertebren ambdues posicions, tot i que aquí ens interessa sobretot la segona, la que reacciona a l'afany modernitzador i hi combat.

L'antimodernisme, erigit sobre les incerteses de la industrialització i del nou món que l'acompanya, pren un sentit concret en un moment històric determinat: aquell de l'esfondrament de l'Antic Règim i del naixement dels Estats-nació. Ja hem advertit que el segle XIX es vertebra sobretot a partir de les revolucions liberals burgeses i del fenomen industrialitzador que en deriva i que, per tant, la burgesia, com a classe social naixent, adquireix un protagonisme remarcable en

tot el projecte de modernització europeu. L'estudi de Marshall Berman citat més amunt repara en l'entusiasme que desperta la classe burgesa en tot aquest procés històric de modernització. Berman proposa una relectura d'un clàssic, el *Manifest comunista* de Marx i Engels (1848). En el primer capítol del *Manifest*, dedicat als burgesos i als proletaris, llegim: «La burgesia ha desenrotllat una funció altament revolucionària en la història» (MARX I ENGELS 2015: 49). Sorpren, sorgida de la ploma dels pares del comunisme, aquesta lloança del rol revolucionari del burgès. A despit de les lectures que tradicionalment s'han fet de l'obra de Marx —en el sentit que carrega dràsticament contra la classe burgesa—, Berman demostra que existeix una altra interpretació del *Manifest*. «¿Qué ha hecho la burguesía para merecer la alabanza de Marx?», es demana Berman (1988: 86). Dues coses. Primer: són la primera classe dominant que esgrimeix autoritat basant-se en les seves accions, no en les dels avantpassats; és a dir, s'han fornit d'una imaginació i d'un capital simbòlic *ad hoc* (com diria Bourdieu), i «han probado que es posible, a través de una acción organizada y concentrada, cambiar realmente el mundo» (BERMAN 1988: 88). I segon: han aconseguit «liberar la capacidad y el impulso humanos para el desarrollo: para el cambio permanente, para la perpetua conmoción y renovación de todas las formas de vida personal y social» (BERMAN 1988: 89). El desig de canvi continu i de transformació incessant de la burgesia captiva els autors del *Manifest*, que no li estalvien, tanmateix, les crítiques que han fet famosa aquesta obra.

Per ordenar les proeses aconseguides per la burgesia, Marx i Engels fan un llistat que comença amb l'afirmació següent: «La burgesia, allí on ha arribat al poder, ha destruït totes les condicions de vida feudals, patriarcals, idíl·liques» (MARX I ENGELS 2015: 49). Entre aquestes institucions destaca la família, que estava envoltada de «sentimentalisme commovedor» (MARX I ENGELS 2015: 50). No deixa de ser curiós que la burgesia, segons aquesta visió, sigui l'actora de la destrucció de la institució pairal per excel·lència (la família), i que, al mateix temps, sigui la creadora del relat idíl·lic dels orígens, aquell que exposa el mite del bon pagès en oposició al ciutadà corrupte i viciós. Com quedem, doncs? La classe burgesa és particip activa en la destrucció de les institucions feudals, patriarcals i idíl·liques (obre noves

formes de socialització) mentre les conserva i les lloa en el camp de la literatura? Som de nou davant de la paradoxa de la modernitat que ha narrat Anne-Marie Thiesse? I tant. «Elle va de pair avec un changement esthétique non moins radical: pour une nouvelle conception du monde, il faut des modes de représentations neufs. L'invention des nations coïncide avec une intense création de genres littéraires ou artistiques et de formes d'expression. Le retour aux origines est en fait œuvre d'avant-garde» (THIESSE 1999: 21). És en l'arcaic, en la tradició, on s'installa la imaginació d'aquesta classe burgesa delerosa de construir el seu lloc en el món.

Ara bé, aquestes manifestacions són paradoxals. Fan ús d'un utilatge mental i imaginari antiquat, si volem, antimodern. No canten al progrés, sinó que el rebutgen i atien la bandera del misoneisme, però són, al capdavall, mostres d'una reivindicació moderna (participen d'aquesta construcció del capital simbòlic amb què ser percebuts en el nou món) dotada, això sí, d'unes armes força antimodernes. Vet aquí la paradoxa.

Una altra qüestió és si, com demana Baudelaire en el prefaci de *Le Spleen de Paris*, aquestes manifestacions utilitzen un llenguatge més afí a la vida moderna: «Une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience» (BAUDELAIRE 1917: v).

No, la literatura catalana produïda sota l'efecte d'aquesta voluntat deliberadament misoneista no respon a una prosa poètica ni àgil (almenys no en conjunt). Més aviat s'inscriu en la lloança d'una idea que es farà cèlebre i que tenyirà, conceptualment, tota aquesta producció literària: el pairalisme.

3. EL PAIRALISME

«El pairalisme és un mot i un concepte que cal reivindicar» (CAMPS I ARBOIX 1952: 86). Amb aquesta contundència s'expressa Joaquim de Camps i Arboix, cèlebre jurista, historiador i polític guanyador del premi Duran i Bas de l'Institut d'Estudis Catalans l'any 1952 amb l'obra

Modernitat del dret català. La reivindicació que porta a terme Camps i Arboix s'opera en un terreny ideològic molt concret: la defensa i l'apologia del pairalisme com a model colpidorament modern i efectiu del dret civil català. Camps forma part dels autors que reclamen, des d'àmbits diversos, la virtut connatural del sistema pairal, tal com exposava Josep Torras i Bages algunes dècades enrere: «L'organització familiar és la patriarcal, [...] és la verdadera organització cristiana, perquè és l'eterna, la natural, la que des del principi inspirà el Summe Legislador de la humana naturalesa» (TORRAS I BAGES 1984: 243).

Com a mot, el pairalisme no gaudeix d'una bona salut. Rosa Congost (1988) ha posat de manifest la marginalitat d'aquest terme en els diccionaris i les enciclopèdies de la llengua catalana, però encara a dia d'avui, vint-i-nou anys després, continuem sense disposar-ne d'una definició acurada. El *Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans* es limita a refermar els vincles amb l'arrel occitana 'paire' («Sistema pairal», «Afecte a les coses pairals»), complementats amb la consulta corresponent a l'adjectiu *pairal*: «Dels pares o avantpassats». Una mica més precisa és la definició del *Diccionari de l'Enciclopèdia Catalana*: «Afecció a les coses pairals, als usos i costums tradicionals catalans», «Sistema basat en el manteniment dels usos pairals, especialment la família rural tradicional i la institució de l'hereu». Sistema, família i hereu, els tres mots clau del pairalisme. Sí que figura, en canvi, en el *Diccionari d'Història de Catalunya* (1992). Es tracta d'una entrada signada per Rosa Congost, en què fa evident que «no és segur que hi hagi un acord general en el significat d'aquests termes» (*pairalisme i visions pairalistes*). Però en proposa una definició: «concepte que expressa una determinada actitud davant les coses del camp». I continua: «El mot pairalisme vol definir i qualificar, sobretot, una manera col·lectiva de pensar i/o d'actuar que respon a uns determinats pressupòsits» (CONGOST 1992: 771-772). És el que més endavant Jaume Vicens i Vives en dirà *mentalitat*: «Mentalitat és una manera de prendre's la vida, que es reflecteix en una articulació espiritual conscient, en uns costums específics, la prevalença d'uns interessos i d'unes passions, la creació d'un tarannà secular» (VICENS I VIVES 1999: 18). És fa evident, amb aquesta definició, que el pairalisme no és ni una etapa històrica ni un moviment perfectament delimitable. Es tracta, més

aviat, d'una manera d'enfrontar-se amb el món, talment com si fos una resposta a la crida de Víctor Balaguer el 1864 a «La nova musa»: «Lo segle n'és de lluita. Lluitau, doncs, oh poetes / ensems soldats i apòstols» (LO TROBADOR DE MONTSERRAT 1874: 286). En aquest cas, tanmateix, la lluita es produeix en un sentit pràcticament antagònic del de Balaguer: amb la benèfica i decisiva lluita de l'exemple, del *bon* exemple. És precisament perquè es tracta d'una actitud que el pairalisme s'ha convertit en un afer més aviat ideològic que històric. La majoria de definicions que se'n coneixen o bé vituperen el terme o bé l'elogien. I, cal remarcar-ho, n'hi ha majoria de les segones.

Encara com a mot, Rosa Congost en disposa el naixement cap als anys deu del segle XX, és a dir, força després de l'ús habitual que en fem en aquest estudi. Aquesta paradoxa té una explicació senzilla, aparentment: cap grup (tampoc podem parlar d'una escola literària) no s'auto-defineix pairalista, malgrat que s'activen, a la segona meitat del vuitcents i com a resposta davant l'agitació que sacseja el segle XIX, uns codis que permeten parlar d'una actitud pairalista, sobretot en literatura però també en política. En aquest sentit, Llorenç Prats ha vist com «El model ideològic del pairalisme, encara abans de ser formalitzat pels juristes, actuà com a substrat de l'interès per la cultura tradicional a la Catalunya del segle XIX i esdevingué un dels pilars bàsics del catalanisme conservador» (PRATS 1988: 181-182). Però és a cavall dels dos segles que apareix la *Revista Jurídica de Catalunya* (fundada el 1895) i que s'inicien els estudis jurídics del notari Josep Faus i Condominas; un temps, a més, marcat per una forta agitació social i una crisi agrària remarcable. Són aquests els anys que veuen néixer el mot *pairalisme* com a proclamació d'un ideal social basat en l'excel·lència de les institucions jurídiques catalanes, que vinculen família, propietat i ordre social.

Com a concepte, la història del pairalisme resulta força més llamenera. Aferrat pràcticament de manera congènita a unes idees conservadores i tradicionalistes, el pairalisme ha estat explicat des de disciplines diverses.¹ Però han estat la jurisprudència, la història i l'etnografia, juntament

1. Les diverses aportacions de disciplines com l'antropografia, la història, el dret o el folklore a l'estudi de la família, que «a Catalunya quedà ancorada en el pairalisme», es poden resseguir en l'article de FERRER (2009: 111-121).

amb la literatura, les que més se l'han apropiat. Si Joaquim de Camps i Arboix és un, si no el que més, dels juristes estudiosos del sistema pairal, Jaume Vicens i Vives ho és des de la ciència històrica, i Llorenç Prats des dels estudis etnogràfics i folklòrics.

4. LA NARRATIVA RURAL CATALANA

Des de la historiografia contemporània, s'ha observat sovint com el gruix literari de textos vuitcentistes aplegats sota el paradigma de l'anomenada «literatura rural» són víctimes d'una mirada benèvola. Una mirada que deixa entreveure tant la distància (estètica, ideològica, temporal, en fi) entre el jo lector-crític i aquests textos com la desgana a enfrontar-s'hi, que acaba resultant en una mena de sentiment condescendent o en un judici una mica desafortunat, com aquests mots de Gabriel Ferrater fan observar:

Ya sabes que, según dicen, los fundadores de la prosa catalana moderna son Pin y Soler y Narcís Oller. A Pin y Soler no lo he leído ni pienso hacerlo: parece que es una especie de Fernán Caballero en más chiquito todavía. Es en todo caso el introductor de la peste ruralista entre los novelistas catalanes. [...] Nada malo puede decirse de Oller, pero tampoco nada bueno. Era de intenciones civilizadas, pero no tenía talento [...]. Vayreda es otro ruralista, y francamente malo, aunque tiene lo que podríamos llamar una vitalidad animal superior a la de Oller. [...] El otro novelista de la época que a veces se recuerda todavía es Raimon Casellas. Era un buen crítico de arte, pero sus novelas y cuentos son grotescos. [...] Y eso, o sea nada, constituye toda la prosa catalana de la *Renaixença*, aparte Ruyra y Víctor Català, que son lo único con cierta envergadura. De los demás, no sólo es difícil decir algo para caracterizarles individualmente, sino que ni siquiera forman propiamente una literatura, una escuela con cierta unidad: no son más que unos cuantos pequeños aficionados provincianos, que se dedican a imitar lo que está de moda en Madrid o París (FERRATER 1979: 127-128).

No és pas, malauradament, l'única opinió contumaç d'aquest material literari. Penso, per exemple, en la lectura que en fa Joan Fuster a

Literatura catalana contemporània (1971). L'intel·lectual de Sueca accepta la classificació, proposada anys abans per Rafael Tasis, que divideix la «novel·la urbana» (que Tasis anomenava «ciudadana») de la «novel·la rural» (o «de muntanya», segons Tasis). Tot i que Fuster matisa que cal comprendre el ruralisme «en una accepció àmplia», el que ve a dir és que considera literatura rural tota obra que ubiqui l'acció i els personatges «entre l'aspror i l'aïllament de les muntanyes», i, contràriament, és novel·la urbana aquella que es troba amurada de les «il·lusions cosmopolites dels modernistes i dels noucentistes» (FUSTER 1980: 80). Considero força naïf aquesta divisió novel·lesca per la ubicació geogràfica de la història, però dóna fe de les incerteses definitòries que sempre han envoltat aquest discurs literari.

Entre les visions crítiques amb els relats pairalistes, hi ha la desautorització que Gabriel Alomar efectua de les mostres de ruralisme en les arts catalanes en el cèlebre article aparegut el 1905 a *El Poble Català* titulat «Ruralitat». Entén el ruralisme «en el pitjor dels seus sentits, és dir, en el sentit de tendència d'hostilitat contra tot lo que ens ve de fora, prejudici contra tot lo nou, afany tradicional i conservatiu, consagració de lo local i de lo actual» (ALOMAR 1905: 2). Resulta curiós, tanmateix, constatar com també estableix un pla geogràfic per a la literatura rural: «Lo que abans era un càntic de gestes és avui casi exclusivament càntic de pagesia neoidíl·lica. Abans, l'endarreriment en el temps; ara, l'endarreriment en l'espai» (ALOMAR 1905: 2). Cal plantejar-nos, per tant, la importància de l'espai en la conformació de l'imaginari rural? Sens dubte. Però també cal, em sembla, ampliar les coordenades cap a una anàlisi capaç de contextualitzar el sorgiment d'aquesta literatura, tant en l'espai (la cultura del catalanisme) com en el temps (el temps de la Renaixença). Tot i aquestes aproximacions reaccionàries, faríem bé de recordar aquests mots de Baudelaire: «les *poetae minores* ont du bon, du solide et du délicieux» (BAUDELAIRE 1969: 547).

Fa relativament pocs anys, Elisa Martí-López signava un article sobre les possibilitats de mercat de la novel·la castellana i catalana a la segona meitat del segle XIX: «Historia literaria y análisis cuantitativo: Ediciones, éxitos de venta y novela en España (1840-1900)» (MARTÍ-LÓPEZ 2001). Aquesta és, em temo, l'única anàlisi quantitativa de

què disposem (la consulta del *Manual del librero hispano-americano* i d'altres catàlegs bibliogràfics a banda) sobre el mercat novellesc a casa nostra en aquells anys de naixença i establiment d'un sistema editorial català modern. Les dades —no exhaustives, segons l'autora— que aporta l'estudi confirmen no només que, si el comparem amb el castellà, el mercat català era reduït (71 títols en català i 966 en castellà), sinó també que no hi havia cap autor que despuntés per damunt de la resta. Amb alguna excepció, evidentment. Es tracta de Francesc de Paula Capella i Martí Genís i Aguilar.

A desgrat de la migradesa de títols (i d'autors: 27, en compta Martí-López), la novel·la en llengua catalana es va desenvolupant a poc a poc. Cal veure, també, com determinats factors externs minaven, o com a mínim no facilitaven, l'aparició de novel·les en català. Em refereixo a la manca d'un públic lector consolidat i a la Ley Moyano, de l'any 1857, que marcava l'obligatorietat de l'educació en castellà. Val a dir, però, que s'ha posat en dubte l'eficàcia d'aquesta llei, tant per raons intrínseques (ineficàcia executiva) com extrínseques (l'alt índex d'analfabetisme). Sigui com vulgui, l'article de Martí-López va encara més enllà i estableix la predilecció, d'entre els títols catalans, per les novel·les de costums en detriment de les novel·les històriques. Novament les xifres són contundents: 55 obres són de caràcter costumista, mentre que 13 ho són d'històric (les 3 restants, entenc, no tenen una adscripció de gènere determinant).

Aquest canvi en les modes literàries pot tenir l'explicació i l'efecte en dos esdeveniments ocorreguts l'un el 1866 i l'altre el 1874. El primer es tracta de la reflexió següent apareguda a l'*Almanaque del Diario de Barcelona*:

En los escritores que se dedican en Barcelona a la novela [en llengua castellana, bàsicament] se advierte hace dos o tres años una tendencia a descubrir las costumbres modernas y a apartarse del género histórico. Es cierto que la historia se presta más al estilo elevado y ofrece un campo inmenso a la fantasía, pero el estudio de la vida contemporánea, aunque presenta mayores dificultades, crea un género literario apenas cultivado hasta ahora en nuestra patria, que evita a los que se dedican a él las tentaciones de la imitación de los modelos de novela histórica de escritores extranjeros (AMADO 1866: 69).

Com a conseqüència d'aquest nou gust artístic, i aquí apareix l'altre fet, l'any 1874 es retira la medalla que l'Ateneu Barcelonès atorgava, en el marc dels Jocs Florals, a la millor novel·la de marcat caràcter històric. Aquest mateix any, el 1874, curiosament és l'any que Narcís Oller acudeix als Jocs, hi ho fa amb una «actitud mofeta» que aviat es transformarà en «posat serio i reflexiu» (OLLER 1896: 51). I és que Oller descobreix, tal com relata en el discurs presidencial als Jocs de 1896, allò que distingeix «lo real de lo ideal [...]»; vegí, en una paraula, lo que va de Nació a Estat» (OLLER 1896: 55). Aquest desvetllament de la curiositat identitària i estètica en Oller potser s'explica per les paraules d'obertura, aquell 1874, dels Jocs, pronunciades per Albert de Quintana: «Mentres nos faça tan bon so la campana del poble i anyorem tant l'alè de nostres muntanyes, la festa no es perdrà mai!» (QUINTANA 1874: 37). No m'atreveixo a valorar el contingut vaticinal d'aquestes paraules, però sí que vull remarcar com és justament aquesta dimensió elegíaca i rural dels Jocs la que desperta, en un primer moment, la curiositat literària en Narcís Oller. I alguna cosa deu tenir de cert quan, paral·lelament a l'aparició dels *Croquis del natural* (1879), primera aposta seriosa i realista (la càmera fotogràfica de l'exlibris ho manifesta) del novel·lista, Oller presenta, juntament amb Josep Yxart, una novel·la rural als Jocs Florals: *La pagesia. Novel·la de costums catalanes*. Però no ens enganyem. El text, pràcticament un esborrany de novel·la, ofereix una altra faceta d'escriptor: aquella que, començada en els anys de joventut, es burla de la institució jocflorallesca. Joan Sardà defineix perfectament el caràcter d'aquesta novel·leta: «quadret novellesc de guassa, l'idilli d'un escombriaire» (SARDÀ 1889: 162).

5. LA CONSTRUCCIÓ D'UN IMAGINARI I D'UNA IDENTITAT

El 1867 trobem el primer text en prosa d'adscripció plenament rural. Es tracta de *La vida en lo camp*, de Gaietà Vidal i de Valenciano, un recull de *quadros* sobre la quotidianitat de la vida rural. L'enfocament que hi proposa l'autor es fa palès en la ressenya que li ofereix Ventura Ruiz Aguilera (autor dels *Ecos nacionales*, 1849) i que evoca F. P. Briz

a *Lo Gay Saber*: «tots los assumptos que han inspirat aquest llibre nos posen en la obligació de recomanar-lo, no solsament per sa moralitat, sinó també per sa bella forma» (B. 1868: 84). És a dir, l'obra de Vidal i de Valenciano es lliura a una espècie d'alliçonament moral molt a gust d'alguns i que anirem trobant en pràcticament tots els textos que orbiten el relat del pairalisme.

Aquesta obra del penedesenc enceta, a Catalunya, un corrent literari que incidirà en la qüestió de la vida bonhomiosa al camp, tot reprenent, i readaptant, el *beatus ille* horacià i col·laborant en la construcció del «mite de la terra alta». La dècada dels 70 no és gaire prolífica en el gènere novellesc, però la següent, la dels 80, veu sorgir un volum considerable de títols. És el cas de les novel·les de Josep M. Valls i Vicens (que sovint signa amb el pseudònim Josep M. del Bosch Gelabert), les de Lluís de B. Nadal o alguna, també, de Martí Genís i Aguilar. Esporàdicament apareix alguna peça, com la que signa Antoni M. Fàbregas el 1886: *En Dolsapau*. És també el temps, però, de les novel·les de Carles Bosch de la Trinxeria i Josep Pin i Soler. Com podem comprovar, hi ha noms d'escriptors canònics i noms d'escriptors que, pràcticament, no han passat a la posteritat. Sigui com vulgui, aquests autors conreen una literatura que pren com a punt de partida la vida a pagès.

El fet més remarcable d'aquesta novel·lística és la càrrega moralitzadora de què s'acompanya. Susan Suleiman ha elaborat un estudi sobre les novel·les de tesi —gènere en què podem incloure els textos aquí tractats— en el qual conclou que tota novel·la de tesi conté un intertext doctrinal que defineix la idea sobre la qual descansa el relat (SULEIMAN 1983). La doctrina a la qual apellen les novel·les de tesi rurals catalanes és la del pairalisme. Caldria, tanmateix, veure amb més detall com el pairalisme implica una visió del món (una *Weltanschauung*) complexa, en el sentit que és una visió precapitalista, regulada per unes lleis (les catalanes, les de l'herència...), una forma de viure (rural, familiar) i unes tradicions, uns costums i unes creences particulars —concretament, unes creences religioses conservadores. Aquesta *Weltanschauung* confecciona tot un seguit de mites i símbols que es van repetint i que evolucionen d'una obra a l'altra, i que transmeten uns valors determinats.

Sembla, de fet, que sigui una visió del món que no deixa lloc per a l'èpica, ofegada sobtadament per una quietud idíl·lica que tot ho emmudeix. Ja ho deia Hegel de la literatura alemanya:

La société actuelle tout entière, dans son organisation prosaïque, a pris une forme directement opposée aux conditions que nous avons trouvées indispensables pour la véritable épopée. [...] La poésie épique s'est, par conséquent, réfugiée, délaissant les grands événements concernant les peuples, dans l'étroit domaine des situations privées de la famille, à la campagne ou dans les petites villes [...] C'est ainsi que, chez nous Allemands, en particulier, l'épopée est devenue idyllique (LE RIDER 2008: 159).

La literatura catalana no està sola, doncs, en la creació d'aquest relat idíl·lic que s'ha convingut anomenar «una de les aportacions majors al moviment de la Renaixença i al catalanisme polític conservador» (CASSANY 1992: 265). Certament, no podem comparar el camp literari alemany amb el català —perquè són dues realitats diferents que tindran, entrats el segle XX, derivacions ben divergents—, tot i que és interessant posar de manifest el ressò compartit d'aquest relat de la bondat de la vida rural. L'aparició d'aquest microcosmos ficcional en la literatura catalana té una explicació raonable: l'efecte de la ideologia del pairalisme, en formació a la segona meitat del XIX. No és que hi hagi cap autor punter que marqui la tendència idil·licorural, a casa nostra, sinó que més aviat és conseqüència d'aquesta identitat col·lectiva que, a través de símbols i mites, es proposen de construir alguns sectors socials vinculats a la Renaixença. Aquesta proposta adquireix, a la segona meitat del segle XIX i també a les primeres dècades del XX —quan és formalment estructurada pels juristes— una força remarcable.

Al voltant del pagès, prototipus del «bon català», es crea un fals món de sentit propi, un mite dels orígens sobre el qual legitima les aspiracions una classe burgesa que es deleix per regir, moralment i material, la societat. S'hi crea, en definitiva, la identitat del catalanisme de la Renaixença, una identitat que es mou, *nolens volens*, entre la voluntat de progrés (de futur) i la necessitat de la tradició (de passat).

Serafí Pitarra ho resumeix perfectament l'any 1867 al pròleg a *Cuentos de la vora del foc*: «Som amics del progrés i de la tradició, sens convenir en que [a] una dega enderrocar a l'altra» (PITARRA 1867: 9). (Tot i que tot seguit afegeix: «[...] i solament creiem que es deu sacrificar la tradició, quan aquesta és un destorb social o un enbolum que obstrueix el pas al carro del progrés».)² (PITARRA 1867: 9)

El diàleg entre la tradició i la modernitat configura, doncs, en la literatura catalana del segle XIX, un discurs identitari que genera filiacions i denúncies. Tot plegat revela la centralitat d'aquest relat en la configuració del catalanisme, un relat construït, sobretot, en l'àmbit de la imaginació literària i artística.

BIBLIOGRAFIA

- ALOMAR (1905): Gabriel Alomar, «Ruralitat», *El Poble Català*, any 2, núm. 44 (9-X-1905), p. 2.
- AMADO (1866): G. Amado Larrosa, «Movimiento literario», *Almanaque del Diario de Barcelona*, 1866, p. 64-71.
- B. (1868): B., «Bibliografía. La vida en lo camp d'en Gayetà Vidal. Follies d'Enrich Girbal», *Lo Gay Saber* (I-VIII-1868), p. 84.
- BAUDELAIRE (1917): Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris ou les cinquante petits poèmes en prose de Charles Baudelaire*, Paris: Chez Émile-Paul frères.
- (1969): Charles Baudelaire, «Le peintre de la vie moderne», *Beaux-arts*, dins: *Baudelaire. Œuvres complètes*. Préface, présentation et notes de Marcel A. Ruff, Paris: Éditions du Seuil, p. 547.
- BERMAN (1988): Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Traducción de Andrea Morales Vidal, Madrid: Siglo XXI de España Editores, S. A.
- CAMPS I ARBOIX [1953]: Joaquim de Camps i Arboix, *Modernitat del dret català*. Premi Duran i Bas 1952 de l'Institut d'Estudis Catalans, Barcelona: Bosch.

2. És aquesta, al capdavant, l'operació que el transforma de Pitarra a Soler? L'assumpció de la inevitabilitat del progrés i la renúncia al discurs de la tradició —en forma, a can Pitarra, dels drames costumistes tan exitosos i de nom tan evocadorament pairalista (*Lo pubill*, *L'hereuet*, *Lo didot*, *Els segadors*, etc.)?

- CASSANY (1992): Enric Cassany, *El costumisme en la prosa catalana del segle XIX*, Barcelona: Curial.
- CONGOST (1988): Rosa Congost, «Presentació. El pairalisme. Reflexions sobre una paraula, un concepte i dues conjuntures», *Estudis d'història agrària*, núm. 12, p. 7-16.
- (1992): Rosa Congost, «Pairalisme», *Diccionari d'Història de Catalunya*, Barcelona: Edicions 62, p. 771-772.
- FERRATER (1979): Gabriel Ferrater, «Carta a un neòfit castellà, sobre literatura catalana, seguida de cinc anotacions de diari, sobre Oller i Vayreda», *Sobre literatura. Assaigs, articles i altres textos, 1951-1971*, Barcelona: Edicions 62, p. 127-137.
- FERRER (2009): Llorenç Ferrer, «Història de la família», dins A. Simon (dir.): *Tendències de la historiografia catalana*, València: Universitat de València, p. 111-121.
- FUSTER (1980): Joan Fuster, *Literatura catalana contemporània*, Barcelona: Curial.
- LE RIDER (2008): Jacques Le Rider, *L'Allemagne au temps du réalisme. De l'espoir au désenchantement. 1848-1890*, Paris: Albin Michel.
- MAIGRON (1910): Louis Maigron, *Le romantisme et les moeurs. Essai d'étude historique et sociale d'après des documents inédits*, Paris: Libraire Ancienne, Honoré Champion, Éditeur.
- MARTÍ-LÓPEZ (2001): Elisa Martí-López, «Historia literaria y análisis cuantitativo: Ediciones, éxitos de venta y novela en España (1840-1900)», *Bulletin Hispanique*, tom 103, núm. 2, p. 675-694.
- MARX I ENGELS (2015): Karl Marx i Friedrich Engels, *Manifest del Partit Comunista*. Traducció de Jordi Moners i Sinyol, Manresa: Tigre de Paper.
- OLLER (1896): Narcís Oller, «Discurs del President del Consistori», *Jochs Florals de Barcelona, any XXXVIII de llur restauració*, Barcelona: Estampa «La Renaixensa», p. 49-57.
- OSTERHAMMEL (2015): Jürgen Osterhammel, *La transformació del mundo: una historia global del siglo XIX*. Traducció de Gonzalo García, Barcelona: Crítica.
- PITARRA (1867): Serafí Pitarrà, *Cuentos de la bora del foch*, Barcelona: Llibreria de I. López, editor.
- PRATS (1988): Llorenç Prats, *El mite de la tradició popular. Els orígens de l'interès per la cultura tradicional a la Catalunya del segle XIX*, Barcelona: Edicions 62.
- QUINTANA (1874): Albert de Quintana, «Discurs del Senyor President del

- Consistori», *Jochs Florals de llengua catalana, en l'any XVI de llur restauració*, Barcelona: Estampa de La Renaxensa, p. 29-37.
- SARDÀ (1889): Juan Sardá, «Narcís Oller», *L'Avens*, 2a època, any I, núm. 10 (25-X-1889), p. 162-167.
- SULEIMAN (1983): Susan Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris: PUF (Presses Universitaires de France).
- THIESSE (1999): Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales. Europe XVIIIe-XXe siècle*, Paris: Éditions du Seuil.
- TORRAS I BAGES (1984): Josep Torras i Bages, *Obres completes*. Volum I, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- TROBADOR DE MONTSERRAT (1874): Lo Trobador de Montserrat, *Poesias de D. Víctor Balaguer*, ed. completada ab totas las composicions fins avuy ineditas, Madrid: imprenta, estereotipia y galvanoplastia de Aribau y c^a (sucesores de Rivadeneyra).
- VICENS VIVES (1999): Jaume Vicens Vives, *Notícia de Catalunya*, Barcelona: Edicions 62.

EL MITE DELS ORÍGENS EN LA LITERATURA DELS ANYS VINT I TRENTA*

CARME GREGORI SOLDEVILA

*Grup de Literatura Catalana Contemporània
Universitat de València*

1. MITES I LITERATURA

«No hi res de nou sota el sol», va sentenciar l'Eclesiastés (Coh 1, 9) i, almenys pel que fa a la literatura, l'afirmació podria fàcilment argumentar-se com a certa. La literatura contemporània ha descartat una originalitat absoluta, que considera impossible, per a assumir-se com a herència i memòria d'una tradició cultural prèvia. D'alguna manera, tota obra literària pot ser entesa com a resultat de la literatura precedent, però hi ha una sèrie d'obres que es caracteritzen precisament per dur a terme, de manera conscient i premeditada, la transformació directa o indirecta d'un text anterior. Una literatura de segon grau que es coneix també com a literatura hipertextual (GENETTE 1982), una forma de transtextualitat en la qual l'hipertext o text derivat modifica d'alguna manera un text anterior o hipotext i que, per tant, té el referent en la mateixa literatura.

Els mites constitueixen una part substancial de l'imaginari col·lectiu, incorporats per les versions que els han fixat literàriament a partir d'una tradició ancestral, de caràcter fragmentari i oral, o directament per l'obra d'un autor, i actualitzats de manera recurrent a través de la reescriptura dels autors que, en cada època, han adaptat a la sensibilitat

* Vull fer constar que aquest treball s'ha beneficiat de l'ajuda del projecte d'investigació del Ministerio de Economía y Competitividad FFI2017-86542-P titulat *La literatura de segundo grado: las relaciones hipertextuales en la literatura catalana desde el "Modernisme" hasta 1939*.

Els estudiosos interessats tenen més informació sobre l'activitat del grup investigador, així com una base de dades sobre estudis d'ironia, que inclou estudis sobre relacions hipertextuals iròniques, en la literatura catalana des de l'inici del segle XX fins a l'actualitat en <http://www.uv.es/ironialitcat>.

i a les inquietuds dels seu temps la significació i el simbolisme dels mites (HERRERO CECILIA 2006: 60). Entesos com a històries exemplars que, situades en una dimensió ahistòrica, tracten l'etern humà i responen a través de relats imaginaris els interrogants sobre la condició humana, els mites esdevenen un component nuclear de la memòria textual de les societats perquè ens retornen als orígens, alhora que ens permeten configurar l'univers simbòlic del nostre present (MARTÍNEZ FALERO 2013: 488). En paraules de Paul Ricoeur (CHAUVIN *et al.* 2005: 235), el mite és memòria viva del passat i paraula oberta cap al futur.

2. EL MITE JUDEOCRISTIÀ DELS ORÍGENS: ADAM I EVA I L'EXPULSIÓ DE L'EDÉN

La interrogació sobre els orígens del món i de l'espècie humana, com a pregunta fonamental, ha generat mites en totes les cultures. En la tradició judeocristiana, el mite de la Creació queda recollit en el primer llibre de la Bíblia, el Gènesi, i es constitueix com a principal referent de l'imaginari literari i artístic sobre l'inici de la vida humana en les societats occidentals. Així, doncs, les reescriptures literàries del mite d'Adam i Eva i de l'expulsió del Paradís com a conseqüència del pecat original prenen com a hipotext el Gènesi bíblic. Ara bé, la versió més estesa del mite, segons la qual Déu va crear Adam de la terra i, més tard, va crear Eva a partir d'una costella d'Adam, només recull parcialment el relat bíblic perquè, de fet, el Gènesi aporta dues explicacions de la creació dels primers humans: en la primera (Gn, 1, 27), es diu que «Déu va crear l'home a imatge seua, el va crear a imatge de Déu, creà l'home i la dona», mentre que és en la segona (Gn, 2, 21-22) on Déu crea Eva a partir de la costella d'Adam. La Bíblia admet de manera simultània dues tradicions, l'anomenada iahvista, que presenta l'existència d'un home primordial, i l'anomenada elohista, segons la qual el primer ésser humà hauria estat un andrògin, i el primer home i la primera dona en serien les dues meitats separades (CAZENAVE 2015: 6; FERRÉ 2003: 666). D'altra banda, la Bíblia ignora el personatge de Lilith, que apareix en el *Zohar* de la càbala hebrea com a primera dona, amb un simbolisme oposat al d'Eva de dona lliure i igual a

l'home, la dona que no se sotmet ni a Adam ni a la llei divina, demonitzada a causa de la seua rebel·lió, que encarnarà les figures de dona malèfica i fatal en la tradició cultural posterior: des de la gran prostituta de Babilònia fins a la vampiresa, passant per les bruixes (CAZENA-VE 2015: 363-364; LABRE 2002: 187; FERRÉ 2003: 733).

En la reescriptura literària, el simbolisme d'Adam i Eva ha anat canviant al llarg dels temps, en funció del sentit atorgat per les actualitzacions que els autors han adaptat a la sensibilitat de cada època. Tant l'antiga teologia cristiana com la jueva presenten Adam i Eva com els responsables de la perdició de la humanitat; el seu pecat és font de vergonya i de culpa i el càstig que els correspon condemna els seus descendents a la mort, al dolor, al treball i, en el cas de les dones, al sotmetiment a l'home. A partir de Sant Pau, sobretot, Adam apareix com a imatge inversa de Crist, en una oposició entre la figura redemptora i el pecador (CARLESI 1994: 18). En el cas d'Eva, com ha recordat Morel, l'expressió reduccionista i negativa que la presenta com a culpable de la falta original i causant del part amb dolor, de la submissió de la condició femenina i de l'horror a les serps «est en vogueur dans les trois religions monothéistes» (2004: 382).

L'Edat Mitjana perpetuarà essencialment la imatge bíblica dels Adam i Eva pecadors, com a exemple negatiu i com a crida a la penitència i a la purificació. Tot i això, els misteris medievals europeus coincidiran a proposar una Eva prèvia al moment de la caiguda que es caracteritza per la ingenuïtat, la submissió i la dolcesa (NOËL 1994: 362). El simbolisme d'arrel bíblica estarà vigent fins al segle XVII, quan diverses obres, la més universal de les quals és *El paradís perdut* (1667), de John Milton, en canviaran sensiblement la significació. Milton deixa en un segon terme la penitència per a justificar Adam a través de la idea de redempció, en una operació glorificadora de Déu que és, al seu torn, una glorificació de l'home; mentre que Eva, presentada abans del pecat com la més meravellosa de les dones, un model d'innocència i de gràcia, vulnerable en la seua feblesa a la temptació satànica, assolirà, mitjançant la presa de consciència i el penediment una noblesa moral que farà possible, després de la pèrdua del Paradís, el naixement d'una altra mena d'amor entre ella i Adam, generador d'una humanitat que acabarà per reparar la culpa (NOËL 1994: 362).

En contraposició al sentit religiós del mite, l'època contemporània ha tendit a posar-hi de relleu una imatge més favorable, que fa èmfasi en les conseqüències que tindran els actes d'Adam i Eva en la conformació de la condició humana. Així, per a Erich Fromm, per exemple, el pecat original «lejos de corromper al hombre, lo liberó; fue el comienzo de la historia» (1984: 9). Igualment s'ha assenyalat que els orígens de la humanitat, marcats per la desobediència dels anomenats primers pares, representen prendre opció a favor del coneixement, fins i tot quan aquesta opció comporta la renúncia a la immortalitat. Encara que pot resultar paradoxal, el pecat d'Adam i Eva, una transgressió de la llei divina que, en principi, cal entendre negativament, és el que ha permès que els humans puguin assolir un benefici tan valuós com és l'accés al coneixement (GONZÁLEZ DE LA LLANA 2009: 223). La interpretació del mite també incorpora ara un altre tret positiu de la rebel·lió, que permet «s'émanciper, de devenir libre et autonome» (MOREL 2004: 33), és a dir, la conquesta d'una llibertat que constituirà una qualitat humana fonamental perquè «le permite al hombre elegir entre el bien y el mal y ser, por tanto, responsable de sus actos y susceptible de castigo por su culpa» (GONZÁLEZ DE LA LLANA 2009: 232).

Amb tot, la visió de la desobediència d'Adam i Eva com un profit per a la humanitat no exclou la consideració de les conseqüències negatives que porta aparellades: l'expulsió del Paradís, la pèrdua de l'estat de perfecció edènica i la condemna al dolor i als límits de l'existència humana.

L'expulsió va instaurar en els humans la nostàlgia del Paradís perdut. El Jardí de l'Edèn del Gènesi és la «pàtria del hombre sin pecado» (ESCARTÍN 1996: 233), que cal entendre, més que com un lloc, com un estat de gràcia sobrenatural i de plenitud; el Paradís és un sojorn d'immortalitat, l'edat primordial de puresa i felicitat anterior a la caiguda (CHEVALIER i GHEERBRANT 1982: 729-731; ESCARTÍN 1996: 233-234; MOREL 2004: 697-698). Per això, l'enyorament del Paradís ha estat interpretat per Mircea Eliade com el desig de depassar la condició humana i assolir la divina (CHEVALIER i GHEERBRANT 1982: 729), però també pot llegir-se com la voluntat de recuperar o d'obtenir un objecte o una situació de plaer. La nostàlgia de la unitat primigènica

perduda és el que, en opinió de González de la Llana, explicaria l'obsessió humana pel desig insatisfet (2009: 221) perquè, com ha recordat Bauman, el Paradís perdut és irrecuperable:

El recuerdo de aquella felicidad inocente persiguió a los descendientes de Adán y Eva y conservó viva en ellos la desesperanzada esperanza de que podía descubrirse o abrirse un camino de vuelta. Esto, sin embargo, no ha ocurrido... no va a ocurrir jamás [...] La pérdida de la inocencia es un punto sin retorno (2003: 3)

En les tres grans religions monoteistes, la promesa del Paradís per als justos funciona com un estímul a la bona conducta i, en aquest sentit, exerceix una funció de valorització de l'espera i de l'esforç perquè el premi que hom espera obtenir és l'accés a un espai de reparació i de plaer (MOREL 2004: 697-698).

3. UNA APROXIMACIÓ A LA REESCRITURA LITERÀRIA DEL MITE DELS ORÍGENS EN LA LITERATURA OCCIDENTAL DEL PERÍODE D'ENTREGUERRES

En el tombant del segle XIX al XX, un parell d'obres recuperaven en clau irònica el mite d'Adam i Eva per a l'època que tot just s'estrenava i en marcaven, en bona mesura, el to que predominaria en les reescriptures posteriors: *Adam i Eva al Paradís* (1897), d'Eça de Queirós, i *Els diaris d'Adam i Eva* (1904), de Mark Twain.

La narració de l'escriptor portugués recrea el mite de la primera parella humana d'una forma tan lliure com imaginativa, amb una marcada influència de la teoria de l'evolució amb què Darwin havia revolucionat l'explicació de l'origen de la vida. Marie-Hélène Piwnik la descriu en els següents termes:

Évocation ludique, parfois fantasmagorique, des premiers hommes sur la terre dont les implications religieuses et philosophiques sont pourtant évidentes, et qui propose en outre du couple génésiaque, alors même qu'une large place est laissée à l'imagination la plus débridée,

une image que l'on peut qualifier de réaliste, et en tout cas contraire à toute la tradition iconographique idéalisante de sa représentation. (1997: 420)

Amb un esperit lúdic semblant i també amb fina ironia, Twain reprén el mite, en dos relats paral·lels —els respectius diaris— que posen de manifest les dificultats d'Adam i Eva a l'hora d'afrontar una existència humana sense referents que els ajuden a interpretar una realitat completament desconeguda, però que també mostren les diferències de personalitat i d'interessos entre el primer home i la primera dona. Una part de l'obra, concretament «El diari d'Eva», va ser publicada en català en 1931 per la revista *D'ací i d'allà*, en traducció de Maria Rigol, i va sumar-se a l'interès per les reelaboracions del mite dels orígens que es detecta en el circuit literari català dels anys vint i trenta.

Els moviments culturals i artístics poden vincular-se a la reivindicació d'uns mites determinats (HERRERO CECÍLIA 2006: 71), amb els quals estableixen una especial sintonia, en la mesura que la recuperació dels mites va lligada a l'expressió de la sensibilitat de l'època. El mite d'Adam i Eva i de l'expulsió del Paradís sembla particularment connectat amb el gust estètic del període d'entreguerres. Sense pretensions de fer-ne una descripció exhaustiva, només a tall de mostra significativa, en presentarem alguns dels exemples, parant una especial atenció a aquells que van tenir ressò en les revistes catalanes de l'època.

En 1921, a la secció «Els llibres» de *La Revista*, una de les notes de l'apartat «Cal esmentar» ressenyava breument la novel·la de Charles Oulmont, *Adam et Ève*, publicada en francès l'any anterior, i en donava les claus com a novel·la d'amor: «havem trobat el sentimentalisme diluït i la lírica declamació que acostumen amagar-se darrera d'aquesta promesa: sentiment i fisiologia de l'amor» (J. LL. [Josep Lleonart] 1921: 48). L'autor, oblidat avui en dia, va gaudir d'una certa fama com a novel·lista i dramaturg en aquests anys, com ho certifica el fet mateix que se'n parle en una publicació catalana.

També en 1921 veia la llum *Back to Methuselan*, de Georges Bernard Shaw, una obra teatral composta per cinc peces curtes d'inspiració bíblica, la primera de les quals, «In the Beginning», recreava en

clau paròdica l'episodi del Gènesi. La connexió entre aquesta obra, publicada en traducció castellana en 1926, així com de l'*Adam et Ève* (1933), de Sacha Guitry, i de *La première famille* (1936), de Jules Supervielle, amb *Allò que tal vegada s'esdevingué* (1936), de Joan Oliver, ja ha estat assenyalada per la crítica (GIBERT 2004: 81-87; FOGUET 2011: 123).

Marguerite Radclyffe Hall, coneguda sobretot per la novel·la *The Well of Loneliness* (1928) i per l'escàndol que l'obra va provocar en la societat britànica pel seu lesbianisme explícit, havia guanyat anteriorment el Prix Femina amb *Adam's Breed* (1926), una novel·la que recupera la fusió amb la natura edènica com a ideal de vida per al seu protagonista, un cambrer que abandonarà una existència insatisfactòria per a viure en un bosc, retrobant així la seua filiació adàmica.

Karel Čapek, amb *Adam stvořitel (Adam el Creador)* (1927), obra teatral escrita en col·laboració amb el seu germà Josef, ens presenta una versió insòlita de la Creació, amb un Adam que, després de destruir el món perquè els conflictes i les injustícies l'han convertit en un fracàs, rep l'encàrrec de construir-lo de nou, perfecte. Després de molts anys de dedicar-s'hi, però, acabarà per reconèixer que el resultat és igualment insatisfactori, que la injustícia i els enfrontaments no s'hi han pogut erradicar, encara que el món també té coses bones, un balanç que posa de manifest la inutilitat d'una nova destrucció. En paraules de Sáiz Lorca, «Para Čapek cualquier revolución o cambio brusco, por bienintencionado que pueda ser, no puede acabar sino en fracaso o en un sistema aún peor que el que pretende sustituir. La utopía es pues imposible y las revoluciones y los cambios bruscos, inútiles» (2006: 164). En aquesta versió distòpica dels orígens, Čapek elimina ràpidament d'escena Eva i situa Lilith com a companya d'Adam, encara que cap de les dues aporta a la relació la primigènia harmonia edènica, perquè si la primera fuig del costat del primer home, la segona interromp constantment la seua activitat creadora (SÁIZ LORCA 2006: 163).

També el nord-americà John Erskine recupera Lilith en la seua novel·la *Adam and Eve* (1927), introduïda a l'Estat espanyol en la traducció castellana de 1931. A diferència d'Eva, que representa la funció de mare amb una personalitat possessiva, en un rol tradicional,

Lilith encarna la dona intel·lectual i lliure i ocupa un espai ignorat per la Bíblia.

En 1932, des de les pàgines de *Mirador*, Sebastià Gasch informava de l'edició en castellà de *Teatro burlesco de los negros*, obra de la qual destacava *The Green Pastures* (1930), de Marc Connelly, guanyadora del Premi Pulitzer de Teatre, que va marcar una fita en el teatre de Broadway per presentar, per primera vegada, un repartiment d'actors negres. Gasch ressaltava el caràcter paròdic d'aquesta recreació del Gènesi que trasllada el relat dels orígens als ambients dels negres nord-americans coetanis: «Adam, Caín [sic], Abraham, Moisés, desfilen per la comèdia i tenen la bonhomia i la familiaritat de qualsevol petit burgès de Harlem», però igualment crida l'atenció sobre el lirisme del resultat: «Aquest xoc d'un present tangible i d'un passat impalpable, la juxtaposició de l'immaterial alat i del material més pedestre, creen una poesia ingènua, amarada de frescor, d'humorisme, de tendresa i de fantasia» (1932: 5).

El mateix any, també des de *Mirador*, Joan Cortes ressenyava l'estrena al Poliorama de *Cuando los hijos de Eva no son los hijos de Adán*, de Jacinto Benavente. El crític en feia una rebentada en tota regla, acusant-la de ser «xerrameca de la més buida i pretensiosa» (1932: 5). En relació al nostre estudi, però, el detall que ens sembla més significatiu de l'anàlisi és la interrogació, carregada d'estupor, sobre la relació entre el títol i l'obra: «Hi hauria algú, prou ben intencionat, que volgués explicar-nos què vol dir això d'uns fills d'Eva que no són els fills d'Adam i que ens assenyalés la relació que hi pot haver entre aquest títol i la comèdia que el porta?» (CORTES 1932: 5). Si, com tindrem ocasió de detallar en l'apartat següent, el títol és un dels principals marcadors d'hipertextualitat (GENETTE 1982: 460), Benavente, per contra, n'hauria fet un ús purament decoratiu i enganyós, un reclam oportunista sense relació amb el tema o la història de l'obra.

A l'igual que Erskine, Marc Chadourne també rescatava la figura oblidada de Lilith a la seua novel·la *Dieu créa d'abord Lilith* (1937), i ho feia en un sentit semblant, com a dona lliure i igual a l'home, en contraposició a la submissió d'Eva. Chadourne canvia els escenaris bíblics per la ciutat francesa de Brest i per la Xina, alhora que trasllada

la història a l'època contemporània, establint-hi una relació hipertextual que es caracteritza per la transformació semàntica, perquè altera la significació de l'hipotext, i que incorpora una transposició diegètica, o canvi del marc espaciotemporal, i una transposició pragmàtica, o modificació dels esdeveniments i de les conductes (GENETTE 1982: 341). La *Revista de Catalunya* ressenyava l'obra a la secció «Llibres», i no dubtava a valorar-la com a «excel·lent» (L. M. [Lluís Montanyà] 1938: 618).

4. ELS MITE DELS ORÍGENS EN LA LITERATURA CATALANA DELS ANYS VINT I TRENTA

El relat del Gènesi té una presència significativa en la literara catalana dels anys vint i trenta, amb les figures d'Adam i Eva com a inexcusables protagonistes i amb el tòpic del Paradís perdut com a motiu recurrent. En aquest treball, per la necessitat d'acotar l'objecte d'anàlisi a l'espai de què disposem, ens centrarem en aquelles obres que exhibeixen la relació hipertextual en el títol, encara que no podem deixar d'assenyalar que el corpus és més extens. Obres com *Allò que tal vegada s'esdevingué* (1936), de Joan Oliver, «El primer arlequí» (1936), de Pere Calders, *Judita* (1930), de Francesc Trabal, *Un dia en la vida d'un home* (1934), de Mercè Rodoreda o *Invocació secular* (1926), de J. M. López-Picó funcionen igualment com a hipertextos de la narració bíblica.

El títol juga diverses funcions en l'elaboració del sentit de l'obra, les més importants de les quals són la funció de designació —l'única obligatòria—, que identifica el text, i la funció descriptiva, que assenyala alguna de les característiques de l'obra (GENETTE 1987: 88-89). La presència dels noms d'Adam i/o Eva o del sintagma «paradís perdut» en el títol descriu el tema de l'obra, d'una manera literal o figurada, alhora que hi imposa la condició hipertextual. En el seu estudi, Genette ha insistit a remarcar en diverses ocasions la importància del valor contractual del títol a l'hora d'establir una relació d'hipertextualitat: «le titre, qui constitue l'un des contrats d'hypertextualité les plus explicites et les plus exactes» (1982: 460).

4.1. Adam i Eva

Joan Oliver, un dels autors que incorpora la paròdia de tema bíblic en diverses de les seues obres, tant de la preguerra com de la postguerra (FOGUET 2011; PUIG MOLIST 2001), publica al *Diari de Sabadell*, en 1923 i sota un dels seus pseudònims habituals, Feliu Camp de la Sang, l'article «Adam i Eva». En aquest article, Oliver critica la descurança en el vestir dels senyors de Sabadell quan assisteixen als concerts del Teatre Principal, en contraposició amb el lluïment de les senyores. La referència bíblica només hi apareix en el títol de l'article, per a contribuir a donar-ne la clau d'interpretació, a través de la relació hipertextual que hi imposa. Oliver fa un ús temàtic metafòric del títol, perquè s'hi refereix al significat que pren Adam com a representant de l'estadi natural de l'home, incontaminat pels formalismes imposats per la civilització. El sentit que li atorga Oliver es correspon al que ens ofereix el DIEC2, com a «home que no té cura de la polidesa de la seva persona, que va sempre mal engiponat, brut»; és a dir, posiciona la naturalitat d'Adam en el cantó oposat a la cultura i la civilització que reclama:

Sabem prou que no és aquesta una qüestió essencial; però no sols de qüestions essencials viu l'home. I aquesta cosa del vestit i de la manera de presentar-se, entenem nosaltres que té una altra significació. Creiem que el poble on la gent no té cura en vestir-se amb dignitat i àdhuc amb elegància —elegància, en el sentit estricte del mot— i tal com correspon a cada estament és un poble on el nivell de cultura no va pas molt amunt (1923: 1).

Joan Alavedra publica «Adam i Eva a Barcelona» dins el seu llibre *El fet del dia* (1935), que aplega una selecció dels articles publicats a *Mirador* i de les cròniques radiofòniques que, amb el mateix títol, feia a Ràdio Barcelona. En aquest cas, l'autor ens ofereix un reportatge sobre el moviment nudista a Barcelona, on el títol i algunes altres referències al Gènesi, com ara, la denominació de l'espai nudista del «Palau dels Amics del Sol» com el «Paradís de Can Galopa», fan referència a una altra de les accepcions que la llengua comuna atribueix a Adam; en con-

cret, segons el DGLC, «Anar amb el vestit d'Adam» significa «Anar completament nu». A través de la relació hipertextual, Alavedra vol fer present no només la pràctica del nudisme com a estil de vida, sinó la innocència, la manca de vergonya amb què es viu la nuesa, pròpia de l'estadi anterior a l'expulsió del Paradís. Com és ben sabut, la narració del Gènesi ens diu, primer, que «Els dos, l'home i la seua dona, anaven nus, i no se n'avergonyien» (Gn 2, 25), per a recordar-nos, a continuació que, després de la desobediència que fa que se'ls obrin els ulls, Adam i Eva s'adonen que van nus i «van cosir fulles de figuera i se'n feren vestits» (Gn 3, 7). Per aquest motiu, quan senten els passos de Déu, reaccionen amb por i vergonya com a conseqüència de la culpa que els desperta haver transgredit la prohibició divina.

Xavier Benguerel dedica un poema a «Adam», dins del recull *Poemes*, publicat en 1934. Per a Ignasi Agustí, aquest poema té el valor de donar «el to de la seva poesia» (1934: 6) perquè aconseguix oferir-nos un retaule de la Creació, un món verge, amb una ingenuïtat i una sorpresa que restitueixen el primer dia de l'home sobre la Terra.

«La creació d'Eva» encapçala i dona nom al recull *La creació d'Eva i altres contes* (1922), de Josep Carner. L'escriptor ens hi ofereix una paròdia amable de l'episodi del Gènesi alludit pel títol, protagonitzat per Quiquet, un nen que arriba a creure que és a punt de viure, com un nou Adam, la creació de la dona a partir de la seua costella. Suggestonat per la lliçò d'Història Sagrada que li ha revelat la manera com van ser creats el primer home i la primera dona, i per l'atmosfera de Paradís terrenal que es respira a l'hort del senyor rector, Quiquet atribueix el mal de ventre provocat per una ingesta excessiva de peres a l'anunci de la imminent creació de la pròpia muller. Carner ens dibuixa, amb una combinació de tendresa i ironia, la vergonya i la innocència del nen, espantat per una situació que considera escandalosa, i la lleugeresa d'un drama incruent que es desfà amb els plors i la confidència finals. Des del punt de vista hipertextual, estem al davant d'una transformació lúdica o paròdia, que ens proposa una transformació semàntica de l'hipotext, perquè en canvia radicalment el significat, amb transposició diegètica, pel canvi de les coordenades espaciotemporals i transposició pragmàtica o modificació dels esdeveniments.

Carles Soldevila va fer servir un títol gairebé idèntic —amb la sola modificació del nom del personatge— en *La creació d'Adam* (1930), amb una mateixa càrrega hipertextual, ja que invoca amb claredat, com ho feia el títol de Carner, un dels episodis nuclears del Gènesi, el de l'inici de l'espècie humana. L'obra és una comèdia lleugera que, a banda de la dramatització operada en el canvi de la narració al discurs teatral, també hem d'entendre en aquest cas com una transformació lúdica que opera mitjançant una transformació semàntica, amb transposició diegètica i amb transposició pragmàtica, perquè ni els escenaris, ni l'època, ni els personatges ni les accions coincideixen amb els de l'hipotext. Tot i així, el contracte d'hipertextualitat instaurat pel títol fa que el lector, per innocent que siga, no puga ignorar la clau de lectura que incorpora i que, almenys, s'haja de plantejar, com a grau mínim de lectura hipertextual, el per què del títol i de la relació amb el Gènesi (GENETTE 1982: 357). Des de les pàgines de *Mirador*, Manuel Brunet, sota el pseudònim M. B., després de descriure'n la història i valorar-ne el resultat, acabava per establir el vincle que unia hipotext i hipertext. Els familiars de la vídua rica, que intenta combatir la soledat amb invitacions constants, inventen un suposat professor Adam Smith que ha de fer classes a la nena per fugir dels continus compromisos, però la vídua solitària estén la invitació al professor. Un aventurer que té esment de la situació en una conversa caçada al vol, es presenta al dinar com a Adam Smith i la vídua se n'enamora, amb la qual cosa, com conclou el crític de *Mirador*, «els creadors d'Adam l'han instal·lat al paradís» (1930: 5).

Carles Soldevila també és autor de la novel·la *Eva* (1931) on, novament amb una transformació semàntica, amb transposició diegètica i transposició pragmàtica, recupera el personatge bíblic femení. A més del títol, hi funciona com a indicador de la relació heipertextual la referència que s'hi fa en un moment determinat: «el nom d'Eva esclatava dins el cervell de Maurici com devia esclatar al Paradís, a l'hora del pecat»¹ (SOLDEVILA 1967: 171). En l'obra de Soldevila, Eva és in-

1. Magí Sunyer (2016) ja ha cridat l'atenció sobre la importància del nom del personatge i sobre aquesta mateixa referència. Vull agrair-li que me'n fes esment quan jo preparava aquest treball.

nocent però alhora encarna la dona entesa com a temptació. Tanmateix, el càstig de l'expulsió del paradís per haver trencat les normes de la moral burgesa hi és transformat en un desenllaç alliberador amb el qual l'autor capgira el sistema de valors de l'hipotext.

Joan Santamaria publica *Adam i Eva* (1936), una novel·la ambientada en les revoltes carlines del regnat d'Amadeu de Savoia en què Joan i Rosa, la parella protagonista, representen el paper del primer home i de la primera dona. A pesar que el conflicte dels enamorats queda molt diluït dins de la narració dels esdeveniments relacionats amb els enfrontaments entre carlins i liberals, és el que hi funciona com a estructura de la novel·la, com assenyala el títol. Joan serà expulsat del paradís sentimental que ocupa amb la seua promesa per haver transgredit doblement la llei: ha caigut en la temptació sexual d'una dona satànica —Pili— i ha lluitat contra les tropes carlines, la causa de les quals és fermament defensada per Rosa i el seu avi. Finalment, però, i després d'un llarg període de separació i de rebuig per part de la dona, la parella es retrobarà, deixant a una banda la batalla entre liberals i carlins, i, com Adam i Eva, s'estimaran sense convencions i sense prejudicis, en un paradís particular fet d'intimitat i de sexe.

En 1932, des de l'*Almanac de l'Esquella de la Torratxa*, Pompeu Creuhet donava a conèixer, sota el títol «Els pecats capitals treuen el nas», un avançament dels *Diàlegs d'Adam i Eva*, obra que hi constava «en preparació». En aquesta ocasió, la transformació semàntica en relació a l'hipotext no opera mitjançant transposició diegètica, perquè els personatges són Adam i Eva, situats en «aquell jardí», com específica de manera tan escueta com clara l'acotació inicial de l'escena, però sí que involucra una transformació pragmàtica, en la mesura que l'escena descrita per Creuhet, en la qual Adam i Eva descobreixen i donen nom als pecats capitals, no té cap presència a l'hipotext. La transformació lúdica que du a terme el text, en relació a l'hipotext bíblic, també representa una clara transvaloració o alteració dels valors atribuïts a les accions, actituds o sentiments dels personatges. A diferència del Gènesi, on Adam i Eva, abans de l'expulsió del paradís, són innocents i fets a imatge i semblança de Déu, en aquests *Diàlegs*, Adam és «el gran bergant» que «es posa a moure brega a la seva muller» (CREHUET 1932: 33), superb, luxuriós i iracund, i tots dos repre-

senten rols de masculinitat i feminitat contemporanis, anacrònics en relació a l'hipotext.

El procediment hipertextual utilitzat per Crehuet és el de la continuació elíptica de l'hipotext (GENETTE 1982: 198), que narra una elipsi o episodi no narrat en el text d'origen. És una estratègia hipertextual que s'alimenta del laconisme característic del mite, que convida a l'amplificació moderna (GENETTE 1982: 312). Com ha advertit Pueo (2002: 109), el fet mateix d'omplir d'un nou contingut el relat mític, de contar el que l'hipotext no explicava, ja constitueix una ironia i situa la relació hipertextual en l'àmbit de la paròdia.

4.2. El paradís perdut

Llorenç Riber publicava, en 1920, *El camins del Paradís Perdut*, on aplegava dues narracions entre fantàstiques i hagiogràfiques, elaborades a partir de fonts erudites (ROSSELLÓ BOVER 2011: 76-78): «Les meravelloses navegacions de Sant Brandan i els seus monjos» i «Les incansables peregrinacions dels tres monjos Teòfil, Sergi i Higini». La primera relata el viatge de Sant Brandan i els seus monjos a la recerca del Paradís Terrenal, un viatge ple d'aventures fantàstiques i de perills que els protagonistes aconsegueixen superar amb l'ajuda de Déu. L'itinerari acaba amb l'accés al Paradís, on es troben amb els profetes Henoc i Elies, i el viatge de retorn. Els pelegrins de la segona narració també viatgen amb el mateix objectiu i, igual que Sant Brandan i els seus acompanyants, aconsegueixen eludir les dificultats i els perills per la protecció divina. En aquesta ocasió, en canvi, la fi del trajecte no serà el Paradís sinó l'habitatge de Sant Macari, a través del qual coneixen que l'entrada al Paradís és impossible en vida.

Les narracions de Llorenç Riber, tot i l'innegable component fantàstic i l'elaboració literària, adopten un marcat caràcter religiós. Per al cristianisme, el Paradís no és tan sols el lloc imaginari de l'inici sinó també el de la fi (RONNBERG 2011: 148); per això, la recerca del Paradís s'ha convertit en l'objectiu de l'home caigut que desitja retrobar el camí del Cel (CAZENAVE 2015: 504). La santedat dels protagonistes de Riber guia el seu itinerari cap a la recuperació de l'estat de gràcia per-

dut i els fa mereixedors de la protecció de Déu per a assolir-lo o per a esperar-lo com a recompensa després de la mort.

A diferència de Riber, Carles Soldevila i Tomàs Roig i Llop van recrear el mite del Paradís perdut explorant-ne la dimensió de plaer sensorial i d'existència al marge de normes i de responsabilitats.

A *Paradís perdut* (1934), Carles Soldevila narra la història del Doctor Jordi Compte, un metge eminent de personalitat ascètica que, lliurat a la seua ciència, ha renunciat als plaers dels sentits. Una nit, la llevadora Amèlia Rafel el fa acudir al seu domicili per un avís que resulta ser només l'excusa per a una proposta amorosa. El Dr. Compte comprèn de sobte l'absurditat d'una castedat que ara contempla com «un heroisme gratuït i fora de lloc» (SOLDEVILA 1967: 617) i es disposa a lliurar-se a l'abraçada, però la crida d'una urgència mèdica trenca el moment de voluptat i retorna el personatge a les responsabilitats que ha adoptat com a forma de vida. El balanç de l'aventura el resumeix perfectament el protagonista quan sentència «El paradís ja no és per a mi» (SOLDEVILA 1967: 617). Ara, el Paradís representa una existència presidida pel plaer, pel gaudi dels sentits –particularment, del sexe–, que es contraposa a la vida inhòspita i malhumorada del treball i de les responsabilitats, conseqüència de l'expulsió del Paradís. La nostàlgia del Paradís perdut és, doncs, l'enyorament del plaer sense deures ni obligacions.

«El paradís perdut» encapçala i dona nom a un recull de contes publicat per Tomàs Roig i Llop en 1936. L'aventura de Ramonet que s'hi narra coincideix a presentar el Paradís com una experiència sensorial voluptuosa, de delícies embogidores, fins al punt d'incórrer en la paradoxa de referir-s'hi com a «evasió pecaminosa» (1936: 9). El jove, que passa per ser un model de responsabilitat i bon comportament, prepara amb molta cura, d'amagat de la família, la nit de plaer que, als divuit anys, satisfarà el seu temperament sensual i «la roentor eròtica del dintre» (1936: 9). La revetlla li oferirà un ambient «vibrant de paganes sentors» i totes les temptacions, de la mà de la deliciosa Mimí, fins que en serà bruscament expulsat quan no puga pagar la factura per haver-li desaparegut la cartera i la família l'interne en un col·legi i li prepare un futur que passarà pel casament

amb una parenta llunyana, filla d'uns hisendats rics de la “província” de Palència i que, a jutjar per un seu retrat, es tracta d'una noieta de galtes begudes, celles juntes i ulls en blanc. I que té tota la febre de la mística espanyola —diria un psicòleg sagaç. (1936: 13)

En la pacient preparació de l'accés al Paradís per part del personatge, Roig hi reflecteix un dels aspectes del mite: el que, presentant-lo com a lloc de reparació i de fruïció, posa de relleu el valor de l'espera i de l'esforç que s'hi ha d'esmerçar per a assolir-lo (MOREL 2004: 697-698).

Com es pot deduir fàcilment per la sinopsi dels arguments, els hipertextos de Soldevila i de Roig efectuen una transformació seriosa o transposició de l'hipotext, mitjançant una transformació semàntica que descansa en una transposició diegètica i en una transposició pragmàtica.

Si les narracions de Llorenç Riber no suposen una alteració en l'ordre axiològic en relació als valors de l'hipotext, en la mesura que es mantenen dins del cànon religiós, els relats de Carles Soldevila i de Tomàs Roig i Llop s'han d'entendre com una transvaloració del Gènesi perquè el sentiment de pèrdua del Paradís es concentra en la dimensió que podríem anomenar «pagana», deixant de banda per complet qualsevol consideració entorn de l'estat de gràcia espiritual. En ambdós casos, la vivència paradisiàca aïlla només el component plaent de la situació, però entès des de la perspectiva estrictament humana.

5. CONCLUSIONS

El mite dels orígens té una presència rellevant en la literatura catalana dels anys vint i trenta, una recurrència que té la seua raó d'ésser en el caràcter fundacional del mite, com a punt de partida de la condició humana en l'imaginari de les societats de tradició religiosa i/o cultural judeocristiana. Cada època n'ha fet la seua recreació, per la necessitat de reconèixer-se en uns referents identitaris, però, en el món contemporani, a més, hi ha comptat la voluntat de replantejar-ne els fonaments per a posar a prova el mite en una cultura que ja no es basa en les seguretats del pensament religiós. Amb l'única excepció de Llo-

renç Riber, la resta de les reescriptures dels mites d'Adam i Eva i del Paradís perdut deixen de banda el sentit espiritual de comunió amb la divinitat per a explorar-ne l'element sensorial o psicològic de mesura estrictament humana.

El to predominant en les reelaboracions hipertextuals catalanes del relat del Gènesi en el període estudiat correspon al règim lúdic i es concreta, per tant, en forma de paròdia. Podem apuntar, com a hipòtesi que explique aquesta preferència, la necessitat de fixar una distància racional i higiènica amb uns referents de caràcter religiós, en una societat en la qual el pes de la religió és encara considerable però que ja ha assolit el nivell suficient de laïcització cultural com per a integrar sense excessius problemes la paròdia bíblica.

Per últim, cal apuntar que, en el corpus de textos analitzats el títol adquireix una notable importància perquè és l'element que imposa la clau hipertextual d'interpretació, en unes obres que, de manera dominant, opten per la transformació semàntica, amb transposició diegètica i transposició pragmàtica.

BIBLIOGRAFIA

- AGUSTÍ (1934): Ignasi Agustí, «Xavier Benguerel, *Poemes* (La Revista)», *Mirador*, núm. 268 (22 març), p. 6.
- BAUMAN (2003): Zygmunt Bauman, *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*, Madrid: Siglo XXI.
- CARLESÍ (1994): Ferdinando Carlesi, «Adam», dins *Dictionnaire des personnages*, París: Robert Laffont, ps. 18-19.
- CAZENAVE (2015): Michael Cazenave (ed.), *Encyclopédie des Symboles*, 5^a ed., París: Librairie Générale Française.
- CHAUVIN ET AL. (2005): Danièle Chauvin-André Siganos-Philippe Walter (eds.), *Questions de Mythocritique. Dictionnaire*, Paris: Éditions Imago.
- CORTES (1932): Joan Cortes, «Benavente al Poliorama», *Mirador*, núm. 166, (7 abril), p. 5.
- CREHUET (1932): Pompeu Crehuet, «Els pecats capitals treuen el nas», *Almanac de l'Esquella de la Torratxa*, p. 33.
- FERRÉ (2003): Jean Ferré, *Dictionnaire des mythes et des symboles*, Mónaco: Éditions du Rocher.

- FOGUET (2011): Francesc Foguet, «La revolta de Caïm. Notes per a una lectura d'Allò que tal vegada s'esdevingué, de Joan Oliver», dins DDAA, *Llegir els clàssics. Estudis i interpretacions*, Lleida: Pagès Editors, ps. 113-135.
- FROMM (1984): Erich Fromm, *Sobre la desobediencia y otros ensayos*, Buenos Aires: Paidós.
- GASCH (1932): Sebastià Gasch, «Sobre teatre negre», *Mirador*, núm. 197, (10 novembre), p. 5.
- GENETTE (1982): Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París: Éditions du Seuil.
- GENETTE (1987): Gérard Genette, *Seuils*, París: Éditions du Seuil.
- GIBERT (2004): Miquel M. Gibert, «Joan Oliver i el teatre de bulevard», *Els Marges*, núm. 72, ps. 77-91.
- GONZÁLEZ DE LA LLANA (2005): Natalia González de la Llana, *Adán y Eva, Fausto y Dorian Gray: Tres mitos de transgresión*, Aachen: Shaker Verlag.
- HERRERO CECILIA (2006): Juan Herrero Cecilia, «El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias», *Çedille. Revista de Estudios Franceses*, núm. 2 (abril), ps. 58-76.
- J. LL. (1921): Josep Lleonart, «Els llibres», *La Revista*, núm. 128, (gener), ps. 46-48.
- LABRE (2002): Chantal Labre, *Dictionnaire biblique culturel et littéraire*, París: Armand Colin.
- L. M. (1938): Lluís Montanyà, «Llibres», *Revista de Catalunya*, núm. 85 (15 abril), p. 618.
- M. B. (1930): Manuel Brunet, «La creació d'Adam, comèdia de Carles Soldevila», *Mirador*, núm. 99, (25 desembre), p. 5.
- MARTÍNEZ-FALERO (2013): Luis Martínez-Falero, «Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura», *Revista Signa*, núm. 22, ps. 481-496.
- MOREL (2004): Corinne Morel, *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, París: Éditions de l'Archipel.
- NOËL (1994): Bernard Noël, «Ève», dins *Dictionnaire des personnages*, París: Robert Laffont, ps. 361-362.
- OLIVER (1923): Joan Oliver, «Adam i Eva», *Diari de Sabadell*, núm. 1189, (20 desembre), p. 1.
- PIWNIK (1997): Marie Hélène Piwnik, «Adão e Eva no paraíso: révisão d'un mythe», dins Elza Miné i Benilde Justo Caniato (eds.), *150 Anos de Eça de Queiroz. Anais do III Encontro Internacional de Quierosianos*, Sao Paulo: Universidade de São Paulo, ps. 420-426.

- PUEO (2002): Juan Carlos Pueo, *Los reflejos en juego (Una teoría de la parodia)*, València: Tirant lo Blanch.
- PUIG MOLIST (2001): Carme Puig Molist, *Les col·laboracions de Joan Oliver al Diari de Sabadell (1923-1928)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- ROIG I LLOP (1936): Tomàs Roig i Llop, *El paradís perdut*, Barcelona: Quaderns literaris.
- RONNBERG (2011): Ami Ronnberg (ed.), *Le livre des symboles*, Colònia: Taschen.
- ROSSELLÓ BOVER (2011): Pere Rosselló Bover, «L'obra narrativa de Llorenç Riber», dins DDAA, *Actes de les Jornades d'estudi sobre Llorenç Riber*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, ps. 75-89.
- SÁIZ LORCA (2006): Daniel Sáiz Lorca, *La literatura checa de ciencia ficción durante el período de entreguerras*, tesi doctoral, Universidad Complutense de Madrid, <<http://eprints.ucm.es/7377/>>
- SOLDEVILA (1967): Carles Soldevila, *Obres Completes*, Barcelona: Selecta.
- SUNYER (2016): Magí Sunyer, «Eva, de Carles Soldevila, la ironia de situació», dins Ferran Carbó, Carme Gregori i Ramon X. Rosselló (eds.), *La ironia en les literatures occidentals des de l'inici de segle fins a 1939*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, ps. 348-362.
- TWAIN (1931): Mark Twain, «El diari d'Eva», trad. de Maria Rigol, *D'ací i d'allà*, vol. 20, núm. 163, (juliol), ps. 239-240-243-244.

LA RELACIÓ EPISTOLAR ENTRE
JOAN PUIG I FERRETER I JOSEP CARNER*

ORIOI TEIXELL PUIG

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

El 3 d'agost de 1949 Joan Puig i Ferrerter escriví a Josep Carner des de París per anunciar-li la represa de les Edicions Proa a Perpinyà i per sol·licitar-li una obra per a la col·lecció «A Tot Vent», de la qual Puig és, novament, i a l'exili, director literari: «Estimat i admirat amic: Josep Queralt i jo anem a reprendre, a França naturalment, les Edicions Proa.» Amb el mateix propòsit i amb una fórmula introductòria gairebé idèntica, Puig escriuria a Domènec Guansé¹ un mes més tard i a Xavier Benguerel² dos mesos més tard. Amb tot, l'intercanvi epistolar de Puig amb Carner³ havia començat un any abans, al 1948 —a pro-

* Aquest treball forma part de la investigació del Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (GRILC) de la Universitat Rovira i Virgili, consolidat per la Generalitat de Catalunya (2017 SGR 599).

1. Per a la relació epistolar Puig-Guansé, vegeu TEIXELL 2016 i, per a una carta anotada de l'intercanvi, TEIXELL 2017.

2. Per al carteiig Puig-Benguerel, vegeu BUSQUETS I GRABULOSA 1993. Resten, no obstant això, quatre lletres inèdites —una, signada conjuntament entre Benguerel i Guansé. Busquets i Grabulosa (1993: 151) explica que Graells li fa avinent l'existència de tres d'aquestes cartes no publicades però que no aconsegueix de trobar-les. Hi ha, però, dos errors substancials en l'edició epistolar: (a) els tres poemes («Tríptic de solitud») —i la recomanació de llegir-los i de fer-los llegir a Guansé— editats en la darrera carta (1993: 176) formen part, en realitat, de la primera (1993: 153), i (b) la sisena missiva (1993: 168) és de desembre i no d'abril (l'error és fruit d'una confusió en la lectura de l'abreviació *dbre* per *abril*).

3. S'han trobat 9 epístoles al fons Joan Puig i Ferrerter de l'Arxiu Històric de Tarragona (AHT), 33 a la Biblioteca de Catalunya (BC) —15 al fons Joan Puig i Ferrerter (una de les quals incompleta) i 20 al fons Josep Carner— i 11 al fons Josep Queralt de la Universitat de Perpinyà (UP). A més, es conserva la reproducció d'una carta (l'original de la qual resta perdut) al dietari de Puig (1981: 253-254). Destriant-ne les còpies, es conserva un total de 36 cartes: 23 de Puig i 13 de Carner. Malgrat que el conjunt de l'epistolari resta inèdit, algunes de les lletres es troben editades per Camps i Arbós en apèndix al carteiig Carner-Queralt, al sisè volum de l'epistolari Josep Car-

pòsit dels Jocs Florals d'aquell any a París, que Carner presidia—, i s'allargaria fins al 1952, en què una carta del príncep dels poetes del 21 de maig (on anuncia a Puig que s'hostatja a l'hotel Avenida de París i li proposa de veure's) conclou el diàleg, sobtadament i d'improvís. Malgrat el final bruscat, l'epistolari entre aquests dos exiliats catalans deixa una mostra de trenta-sis cartes, que esdevé un diàleg inconstant, entretallat. La intermitència epistolar (leitmotiv de l'escassa correspondència de Puig a l'exili)⁴ es deu a períodes freqüents de silenci —de Carner—, a lletres perdudes (en donen fe les múltiples al·lusions a mots o esdeveniments anteriors impossibles de localitzar entre les cartes que es conserven) i a entrevistes personals i telefòniques. A desgrat del caràcter a priori fragmentari de la correspondència, les lletres que es conserven constitueixen un aplec considerable, testimoni de primera mà de la dificultosa represa de Proa a l'estat francès, que permet polsar l'opinió de dos intel·lectuals catalans exiliats sobre diversos temes de l'actualitat literària, social i política.

Malgrat que els afers a l'entorn de Proa basteixen la conversa i n'assenyalen la continuïtat, el cert és que ni la recerca d'originals ni la faceta de director literari no són els motius que empenyen Puig a reprendre, ara a l'exili, una relació editorial amb Carner que havia començat molts anys abans quan Puig, encarregat de la direcció dels llibres de la coberta taronja a Catalunya, va acordar amb el poeta «de portar-hi [a la col·lecció] tres de les obres majors de Dickens», feina que «el va ocupar entre el 1928 i el 1931» (ORTÍN 1996: 108). L'origen de la correspondència amb Carner —una carta, perduda, de Puig de la primera meitat de l'any 1948— és doble: per una banda, el procedir altiu d'un escriptor que té gairebé enllestida la seva obra magna (*El*

ner (2009). Per a aquestes mateixes epístoles, vegeu CAMPS I ARBÓS 2007. A més, algunes cartes es troben reproduïdes —sense el nom de Carner, amb petites omissions i no ordenades cronològicament— a *Memòries polítiques*, dietari de Puig (1981). També Camps i Arbós en reproduïx fragments esparsos (2004).

4. La correspondència de Puig es conserva a la BC i a l'AHT. En comparació amb els d'altres escriptors catalans coetanis, els intercanvis epistolars del director literari de Proa són escassos —tant pel que fa a nombre de corresponents com pel gruix material. Tot just sumen dues caixes —una de les quals dedicada exclusivament als afers editorials— a la BC i una a l'AHT.

pelegrí apassionat) i que malda per donar-la a conèixer abans de morir i, per l'altra, l'anhel d'un home anímicament abatut d'explicar la seva tèrbola relació amb Ferran Canyameres per assajar d'esdevenir vencedor moral d'una disputa pública i sagnant. Ambdós desitjos condueixen Puig, necessàriament, a trencar un silenci que havia nascut anys enrere fruit de la combinació d'un propòsit individual —de novel·lista que s'aparta per escriure i d'home que defuig els blasmes continus dels seus companys a l'exili— i de l'ostracisme al qual es veu abocat a causa de les nombroses controvèrsies amb què es guanya la malvolença de l'opinió pública. Així, la represa de les relacions epistolars amb els intel·lectuals catalans i, per extensió, amb Carner és un acte meditat i conscient, que es produeix quan Puig té gairebé enllestit *El pelegrí apassionat*, això és, quan té quasi acabada l'obra que, considera, li ha de merèixer la rehabilitació pública i ha d'exculpar-lo —si més no, justificar-lo— dels errors que ha comès. No és d'estranyar, doncs, que el retorn a la vida pública de Puig es produeixi de la mà de Proa ni que la majoria dels epistolaris amb diferents escriptors es reprenquin a finals dels anys quaranta, quan inicia la fase de revisió del cicle novel·lístic (que sap segur que publicarà), ha escrit un extens recull de sonets⁵ (en constant revisió fins a la seva mort) i té per costum de fer anotacions literàries i polítiques a un dietari que anomena *Ressonàn-*

5. *La complanta de Janet*. Conjunt de sonets majoritàriament inèdits —a més dels que formen part d'*El pelegrí apassionat* (*La traïció de Llavaneres*), se'n publiquen alguns en revistes esparses. Al fons Puig i Ferrer (BC) es conserven diferents versions del conjunt poètic: dos exemplars força complets lligats amb una subcarpeta amb l'anotació manuscrita «Primera versió i sols com a esborrall. A treballar totalment a fons» (a dins, una còpia mecanografiada amb múltiples correccions manuscrites i amb l'encapçalament «París 1948» i una còpia «corregida» mecanografiada amb anotacions menors i correccions manuscrites); una carpeta amb retalls breus manuscrits, primeres versions o correccions dels poemes escrites en fragments de paper, i una versió breu «(primera versió)» amb anotacions i «restes de la primera versió per si fossin més bones que la segona». També es pot trobar un extens conjunt de sonets amb correccions de Carner a l'AHT. Al fons Tarradellas de l'Arxiu Montserrat Tarradellas i Macià (AMTM) i al fons Puig i Ferrer (AHT), es conserva la selecció de poemes que Puig prepara per enviar als Jocs Florals de París del 1948 amb un pròleg.

*cies*⁶ —i que anuncia que té l'anhel de publicar, i així ho recull al testament, a manera d'unes memòries.⁷ És tan sols en aquest moment que, desitjós d'aprovació social i literària i amb la seguretat moral que li atorga el flanqueig d'una extensa defensa escrita en una novel·la en dotze volums, Puig es permet l'intent de reintegrar-se a la vida públi-

6. Dietari personal de Puig. Editat pòstumament per Graells en dues parts, al 1975 —*Diari d'un escriptor*— i al 1981 —*Memòries polítiques*—, «on s'acumulen anotacions [del 1942 al 1952] sobre els temes més diversos, sorgides al vol del record o a partir d'especulacions i comentaris que li suggereixen les seves lectures, els autors que estimava i admirava, els fets envoltants, l'evocació d'un passat fecund i ple». A més de «l'evocació retrospectiva», al dietari es pot trobar «el comentari de lectura, l'especulació de tirat filosòfic, la pinzellada referent a la seva situació personal del moment, i en general tot allò que hagi tingut un "ressò" en el seu esperit». Tot plegat, fa de *Ressonàncies* «un document bàsic sobre la vida i l'obra de Puig i Ferrerter, i també sobre el seu pensament, la seva ideologia, l'estètica i les circumstàncies de creació de la seva darrera obra narrativa» (GRAELLS 1975: 9).

L'original del dietari es troba al fons Puig i Ferrerter (BC), en diferents estadis. A més, al fons Proa de la Universitat de Vic es conserven fotocòpies de plects esparsos de pàgines del volum de *Memòries polítiques*. S'hi conserva, també, la còpia d'una carta mecanoscrita de Cendrós a Triadú del 21-VI-1978, en què li demana el parer i la conveniència de publicar el text de Puig: «T'envio amb caràcter, naturalment, més que confidencial, dues carpetes que contenen trossos de les Memòries de Joan Puig i Ferrerter. I Et prego de llegir-les i donar-me el teu parer, de paraula o per escrit, sobre la conveniència o no de publicar-les. I Quan em contestis pots tornar-me aquests fulls fotocopiats, no fos cas que en un dia te'ls trobessin els mossos d'esquadra.»

7. Una de les majors preocupacions de l'escriptor és, sens dubte, deixar inèdita l'obra en morir, no supervisar-ne l'edició. Puig inclou al testament (que es conserva en un sobre de Proa amb l'adreça de Perpinyà, al fons Puig i Ferrerter, BC) un full mecanoscrit amb múltiples anotacions manuscrites i fragments corregits que titula «Advertiment i prec a la meva muller». El document palesa el desassossec de l'escriptor: «Si em morís sense haver tingut temps d'acabar la novel·la et prego que tots els papers que se li refereixen siguin publicats íntegrament i respectant l'ordre que ocupen en les meves carpetes. Que siguin publicades totes les notes, sense fer-ne desaparèixer cap, encara que algunes puguin produir la impressió de repeticions. No permetre a cap escriptor, per autoritzat o amic que sigui, de posar-hi mà per a fer correccions, supressions, o arranjaments literaris o d'altra mena.» Puig demana que sigui la seva muller, Clotilde Puig, qui revisi les proves d'impremta i que vetlli per la petició que li fa. Finalment, referma el prec: «publicar les parts acabades en els volums que siguin necessaris», «exigir tot això de l'editor que vulgui publicar l'obra» i «publicar també *Ressonàncies*».

ca catalana de l'exili. En aquest sentit, per a ell, l'arranjament de les múltiples relacions truncades és, sens dubte, un primer pas —i potser el més senzill— necessari per a la cobejada reinscripció als cercles intel·lectuals catalans de l'exili.

Amb aquest signi neix l'epistolari amb Carner, que al cap d'un temps deriva en una relació editorial director-autor. Ara bé: lluny de guanyar-se novament una consideració favorable a base de mèrits propis i de treball, Puig basa la seva defensa en una obsessiva confrontació amb Canyameres, a qui cerca desprestigiar constantment per escrit i de viva veu. Al parer de l'escriptor de la Selva del Camp, les diverses faltes que comet no tenen parangó amb les presumptes infraccions de Canyameres que, en canvi, guanya el plet de l'opinió pública. No obstant això, Carner es mostra sempre equànim i defuig la valoració de les polèmiques que persegueixen Puig. Així, eludeix providencialment la controvèrsia des de la primera lletra en referir-se a algunes de les vicissituds que ell mateix ha sofert com uns «materials que exigeixen anar amb peus de plom». L'apriorística actitud mesurada de Carner, que se centra únicament en la faceta d'escriptor i de director literari, obliga Puig a moderar el torrencial i extenuant descàrrec que omple multitud de pàgines en altres intercanvis epistolars. Si bé la lectura aïllada d'aquest diàleg pot causar la sensació que la temptativa de Carner és endebades, el cert és que una mirada panoràmica als epistolaris de Puig fa evident que la prevenció carneriana causa efecte en l'autor d'*El pelegrí*, molt més circumspecte que amb Guansé, Tarradellas o Obiols. A través de l'epistolari amb Guansé, per exemple, hom descobreix explicacions —que complementen les del dietari, sovint escrit de manera paral·lela— en primera persona del repartiment de diners de la Generalitat a l'exili, la presumpta malversació de fons de la qual és acusat i el suposat triangle amorós que involucra Puig, Canyameres i una jove amant parisenca. En canvi, no hi ha lloc per a aquestes polèmiques en la correspondència amb Benguerel, que també marca distàncies respecte de les confidències que Guansé reclama a Puig per esvaïr els dubtes que li provoca el sobtat retorn del novel·lista a la vida pública, al capdavant de les Edicions Proa:

No entraré pas a comentar amb vós ni amb ningú unes qüestions tan personals com les que comenteu en les vostres cartes, especialment les que heu escrit a Guansé. Sí, però, vull dir-vos sincerament que alguns moments de la carta que m'heu escrit m'han arribat a fons⁸

(12-I-[1950]; fons Joan Puig i Ferrer, BC)

El cas de Carner és com el de Benguerel i permet descobrir un Puig que s'esforça per evitar els fantasmes que l'obsessionen i l'angoixen i per situar el focus discursiu en el debat literari.

Això, no obstant, malgrat que l'escriptor malda per moderar-se, no reïx en l'intent en les primeres cartes. En una missiva del 16-VI-1948 —la primera que es conserva del novel·lista selvatà—, Puig anuncia que tramet adjunt un conjunt de poemes que «havia tingut el mal pensament» d'enviar als Jocs Florals però que «l'afecte, la consideració i l'admiració» vers Carner l'han detingut. Coneixedor del consistori dels Jocs de París d'aquell any —Carner, Just Cabot, Jean Cassou, Pierre Fouché, Josep Quero i Molares, Mario Roques i Canyameres (secretari)— Puig veu en el certamen l'oportunitat d'obtenir l'absolució pública. Hi veu, al capdavant i en paraules de Puig mateix, la possibilitat de realitzar un «acte» que el redimeixi i que el desfaci de les ombres que el persegueixen. Un gest que, com assenyalava en la següent carta del 21-VI-1948, és el «d'home que obeeix a una necessitat, no a cap velleïtat ocasional, momentània. És, deixeu-m'ho dir clar, una resposta, i no a un, dos, o tres, una resposta a tothom.» Malgrat els maldestres —i exigus— esforços de Puig, és indiscutible que persegueix no només una reparació pública, sinó també —com escriu en la mateixa missiva— una venjança, «una *dolça venjança incruenta*». Així queda palès quan, en una lletra del 2-VII-1948, fa exten-

8. Benguerel evidencia a les memòries —en els dos llibres: *Memòries (1905-1940)* i *Memòria d'un exili: Xile 1940-1952*— que sent un «complicat» respecte i una certa compassió per Puig: «mentiria si no afegís que després de rellegir la seva correspondència (la d'en Puig i Ferrer), de pensar en la seva obra, d'escoltar el seu monòleg... d'evocar fins i tot el constant tremolor dels seus dits i dels seus llavis, no afegís, repetixo, que sento una rara admiració i un complicat respecte per aquest autèntic “pelegrí apassionat”, protagonista d'una existència censurable, fascinant... Al capdavant, i simplificant a fons, una existència d'home» (1982: 264).

siu a Carner un morbós desig: «Sí, voldria que fos ell [Canyameres] l'obligat a llegir el meu nom als Jocs i el vostre judici sobre els meus sonets.» Per a Puig, la seva restitució passa, necessàriament, per la defenestració d'un Canyameres que no apareix mai pel seu nom en els escrits del novel·lista: l'*indesitjable* o l'*home* a l'epistolari amb Carner, Lllaneres a *El pelegrí apassionat* i Carota al dietari. Un fet, el de desposseir-lo del patronímic a través del qual ell l'ha conegut i hi ha mantingut una profunda amistat durant molts anys, que contribueix a la despersonalització d'un home per convertir-lo en una caricatura que esdevé un terreny fèrtil per a la crítica i la difamació.

En aquest sentit, les composicions poètiques que envia a Carner (un recull de sonets, selecció del conjunt *La complanta de Janet*)⁹ són una fugida endavant, un intent de defensa que ràpidament muda en atac. A més, Puig acompanya els sonets, que són la prolongació dels escrits exculpatoris de les memòries i dels epistolaris, d'un pròleg —«Dramatis Personae»— escrit ex professo per als Jocs Florals. Signat per «l'editor», Puig justifica l'elaboració del prefaci al·ludint a uns «certs problemes que suscita la que a mi em sembla que serà un dia famosa *Complanta*». El problema que es planteja el *jo* literari parteix del dubte de si pot néixer veritable poesia d'un poema —*La complanta*— inspirat en la defensa d'un home —Puig. Una defensa que, com exposa, implica l'atac i el repudi d'algú. El pròleg esdevé una diatriba constant contra Canyameres, a qui acusa de robar i de fer *marché noir* («Hi ha, per exemple, qui ha robat, i amb els diners robats, i en contuberni amb els pitjors enemics de la seva pàtria, els de dins i els de fora, els naturals i els estrangers, ha fet vils negocis, propis dels temps de guerra, que consisteixen en afamar el poble per engreixar-se ell tot engreixant els ja massa grassos privilegiats»), de «fer-se editor d'ell mateix» (¿com, si no, «veuria mai publicats els monstres de la seva intel·ligència i imaginació de la mateixa família vergonyosa que els seus instints i els seus fets?») i de distribuir un manuscrit que el difama («l'*esperpento*», *El gran sapastre*). Alhora, el pròleg és un descàr-

9. Com esmenta Graells en nota (PUIG 1981: 256), Puig també envia els sonets a Quero i Morales, Cabot, Melcior Font, Obiols, Tarradellas, Gassol, Granier-Barrera i Miquel Valdés.

rec directe de Puig, que repassa una per una totes les controvèrsies que el persegueixen i que assenyala diferents personalitats polítiques catalanes.

Amb els sonets, «podria mostrar com els fets —els que siguin— no m’han desfet», adverteix Puig a la primera lletra. Així, tot i que s’encomana repetidament a Carner per a la decisió d’enviar el text a concurs, li manifesta també la necessitat de trametre les poesies:

Si vós trobeu que els meus sonets no fan el pes per constituir l’acte que jo voldria, retiro tot el que he dit en la meua lletra anterior i en aquesta i, naturalment, retiro també els sonets.

Allò que mai no retiraré, passi el que passi, és l’amistat, admiració i devoció que us tinc.

(2-VII-1948)

Però Carner respon de manera massa succinta (en una carta perduda) i Puig, contrariat, li escriu novament l’11-VII-1948 per reafirmar l’anhel de presentar-se als Jocs: «la ferida ha estat massa profunda en l’home perquè l’art meu no en respiri el dolor». Aquests mots preventius que dirigeix a Carner abans de la rèplica del poeta són, sens dubte, la clau de volta de l’univers d’exili del selvatà: l’escriptor, envoltat de polèmiques i bandejat dels cercles intel·lectuals de l’època, confessa a Carner que la ferida que li provoquen les reiterades invectives dels exiliats catalans transcendeix la vessant estrictament personal i afecta la seva literatura: memòries, *El pelegrí apassionat*, *La complanta de Janet* i epistolaris. Abans de la resposta de Carner sobre el conflicte,¹⁰ Puig encara envia una lletra més en què —després d’assegurar que «no us hi apresso», a escriure— sol·licita la mediació del poeta en la disputa amb Canyameres:

Ara, si vós amb la vostra diplomàcia, autoritat, sentit del real, i cordialitat trobéssiu una manera, prop *d’aquell*, de suavitzar les coses entre

10. Malgrat que Carner respon Puig (entre el 12 i el 23 de juliol), tan sols li parla de la valoració dels sonets: «Del vostre cas amb C. no us en diré res per avui. Un altre dia sí que us en parlaré. *Aquesta obsessió de dos homes (cada un pel seu cantó) ha d’acabar i amb garanties*» (PUIG 1981: 254).

ell i jo per la meua part no m'hi refusaria, i ho deixo a la vostra mà. Vós em mereixeu una confiança que avui no em mereix ningú més, absolutament ningú més.

(24-VII-1948)

La demanda de Puig a Carner sorprèn per inèdita i irrepètible: és l'única ocasió en què es pot constatar, de primera mà, que l'escriptor sembla estar disposat a posar fi a les hostilitats amb Canyameres.¹¹ Però el prec d'arbitratge desapareix ràpidament del pla de Puig en conèixer la solució proposada pel poeta:

Crec que els Jocs Florals ofereixen una avinentesa per a la solució del cas. Però, per a això, necessitaria la vostra confiança absoluta. Només en havent-la assolit reclamaria la de F[erran] C[anyameres]. La solució ideal fora la doble paraula d'honor (vostre i de F. C.) de destruir els dos manuscrits que han estat fruit, de l'un costat i l'altre, de la discòrdia. No menysvaloro pas el sacrifici que pogués significar-vos la destrucció de la vostra *riposte*: és un preu elevat, però l'operació de sanejament que podria obtenir-se'n valdria la pena. I, d'altra part, tal com jo ho veig, faríem un bon servei a Catalunya.

(31-VII-1948)

El problema, malgrat l'ofertament sincer de Carner, és que la lectura que fa del conflicte no és del tot encertada. Els manuscrits de Puig —*La complanta de Janet* i també *El pelegrí apassionat*— i de Canyameres —*El gran sapastre*— no són l'origen de les desavinences entre ambdós escriptors, sinó una conseqüència de la pugna i, si bé és cert que ajudarien a resoldre-la, Puig no està disposat a destruir el treball que li ha costat anys de bastir («el sacrifici és cruent per la meua part», li respon el 9-VIII-1948). Tot amb tot, en la mateixa carta, del 31-VII-

11. També en l'epistolari de Canyameres es conserva el rastre d'aquests intents d'acostament. En una carta a Pere Mas i Perera del 17-V-1948, Canyameres explica que Puig «diu que no em porta mala llei i fins i tot ha tingut la gosadia de convidar-me a sopar per mitjà de l'Obiols i de la Rodoreda. Aquests dos amics i d'altres, entre els quals Josep Carner, volen apropar-nos. Puig i Ferrer sembla que se'n mor de ganes. Que vagi al botavant! Vull viure tranquil. És un esbarzer. Un dia em tornaria a punxar» (CANYAMERES 1996: 246).

1948, Carner assenyala que la presentació dels poemes als Jocs «seria nou ferment de descomposició» i, per tant, una perillosa nova espurna d'un incendi de crítiques i difamacions. Aquesta asseveració provoca que Puig, en la següent missiva, li proposi de tancar *La complanta* al calaix. Així, doncs, si bé és cert que Carner no se'n surt de posar pau en la relació Puig-Canyameres, sí que aconsegueix evitar un nou escàndol que hauria produït, molt possiblement, un altre pou per a l'escarni públic de Puig. En aquest sentit, es fa ressò de la decisió de no concursar als Jocs al dietari (PUIG 1981: 251-258). Puig, que construeix el fil discursiu a partir de la reproducció d'epístoles, assegura que «vaig reunir uns quants sonets de *La complanta de Janet*, hi vaig posar un pròleg i ja els anava a trametre al mateix Carota [Canyameres] quan, tot de sobte, vaig canviar de pensament» (1981: 251). Aquest fet es palesa unes pàgines més avall, en què el novel·lista assenyala que «l'amic [Carner] m'envià les notes per a corregir els meus sonets poc abans de la celebració de la festa i jo no hi vaig enviar res» (1981: 255).¹² Tot i que finalment no envia el recull als Jocs, Canyameres coneix la intenció de l'escriptor, com fa saber al seu amic Narcís Llorac en una carta del 31-VIII-1948: «Com pots pensar, va haver-hi correduess, reunions, telegrams, viatges i tot el que vulguis arran de la *Complanta* del Mata-Cabres» (fons Ferran Canyameres, Arxiu Comarcal del Vallès Occidental).

Un mes i mig més tard, el 28-IX-1948, Carner evita els subterfugis de Puig i, encertadament, passa per alt els mots —que creu falsos— amb què demana temps al poeta per reflexionar la seva decisió respecte de la solució proposada: «vós, lleial sens dubte al vostre temperament, us estimeu més el drama que no pas la quietud (la qual, no us penseu, no deixa pas de tenir, per bé que d'una altra manera, els seus incidents dramàtics).» L'apreciació carneriana provoca, però, un darrer reguitzell de crítiques de Puig vers Canyameres, segurament el més cruent. Així, en una lletra de l'octubre (de la qual tan sols es con-

12. Amb tot, Font escriví a Puig el 22-XI-1948 que «vaig comprendre que preferia [Carner] que haguéssiu desistit concórrer als Jocs» (fons Joan Puig i Ferrer, BC). L'equívoc de Font es deu, possiblement, al fet que també coneixia els sonets de Puig (cf. nota 9).

serva un fragment, sense data), l'autor de les novel·les de Janet acusa Canyameres de «grossa estafada, traïció i ofensa als meus sentiments». El culpa, també, de calumniar-lo i de fer llegir *El gran sapastre* a tot-hom qui pot.¹³ A més, assegura que fa *marché noir* i que «és l'home de l'ambaixada i el consolat de Franco». Un any més tard, el 22-XI-1949, Puig relata aquests mateixos fets en una extensa carta a Guansé en què detalla els presumptes negocis de Canyameres:

Entraren els alemanys a París, Gassol i jo en vàrem fugir, i Canyameres es serví dels nostres diners¹⁴ per fer *marché noir* amb els alemanys i en contacte cada dia més estret amb l'ambaixada i consolat de Franco. A la porta del seu domicili Canyameres tenia el retolet del consolat espanyol que protegia el domicili dels addictes a Franco. Jo vaig flairar la traïció de Canyameres, la vaig fer confessar per la dona en qüestió,¹⁵ i vaig amenaçar Canyameres. Ell fugí de París, per temps. A província, des de província, era l'ànima d'un *marché noir* amb alemanys i franquistes realment gran, escandalós. [...] I avui fa igual a Barcelona, on

13. L'obra no s'arriba a publicar en vida dels escriptors —surt a la llum l'any 1977—, però circula entre els cercles catalans a l'exili. Així es palesa, per exemple, en una carta de Canyameres a Gassol del 5-III-1954: «Fa temps que no sé res de vós. Tinc la impressió d'haver-vos molestat amb la tramesa que van fer-vos d'aquella tirada de rodolins, originals de sis amics —amb bastants de meus— que estimen que s'ha d'anar amb poques contemplacions amb el genital autor [Puig] que es creu en el dret d'emporcar a tort i a dret, amb Catalunya al davant» (fons Ventura Gassol, Arxiu Nacional de Catalunya).

14. Malgrat que ja s'havien iniciat els recels mutus entre Puig i Canyameres, ambdós s'associen —juntament amb els germans Pere, Marià i Isidre Ballbé, Josep Tarradellas i Ventura Gassol— per muntar una fàbrica de teixits a París: Innovations Textiles. Però l'empresa no reeixí, i Puig «va voler abandonar el negoci i recuperar els diners aportats per a endegar-lo, cosa que Canyameres i els germans Ballbé no li van permetre ja que tot el capital estava invertit en la maquinària» (CAMPS I ARBÓS 2010: 78).

15. La relació entre Puig i Canyameres es complica encara més quan el novel·lista de la Selva del Camp creu que Canyameres s'entén amb la seva amant: «Entre el meu difamador i jo hi hagué coses de caràcter sentimental i passional a les que ell poc es referirà. Hi hagué una dona, vet aquí. Ell la conegué. I s'alià amb aquesta dona, de cop per fer-me la traïció de caràcter sentimental, després entre ells dos, amic i amiga meus, em van fer el parany d'un negoci per tal de poder-me fer l'estafada» (PUIG 1981: 311).

viu més temps que a París. Va i ve de Barcelona a París, amb el passaport legal de Franco, i encara amb franquistes i catalanistes va fent *marché noir*. Tal és l'home.¹⁶

(TEIXELL 2017: 98)

Amb tot, malgrat que la ferida resta oberta i encara sagna, la possibilitat per a Puig de concursar als Jocs s'ha exhaurit i el diàleg entre els dos exiliats catalans abandona, finalment, la tèrbola relació Puig-Canyameres per centrar-se en afers estrictament literaris. Ara bé, la gestió infructuosa del conflicte per part de Carner mereix una duríssima opinió de Puig, que recull tan sols al dietari: «Carner, humanament, no ha estat just ni amical amb mi; no ha estat respecte a mi a l'altura d'ell» (1975: 415). A les memòries, assegura que el poeta s'ha apartat d'ell per covardia i que li ha fallat. A propòsit d'aquest sentiment, l'1-I-1949 li reprotxa «la vostra actitud amb mi» (això és, al capdavant, un retret per no condemnar públicament Canyameres) i li fa extensiva l'«aflicció» que això li causa. A pesar d'aquest adoloriment, Puig aprofita l'avinentesa per fer constar que la seva estima és inqüestionable: «Sempre he sentit afecte, admiració i devoció per vós; ni d'obra, ni de paraula, ni de pensament no he estat infidel a l'amistat que us tinc. Tinc la vostra amistat per tan preciosa que me'n jugaria moltes altres, si fos necessari, per no perdre-la.»

Resta, però, un tema extraliterari —que la carta de l'1-I-1949 fa sortir a la llum— amb el qual els mots elogiosos de Puig guarden estreta relació: la polèmica al voltant dels guardons dels Jocs Florals de París de 1948. Puig fa referència a l'acusació de *La Humanitat* d'influències comunistes en l'atorgament dels premis i jura no haver pres part en l'«ofensa que us va fer» el periòdic.¹⁷ Malgrat que el

16. Puig també recull aquestes suposades accions al dietari, fet que demostra l'escriptura obsessiva del novel·lista: «Carota durant la guerra va fer molt de *marché noir* amb els alemanys i amb certs elements oficials de Franco. Es va fer ric. Ha donat diners a molts pobres catalans (i a d'altres no tan pobres), ha pagat amistats, ha comprat amics, i, pobres o no tan pobres, s'han deixat comprar, i algú m'ha dit que més ben pagats eren com més s'allunyaven de mi» (1981: 236).

17. De fet, Font assabenta Puig (abans que llegeixi els números del periòdic), tot de passada, de la polèmica dels Jocs en una carta del 22-XI-1948, en què fa repàs del

«govern de la Generalitat ja s'havia dissolt», els Jocs es continuen «tutelant des de la Secretaria General de la Presidència» —que crea el president Irla— i, «en aquells dies de Guerra Freda, es va considerar per a alguns que el to havia estat massa comunista» (MORALES 2008: 884). El 24 de gener del 1948, Irla va anunciar la dissolució del govern en un discurs als micròfons de Ràdio París en el qual «va assegurar que la raó principal de la seva dissolució havia estat la manca d'entesa entre les forces polítiques catalanes» (SOBREQUÉS & MORALES 2008: 109). Així, enmig d'un clima polític enrarit a l'exili i de manca absoluta d'acord, Carner rep l'encàrrec —prèvies gestions de Guinart i de Banyameres— d'organitzar els Jocs Florals a la capital francesa. L'extens article de Tarradellas «El perquè d'una actitud» —publicat a *La Humanitat* mexicana, n. 14, (novembre-desembre de 1948)— permet reconstruir, de primera mà, les difícils relacions del secretari general d'ERC amb els comunistes. En la publicació, que recorda les «reiterades» manifestacions del PSUC d'esdevenir el col·laborador natural d'ERC, Tarradellas atribueix el descarrilament dels vincles «al canvi total que representa el desfermament —ara fa uns mesos— d'una campanya violentíssima contra la democràcia catalana i contra els seus homes més representatius». Un canvi que atri-

concur: «La festa dels Jocs va quedar molt bé. Us adjunto també el discurs d'en Carner. Els dos poemes que us envio són els millors. L'aportació de Barcelona va ésser migradíssima. No sé per què. A propòsit dels Jocs, titllats de comunistes —i això perquè va haver-hi dos comunistes premiats, entre ells en Granier—, va haver-hi diversos conflictes. En Xammar va renunciar a un premi de prosa perquè havia de partir-se'l amb un comunista. El Pep [Tarradellas] no va assistir a la festa i va enviar cartes a tots els que formaven la comissió organitzadora per dir que no hi anava perquè no se li havia assignat el lloc que li corresponia. Es referia, suposo, al fet de no haver estat nomenat membre del comitè d'honor. En Ventura tampoc no va anar-hi. Va arribar de Suïssa el dissabte, amb idea —diu— d'anar-hi i no hi va anar. ¡Vaig veure que també tenia greuges!... ¿Què hi farem?» (fons Joan Puig i Ferreter, BC).

Dues setmanes abans, Puig ja havia demanat explicacions a Tarradellas des de Londres. Així, li escrivia el 8-xi-48: «és que t'ha passat algun incident desagradable amb els organitzadors o amb el jurat dels Jocs? M'agradaria saber-ho minuciosament, i m'agradaria veure un exemplar de *La Humanitat* quan parli d'aquests Jocs. Les lletres de les quals m'adjuntes còpia em deixen entendre alguna cosa de desagradable per a tu» (AMTM).

bueix únicament al PSUC —i del qual desmarca el PCE— i que s’hauria vehiculat a través del periòdic comunista *Lluita*, que «repetia cada setmana amb grotesca insistència els atacs». Així mateix, un Tarradellas visiblement molest ressenya que «els comunistes catalans ens acusaven de “voler salvar les essències del franquisme”». En aquest context de desavinences notòries entre el PSUC i ERC, i després del veredict de Jocs, surt el n. 100 de *La Humanitat* (15-XI-1948), en què es publica una nota —sense signar, però atribuïble a Tarradellas— que lamenta «profundament que, per influències i actituds que gens s’adiuen amb el que sempre havia estat aquesta festa, no hagin tingut el mateix esclat que els celebrats, durant aquests anys d’exili, en diferents repúbliques d’Amèrica, a Montpeller i a Londres». Malgrat que la nota argüeix la necessitat de no entrar en detalls per «patriotisme», tot seguit sentència que «volem creure que els catalans que formaven part del jurat qualificador i alguns de la comissió organitzadora hauran comprès que llur tasca ha estat tot el contrari d’un èxit» i elabora una detallada llista de les personalitats absents «per diferents motius» a la festa; absències degudes, al seu parer, a la gestió del consistori. La denúncia del periòdic es fa més dura i concreta, però, en el següent número, el 101 (29-XI-1948). Així, malgrat que l’article comença novament amb un fals descàrrec («Era el nostre propòsit no comentar la festa dels Jocs Florals d’enguany»), esdevé un reguitzell de presumptes greuges i irregularitats comesos per part del jurat del Jocs. L’apunt, que posa en dubte el criteri del jurat, reitera que treballa «per un ampli esperit d’unitat catalana» i que vol fer esment d’alguns fets, al parer del periòdic, anòmals. D’entre les in comptables crítiques, la més directa és a Carner, a qui culpa d’impedir la creació d’un «jurat competent per a designar el guanyador del Premi Nicolau» i l’acusa de fer-ne guanyador un amic seu: Josep Valls. En aquest aspecte, els editors van més enllà i expressen la «nostra felicitació als autors no premiats» i asseguren que «llurs treballs són tan inèdits com el dia que els varen trametre, car ningú no hi ha posat els ulls». Finalment, Tarradellas se serveix d’un retall de premsa de *Lluita*, els autors del qual se senten complaguts pel funcionament dels Jocs i en remarquen el «contingut popular» i «l’esperit democràtic». El diari d’Esquerra Republicana

recupera aquests qualificatius per sentenciar definitivament i despectiva: «Heus ací, doncs, que ja tenim establerts els Jocs Florals “democràtics i populars”.» La polèmica que genera Tarradellas pren molta volada i no escapa de la ploma de la majoria dels exiliats catalans,¹⁸

18. Obiols, en una carta a Carner de l'1-XII-1498 a la qual adjunta els dos números de *La Humanitat*, etziba: «És molt possible que sigueu subscriptor del diari, però és molt segur que, si en sou, el dipositeu ràpidament a la paperera sense desfaixar-lo.» Ultra això, Obiols assegura també que «Tarradellas s'hauria de fer psicoanalitzar» i que no s'ha tornat boig, sinó que «en realitat s'ha acabat de tornar ase» (SUBIRANA 2000: 68). També Guinart, un dels organitzadors dels Jocs, escriu a Canyameres una carta del 9-XII-1948 a propòsit de les denúncies del periòdic: «La bona fe amb què intervinc en aquestes coses em diu que hi ha exageració en els retrets alludits i, sobretot, que no deuen ésser publicats en lletres de motlle» (CANYAMERES 1996: 264). Guinart assegura que descarta «tota contaminació, orientació o influència psuquista», però obre la porta a «la feblesa», feblesa «d'un sol membre»: Carner (CANYAMERES 1996: 265). Així mateix, Cabot, en una carta de l'11-XII-1948 a Manuel Alcàntara (delegat dels Jocs a Amèrica Central i Amèrica del Nord) —on anuncia que també ha escrit a Pelai Sala (delegat dels Jocs a Amèrica del Sud), Guinart, Pere Mas i Perera i Guansé—, assegura que són falses les afirmacions del periòdic que assenyalen que s'havia plantejat de renunciar al càrrec de membre del jurat: «Quan el meu candidat ha resultat perdedor, m'he dolgut, és clar, però no se m'ha acudit mai de dimitir» (CANYAMERES 1996: 266).

Tanmateix, és en el secretari dels Jocs, Canyameres, en qui es pot trobar la més detallada i extensa crònica dels fets, en una carta del 19-XII-1948 a Pere Mas i Perera (CANYAMERES 1996: 267-279). L'epístola, repassa les «incidències dels Jocs Florals d'enguany» amb el propòsit «que aconseguiré esvair la boira que la ressenya i les notes plenes de mala fe de *La Humanitat* han escampat en l'esperit de molts catalans». El secretari dels Jocs assegura que, en sortir el primer número difamatori, el jurat va enviar «fotos, discursos, memòria, veredictes i una ressenya feta potser amb una mica massa de precipitació» i assegura que el silenci mediàtic del jurat es deu, únicament, «perquè res no havia passat que mereixés haver-nos de justificar». Canyameres assevera que la ressenya està feta «per un senyor [Tarradellas] que s'ofendria si li neguessin el títol de patriota estrenu». Tot seguit, repassa i corregeix les absències a la festa que assenjala el periòdic i atribueix la polèmica a l'egocentrisme de Tarradellas, el «Gran Absent» de la festa, que no s'hi presenta «perquè ni la comissió organitzadora ni el jurat no van visitar-lo mai per donar-li compte de res i, sobretot, perquè volia seure en una de les butaques reservades als invitats d'honor, a les personalitats franceses i espanyoles sense “ex”». A més, assegura que Tarradellas «ha posat sempre de relleu una animadversió declarada» contra Carner i l'acusa d'haver «fet retret d'una maniobra [de no acceptar de ser convidat als Jocs en qualitat d'exconseller] de la qual és culpable». Així mateix, assegura que «no ha donat ni un xavo» malgrat que li havia

que coincideixen a considerar que les acusacions són infundades. Així ho assenyala també Faulí, que comenta que «encara que es parla d'unes "pretenses influències roges" en aquests Jocs [...] la veritat és que l'organització apareix molt ben emparada» (2002: 58). Malgrat tot, Carner prefereix eludir la controvèrsia i resta en silenci davant del comentari exculpatori de Puig. De fet, com assenyala Llobart, «le scandale soit partiellement évité grâce au mutisme des organisateurs qui ne répliquent pas officiellement à ce qu'ils considèrent une provocation» (2006: 179). Això, no obstant, el selvatà reprèn l'afer un any més tard, en una carta del 25-VI-1950, en què anuncia a Carner «un desgreuge al qual em penso haver contribuït no pas poc, sigui dit entre nosaltres»: la publicació d'un article a *La Humanitat* sobre *Paliers*.¹⁹

En l'endemig de l'afer Puig-Canyameres i la polèmica dels Jocs Florals, Puig envia sonets amb freqüència a Carner —que arriba a acu-

plantejat que *La Humanitat* patrocines un premi dels Jocs. Més avall, Canyameres posa en relleu que en els Jocs Florals de Londres de l'any anterior també s'havien premiat «autors psuquistes» i es pregunta si llavors *La Humanitat* no era, encara, anticomunista. Finalment, el secretari dels Jocs assegura que l'apunt periodístic és de caràcter absolutament tendencios i que el diari ha provat de boicotejar els Jocs a causa del personalisme exacerbat de Tarradellas.

19. *Paliers* és un recull de vint-i-un poemes carnerians (onze d'inèdits), traduïts per Émile Noulet i amb un pròleg de Roger Caillois, publicat l'any 1950 a Brussel·les per Éditions de la Maison du Poète. Puig es refereix a l'article d'Obiols «Al marge de la publicació de *Paliers*. Presència de Josep Carner», publicat al n. 121-122, del 8-VIII-1950. L'article-homenatge repassa l'extensa obra de Carner i és, un any i mig més tard, una reparació de les injúries a l'entorn de la polèmica dels Jocs Florals.

Tres dies abans de la publicació del periòdic, el 5-VIII-1950, Obiols assabenta Carner de l'article: «Un dia d'aquests llegireu a *La Humanitat* un article meu amb el títol "Presència de Josep Carner". Feia prop de dos mesos que Tarradellas me'l demanava —lletres i entrevistes patètiques. A l'últim he cedit» (OBIOLS & CARNER 2013: 251). Tot i que finalment Obiols avisa Carner de la publicació de l'article, dos mesos abans, el 12-VI-1950 havia escrit a Tarradellas que era preferible signar l'article amb pseudònim: «Ja no cal que et digui com em plauria que això [l'article] servís la bona causa, és a dir, que contribuís a liquidar les ombres que es poden haver interposat entre París i Brussel·les. Per tal que la cosa sigui més eficaç, signaré amb un pseudònim: si Carner sabés que jo soc l'autor de l'article podria pensar que tot plegat ha estat un efecte del meu proselitisme, i no una acció espontània del diari com en realitat és. L'eficàcia seria molt menor» (fons Joan Prat, IEC).

mular-ne un centenar— perquè els judiqui i esmeni. El 28-IX-1948, el poeta agraeix la confiança de «dar-me a conèixer una obra que us honra i us mostra en gran capacitat i plenitud» però no estalvia, malgrat la prudència, el consell «que ho afineu una mica més». La inicial crítica edulcorada d'un Carner benèvol en la seva faceta de crític literari provoca que Puig li enviï noves composicions de manera repetida, fet del qual el poeta es fa ressò en una epístola a Obiols del 8-VII-1949: «Si veieu P. F. digueu-li que un d'aquests dies li escriuré: estic ennavegat en feines i alguna altra dificultat. (Debades m'envià d'altres rims. Vós seureu molt millor conseller d'ell que no pas jo; insinueu-li, que com és veritat, “en aquests jorns malavirats i brúfols l'estic ple de rampells i faig catúfols”).» (OBIOLS & CARNER 2013: 212). Tot just quatre dies abans d'aquesta lletra, el 4-VII-1949, Obiols havia escrit a Carner una jocosa carta en què feia sàtira de les mancances poètiques de Puig:

«(Ah! Vaig veure, deu fer un mes, J. Puig i Ferrer. Em va dir que havia reeixit un vers d'una música inefable —un dels versos més musicals del món. Va intentar de llegir-me'l qui-sap-les vegades i no ho aconseguí perquè, a les immediacions de la tercera síl·laba si fa o no fa, els sons pràcticament se li disposaven a la boca en forma de tap. Cada vegada que això s'esdevenia, deia: “Punyeta!” —com si assagés un exorcisme. De ben poca cosa li va servir. Vaig intentar de llegir jo, i vaig reeixir, utilitzant una manera de dir plena de sordines i de síncope que ja havia emprat per a parlar amb el dentista un dia que tenia un flemó a la geniva. Aquest experiment hauria bastat, em sembla, a un home normal. Creure que el vers era pronunciable per una boca humana és com imaginar que, amb un violí, es pot imitar el soroll que fa un carro de trabuc quan descarrega grava. Li anava a suggerir que potser seria una bona solució de llegir-lo amb un xerrac a la mà, ja que cap home posseeix un sistema d'èlitres a gratar en un moment de compromís. Però em va semblar que una persona susceptible podria interpretar la cosa en mal sentit. Vaig dir-li, doncs, que no tota la música és fàcil —pensava en certs xisclets d'ocells del tròpic—, i que àdhuc existeix una música de tipus algèbric no pas feta per als instruments i l'orella, sinó per al paper i els ulls; que, en aquest pla, Agelet, per exemple, havia aconseguit coses sorprenents —una música petrificada, com si fos escrita per la Medusa. El sofisme, al fi i al cap, era ple de bona intenció: Puig va estar molt content i em va

dir que em deixaria donar un cop d'ull a tota la seva obra poètica per si hi hagués alguna cosa a endegar. Si sou vós qui li ha suggerit aquesta idea per a pagar-me la inexplicable devoció que us tinc, és evident que Déu us ho tindrà en compte.»

(OBIOLS & CARNER 2013: 210)

Llevat del comentari a alguns poemes i a desgrat de la tramesa contínua de sonets, Puig no aconsegueix que Carner revisi *La complanta de Janet*. Les múltiples feines del poeta —i, possiblement, la desgana— transformen els amicals judicis als primers poemes en un silenci que provoca que Puig tracti de recuperar els originals. Però no li és fàcil de tenir-los novament a les mans: el 26-III-1950 Puig indica per primera vegada que desitja recuperar-los però no és fins al 20-VIII-1951 que Carner els envia (desordenats, perquè «em van caure, i, per guanyar un dia, els vaig posar a la sobrecarta sense reordenar-los»). Mentrestant, Puig els demana repetidament i argüeix que sols en té una còpia i que és deficient o que se sent cansat i malalt per dedicar-se a corregir *El pelegrí apassionat* i que la revisió dels sonets és un lleure que es creu capaç de realitzar durant un estiu —forçat pel metge— a Banyuls de la Marenda.

Establert al nou domicili parisenc (66, avenue de la Republique),²⁰ Puig explica a Carner el projecte de la represa de Proa a Catalunya del Nord i li demana que hi col·labori amb una obra, com ja havia fet abans de la guerra:²¹

El nostre pla és el mateix d'abans. Continuar i superar la història de Proa és el nostre deler, la nostra sola ambició. Donar en català, en bells volums, bones novel·les estrangeres clàssiques i modernes, i acollir els novellistes catalans que en siguin mereixedors, sobretot els nous, els més joves, si és que n'han sortit a l'exili o dins del malaurat sòl

20. Puig li notifica a Carner la nova adreça el 12-VI-1949, en què aprofita per convidar-lo i mostrar-li novament el seu afecte: «Us hi voldriem veure, tenir a la taula. Crec que vós i jo som fets per entendre'ns, crec que tot ens ajunta i que no res ens separa.»

21. Carner havia publicat prèviament amb l'editorial el recull poètic *Lluna i llanterna* (1935).

català. Tota obra amb valor d'art que respiri la llibertat de què està mancada avui Catalunya serà acollida per nosaltres amorosament. ¿Voleu, doncs, acceptar de nou el lloc preeminent que vós teníeu en les nostres edicions, com sempre l'heu tingut en la nostra estimació i admiració? Serà el nostre goig i l'honor de Proa.

(3-VIII-1949)

Tot seguit, li assegura que ben aviat li confiaran la traducció de la novel·la *Wuthering Heights*, de Brontë —una sollicitud que mai no arriba a produir-se— i li promet que publicarà tan aviat com sigui possible la traducció del *David Copperfield*. Carner havia acabat la traducció de la novel·la de Dickens l'any 1930 —«el 20 de desembre [1930] Carner n'enviava el text a Bofill “per si vols lliurar-lo a Puig i Ferrer contra dues mil cinc-cents pessetes”» i «el 5 de març de 1931 ja li n'havien fet efectiu el pagament» (ORTÍN 2002: 123)—, però l'extensió de l'obra l'havia mantinguda al calaix. Malgrat que «l'essentiel du fonds éditorial de Proa antérieur à la Guerre civile avait été pillé et brûlé par les franquistes» (LOMBART 2006: 235), Guillamon relata com se salva la traducció de Carner —i també les de Jordana (*L'hereu de Ballantrae*) i Cabot (*L'estany del diable*)—: «A través d'Antonet Fradera i d'un altre matrimoni amic, que a les cartes de Queralt apareixen com a Pepito i Maria Lluïsa, els originals de Proa van anar passant la frontera. Així es van salvar els llibres que Proa va anar recuperant amb grans angúnies als anys cinquanta» (2016: 30). Amb la intenció inicial de fer sortir a la llum l'obra de Dickens en la primera tirada de la represa, Puig escriu a Queralt el 26-III-1950: «Digueu-me si el *David Copperfield* cabria en dos volums. Seria importantíssim publicar, ja a la primera sèrie, aquesta traducció de Carner, pel seu prestigi i perquè, com d'ell, serà bona» (fons Puig i Ferrer, BC). Finalment, però, la novel·la resta novament apartada (per extensió i per la recomanació de Guansé de publicar originals catalans i no traduccions)²² i es publica en tres volums l'any 1964, al n. 105 d'«A Tot Vent».

22. El pla de publicacions pateix innumbrables modificacions durant el període de preparació de l'editorial. A tall d'exemple: uns mesos més tard, el 26-III-1950, Puig escriu a Carner que «el segon i el tercer volums gairebé us puc assegurar que seran la vostra traducció de *David Copperfield*».

«De la nostra empresa estarà absent tot personalisme», adverteix Puig preventivament en la primera carta. Aquesta afirmació, que demostra la seva obsessió d'excusar-se —fins i tot abans de rebre cap crítica—, amaga, en el fons, la raó de la represa de les Edicions Proa i del nou propòsit epistolar: el retorn del segell editorial és, per a Puig, potser la darrera oportunitat de donar sortida al cicle novel·lístic d'*El pelegrí apassionat*. Àvid de publicar la novel·la i després dels intents fallits de fer-la sortir a la llum,²³ veu en la direcció literària de Proa la possibilitat d'editar-la (malgrat que s'escarrassa, fins a l'extenuació, a negar que persegueixi únicament aquest objectiu). Amb tot, Carner accepta de col·laborar en la recuperació editorial, però no li ho comunica directament a Puig fins al 6-I-1950 (abans ho havia fet a Queralt), en què excusa el retard i l'«*svogliatezza* d'escriure» a causa de diverses feines: «Em plau que Proa revisqui: he escrit a Queralt prometent-li que l'ajudaria com li plagués, per bé que suposo que la seva missió més constant, naturalment, serà al servei de la vostra glòria.»²⁴ Amb l'acceptació de Carner, que havia ofert a Queralt un original en una carta del 6-I-1950 —«Si, en qualsevol moment, us convingués un llibre meu, no haureu de fer més que manar» (CARNER 2009: 344)—, Puig escriu al poeta el 26-III-1950 per proposar-li de publicar la tra-

23. Abans de la represa de Proa, «Puig inicia diverses gestions editorials per a la publicació de la novel·la, tant amb editors del Principat (Janés i Olivé, Aymà) com de fora (la Sudamericana de López-Llausàs, un grup mexicà)» (GRAELLS 1975: 16). Malgrat que aconseguen el compromís de Janés, els terminis que l'editor li proposa per a la publicació dels volums no satisfan Puig, que desitja que surtin a la llum com més aviat millor.

24. De fet, Carner respon a Puig el mateix dia que contesta una carta de Queralt del 21-XII-1949. Queralt s'esforça, en la seva lletra, a reblar el missatge clement de Puig: «Jo sé —després d'haver passat uns vint dies a París amb el senyor Puig i la seva família— que tots ells continuen tenint per a vostè l'estima i admiració de sempre. Quan el nom de vostè sorgia en les nostres converses, sempre el senyor Puig aprofitava l'avinentesa per a afirmar textualment "... per l'amistat de Carner em jugaria sense vacillar la major part de les meves amistats". Cregui'm, estimat Carner, que em sap molt de greu no saber escriure bé per tal de poder transmetre-li una narració ben detallada de les nostres converses referents a vostè i l'esperança que posàvem a la seva aportació a l'obra que pretenem reprendre i afermar!» (CARNER 2009: 342).

ducció al català d'*El misterio de Quanaxhuata*.²⁵ En la mateixa missiva, li fa avinent que Proa vol debutar a França amb la novel·la que resulti guanyadora del guardó que l'editorial ofereix²⁶ als Jocs Florals de Perpinyà del 1950²⁷ i li assegura que s'erra si creu que Proa serà el feu de Janet Masdeu, perquè «serà el de tots els escriptors catalans amb cara i ulls». Ara bé, el silenci carnerià enfront de l'oferta editorial provoca que un Puig impacient escrigui novament al poeta el 16-IV-1950 per «demanar-vos el *Misterio*, amb insistència, i àdhuc amb urgència perquè estem pròxims a imprimir els prospectes i voldríem donar en ells la llista dels sis primers llibres, primer any de la re-

25. Obra publicada per Ediciones Fronda —dirigides per Avellí Artís i Balaquer—, a Mèxic, l'any 1943. Carner coneixia d'antuvi la intenció de l'editorial: com apunta Subirana, «Obiols conta a Carner que hi ha en marxa la represa —des de Perpinyà— d'Edicions Proa» (2000: 154) i en una carta del 26-I-1950 li explica que «un dia d'aquests us deurà escriure i us demanarà la versió catalana del *Misterio*» (OBIOLS & CARNER 2013: 229). El 22-VI-1950, Carner fa arribar el títol de la traducció catalana a Puig: «Precisament aquest matí, en el qual havia d'arribar la vostra lletra, una mena de llum celestial m'ha donat el títol del llibre: *El Ben Cofat i l'Altre* (si pot ésser, que les majúscules siguin respectades).»

26. Puig dona als Jocs Florals l'import de 100.000 francs per a l'establiment d'un premi. Així es palesa en la carta que escriu a Queralt el 26-III-1950: «Queralt, he tingut una ideota. Ofereixo, als Jocs Florals de Perpinyà, un premi de cent-mil francs a la millor novel·la catalana. Però jo no hi figuraré per a res. El premi serà ofert per les Edicions Proa, tant simplement. ¿Us imagineu la propaganda que això ens farà? El meu nom no ha de sortir en cap concepte. A Proa tot l'honor i profit que en pugui venir» (fons Puig i Ferreter, BC). Com recull Camps i Arbós (2004: 52) cinc dies després, el 31-III-1950, Queralt escriu una missiva entusiasta a Xuriguera sobre la proposta de Puig: «entre aquesta notícia [...] i la sortida del llibre de Conte [*La légende de Pablo Casals*], que és imminent, penso que Proa faria parlar molt d'ella i que, en general, el gest seria molt ben vist, tant pels autors com pels lectors catalans.» Xuriguera, però, no comparteix l'entusiasme de l'editor i del director literari, atès que «croit plus logique d'offrir un prix à la traduction d'un roman français» (LLOMBART 2006: 206).

27. En realitat, Proa reprèn l'activitat a França amb el llibre *La légende de Pablo Casals* (1950), d'Arthur Conte (del qual Puig envia un exemplar a Carner el 16-V-1950). Pel que fa a la col·lecció «A Tot Vent», tampoc el llibre premiat als Jocs Florals de Perpinyà —*L'home dins del mirall*, de Benguerel— n'enceta la represa, sinó que ho fa *El Ben Cofat i l'Altre*.

presa».²⁸ Finalment, el 12-v-1950, Carner anuncia que farà «els impossibles per a tenir l'obra llesta del 20 de juliol al 10 d'agost». Això, no obstant la publicació sofreix múltiples retards, que es deuen, a parts iguals, a la manca de finançament de Proa i a la traducció inacabada de Carner.²⁹ De les demores n'és també testimoni l'intercanvi epistolar de Carner amb Queralt, a qui al novembre del 1950 el poeta escriu que ja hauria tingut l'original «si no hagués estat pel destorb d'un curset que he hagut de fer al Col·legi d'Europa de Bruges (institució internacional i postuniversitària). Ara, però, tinc ja molt avançat el text, que rebreu abans de l'1 de desembre, tal com havíem convingut» (CARNER 2009: 346). El llibre, però, es comença a imprimir al juliol del 1951 i no arriba a les mans de Carner (Queralt li envia dos exemplars) fins a l'agost.

Dels ajornaments n'és culpable, també, el pròleg del llibre.³⁰ A causa de la «forma més estricta i condensada» respecte de l'original castellà que anuncia Carner, Puig li demana que elabori un pròleg ad hoc per augmentar el gruix material del número i, així, encabir-lo a la col·lecció. (Abans, però, li proposa de publicar-lo com el volum de represa de la col·lecció «La Mirada».) Preocupat per la brevíssima ex-

28. L'any 1950 surten els primers prospectes (acompanyats de butlletes de subscripció) de Proa —els costos dels quals sufraga Puig—, que recullen un primer pla de publicació: n. 93 *El Ben Cofat i l'Altre*, Carner; n. 94 *L'estany del diable*, Sand; n. 95 la novel·la premiada als Jocs Florals de Perpinyà; n. 96 *L'hereu de Ballantrae*, Stevenson. A més, anuncien la publicació de dos volums d'*El pelegrí apassionat*, en un format més gran que l'habitual de la col·lecció, sota el títol de *Janet del cercle màgic*. L'objectiu dels prospectes era doble: per una banda, fer publicitat del retorn de l'editorial i, per l'altra, aconseguir subscriptors (això és, finançament) que els ajudessin a costejar la impressió dels primers volums.

29. Com apunta Marrugat en nota (OBIOLS & CARNER 2013), *El Ben Cofat i l'Altre* és, en realitat, una traducció de la versió francesa *L'Ébouriffé* (traduïda per Noulet i per Roger Caillois), que, malgrat que no es publica fins a l'any 1963, estava enllestida molt abans.

30. El pròleg és un diàleg entre un autor i el seu amic (un alter ego). L'autor cerca un tema per a una obra i pregunta a l'amic, que respon incrèdul, sobre què podria escriure. Però són precisament unes paraules de l'amic que li evoquen un record, llavor de la trama: «En una vall alta de Mèxic hi ha dues imatges tallades a la roca. El poble hi veu dues granotes tan semblants a la realitat que uns les creuen obra de l'home i altres, més espavilats capricis de la Natura» (BOHIGAS 1982: 439).

tensió de l'obra, el director literari sol·licita a Carner, per mitjà d'Obiols, un text introductori. El 13-XII-1950 Obiols li indica a Carner la sol·licitud de Puig: «Abans d'anar-me'n [en haver-li entregat l'original de l'obra de Carner] em va dir que li plauria molt que féssiu un pròleg per a *El Ben Cofat*, per tal de donar més gruix material al llibre i explicar com hi havíeu anat a parar. No estaria malament. Però caldria fer-lo de seguida» (OBIOLS & CARNER 2013: 264). Carner accepta la proposta i el 16-XII-1950 escriu a Obiols que està agraïdíssim per la sol·licitud i que espera enviar-li el text abans de Nadal (OBIOLS & CARNER 2013: 266), promesa que Obiols tramet a Puig en una carta del 28-XII-1950: «espero rebre un dia d'aquests el pròleg de Josep Carner per a *El Ben Cofat i l'Altre*. Li vaig escriure, tal com vam quedar, i em va contestar de seguida dient-me que l'enllestiria i me'l trametria abans de fi d'any» (OBIOLS & CARNER 2013: 268). Amb tot, Carner no compleix amb el termini proposat i Obiols es veu obligat a reclamar repetidament el text. Així, el 26-I-1951 li escriu: «Com teniu el pròleg? Vaig anunciar-lo, fa prop d'un mes, i d'aleshores ençà he fet el mort, cosa que no m'ha costat gaire, donades les circumstàncies. Envieu-me'l aviat. I millor que sigui en manuscrit: us el posaré a màquina i tindrè una peça per a la meva col·lecció» (OBIOLS & CARNER 2013: 266). El silenci del poeta, però, obliga Obiols a sol·licitar-l'hi novament un mes més tard. No és fins al 17-III-1951 que Carner contesta i justifica la tardança perquè «ja estava pràcticament dat i beneït, quan va acudir-se'm que millor, més atractiu i d'una utilitat doble seria un pròleg per a l'*espectador*; m'hi he posat, doncs, i sembla que rutlla» (OBIOLS & CARNER 2013: 275). Finalment, cinc dies més tard, Carner envia el text a Obiols, que el revisa i el fa arribar a Queralt per portar-lo a impremta al més aviat possible.

El paper d'Obiols en la preparació de la traducció catalana de Carner és indiscutible. No només li fa avinent les notícies abans que els les comunicui Puig —mostra d'una bona sintonia intel·lectual—,³¹ sinó que també és l'encarregat de corregir-ne l'original i les

31. Obiols també fa de mitjancer en la venda d'exemplars d'obres carnerianes, com queda palès en l'epistolari Obiols-Carner (2013: 261), en què Obiols envia una relació de noms i d'exemplars venuts de *Paliers*. N'és un exemple la resposta de Gassol

proves («desitjaria [...] que de les segones [proves] n'hi hagués un aplec per a Obiols»,³² escrivia Carner a Puig el 12-v-1950). En una carta del 28-xi-1950, Carner sol·licita a Obiols que li corregeixi l'original: «Deu-hi una llegida tan aviat com podreu *bonament* (sense perdre nits ni exhaurir les forces); i, en acabat, passarem el tot a l'Edit. Proa, és a dir, a J. P. i Ferrer, que és qui ha de rebre el text i pagar una petita quantitat avançada (crec que 10.000 fr. fr.). Dels dits fr. fr., vós en prendreu pel *cap baix* 2.000, que podeu augmentar si, com jo mateix, ho menyspreu per massa prim» (OBIOLS & CARNER 2013: 263). El 13-xii-1950, Obiols, que ja havia enllestit la correcció feia una setmana, li indica les esmenes menors que ha realitzat: «Vaig rebre el text d'*El Ben Cofat* —excel·lent! Ben poca cosa calia d'adobar-hi: unificar les indicacions escèniques, sistematitzar l'ús de la lletra cursiva i dels parèntesis, rectificar certs detalls ortogràfics insignificants» (OBIOLS & CARNER 2013: 264). També, més endavant, Obiols revisa el pròleg i li proposa tan sols una permuta, que Carner accepta com palesa l'edició impresa: *butaca* per *silló*. Així, el maig del 1951, Carner sol·licita a Obiols que revisi les gale·rades d'*El Ben Cofat* i l'*Altre*:

scrivo alla Imprimerie Régionale (Toulouse) d'inviarvi le seconde bozze del mio intollerabile B. C i l'A. —come vedete, ho in mente di continuare a farvi la vittima dei miei umori e ghiribizzi, ma però, nel caso di essere già pieno zeppo di lavori e lavorucci, tralasciate, ve ne prego, i mei interessi e inviatemi subito le bozzo suddette. Non e da pigro ch'io avrei desiderato il vostro guardo befeccio sulla possibile aberrazioni di quei tipografi; tutt'altro fu i l sentimento che mi spinge

(a una carta perduda d'Obiols) del 9-viii-1950: «He rebut la vostra lletra que us agraeixo per les noves i pel bon record que em duu de vós i per les dues belles obres del nostre estimat Josep Carner que m'hi oferiu. | Sí, les obres m'interessen i demà us giraré els 1.200 francs corresponents, pregant-vos de fer-me-les arribar així que us sigui possible» (fons Ventura Gassol, ANC).

32. «La confecció i la correcció de les proves del llibre, com reflecteixen les cartes creuades entre Queralt i Xuriguera, s'allargarà al llarg de tota la primavera.» Un dels factors que retarden l'aparició de l'obra «és la intervenció d'Armand Obiols en el procés, l'interlocutor de confiança de Carner durant aquests anys» (CAMPS I ARBÓS 2004: 56)

e, per questa volta, si trattava di un sentimento lodevole, cioè, la mia modestia. L'autore, purtroppo, non vede, ne 'suoi scritti stampati, che quello che *lui* scrisse.

(OBIOIS & CARNER 2013: 278)

Finalment, a les darreries de juliol, malgrat els diversos retards i les múltiples errades que s'esmenen en la revisió de les galerades, surt *El Ben Cofat i l'Altre* —«tirée à 2000 exemplaires» (LLOMBART 2006: 238)—, acompanyat d'una nota introductòria. Tot i que anteriorment Puig havia expressat que «no seria gens forçat donar l'obra com una *mena de novel·la*» dins la col·lecció «A Tot Vent», la particularitat de no publicar estrictament una novel·la per a la represa de la sèrie obliga Queralt a encomanar «a Xuriguera la redacció d'una “Nota de l'editor” que precedeixi el text de Carner» (CAMPS I ARBÓS 2004: 55). La nota, publicada a mode de davantal de l'edició, assenyalava l'excepcionalitat del llibre per justificar la publicació d'una obra «que no és una novel·la» a la col·lecció:

a l'hora en què les Edicions Proa tornen a reviure, ens ha semblat que la millor manera de restar fidels al seu propòsit d'honorar i difondre el nostre verb escrit, era incorporant-hi una obra inèdita del príncep dels nostres poetes, de l'escriptor a qui més glòria deu la nostra llengua literària després del redreçament efectuat per Verdager.³³

L'intercanvi epistolar entre Puig i Carner permet també prendre el pols a les constants dificultats de les Edicions Proa, que es tradueixen en el desànim d'un Puig que anhelaria publicar ràpidament *El pelegrí*. El 18-I-1951, el novel·lista li escriu: «No venen subscripcions, ningú no ens ajuda, sembla que els catalans visquin en un trist descuit (o si més no oblit) de l'espiritual, la cultura, l'art.»³⁴ Uns dies després,

33. Tasis, que desconeix l'autoria de la nota editorial, escriu a Xuriguera el 27-XI-1950: «Llegiu l'anunci de la primera sèrie de volums. Si n'endevineu l'orientació us agrairé que me l'expliqueu car jo me'n sento incapaç. A no ésser que tot sigui posat en joc —el nom de Carner i tot a desgrat de no ésser novel·lista— per a fer el marc a *Les novel·les de Janet Masden*» (TASIS & XURIGUERA 2002: 110).

34. Un mes abans, el 13-XII-1950, Obiols anticipa a Carner la impressió que Puig li havia traslladat a l'entorn de les poques subscripcions aconseguides per endegar la

el 23-I-1951, Carner assegura que el fracàs dels prospectes «és possible en tota mena d'èpoques» i que «les propagandes editorials es fan amb llibres». Així, Carner recomana a Puig de cercar mecenes per al projecte amb «quotes de “protector”» i «reemborsament en llibres a venir». A més, Carner li fa avinent l'opinió —que comparteix amb Guansé i amb Puig mateix— que és imprescindible l'entrada de llibres al Principat per a la reeixida de l'empresa.³⁵ L'actitud proposant del poeta obliga Puig a redreçar l'afligida —i sincera— expansió anterior i posa en clar que la «decepció» i «un cert pessimisme» no són, en cap cas, sinònim de renúncia. Assegura que és generós amb les lletres catalanes «i no sols com autor». I és que, com esmenta Llombart, «Proa compte surtout sur les indispensables injections d'argent du mécène de Proa, Joan Puig i Ferrer» (2006: 39). Malgrat això, el director literari confirma que *El Ben Cofat i l'Altre* «apareixerà al front de combat i com una senyera», sense el flanqueig del prestigi de l'editorial, sense els subscriptors i sense el finançament amb què comptava a Barcelona. Amb el número 93 de la col·lecció a la venda, Carner escriu a

represa editorial: «Pel que em va dir, sembla que s'havien fet unes il·lusions exagerades sobre les possibilitats d'engagar la col·lecció. Cosa que no em va sorprendre molt. Era previsible que no es podrien aconseguir mil subscriptors a base de fer-los pagar 2.500 francs a la bestreta (car el projecte era de començar amb dos milions i mig en caixa, extrets d'una tropa d'innocents). En general, l'innocent pensa que P. i F. té prou diners —i no s'erra de gaire— per posar l'afer en marxa; i, per ara, no crec que s'hagi subscrit ningú. [...] En fi, han decidit de publicar, només, *El Ben Cofat* i els dos primers volums de la seva “Summa contra gentiles”. I quedar-se a veure venir» (OBIOLS & CARNER 2013: 264).

35. El 4-XI-49, Guansé escriu a Puig: «I suposo que a l'interior —que és avui per a una empresa així la millor i més verge perspectiva— deu ser difícil encara de fer-hi entrar lots de llibres en quantitat considerable. Però aquesta introducció seria, em sembla, l'única sortida que us permetria entrades. (No sé si és clar aquest galimaties.)» (fons Joan Puig i Ferrer, BC).

Malgrat això, l'entrada clandestina de llibres a Catalunya (i, en general, les vendes escasses d'exemplars) és un problema persistent durant els anys de la represa. Així es palesa en una lletra de Rodoreda —resposta a una de Puig perduda—, del 28-VII-1953: «és evident que si els llibres no poden entrar a Catalunya [...] les edicions Proa han de naufragar. [...] Posats a Catalunya, tingueu la certesa, amic Puig, que la vostra novel·la es vendria i tindria l'èxit que es mereix. I sabeu que no ho dic pas per a consolar-vos, sinó perquè tinc raó» (RODOREDA 2017: 250).

Puig el 16-VIII-1951 que desitja «que el llibre faci una mica de goig i desvetlli alguna inquietud o alguna curiositat, no pas tant *pro domo mea*, com perquè, d'una part, em doldria d'haver-vos dat malastrugança, i, d'altra part, seria un final desastre de la nostra emigració que ni un noble intent de difusió del català no reeixís». Una reeixida dificultosa, considera Puig, que creu que es troba en mans de la «indiferència dels lectors catalans». Això, no obstant, posa fi a la desesma amb uns mots esperonadors i assegura: «treballem, treballem, estimat Carner. No ens resta altra esperança ni consol.»

Malgrat que després d'unes quantes cartes es produeix el silenci entre Puig i Carner, el primer, sota la gerència de Queralt, segueix treballant per a la represa de Proa i la publicació d'*El pelegrí apassionat*. La necessitat de posar-se novament al capdavant de la direcció literària de les edicions a França permet resseguir, avui, un intercanvi epistolar bastit des de «l'exili angoixosament llarg», en mots de Puig. Aquest carteig de trenta-sis lletres descobreix de primera mà un nou entramat ocult de l'enemistat de Puig i Canyameres: els intents de difamar i incriminar públicament l'autor d'*El gran sapastre* amb la presentació d'un recull de sonets als Jocs Florals de París del 1948. Així mateix, l'epistolari posa al descobert el procés de traducció i publicació d'*El Ben Cofat i l'Altre* —amb la indispensable col·laboració amical d'Obiols— i les múltiples dificultats econòmiques de l'editorial. Les relacions epistolares entre Puig i Carner revelen una amistat sincera: un Carner equànime —que defuig les polèmiques que persegueixen el seu corresponsal i se centra en la producció literària de l'escriptor— i un Puig que demostra repetidament l'estima —personal i intel·lectual— envers el poeta. Un Carner de poques paraules que es mostra conciliador i disposat a escoltar i judicar l'obra literària de l'escriptor selvatà. Un poeta que combat l'*svogliatezza* i una multitud de feines per trobar temps per escriure. I, sobretot, un nou Puig, que s'humanitza per sortir de l'encarcament en què la crítica (coetània i posterior) l'ha situat i que transcendeix la visió de l'home-anècdota, suma de faltes i d'errors. Lluny del motlle crític tradicional, l'intercanvi epistolar fa surar un Puig més humà: amb defectes, però també amb virtuts i, sobretot, amb l'obsessiu delit d'explicar-se. Després de dotze anys a França, i amb l'aval d'un pla de publicacions per a *El*

pelegrí, vint-i-tres lletres fan emergir l'home (ferit d'una nafra que emmetzina tot el que escriu) que fa néixer aquest intercanvi epistolar; fan sortir l'home que es feu (re)escrivint novel·les, sonets, memòries i epistolaris. Un carteiig que, al capdavant, posa en clar una relació honesta, farcida de silencis, d'afliccions, de treballs i d'esperança.

BIBLIOGRAFIA

- BENQUEREL (1982): Xavier Benguerel, *Memòria d'un exili: Xile 1940-1952*, Barcelona: Edicions 62.
- BOHIGAS (1982): Pere Bohigas, «*El Ben Cofat i l'Altre (El misteri de Quanaxhuata)* de Josep Carner», dins: *Aportació a l'estudi de la literatura catalana*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 438-450.
- BUSQUETS I GRABULOSA (1993): Lluís Busquets i Grabulosa, «Epistolari entre Joan Puig i Ferrer i Xavier Benguerel (1949-1953)», dins Albert Manent i Ramon Pla: *Miscel·lània Joan Triadú*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 145-178.
- CAMPS I ARBÓS (2010): Josep Camps i Arbós, «Apunts per a una lectura del *Diari íntim* de Ferran Canyameres», *Ítaca. Revista de Filologia*, n. 1, p. 77-93.
- (2007): Josep Camps i Arbós, «Les cartes entre Josep Queralt i Josep Carner. Materials per a l'estudi de la literatura catalana de l'exili», *Els Marges*, n. 81, p. 89-106.
- (2004): Josep Camps i Arbós, «Les Edicions Proa de Perpinyà (1949-1965)», *Els Marges*, n. 72, p. 45-76.
- CANYAMERES (1996): Ferran Canyameres, *Obra completa* VI. *Epistolari* (1939-1951), edició a cura de Montserrat Canyameres, Barcelona: Columna.
- CARNER (2009): Josep Carner, *Epistolari de Josep Carner*, vol. VI, a cura d'Albert Manent i Jaume Medina, Barcelona: Curial Edicions Catalanes.
- FAULÍ (2002): Josep Faulí, *Els jocs florals de la llengua catalana a l'exili* (1941-1977), Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- GRAELLS (1975): Guillem-Jordi Graells, «Introducció», a Joan Puig i Ferrer: *Ressonàncies* (1942-1952). *Diari d'un escriptor*, Barcelona: Edicions 62, p. 9-36.
- GUILLAMON (2016): Julià Guillamon, «“Us sentiu amb coratge de tornar-vos a fer editor?” Glòria, exili i represa d'una editorial pionera: Edicions Proa de Badalona», *L'Avenç*, n. 424, p. 26-37.

- LLOMBART (2006): Maria Llobart, *Les exilés catalans en France : histoire d'une résistance culturelle (1939-1959)*, París: Université Paris 8.
- MORALES (2008): Mercè Morales, *La Generalitat de Josep Irla i l'exili polític català*, Barcelona: Editorial Base.
- OBIOLS & CARNER (2013): Armand Obiols & Josep Carner, *Cartes 1947-1957*, a cura de Jordi Marrugat, Sabadell: Fundació La Mirada.
- ORTÍN (2002): Marcel Ortín, «Els Dickens de Josep Carner i els seus crítics», *Quaderns. Revista de traducció*, n. 7, p. 121-151.
- (1996): Marcel Ortín, *La prosa literària de Josep Carner*, Barcelona: Quaderns Crema.
- PUIG (1981): Joan Puig i Ferrer, *Memòries polítiques*, Barcelona: Edicions Proa.
- (1975): Joan Puig i Ferrer, *Diari d'un escriptor. Ressonàncies (1942-1952)*, Barcelona: Edicions 62.
- RODOREDA (2017): Mercè Rodoreda, *Cartes de guerra i d'exili (1934-1960)*, a cura de Carme Arnau, Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda – Institut d'Estudis Catalans.
- SOBREQUÉS & MORALES (2008): Jaume Sobrequés & Mercè Morales, *La Generalitat a l'exili*, Barcelona: Ara Llibres.
- SUBIRANA (2000): Jaume Subirana, *Josep Carner: l'exili del mite (1945-1970)*, Barcelona: Edicions 62.
- TASIS & XURIGUERA (2010): Rafael Tasis & Ramon Xuriguera, *L'espantós és el buit, el desert. La correspondència entre Rafael Tasis i Ramon Xuriguera*, edició a cura de Josep Camps i Arbós, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- TEIXELL (2017): Oriol Teixell, «“La meva llegenda negra”. Una lletra de Joan Puig i Ferrer a Domènec Guansé», *Els Marges*, n. 113 (tardor 2017), p. 92-104.
- (2016): Oriol Teixell, «Between history and fiction: the epistolary relationship between Joan Puig i Ferrer and Domènec Guansé in republican exile (1949-1954)», dins Emili Samper (ed.): *The Myths of the Republic: Literature and Identity*, Kassel: Edition Reichenberger, p. 201-221.

«MOTS ESCRITS EN LLOC DE PARAULES VIVES»:
LA TRADUCCIÓ A L'EPISTOLARI D'AGUSTÍ BARTRA
I ANTONI RIBERA (1947-1970)

LUCÍA AZPEITIA-ORTIZ*

TRILCAT

(Grup d'estudis de traducció, recepció i literatura catalana)

Universitat Pompeu Fabra

1. INTRODUCCIÓ

Aquest article s'interroga per la relació epistolar entre Agustí Bartra i Antoni Ribera. Agustí Bartra, escriptor exiliat a Amèrica arran de la guerra civil espanyola, és una de les veus més singulars de les lletres catalanes del segle XX. Ha llegat una obra marcadament poètica (per bé que inclou tots els gèneres), escrita amb una llengua molt rica, i amb predilecció pels temes mítics. La trajectòria d'Antoni Ribera és absolutament eclèctica: consumat traductor de l'anglès per a diverses editorials, durant els primers anys del franquisme va editar clandestinament les revistes *Antologia dels fets, les idees i els homes d'Occident* i *Occident*, a més de publicar obra pròpia. Progressivament, va convertir les seves passions —el submarinisme, la ciència-ficció i la ufològia— en la seva feina, com a expert i divulgador.

Estudiar la literatura catalana durant la dictadura franquista obliga a tenir una mirada panòptica per dirigir-la, d'una banda, a Catalunya i, d'altra, als exilis (en plural). La correspondència entre Bartra i Ribera facilita aquest desdoblament: permet escoltar totes dues veus alhora (una, des de Barcelona; l'altra, majoritàriament des de Mèxic, però també des dels Estats Units) i ofereix informació valuosa sobre els projectes literaris de Bartra, les empreses editorials de Ribera, la crítica d'ambdós sobre la literatura catalana —autors, llibres, ressenyes, intrigues...—, les seves lectures, les seves posicions sobre els models de català literari...

* Beneficiària d'un ajut Ayuda para la formación de profesorado universitario (FPU), en la convocatòria de 22/12/2016, finançat pel Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Cal recordar que Bartra s'havia exiliat a França el febrer de 1939, i que va sojornar a la República Dominicana i a Cuba abans d'establir-se a Mèxic el 1941. Vivia a Mèxic D. F. quan el novembre de 1947 Ribera li escriví per primer cop, encetant així un intens contacte epistolar que va durar deu anys (1947-1957). Aquest intercanvi de «mots escrits en lloc de paraules vives» (19/04/1948, 5) s'interrompé bruscaament quan el 1957 Bartra trencà la relació per desavinences ideològiques: Ribera s'havia fotografiat amb Franco, havia col·laborat amb la revista *Destino* i en una carta havia menystingut les dificultats de l'exili. Calgué esperar fins al 1959 perquè Bartra reprengué gradualment la correspondència i el diàleg es normalitzés. La tardor de 1961, durant el primer retorn de Bartra a Europa, els amics es van conèixer en persona a Argelers. Finalment, el 1970 Bartra va tornar a Catalunya després d'un exili que havia durat més de trenta anys. D'aquesta duradora relació epistolar, de gran importància per a tots dos, se'n conserven més de 700 cartes.

Aquest article comença presentant la correspondència d'Agustí Bartra i revisant què se n'ha estudiat fins ara. A continuació, descriu l'epistolari objecte d'estudi; a més d'exposar les consideracions teòriques que guien l'estudi. Després, explora el paper —molt rellevant— de la traducció en aquest epistolari. De fet, el cos de l'article és un relat, amb abundants citacions textuais, sobre el que aquestes cartes poden ensenyar entorn de la traducció en aquest context d'exili.

2. ESTAT DE LA QÜESTIÓ

2.1. Els Fons Agustí Bartra i Anna Murià a l'ACVOC

La immensa majoria de les fonts primàries relacionades amb Agustí Bartra es conserven a l'Arxiu Comarcal del Vallès Occidental-Arxiu Històric de Terrassa (ACVOC-AHT) (Terrassa, Barcelona). Hi estan repartides en dues col·leccions: principalment, al Fons Agustí Bartra (ACVOC90-17), però també al Fons Anna Murià i Romaní (ACVOC90-15). El Fons Bartra conserva originals literaris de l'escriptor, correspondència i documentació de relacions, retalls de premsa, els

llibres que l'escriptor va publicar, enregistraments sonors i objectes personals (DEPARTAMENT DE CULTURA s. d. *a*). El Fons Murià conté principalment documents relacionats amb l'escriptora, però també inclou escrits, documentació personal i obra literària d'Agustí Bartra (DEPARTAMENT DE CULTURA s. d. *b*).

La selecció i estructura actuals d'ambdós fons mantenen les que va establir Murià, escriptora i companya de Bartra. Murià, consagrada a facilitar i documentar la vida i l'obra de l'escriptor, va anar conservant documents d'interès per a la posteritat. El 1983, Murià va donar a l'Ajuntament de Terrassa una part d'aquest arxiu personal i, el 1999, la resta. Per aquest motiu, al catàleg de l'ACVOC-AHT hi consten dos fons diferents, amb sengles inventaris. Però, ja que es complementen, es podria parlar d'un únic «fons Bartra-Murià» (GONZÁLEZ I TURA 2008: 61).

2.2. La correspondència del Fons Agustí Bartra

Un dels principals especialistes en Bartra, Jaume Aulet, asseverava que la correspondència del Fons Bartra és clau «per ajudar a analitzar tant l'obra del poeta com el context històric i literari del moment» i «per reconstruir i entendre els anys de l'exili» (AULET 2005: 5). GONZÁLEZ I TURA (2008: 66, 67), que ha desenvolupat aquesta idea, entén que aquesta correspondència és important per tres motius. Primer, per la seva qualitat: a més de ser molt abundant —34 carpetes—, abraça una àmplia extensió temporal —entre 1934 i 1998— i sovint inclou còpies de les respostes enviades. Segon, perquè el gran ventall de corresponents (uns 180, AULET 1998: 539) il·lustra com evolucionen els vincles i la posició de Bartra tant pel que fa al món cultural de l'exili com al de l'interior. I, tercer, perquè abunden les informacions útils per entendre l'escriptura de Bartra, que informa de les obres en què treballa, els projectes que vol engegar i les seves inquietuds, a més d'expressar la seva poètica.

En un estudi panoràmic de les relacions epistolars d'Agustí Bartra a l'exili, Aulet (1998) ha distingit tres períodes. Entre 1939 i 1947, destaquen les cartes dels diversos camps de concentració i la comunicació amb exiliats, amb què es van manifestant importants diferències.

Entre 1947 i 1957, augmenta la relació amb Catalunya. Antoni Ribera és el principal interlocutor i vincle amb l'interior. Bartra, però, acaba aïllant-se, ja que interromp relacions amb Joan Fuster, Rafael Tasis, Josep Janés... (i temporalment, també amb Ribera). Entre 1957 i 1970, comença a plantejar-se la disjuntiva entre l'exili i el retorn. Amics retornats (Pere Calders) i escriptors joves (Oriol Pi de Cabanyes, Joaquim Carbó), que busquen el mestratge de Bartra, aconsellen aquesta darrera opció.

Fins ara, s'ha estudiat o editat una selecció dels epistolaris d'aquest fons (íntegrament o parcialment).¹ Aquestes publicacions —útils i necessàries— estudien principalment la relació de Bartra amb escriptors catalans de renom, ja fossin a l'exili o a Catalunya (alguns, després d'haver estat exiliats). Es constata, doncs, un cert biaix elitista.

2.3. L'epistolari amb Antoni Ribera

Sorprenen que no s'hagi dedicat més atenció específica a la correspondència amb Antoni Ribera, el principal interlocutor de Bartra. L'epistolari Bartra-Ribera té un indubtable interès, que s'ha justificat en diverses ocasions.

Recentment, CAMPS-ARBÓS (2017: 58) assenyalava que encara ens falta l'edició de diversos epistolaris d'Agustí Bartra. En concret, cita els d'Antoni Ribera, Maurici Serrahima, Vicenç Riera Llorca o Josep M. Cruzet. González i Tura ha defensat que l'«extensa i intensa correspondència» amb Ribera és «un material documental de primer ordre» ja que «mostra clarament l'ús de les lletres com a mitjà de projecció de la figura del poeta exiliat, [i] com a espai de teorització literària» (GONZÁLEZ I TURA 2008: 68).

A hores d'ara, l'estudi més complet (AULET 1998) se centra en la visió de la literatura a Catalunya —esbiaixada, però influent— que Ri-

1. Aquestes publicacions (segueixo el repàs que en fa CAMPS-ARBÓS 2017) inclouen els següents interlocutors: Pere Calders, Joan Fuster, Domènec Guansé, Rolfe Humphries, C. A. Jordana, Miquel Martí i Pol, Joan Oliver, Antoni Ribera, Rafael Tasis, Francesc Trabal i Pere Vives.

bera transmeté a Bartra. Ribera va presentar «una vida literària catalana tremendament crispada i dividida entre bons i dolents [...] entre partidaris i detractors de Bartra» (AULET 1998: 544) i es va erigir en defensor i representant de Bartra a Catalunya. Això contribuí al mite del «poeta exiliat fidel a la pàtria» (AULET 1998: 543) alhora que l'aïllà: Bartra trenca amb gairebé tots els grups de l'exili i amb autors de Catalunya. Quan Bartra i Ribera van reprendre el diàleg, el panorama literari estava canviant i això modifica la seva relació: «Ribera [...] ja no necessita mites propis per a la confrontació de models [...] i ell, com a intel·lectual, ha quedat també totalment aïllat» (AULET 1998: 550). Aquesta acurada anàlisi no esgota les múltiples altres lectures que es poden fer d'aquest epistolari tan ric, qualificat de «fonamental» (AULET 1998: 540).

La correspondència entre Agustí Bartra i Antoni Ribera possiblement no s'ha explotat més per dos motius. Primer, per dificultats pràctiques: la gran quantitat de cartes complica una anàlisi detallada o una edició de textos. I, segon, per prejudicis: Ribera ha esdevingut una figura literària perifèrica, malgrat la seva tasca d'activisme cultural. Avui és principalment conegut com a escriptor de gènere (ciència-ficció) i divulgador d'ufologia. Aquest article aspira a posar en relleu la vàlua d'aquest epistolari, proposant-ne un nou itinerari de lectura.

3. OBJECTE D'ESTUDI

3.1. Descripció

Al Fons Bartra de l'ACVOC-AHT es conserven tant originals que Ribera va adreçar a Bartra com còpies d'aquelles missives que Bartra va enviar a Ribera.² Totes les cartes es localitzen a l'apartat «Correspondència i documentació de relacions. 1938-1987» del Fons Bartra, en tres dossiers, conservats en dues carpetes diferents (topogràfics: 46/2 i 47/1).

2. Algunes de les cartes conservades van ser escrites i signades per Murià. No haurien de figurar en el Fons Bartra, però les he incloses perquè són rellevants i, sobretot, perquè són cartes que Murià va escriure *en nom* de Bartra.

L'epistolari en què es basa aquest article no es correspon exactament amb les cartes que es conserven a l'arxiu: l'he creat com a tal per a aquesta recerca. Està format per una selecció de 659 documents (sobretot cartes —manuscrites i mecanoscrites—, però també postals, telegrams, targetes...), enviats durant l'exili de Bartra: entre 1947 i 1970. El Fons Bartra conserva altres 16 documents, que he exclòs perquè són posteriors a l'exili (des de 1971 fins a 1981).³

3.2. Consideracions teòriques

Un arxiu és un espai de memòria, que permet accedir a un passat. Derrida ens recorda, recorrent a l'etimologia, que, a més de ser espais físics, són espais simbòlics imbuïts d'autoritat:

le sens de «archive», son seul sens, lui vient de l'*arkheîon* grec: d'abord une maison, un domicile, une adresse, la demeure des magistrats supérieurs, les *archontes*, ceux qui commandaient. [...] C'est ainsi, dans cette *domiciliation*, dans cette assignation à demeure, que les archives ont lieu. La demeure, ce lieu où elles restent à demeure, marque ce passage institutionnel du privé au public (DERRIDA 1995: 12-13)

Els documents que preserven els arxius (cartes, dietaris, esborranys, fotos, llibres amb subratllats i anotacions als marges...) acostumen a ser únics i ajuden a documentar la naturalesa i l'abast de complexes xarxes personals: de contactes, d'influència intel·lectual, de suport econòmic, d'acció política, de pertinença a organitzacions... (HILL 1993: 61). Aquests materials, però, no són *el* passat, ja que diversos factors han condicionat prèviament la tria dels que finalment esdevindran fonts arxivístiques. Hill ha posat en relleu el caràcter selectiu del procés, que resumeix així:

3. Les xifres del meu estudi (659/675) no es corresponen amb les de l'inventari del fons (738) per discrepàncies de foliació. Al Fons Bartra hi ha alguns documents diferents agrupats sota un mateix identificador i documents únics amb més d'un identificador.

They are selective traces, however, filtered by the combined imprint of personal machinations and idiosyncrasies, family sensibilities, professional envy and collegial admiration, organizational mandates, bureaucratic decisions, archival traditions, social structure, power, wealth, and institutional inertia. (HILL 1993: 19)

Durant la meva recerca, s'han manifestat, a més, els següents factors, que cal tenir presents per valorar amb justesa aquest epistolari:

1. Les cartes poden expressar mentides conscients (he constatat disparitats amb altres epistolaris del fons). Triangular dades seria una manera d'abordar aquest punt.
2. Falten les cartes que es van perdre pel camí o es van fer desaparèixer: a l'Espanya franquista hi havia censura.
3. Hi ha cartes incompletes, de les quals falta algun full.
4. Hi ha cartes que no es troben al lloc que els pertoca. De vegades, apareixen més endavant, descontextualitzades.

Tots aquests factors erosionen la idea segons la qual es pot generar un coneixement transparent i aproblemàtic del passat.

La recerca arxivística també presenta qüestions ètiques. Com indiquen McKee i Porter (2012) —les idees de les quals resumeixo en aquest paràgraf—, treballar amb documents d'arxiu no acostuma a ser com llegir i citar materials publicats: hom contreu responsabilitats amb els individus i les comunitats que s'hi representen. Als documents arxivístics, les línies entre allò públic i allò privat poden ser molt tènues: pot resultar problemàtic assolir un equilibri just entre el dret a conèixer i el dret a la privacitat. Les autores emfasitzen la importància de guiar-se per una ètica de la representació (com representar a les persones de manera justa, exacta i ètica?). El meu propòsit inicial era deixar de banda qualsevol qüestió molt personal, tret que servís per explicar algun aspecte literari, però aquesta circumstància no s'ha donat.

Aquest epistolari presenta, a més, una singularitat: el seu abast. Sovint, s'ha problematitzat la recerca arxivística al·ludint al seu caràcter fragmentari, incomplet, parcial: a més d'espais de memòria, els arxius són «sites of loss, effacement and forgetting, where some voices are silent or silenced» (HODDER 2017: 452). Per això, els seus docu-

ments s'han pensat metafòricament com a «restes», «fragments», «fantasmes». Ara bé: aquesta escassetat, de vegades, no està renyida amb l'abundància. Hi ha casos en què als arxius trobem «the disorientating, overwhelming, bewildering volume of presence» (HODDER 2017: 453). Necessitem estratègies amb què fer front a l'excessiva abundor de materials, com és el cas d'aquest epistolari.

Finalment, considero els arxius no com a espais per trobar coneixements que ja existeixen, sinó com a fonts primàries que permeten crear coneixement (GAILLET 2012: 36, 39). Aquesta creació de coneixement implica, naturalment, una mediació en cada nivell de la comprensió (BIESECKER 2006). En aquest cas, la meua implicació (condicionada pel meu àmbit d'expertesa) es concreta en la meua tria temàtica: en aquest article, proposo un itinerari de lectura, prenent com a fil conductor la traducció en un context d'exili. Aquesta selecció és una resposta funcional al repte de l'abundància de documents. Alhora, lluny de ser un detall anecdòtic, permet tenir una visió de conjunt: la mediació lingüística és un dels nodes temàtics d'aquest epistolari.

He decidit escriure un relat polifònic, citant abundantment les cartes de manera literal, per tres motius. D'antuvi, perquè és la principal manera de legitimar el meu discurs. D'acord amb les convencions d'ús de fonts arxivístiques, cito amb precisió els documents utilitzats a les referències bibliogràfiques, per tal de garantir la reproductibilitat de la recerca.⁴ Ara bé: com que aquestes fonts són inèdites i d'accés més improbable que altres documents, la citació literal és una manera de conferir fiabilitat. A més, la selecció dels temes i l'estructura (*emplotment*) del relat són una manera d'anàlisi i de dotació de sentit: és a dir, d'escriure història (WHITE 1978). Finalment, citar aquestes fonts primàries és una òptima manera de començar a divulgar-les.

He emprat criteris d'edició poc intervencionistes: m'he limitat a corregir alguns petits errors ortotipogràfics (falta d'accents o errors

4. Les principals dades incloses són: nom de l'arxiu i del fons, topogràfic, nom de l'emissor, data i identificador del document. Al cos del text, les citacions s'acompanyen d'una referència abreujada: la data, l'identificador i, si escau, la pàgina del document.

evidents de picatge) i a escriure en cursiva els subratllats. He indicat entre claudàtors les addicions, supressions o modificacions.

4. LA TRADUCCIÓ I L'EXILI

Tant Bartra com Ribera van ser traductors professionals. A més de nombrosos textos no literaris i d'obres literàries no canòniques, ambdós van traduir molta literatura, sovint al castellà: entre d'altres, Bartra traduí Louise Labé, William Blake, Rainer Maria Rilke i Truman Capote,⁵ mentre que Ribera traduí Rudyard Kipling, Jack London, H. P. Lovecraft i Isaac Asimov.

En aquesta secció, m'interrogo pel paper de la traducció en aquest epistolari, amb la voluntat de saber què ensenya aquest cas sobre la traducció en un context d'exili. A les cartes, la traducció es representa com a solució estratègica, amb dos objectius principals: d'una banda, internacionalitzar i legitimar una literatura abolida, com la catalana, i, d'una altra, impulsar la carrera literària de Bartra.

5. Per a més informació sobre la feina de Bartra com a traductor, vegeu:

ABRAMS (2009): D. Sam Abrams, «Agustí Bartra», *Visat*, núm. 7 (abril). També disponible en línia a: <<http://www.visat.cat/espai-traductors/cat/traductor/215/0/0/agusti-bartra.html>> [Consulta: 29 maig 2018].

BACARDÍ (2017): Montserrat Bacardí, «Agustí Bartra: traduir en la terrible soledat catalana», *Revista de Filologia Románica*, vol. 32, núm. 1. També disponible en línia a: <<http://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/view/54692>> [Consulta: 29 maig 2018].

Bartra també es va dedicar intensament a traduir i preparar antologies de poesia dels Estats Units. En aquest sentit, vegeu:

RUIZ CASANOVA (2011): José Francisco Ruiz Casanova, «Agustí Bartra: un (el) canon de la poesia norteamericana traducida al catalán y al castellano», dins: *Dos cuestiones de literatura comparada: Traducción y poesía. Exilio y traducción*, Madrid: Cátedra, ps. 219-248.

AZPEITIA-ORTIZ (2015): Lucía Azpeitia-Ortiz, *Una antología de la lírica norteamericana*, de Agustí Bartra: proceso de creación. Treball de fi de màster del postgrau «Comunicació lingüística i mediació multilingüe». Departament de Traducció i Ciències del Llenguatge. Universitat Pompeu Fabra.

4.1. Traduir per internacionalitzar i legitimar una literatura abolida

Tant Ribera com Bartra proposaven la traducció com a solució d'alguns dels mals de la literatura catalana.

El 1948, Bartra va rebre una prestigiosa beca de la nord-americana John Simon Guggenheim Memorial Foundation, per dedicar-se a l'escriptura creativa. Durant els dos anys que va viure als Estats Units amb la seva família, també va preparar i traduir l'excepcional *Una antologia de la lírica nord-americana*, l'únic recull poètic que les lletres catalanes han dedicat a la poesia nord-americana al segle XX. La valoració que Ribera feu d'*Una antologia...* va ser enormement positiva: «Catalunya, en aquests moments, necessita obres d'internacionalització com la que tu has fet i estàs fent.» (01/06/1950, 117a). Igualment, va suggerir projectes en aquest sentit, tot i que no van fructificar: «No seria possible interessar la Fundació Guggenheim en una antologia contrària, és a dir, de poesia catalana en anglès per a un públic americà? Jo crec que, quan menys, hauries d'intentar de proposar-los-ho» (03/08/1951, 176).

Bartra també era conscient de la importància d'obtenir reconeixement mitjançant institucions internacionals. Fet i fet, confessava que «bona part de la joia que em produeix l'haver estat becat per la Guggenheim prové del fet que una institució com aquesta hagi decidit fer-me anar a treballar als E. U. en una obra en català, la qual cosa significa un reconeixement de l'existència i vigència de la nostra cultura» (14/08/1948, 15).

Així mateix, considerava prioritari exportar literatura catalana mitjançant la traducció. En aquest sentit, la publicació del seu poema *Oda atlàntica*, traduït al castellà, a la revista *Las Españas*, li va semblar «una fita i un triomf del nostre esperit» perquè «D'aquesta revista, la més important de les que s'editen en castellà a l'exili, se'n fa un tiratge de 2500 ex., que s'escampen arreu del món» (20/06/1951, 167). Bartra argumentava que «El món no sap res de la nostra poesia, i ja comença a ésser hora que hom treballi apuntant cap a una expansió espiritual que ha estat tan negligida» (07/07/1952, 26).

La ja esmentada *Una antologia de la lírica nord-americana* serveix de frontissa entre aquest objectiu i el següent. En efecte, es comprova

ben clarament que Bartra la va fer mogut per un doble propòsit: contribuir a fomentar la literatura catalana i promocionar-se com a escriptor.

En primer lloc, Bartra considerava que el recull servia la literatura catalana de dues maneres. D'una banda, l'enriquia amb una obra excepcional, que, a més, havia funcionat com a pedra de toc per al català literari. Bartra ho argumentava així:

Un escriptor de llengua castellana amic meu —és un home que visqué anys a Catalunya i coneix bé el català i les nostres coses— em deia l'altre dia que allò que jo he demostrat amb la meva antologia no és pas l'existència d'una gran poesia nord-americana —per bé que alguns dels seus poetes torregen per la seva força i inspiració— sinó el gran punt de maduresa i plasticitat a què ha arribat el català com a llengua literària. I afegí que més que un triomf de la poesia nord-americana és una gran victòria del català. Hi ha molt de veritat en aquesta opinió. Certament, en les traduccions difícils es posen a prova els registres més profunds d'un idioma i s'hi transmuten qualitats i valors latents i disperses. Només els grans idiomes vius són assimiladors o traductors, és a dir, disposen de motlles que permeten tota classe de foses. Estic content que la meva antologia sigui un testimoni d'això, i que hi hagi gent que se n'adona. (30/01/1952, 4)

De l'altra, aquesta obra contribuïa a difondre la llengua i la cultura catalanes. La citació següent resumeix la seva voluntat d'universalització:

No t'imagines la propaganda nostra que farà això. Tots aquests poetes, i molta altra gent, tindrà notícia de l'existència de Catalunya per aquest llibre. Ningú no ha fet mai una antologia de la poesia nord-americana, en cap idioma, tan completa, amb notes crítiques, biogràfiques i bibliogràfiques. (12/05/1950, 113)

I, en segon lloc, traduir *Una antologia...* era una manera d'acumular prou capital simbòlic —esdevenint-ne expert— i econòmic —gràcies a les vendes— per tal de tornar a Europa: «Si tinc sort, ella, la senyora antologia, pot fer que l'any vinent ens abracem. O abans. La meva

conferència a la Wesleyan és el primer moviment tàctic que faig. [...] Tinc fam d'Europa» (14/04/1950, 107).

4.2. Traduir per impulsar la carrera literària de Bartra

La traducció resulta especialment interessant per l'ús, diferenciat, que en fan ambdós corresponents, amb l'objectiu comú de promoure l'obra de Bartra.

4.2.1. *Antoni Ribera, mediador fonamental*

Ribera va ser el primer (i, durant molt de temps, principal) valedor i difusor de Bartra a Catalunya. Els exemples del seu compromís amb els projectes de Bartra són molt abundosos. Va divulgar textos de i sobre Bartra a les seves publicacions, *Antologia i Occident*, que «foren la porta d'entrada a Catalunya de la figura i l'obra de Bartra» (RIBERA 1988: 109). Amb comentaris, crítica, consells, gestions i intensificació de vincles internacionals, Ribera va complir la promesa que feu al seu amic a finals de la dècada dels 40: «Mira: estic decidit a donar seriosament la batalla per implantar-te a Catalunya» (29/04/1949, 50b).

Unint això al desig de Ribera d'internacionalitzar la cultura catalana, sembla lògic que Ribera fes un pas més enllà: va buscar els primers traductors de Bartra, estrangers (Adele Faccio, Manuel de Seabra i Louis Bayle) o catalans (Montserrat Casamada), i va fer d'enllaç entre aquests i l'escriptor. En alguns casos, fins i tot va col·laborar en el procés de traducció o en les revisions. Ribera confessava a Bartra que li plaïa molt «poder servir-vos en aquesta, diguem-ne expansió internacional de la vostra obra» (15/09/1948, 18), gestió en què es presentava com a hàbil diplomàtic: «L'Adele, Bayle i Seabra foren adquisicions meves» (08/12/1955, 201).

Adele Faccio era llicenciada en llengües per la Universitat de Gènova i professora. Ribera la va conèixer quan ella vivia a Barcelona. El 1948, Faccio va traduir a l'italià diversos fragments de *Màrsias i Adila* per a la revista italiana *Glauco. Rivista trimestrale di lettere critica ed*

arte, ajudada per Ribera. Entre 1948 i 1949, es va comprometre a traduir el poema *Rèquiem* per a un dels *Quaderns de poesia* de Mondadori, centrat en la literatura catalana, però el projecte finalment no es va portar a terme.

Louis Bayle era un escriptor en francès i occità provençal, professor i membre del Félibrige, que vivia a Rabat. Va traduir una part del poema *Màrsias i Adila* en col·laboració amb Ribera. L'estiu de 1952 va passar expressament una setmana amb ell a Barcelona. Per a publicar el llibre (*Le livre de Marsias*, París: Pierre Seghers, 1956), van caldre 500 subscripcions, tant a Mèxic com a Catalunya i a França: se'n van encarregar Bartra, Ribera i Bayle, respectivament.

Manuel de Seabra, escriptor en portuguès —i després també en català— i traductor del català al portuguès, va traduir les narracions aplegades a *Os melhores contos catalães* (Lisboa: Portugália, 1954). Aquest recull, preparat i prologat per Ribera, incloïa el conte «A morte de Laertes», de Bartra. El mateix any, Seabra va traduir al portuguès *Màrsias i Adila* per a la revista portuguesa *NEO*. Ribera en va revisar la traducció durant una visita de Seabra a Barcelona. La versió es va presentar a un premi de traducció dels Jocs Florals de São Paulo de 1954, que va guanyar.

Quant a les traductores catalanes, destaca Montserrat Casamada. Al llarg del 1951, Casamada va fer versions al castellà de diversos fragments (*La mort de Laertes*, *Euriclea*) que després formarien part del llibre *Odisseu*.

Finalment, Ribera va suggerir altres possibles traductors, amb els quals el contacte no va fructificar: al romanès (l'escriptor Mihai Ticănescu), al suec (el professor Martí Planas Casanovas) i altres traductors al portuguès, com ara l'escriptor Teixeira de Pascoas.

En algun cas, Bartra demanà directament a Ribera la seva intermediació: «Has escrit a Louis Bayle proposant-li la traducció de “M i A”? Des del punt de vista a la nostra tornada a Europa, això podria ésser d'una importància vital» (18/06/1950, 120).

Durant els primers anys de l'exili, Bartra mostrava una gran confiança en l'impacte positiu de les traduccions, que podien funcionar com a salconduits. Reprodueixo un fragment extens de 1949, que n'és altament significatiu:

Com té la traducció d'Adila? [Adele Faccio] [...] Digues-li que el text italià del poema —i si s'edita a Itàlia encara més— podria influir d'una manera decisiva en la publicació del poema en anglès. [...] Hi ha actualment als E.U. un interès molt viu per les coses d'Itàlia, es publiquen traduccions de novel·les italianes d'autors joves, escriptors nord-americans publiquen llibres sobre les seves experiències italianes, se segueix de bastant a prop el moviment intel·lectual italià. Fa algunes setmanes vaig escriure a una casa editorial que publica traduccions de l'italià oferint-los el poema. No he rebut cap resposta encara, però sé amb quines dificultats de traducció s'haurà de topiar si l'obra interessés a l'editorial "New Directions". En canvi, un trasllat de l'italià a l'anglès, i trobant-me jo aquí per a intervenir-hi, podria simplificar molt l'afer, car hi ha a dojo traductors de l'italià a l'anglès. Adele, doncs, té a les seves mans quelcom que podria ésser d'un abast incalculable, tant per a la meua obra com per al meu futur personal. (26/08/1949)

Bartra era un autor compromès amb les seves traduccions. De vegades, col·laborava amb els seus traductors, amb la voluntat de facilitar-los la tasca. Així, recomanava a Ribera:

Insisteix [a Louis Bayle] perquè accepti, i, en fer-ho, tant de bo que els déus t'inspirin a llevar-li la darrera guspira de refús. [...] Fes-li veure que entre tu i jo el podem ajudar molt en la traducció, que ens faci llistes de paraules que no sàpiga, d'expressions que no conegui, etc. (20/08/1950, 130)

4.2.2. *Agustí Bartra, autotraductor consumat*

Les cartes d'aquest epistolari permeten confirmar que Bartra es va autotraduir entre català i castellà (en ambdues direccions). Les seves autotraduccions havien estat, fins ara, omeses o tractades de manera marginal, a despit de l'important corpus bilingüe resultant (7 autotraduccions —15 obres en total—, i 2 antologies autotraduïdes). La meua tesi doctoral (*Les autotraduccions d'Agustí Bartra a l'exili*), en curs, se n'ocupa.

L'epistolari mostra l'actitud de Bartra cap a l'autotraducció. Per exemple, al·ludint a *El ojo de Polifemo* (antologia-biografia en

castellà, que propicià la seva fama a Mèxic), l'escriptor s'expressava en termes molt negatius: «L'única cosa que em desplaú és que em veig obligat a fer de bèstia de sínia de la meva pròpia poesia[:] a traduir-me.» (20/01/1957, 239c). En altres casos, però, la percepció era més positiva: «Estic ennavegadíssim en el text català de La lluna mor amb aigua [...] M'està sortint una versió l'eficàcia i la bellesa de la qual em deixa astorat. No em pensava que em fos tan fàcil» (13/06/1968, 155).

Possiblement, per tal de dignificar la seva feina, Bartra acostuma a precisar que no fa a una mera *traducció* sinó una *versió*: «Emmanuel Carballo em va demanar poemes per a la Revista de Literatura Mexicana, i li vaig donar una versió de Contrapunt de la qual estic molt content, perquè més que una traducció és una re-creació» (28/12/1955, 206). Efectivament, hi ha casos en què les autotraduccions van implicar canvis substancials en les obres: «la nova versió de Marsias i Adila, que en realitat és una obra nova de cap a cap» (13/05/1961, 18). De vegades, influïa el desig de reescriure i millorar l'obra: «Ai de mi, que tan allunyat estic d'aquesta primera versió del poema! No en puc rellegir fragments sense escriuir-me, i són ben pocs els versos que he aprofitat en la composició de la nova obra» (23/04/1962, 32).

Les cartes a Ribera també proporcionen informacions de caire més pràctic. Per exemple, assenyalen algunes causes de les autotraduccions, com ara els encàrrecs: Bartra va fer la «versió castellana parcial» del *Cartell als murs de la meva pàtria* «empès per la circumstància que el director de la Revista de la Universidad me l'ha demanat per al número de febrer» (30/01/1969, 184a). Així mateix, hi ha detalls sobre la manera de treballar. En algun cas —només al començament de l'exili—, Bartra es va autotraduir en col·laboració (parlem, doncs, de *semiatotraducció*, seguint DASILVA 2017): «[m'abassega] la traducció al castellà d'Odisseu, que faig amb en Ramon Xirau» (10/12/1954, 163).

Bàsicament, sembla que les autotraduccions estaven motivades per qüestions econòmiques i de prestigi. Per exemple, Bartra pressentia que *Odiseo* (l'autotraducció al castellà d'*Odisseu*) «marcarà un tombant definitiu en l'expansió de la meva obra» (08/01/1955, 166).

Finalment, resulten reveladores les valoracions que Bartra expressava sobre les possibilitats de les llengües implicades. El 1951, Bartra lamentava «la manca de flexibilitat que té el castellà quan ha d'emmotllar formes catalanes» i constatava grans limitacions:

Tots ho hem patit, això. La consciència de traïr se'ns fa més viva quan operem amb el castellà que no pas amb qualsevol altre idioma. Jo, per exemple, he pogut traduir al català amb una relativa facilitat quatre-cents planes de poesia en anglès, però no m'hauria atrevit a fer la mateixa cosa del castellà al català o a l'inrevés. (28/07/1951, 175)

És interessant constatar com, amb el temps, aquestes creences no van resultar cap obstacle per autotraduir-se.

5. CONCLUSIONS

La primera evidència d'aquest article és que l'exili implica traducció. Per tant, si estudiem la literatura de/a l'exili, hem d'incloure la traducció. Com a realitat —o en molts casos— com a projecte, en va ser un component fonamental. Els seus objectius van ser diversos: d'una banda, enriquir i revifar la literatura catalana; de l'altra, legitimar-la i donar-la a conèixer, atesa la seva precària situació.

Però també es va emprar per divulgar obres personals, com il·lustra el cas de Bartra i, fins i tot, per viure i sobreviure a l'exili, com a salconduit internacional. Centrant-nos específicament en el cas d'Agustí Bartra (singular i paradigmàtic), aquest estudi també proporciona noves dades i conclusions rellevants.

En primer lloc, completo el coneixement disponible sobre la tasca d'Antoni Ribera com a difusor de Bartra. A més de ser el principal difusor de Bartra a Catalunya, s'ha pogut demostrar que Ribera també va tenir un paper decisiu com a mediador intercultural i interlingüístic. Durant la primera època de l'exili —i fins al trencament de la relació epistolar— va impulsar la internacionalització de l'obra bartriana en propiciar-ne i facilitar-ne la traducció. No puc valorar la recepció d'aquestes traduccions a l'italià, el francès i el portuguès,

però sí que sembla prou clar que Bartra les va emprar com a prova de la difusió de la seva obra (per exemple, quan el 1961 va demanar la seva tercera beca Guggenheim, que, extraordinàriament, li va ser atorgada).

En segon lloc, poso de manifest que la traducció —igual que l'exili—, és indestriable de l'obra de Bartra. Va funcionar com a mecanisme de promoció, difusió i prestigi; en definitiva, de progrés en la carrera literària. I ho va fer de dues maneres: mitjançant la traducció pròpiament dita i mitjançant l'autotraducció. No podem oblidar que Bartra va *esdevenir* escriptor a l'exili, en una situació d'extraterritorialitat. Així doncs, proposo que la bilocació i l'autotraducció són inherents a la seva obra. Estudiar l'obra i la recepció de Bartra a partir d'aquestes premisses —de difícil hibridisme i duplicitat— enriqueix la interpretació. Alhora, l'estudi de cas en curs sobre les seves autotraduccions contribuirà a aprofundir en el coneixement de l'autotraducció catalana: proporcionarà noves claus temporals (històriques) i contextuals (una situació d'exili), que ampliaran i matisaran aquest concepte.

BIBLIOGRAFIA

1. Fonts primàries

Arxiu Comarcal del Vallès Occidental-Arxiu Històric de Terrassa: 13/22
Agustí Bartra i Leonart, Correspondència,

46/2:

Agustí Bartra, 19/04/1948, 5.

Agustí Bartra, 14/08/1948, 15.

Antoni Ribera, 15/09/1948, 18.

Antoni Ribera, 29/04/1949, 50.

Agustí Bartra, 26/08/1949, 71.

Agustí Bartra, 14/04/1950, 107.

Agustí Bartra, 12/05/1950, 113.

Antoni Ribera, 01/06/1950, 117.

Agustí Bartra, 06/06/1950, 118

Agustí Bartra, 18/06/1950, 120.

- Agustí Bartra, 20/08/1950, 130.
 Agustí Bartra, 20/06/1951, 167.
 Agustí Bartra, 28/07/1951, 175.
 Antoni Ribera, 03/08/1951, 176.
 47/1:
 Agustí Bartra, 30/1/1952, 4.
 Agustí Bartra, 07/07/1952, 26.
 Agustí Bartra, 10/12/1954, 163.
 Agustí Bartra, 08/01/1955, 166.
 Antoni Ribera, 08/12/1955, 201.
 Agustí Bartra, 28/12/1955, 206.
 Agustí Bartra, 20/01/1957, 239.
 Agustí Bartra, 13/05/1961, 18.
 Agustí Bartra, 23/04/1962, 32.
 Agustí Bartra, 13/06/1968, 155.
 Agustí Bartra, 30/01/1969, 184.

2. Referències bibliogràfiques

- AULET (1998): Jaume Aulet, «La correspondència d'exili d'Agustí Bartra», dins: *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra 27 de novembre - 1 de desembre de 1995)*, Sant Cugat del Vallès: Associació d'Idees - GEXEL, ps. 539-553.
- AULET (2005): Jaume Aulet, *Correspondència amb Agustí Bartra des de l'exili xilè. Cartes de C. A. Jordana, Domènec Guansé i Francesc Trabal*, Terrassa: Ajuntament de Terrassa.
- BIESECKER (2006): Barbara A. Biesecker, «Of historicity, rhetoric: The archive as scene of invention», *Rhetoric & Public Affairs*, vol. 9, núm. 1, ps. 124-131. També disponible en línia a: <<https://muse.jhu.edu/article/198643>> [Consulta: 29 maig 2018].
- CAMPS-ARBÓS (2017): Josep Camps-Arbós, «La correspondència entre Agustí Bartra i Rafael Tasis: un diàleg entre l'exili i la Catalunya franquista», *Llengua & literatura*, núm. 27, ps. 57-80. També disponible en línia a: <<https://publicacions.iec.cat/repository/pdf/00000242/00000009.pdf>> [Consulta: 29 maig 2018].
- DASILVA (2017): Xosé Manuel Dasilva, «A semiautotradução: modalidade e variantes», *Cadernos de Tradução*, vol. 37, núm. 2 (maig), p. 229-245. També disponible en línia a: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2017v37n2p229>> [Consulta: 29 maig 2018].

- DEPARTAMENT DE CULTURA (s. d.): Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya, «Fitxa del fons Agustí Bartra», <<https://bit.ly/2jPgJqr>> [Consulta: 29 maig 2018].
- DEPARTAMENT DE CULTURA (s. d.): Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya, «Fitxa del fons Anna Murià», <<https://bit.ly/2FcMcLd>> [Consulta: 29 maig 2018].
- DERRIDA (1995): Jacques Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, París: Galilée.
- GAILLET (2012): Lynée Lewis Gaillet, «(Per)Forming archival research methodologies», *College Composition and Communication*, vol. 64, núm. 1, ps. 35-58. També disponible en línia a: <https://www.jstor.org/stable/23264916?seq=1#page_scan_tab_contents> [Consulta: 29 maig 2018].
- GONZÁLEZ I TURA (2008): Oriol González i Tura, «Com acostar-nos al poeta: el fons Bartra de l'Arxiu Històric Comarcal de Terrassa. Descripció i interpretació», *Revista del Col·legi Oficial de Doctors i Llicenciats en Filosofia i Lletres i en Ciències de Catalunya*, núm. 130 (novembre), ps. 61-70.
- HILL (1993): Michael R. Hill, *Archival Strategies and Techniques*. Newbury Park: Sage.
- HODDER (2017): Jake Hodder, «On Absence and Abundance: Biography as Method in Archival Research», *Area*, vol. 49, núm. 4 (desembre), ps. 452-59. També disponible en línia a: <<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/area.12329>> [Consulta: 29 maig 2018].
- McKEE I PORTER (2012): Heidi A. McKee i James E. Porter, «The ethics of archival research», *College Composition and Communication*, vol. 64, núm. 1, ps. 59-81. També disponible en línia a: <https://www.jstor.org/stable/23264917?seq=1#page_scan_tab_contents> [Consulta: 29 maig 2018].
- RIBERA (1988): Antoni Ribera, «Bartra i la revista *Antologia*: una relació entre l'exili i l'interior», *Faig*, núm. 30 (octubre), ps. 107-115.
- WHITE (1978): Hayden White, «The historical text as a literary artifact», dins: *Tropics of discourse: essays in cultural criticism*, Baltimore: John Hopkins University Press, ps. 81-100.

INFLUÈNCIA DE LA POÈTICA POSTSIMBOLISTA EN LA
POESIA NORD-CATALANA: SIMONA GAY I JOSEP
SEBASTIÀ PONS.

ESTEL AGUILAR MIRÓ

*Seminari Transversal d'Estudis Culturals Catalans
Universitat de Perpinyà Via Domítia, Centre de Recherche sur les
Sociétés et Environnements en Méditerranée (CRESEM),
Institut Franco-Català Transfronterer (IFCT), Perpinyà.
Universitat de València, Facultat de Filologia,
Traducció i Comunicació,
Departament de Filologia Catalana, València.*

1. INTRODUCCIÓ: LA POESIA NORD-CATALANA A PRINCIPIS
DEL SEGLE XX

La poesia de la Catalunya del Nord (territori que després del Tractat dels Pirineus de 1659 passa a formar part de França, i per consegüent, el referent literari principal serà París) resta encara prou desconeguda en el si dels estudis literaris catalans, tot i ser rica i prolífica.

Al llarg del segle XX, la Catalunya del Nord ha fecundat el gènere poètic sota diverses formes. No obstant, el fet que hui dia puguem llegir poesia en català a Catalunya Nord podria considerar-se un «miracle». Miquela Valls, al anys 90, ens donava una sèrie de raons que hagueren pogut «matar les ganes d'escriure en català» (VALLS 1992: 129), com per exemple els tres segles i mig de ciutadania francesa després del Tractat dels Pirineus de 1659, dues Guerres Mundials, el prestigi de la literatura i de l'educació francesa, la pressió dels mitjans de comunicació francesos, la diglòssia aguda, etc. Malgrat tot això, al llarg del segle XX constatem alts i baixos en la producció de la literatura en català però el gènere poètic resta present. Per tant, cal tenir en compte que la poesia nord-catalana s'emmarca en un context socio-polític totalment diferent a la resta de territoris de parla catalana.

A principis del segle XX a Catalunya del Nord, trobem una embranzida que diversos crítics han anomenat la «Segona Renaixença» (VALLS 1992, VERDAGUER 1981). El primer Congrès Internacional de la Llengua Catalana a Barcelona el 1906 és una data clau que a Cata-

lunya del Nord té com a conseqüència la creació de la Société d'Études Catalanes el mateix any, fundada per Josep Bonafont i impulsada entre d'altres per Joan Amade i Lluís Pastre, i té com a objectiu crear iniciatives per desenvolupar dinàmiques científiques literàries i artístiques a Catalunya del Nord.

La Société d'Études Catalanes crea el 1907 la seua plataforma de difusió, la *Revue Catalane*, una revista bilingüe català-francès que va tenir molt d'impacte (BOVER I FONT 2016). Quan Joan Amade llança una crida en el primer número d'aquesta revista per incitar als joves a escriure poesia i a participar activament en la vida cultural nord-catalana, obté dues respostes, la de Josep Sebastià Pons i la de Pau Berga, que escriuen les seues primeres produccions. El 1911 també és una data clau amb la publicació de *L'aire i la fulla*, la primera obra de Josep Sebastià Pons, que esdevindrà un dels poetes nord-catalans més prestigiosos juntament amb Jordi Pere Cerdà i publicarà obres al llarg del segle XX.

Durant la Primera Guerra Mundial, trobem autors de poesia que Verdaguier classifica com a «poetes de guerra» (VERDAGUER 1968): Francesc Francis, Josep Gibrat, Juli Delpont i Pau Berga. Es tracta d'una poesia que «desvirtua l'embranchida catalanista» (VALLS 1992), mostra un fort replegament rere la bandera francesa amb un to patriòtic evident, maleeix l'alemany i el Kàiser i glorifica el mariscal Jofre (VERDAGUER 1968).

Després de la Primera Guerra Mundial, trobem un període de crisi fins al 1924, moment de la restauració dels Jocs Florals de la Gineseta d'Or bilingües, instaurats per la Colla del Rosselló (entitat creada al 1918 que ja no tindria tan d'impuls com la Société d'Études Catalanes). Aquests nous Jocs Florals representen la voluntat de reconstrucció del món literari després de la Primera Guerra Mundial i tenen com a conseqüència una prolífica producció poètica durant els anys 30 amb autors com Josep Sebastià Pons i Simona Gay, els dos poetes que ens interessen ací, però també Gumersind Gomila, Edmond Brazès, Carles Grandó o Àngela Balent.

Josep Sebastià Pons publica obres en aquest període com *Canta perdiu* (1924), *L'aire i la fulla* (1930) i *Cantilena* (1937), i motiva a la seua germana Simona Gay (1898-1969) a endinsar-se en el món poètic.

Ella serà la primera dona a Catalunya del Nord del segle XX a publicar poesia en català amb *Aigües Vives* (1932) i *Lluita amb l'Àngel* (1938) i més tard, *La gerra al sol* (1965). Aquests dos autors es relacionen amb Carles Riba, Tomàs Garcés, Josep Carner i Paul Valéry i es nodreixen d'algunes característiques de la poètica postsimbolista.

2. EL POSTSIMBOLISME

2.1. Definició i context

Tal com ens adverteix Jordi Marrugat Domènech a *Josep Carner i el postsimbolisme* (MARRUGAT 2014), el postsimbolisme es situa a les primeres dècades del segle XX, succeeix el simbolisme però n'és deutor i continuador en molts aspectes; a més, acull diversitat de plantejaments o orientacions estètiques.

El postsimbolisme es presenta dintre d'una dinàmica de renovació poètica i literària que ja havia començat amb el parnassianisme i amb el simbolisme, dues estètiques de les quals es van servir el Modernisme i el Noucentisme. Enric Bou, a *Poesia i Sistema* ja ens remarca l'existència a l'última dècada del segle XIX de corrents estètics i literaris que condicionaren l'eclosió d'unes actituds literàries alternatives que eren vigents a Europa, provinents de França, i que trobaren un comú denominador sota l'etiqueta de Simbolisme (BOU 1989: 36). A la *Història de la literatura catalana* de Riquer, Comas i Molas, ens diu que des de 1915 els poetes noucentistes havien iniciat modificacions en la seua poètica inicial: uns canvis en profunditat que afectaven la poesia occidental (BOU 1987: 214).

Tenint en compte que el postsimbolisme segueix el simbolisme i el parnassianisme, aquestes estètiques hi seran presents en major o menor mesura i no resultaran antagòniques. Bou ens il·lustra sobre què suposa el simbolisme a través de les paraules de Pérez-Jorba, un dels seus millors coneixedors. Ell definia el simbolisme com «aqueixa insinuació emotiva, una de les subconscients tendències de la poesia d'ara, quan és ben franca produeix un llim simbòlic que, esclarint l'interior de l'ànima, la fa gaudir en una ideal contemplació poètica. [...]

El simbolisme modern és l'expressió i representació emotives de lo subconscient que hi ha en el món i en l'existència». (BOU 1989: 45). Pel que fa al parnassianisme, es caracteritza per l'atracció per temes pintorescos (mitologia grega i romana), domini de la tècnica poètica, interrelació entre arts plàstiques i literatura, preferència pel tractament de la natura pagesívola, familiar i quotidiana, ús de formes tradicionals com el sonet, i el reflex en la poesia d'una emoció estètica i impressió d'equilibri i harmonia (BOU 1989: 52 i 54), que heretarà el postsimbolisme tot i rebutjant el lèxic grandiloqüent vuitcentista.

El postsimbolisme és una concepció de la poesia, més que un corrent o un període historicista, és una poètica compartida entre diversos autors europeus i catalans com Rilke, Eliot, Valéry, Riba, Manent, Carner, Clementina Arderiu, Josep M. López Picó. Marrugat assenyala que «és una poètica que neix dins l'evolució de l'art modern com a resposta a certes necessitats culturals» d'aquest i posa a debat temes com «la posició de l'home en l'univers, la temporalitat, la relació entre individu i col·lectivitat, les funcions de la llengua, la transmissió de l'experiència o el sentit de la vida i de la història» (MARRUGAT 2014: 7).

2.2. Reflexió sobre la poesia

Una de les característiques d'aquesta generació de poetes postsimbolistes és la continuació i augment de l'interès per la reflexió sobre l'essència de la poesia que ja s'havia donat amb el simbolisme els primers anys de la dècada dels 90 del segle XIX a través de revistes com *L'Avenç*, que va donar com a fruit traduccions d'obres estrangeres i una reflexió sobre el fet de engendrar poesia i sobre les idees estètiques renovadores d'arreu Europa. Marià Manent remarca a *Revista de poesia* que «mai com ara havia interessat tan el misteri de la creació poètica» i parlant sobre la segona part de l'assaig de Joan Arús titulat *Notes sobre creació poètica* diu que són indispensables «el concepte de poesia, l'essència de la inspiració, les relacions entre poesia i bellesa, la caracterització de l'objectivisme i subjectivisme, la influència de la joia i del dolor en la qualitat de les obres, les conne-

xions entre realitat i poesia, la valoració dels estímuls creadors, etc.» (MANENT 1925: 252).

En efecte, a partir de 1915 i durant els anys 30 tenim un interès creixent per la poesia i en trobem reflexions en diverses revistes com *La Revista* (1915-1936) dirigida per López Picó i Folguera; *La Revista de poesia* (1925-1926) dirigida per Marià Manent o *Quaderns de poesia* (1935-1936) amb la participació de Garcés, Manent, Riba, Teixidor; també en articles recollits en forma de llibre, com *Les noves valors de la poesia catalana* (1937) de Joaquim Folguera; *Poetes i crítics* (1926) Josep M Capdevila; *Els marges* (1927) de Carles Riba o *Notes sobre poesia* (1933) de Tomàs Garcés.

3. TRETOS POSTSIMBOLISTES EN SIMONA GAY I EN JOSEP SEBASTIÀ PONS

3.1. Metapoesia

No només es reflexiona sobre la poesia en articles de revistes o en llibres, sinó que això condueix a la metapoesia, és a dir, que la poesia parle d'ella mateixa, com es pot veure en *Estances* (1913-1930) de Carles Riba, on trobem una poesia «interessada per ella mateixa, per la seva gestació i la seva condició». (BOU 1987: 218).

En Josep Sebastià Pons veiem sobretot aquest aspecte de la metapoesia en un dels seus últims reculls: *Conversa* (1942). Es tracta d'un conjunt de poemes escrit després de la mort de la seua dona, com *Cantilena* (1937), fet que sens dubte marca la seua poesia, on posa ell mateix en dubte la seva capacitat per poder crear-ne.

En *Conversa*, com el seu nom indica, i tal com ens adverteix Pere Verdager: «Es tracta d'una conversa de l'autor amb el seu doble, l'amic Ventura. De fet són confidències que l'autor fa al seu doble (...) La musa del poeta ha esdevingut esquerpa i més que un hivern sense foc» (VERDAGUER 2002: 58).

En efecte, trobem un diàleg entre ell com a subjecte passiu (Ventura) amb el seu jo poètic. El jo poètic pregunta a Ventura com podrà escriure versos després d'haver perdut el do: «Tot corre, amic Ventu-

ra, a l'abandó. / Havent perdut la traça que tenia / ajuntar versos clars en lletania, / qui collirà la rosa de tardor?» i més endavant insisteix «I mentrestant ma ploma encara prova / d'apariar les rimes d'una troba / per seguir en l'aire en son joc fugitiu / un vol d'orèndol negre vora el riu» (PONS 1988: 307).

En el poema següent, titulat «Dos ocells», aquest «orèndol negre» del poema anterior, símbol del poeta (associació de tradició simbolista) que sobrevola el paisatge i s'hi inspira, recupera l'esperança de recobrar la veu i de poder tornar de nou a escriure i ser llegit:

M'han dit, Ventura, que el poeta
sols venia a captar l'aplaudiment.
De tota rel de sentiment
son obra és esporgada i neta.

L'artifici seria el seu delit.
A tot moment s'hi complauria.
Amb un mirall d'aloses atrauria
el lector innocent i embaladit.

i el paisatge es torna més clar, amb més llum. L'orèndol deixa de ser negre per convertir-se en un rossinyol (ocell emblemàtic del Rosselló molt present ens els escrits de Pons):

I què hi direm, Ventura? El camp de blat
s'inunda amb una llum tranquil·la
i el rossinyol, qui sap per què refila
mentre la lluna baixa al pou gelat?

fins i tot, s'escindirà en dos ocells: un, l'autor (Ventura) i l'altre, la seua veu poètica:

Quan eixirà, Ventura, l'alba incerta,
Cobrint falguera i brossa amb el solell,
tu seràs un ocell de la coma deserta,
i jo, Ventura, un altre ocell.

La ploma de l'ocell i la ploma de l'escriptor, per fi, podran tornar a ser-ne una de sola i inspirar-se en els camps que sobrevolen, malgrat les circumstàncies, malgrat «els camps de cendra fina i colorada»:

Jo tindrè al front l'única i verda ploma
 que girarà com un penell,
 i l'un i l'altre amb la gràcia de Déu
 seguint nostra volada,
 mirarem al mig aire entre els rocs i la neu
 els camps de cendra fina i colorada.
 (PONS 1988: 307)

Trobem, a més, en aquest darrer vers «els camps de cendra fina i colorada», l'harmonització de contraris, una altra característica de la poètica postsimbolista que explicarem més endavant.

3.2. Experiència vital i tractament del paisatge no contemplatiu sinó com a espill de l'estat d'ànim del jo poètic

Hem vist en el poema anterior una simbiosi entre metapoètica (poesia que parla d'ella mateixa amb els conceptes de «lector», «ploma», «obra» i «artifici») i estat d'ànim del jo poètic a través del paisatge o de la natura. En efecte, en el postsimbolisme se supera el paisatgisme descriptiu i el costumisme, i entre el paisatge com a meravella contemplada i el paisatge interioritzat, s'hi opta pel segon.

Alex Susanna ens diu que Pons es caracteritza per la «recerca d'una adequació la més justa possible entre l'estímul extern i la reacció interna, és a dir, que la poesia no deixi de ser un correlat moral entre la seva experiència humana, i que sempre emmiralli amb justesa la seva experiència interior» (SUSANNA 1988: 11-12). També ens adverteix que a partir de *L'aire i la fulla* (1930) i de *Cantilena* (1937), hi haurà:

canvis d'actitud respecte al paisatge que l'envolta i canvis en la poètica que se'n desprèn. Ja no és tant que el poeta dissolgui la seva identitat en la contemplació fervorosa —entre pagana i franciscana— de la na-

turalesa, com que aquesta li serveix de mirall de la seva pròpia experiència humana. Sembla talment com si el poeta, havent interioritzat del tot el paisatge, cessés de sentir la necessitat de lloar-lo, de «fixar-lo», i passés a servir-se'n per a fixar-se a si mateix. (...) Els paisatges, en aquesta segona fase, són evocats amb un parell de pinzellades. S'ha produït una filtració de la imatgeria, i uns pocs elements basten en cada poema per suggerir-los en la seva totalitat. S'ha passat, doncs, d'una poètica realista a una de caire més aviat postsimbolista.

(SUSANNA 1988: 14-15)

Aquest aspecte el trobem en quasi tots els poemes dels últims reculls. En efecte, l'absència de la seua muller impregnà tota la natura, la tristesa dominarà el paisatge evocat: farà de la primavera l'hivern i de les flors la neu, com podem comprovar per exemple al poema «Absència de camí» de *Cantilena* (1937):

Absència del camí de primavera.
Corba del riu que dalla sempre el vent.
Davalla l'olivar fins al torrent
i la torre al damunt s'està a l'espera.

L'aigua i la tramuntana han fet la creu
Allà on era son hort. Ella hi venia.
La rossor del parral s'hi retorcia.
Ara és tot un sorral blanc com la neu.
(PONS 1988: 294)

En Simona Gay podríem dir que a través del paisatge és present, fins i tot, l'absurditat existencial o nihilisme filosòfic. En el següent fragment del poema «Peresa», de *Lluita amb l'àngel* (1938), podem constatar un sentiment d'immobilisme en el temps, d'apatia, de buit existencial, a través de l'element de la «flor» i del «riu»:

No vingui la son, somio desperta
i no té el dormir un somni tan clar,
joia inconeguda, aèria, incerta,
mon cor és música i també joglar.
Pesa en els meus ulls un sol de tendresa,

la fruita sucosa es madura en va,
 talment invencible aquesta peresa,
 no puc obrir els ulls ni allargar la mà.
 No hi ha més per mi ni temps ni mesura,
 que l'estona és llarga i l'hora un moment;
 en un ample riu i hi ha una flor
 i sota la flor s'atura el corrent.
 (GAY 1938: 8)

En altres ocasions, la natura i el paisatge serveixen al jo poètic de Simona Gay per expressar el refús a l'amor, com podem veure en el poema «Flors de mar» del recull *Aigües Vives*:

És l'hora que em plau, i és l'hora més dolça
 de blau destenyit i viola clar ;
 l'arena que es mulla és un llit de molsa,
 i tota la mar sembla sospirar.
 És l'hora serena, allà a les Alberes,
 aparen servir la gran plenitud,
 la vinya verdeja encara les serres
 quan l'oliu s'ensonya en la quietud.
 Pàl·lida la mar, pren color de lloses
 el sol a la posta enrogeix el Port,
 i deixa dins l'aigua un ramell de roses
 que l'ona m'acosta, i no les cull l'amor...
 (GAY 1932: 34)

Podem observar, a més, el rebuig al lloc idíl·lic de l'amor en la tradició trobadoresca, el «locus amoenus» ja que descriu un lloc ideal per fer ressorgir l'amor a través «fallàcies patètiques» (descripció d'objectes de la naturalesa de manera que se'ls dota amb sentiments, pensaments i sensacions humanes) com la del quart vers «la mar sembla sospirar» o la del setè vers «l'oliu s'ensonya en la quietud» i a través altres elements del paisatge com «la vinya» o «les muntanyes de les Alberes» però, finalment, després de tota aquesta descripció, en els últims dos versos, refusa aquest lloc.

Tal com ens diu Bou, i tal com hem vist amb Pons i Gay, en els poetes postsimbolistes trobem la utilització de la fallàcia patètica en

combinació amb la sinestèsia (BOU 1989: 178), mescla de sensacions dels sentits físics (oïda, vista, etc.) amb sensacions internes (sentiments) a través del paisatge. «Es la natura transfigurada que s'ajusta al seu estat moral» (BOU 1989: 178) com podem veure al següent poema:

D'un camí a l'altre jo me'n vaig.
 Una branca planera i suspesa m'encisa.
 I ve de nàixer en el llavi de maig
 tot l'atzur fugitiu d'on ve la brisa.
 (PONS 1988: 256)

3.3. Poesia concebuda com a personal i col·lectiva: el paisatge com a mitjà de coneixement del passat

Un altre aspecte del postsimbolisme és una poesia concebuda com a personal i col·lectiva. Tal com ens adverteix Marrugat, el romanticisme tendia a identificar el poeta com a home concret (amb la seva experiència vital) amb el subjecte escriptor; en el simbolisme, per trencar amb això, hi havia «un subjecte únic de sensibilitat especial expressada a través de símbols de significació privada». La poesia ulterior al simbolisme va respondre «contra aquesta manca de individualitat que considerava un refinament artificial estèril que conduïa l'obra fins a la incomunicació per excés de singularitat i manca d'humanitat» i va considerar la veu poètica com un subjecte representant de la veu «de la comunitat humana» (MARRUGAT 2014: 24) buidant-la de personalitat biogràfica i anecdòtica.

Aquesta veu personal i col·lectiva, és una veu que té memòria, una veu que engloba en ella mateixa una tradició sempre viva, una veu que concep la poesia i el paisatge com a mitjà de coneixement del passat. En efecte, els postsimbolistes es posicionen en defensa de la tradició: el llenguatge poètic està construït a partir de la càrrega significativa dels autors simbolistes, romàntics, renaixentistes i medievals, amb un còmput de significacions a partir de la tradició poètica. Aquesta idea la veiem clarament assumida per Pons, quan ens parla de la memòria

del poeta a través la terra fecunda en l'«Enquesta sobre la psicologia de la poesia» de *La Revista*:

El poeta escriu poemes com l'olivera dóna olives. (...). Jo sé de mi que cada retorn a la terra me dóna una força nova, de manera que puc declarar que un principi de la poesia és aquesta força fecundant de la terra. Torneu-me el Rosselló i l'aire de les neus; la consciència de ma personalitat s'hi desvetllarà més clara. Tal és la concepció inicial deis meus poemes: una planta que sent ses arrels movedisses en la terra (...). Jo diria (del poeta) que és un home que es recorda. Això no vol dir que tingui bona memòria, ans al contrari. Fem la suposança que un home de bona memòria ens parla de qualsevol assumpte, per exemple de les moltes influències que expliquen el fet romàntic, nosaltres admirarem el seu art d'arreglar lligar les gavelles, com molts altres ho han fet, però lo que dirà no ens vindrà de nou. Pensaríem: «aquest home té bona memòria» i aquesta opinió serà l'únic guany de la conversa.

(PONS 1924: 197)

A més, a la tercera pregunta, sobre si en la poesia s'expressa la individualitat veritable o es deixa pas a l'ideal de l'home, a allò que l'home aspira a ser, Pons respon així:

Tot això dóna a entendre que és l'home el qui parla en mes poesies. Es veritat que aquestes me representen la terra catalana d'on visc gairebé sempre apartat, sa forma i son reclam. La melangia hi és una mica daurada per les clarianes que deixen les llores de goig, per la joia de ressuscitar-les amb les lleis de l'harmonia, per la certitud de viure unes hores que si no són iguals valdran tant o més que aquelles.

(PONS 1924: 199)

Bou considera que «Aquesta declaració ve a tomb per indicar que Pons, com d'altres poetes que escrivien en llengua catalana des de pressupòsits culturals distints, i amb una atracció inicial per autors catalans com Verdaguer i Maragall, havia arribat al mateix punt que els seus corresponents del vessant sud dels Pirineus: al control expressiu i a la consideració de la poesia com una «eina de salvació» d'un passat. Una de les poques maneres d'arrabassar el record de l'oblit» (BOU 1987: 236).

En els seus primers llibres de caire romàntic com *Roses i Xi-prers* (1911), obra amb influència de Joan Maragall, *El bon pedrís* (1919) i *Canta Perdiu* (1925), hi és notable l'arrelament a la terra, la lloança per el mode de vida rural i la melangia pel pas del temps. Però a partir del primer poema del recull *L'aire i la fulla* (1930) titulat «Conversa de les Muses», trobem una evolució. El poeta dóna veu a les muses. En primer lloc, aquestes diuen al jo poètic que no només basta a lloar el paisatge: «No val escriure aquí rosa i viola / i maduixeta i cirerola. / Tanta flor no clareja en el teu cant». Sinó que cal reviure'l per donar veu al passat. Elles son portadores de la «veu antiga», de la tradició literària lligada a la terra: «Nosaltres omplim d'ombra i claror / la mar callada en sa blavor, / i nostra veu antiga i mig distreta / rellisca en l'ombra del poeta» (PONS 1988: 197).

A més de les muses, les fonts també representen en Pons i en Gay aquesta veu del passat, una veu que es renova constantment i segueix rajant al pas del temps. Tal com ens adverteix Marrugat, «la font és associada a la poesia en tant que aquesta és record del passat individual i col·lectiu, reflexió existencial i tradició, experiència directa de la vida i de la terra». (MARRUGAT 2014: 136). La font és recurrent al llarg de tota la seva obra. En *Canta Perdiu* (1925), es reposen en el cant de «La font de Montoriol» tots els homes: el caçador, els avis ignorats (portadors de saviesa ancestral) i el poeta. La primera estrofa (tercera al poema complet) es troba en la tomba de Pons a Illa, en memòria del seu llegat:

Quin raig més prim per refilar el seu cant!
Vindràs a seure una mica a la vora,
i ja veuràs com te va penetrant
d'una tendra bondat inspiradora.

Creuràs oir la veu del caçador
Que baixa assedegat i s'hi reposa.
Els avis ignorats del rodador
Tots ploraran ta soledat fullosa.
Una font tan petita, i tant que diu!

Quin exemple més net per a un poeta
de la fidelitat al lloc nadiu
i de contentament i pau secreta.
(PONS 1988: 152)

En el poema «Font de Ginebre», la font és un espill del record, de memòria:

I mentre viu distreta dins l'oblit,
callada i sense espera de lloança,
ofereix, sota el ram engelosit,
intacte, el seu mirall de recordança.
(PONS 1988: 154)

Les fonts en Simona Gay també representen la cultura oral viva, com podem veure al poema «Veus d'aigua»:

Del país de les alzines,
més enllà del blau Conflent,
vénen avis i padrines,
tot seguint un dolç pendent.
Dels collets de les muntanyes,
són les aigües que han brollat
entre els horts, vora les canyes.
Illa n'és tot platejat.
Trobareu la vida clara,
infants meus, prop de les fonts,
el sol sempre les amara,
saben elles mil cançons...
(GAY 1932: 38)

3.4. Formes de la poesia popular

Aquest deute amb la terra i la tradició que brolla a través l'aigua de les fonts, suscita l'atracció per les formes de la poesia popular i també l'interès per les característiques d'aquesta poesia, ja que tal com ens diu Enric Bou «En un ambient d'interès per la lírica i la recerca d'unes

formes expressives més pures, es renovellà l'atracció per la poesia popular, perquè tenia unes característiques —sobrietat verbal, musicalitat, lirisme— que l'atansaven molt al model del que volien per a la poesia culta» (BOU 1989: 88).

En Pons: «En els tres primers llibres (...) hi predomina el poema de tema històric imitat del cançoner, com una forma d'identificació amb el passat. D'altra banda, realitza un formal procés d'idealització del passat personal —el temps de la infantesa— i del paisatge i la terra on ha viscut i s'ha fet. Passat històric, passat personal, la terra, ens menen unívocament cap al predomini d'una determinada actitud: el record, que intenta combatre l'oblit» (BOU 1987: 233). Ho podem comprovar en nombrosos poemes, per exemple al poema «Sant Pere del Bosc» dins *Primeres poesies*. Sant Pere del Bosc és per a Pons un monument simbòlic de memòria i la primera estrofa s'inicia i s'acaba amb dos versos d'una cançó popular:

«Si ma boca sent la terra,
és ton llavi un gessamí.»
Sant Pere del Bosc, aquí temps enrere
els avis de mos avis hi venien a dormir
en el repòs de les alzines,
en les arrels de l'alzinar,
i dins la gleva de muntanya els feien davallar.
I jo no sé res d'ells. Què sabrien de mi?
« Si ma boca sent la terra,
és ton llavi un gessamí.»
(PONS 1988: 119)

La forma de literatura popular oral de les corrandes és constantment utilitzada per Pons; aquestes poesies solen sempre anar acompanyades de llocs i espais consagrats a la memòria. Es tracta d'una composició d'origen medieval, normalment improvisada i acompanyada de ball, construïda amb estrofes de quatre versos heptasíl·labs amb la rima creuada (abba, abab, o bé abcb). Ho podem comprovar al poema «Corrandes» de *Canta Perdiu*, on trobem la rima abcb i adad:

Ceret, vila coronada
de cireres tot el maig.
Dins una placeta groga
canta la font dels nous raigs.
Bé en seràs, d'anomenada,
vila d'Illa en tot carrer!
Sant Esteve hi mou la palma
al damunt del pedreguer.
(PONS 1988: 175)

En *L'aire i la fulla* (1930) trobem la presència de faules tradicionals en forma de poema com «Faula de Venus», «Faula dels olius» o «Faula de la mort». Segons Marrugat, es tracta de «llicions morals de l'experiència viscuda, recordada i poetitzada» (MARRUGAT 2014: 135).

3.5. Unitat, ordre i harmonia poètica

Una altra de les característiques de la poètica postsimbolista que ens assenyala Marrugat és la concepció indissociable de forma i contingut en la poesia, comunió que aspira a una unitat, ordre i harmonia poètica. El romanticisme donava sobretot importància al mecanisme pel qual un poema es construeix, a la forma «musical» d'un poema (vers, rima, ritme, etc.), i el simbolisme va arribar al límit d'aquesta idea amb «la poesia pura», però, tal com adverteix Paul Valéry, en la poesia postsimbolista la forma i el fons són indissociables i no només és important la musicalitat del llenguatge, sinó també «les valeurs significatives illimitées» que es fan càrrec d'expandir «idées dérivées d'une idée» (VALÉRY 2016: 1301).

Aquesta idea es veu clarament en la concepció de Pons de la poesia. En efecte, a la primera pregunta de l'Enquesta de *La Revista*, que deia així «La concepció i la idea clara, fortament construïdes, són primordials en les nostres creacions més inspirades? O bé, heu estat sollicitats primer per la imatge, la visió, la melodia, o el ritme del vers? I encara: la concepció, la visió i el ritme, us han vingut junts i d'un sol cop?» Pons responia «Per què separariem la concepció i el poeta, la carn i l'esperit? Tota la vida del poeta és una concepció» i continuava:

El poeta líric salta la tanca d'un verger de tota flor, és veritat que no la salta sempre amb igual agilitat. La llum que hi és difosa és tant diferent que tot primer n'és enlluernat, i bona estona. Després d'haver escorcollat a dreta i a esquerra entre mil llumenetes que el ceguen, ja va destriant formes i colors, i allavors* les junta unes amb altres i el poema es va colorint*, amb una associació, una harmonia d'elements que no podia preveure. Si vegés* l'obra fortament constituïda, jo crec que defalliria, perquè seria negar a l'obra d'art l'element essencial, que és el joc, la sorpresa, el desig de la sorpresa.

(PONS 1924: 197)

Ara bé,

Doncs, serà l'espontaneïtat que regeix l'obra d'art? Com volem que sigui així, ja que els records esperaven en l'esperit, silenciosament. L'espontaneïtat és sotmesa al desig de plasticitat i d'harmonia, a la secreta arquitectura del seny, a les adquisicions ben mesurades, a les formes serenes de l'esperit: a l'estructura, al secret intern de l'olivera.

(PONS 1924: 197)

3.6. Conciliació harmònica de contraris

Aquesta unitat, aquesta harmonia entre forma i contingut, condueix també, per oposició al simbolisme, a conciliar harmònicament els contraris que trobava en la percepció de la realitat l'obra d'art simbolista (vida-mort, bé-mal, etc.). Aquesta harmonia tendeix al «control de la forma i de les emocions, tot plegat, ben lluny d'arravataments romàntics i austeritat anecdòtica» (BOU 1989: 74).

A la segona pregunta de l'*Enquesta*, pregunta que diu així: «Heu estat amb preferència inspirat per les fases venturoses o doloroses de la vostra vida? Dit filosòficament: La vostra art, té un fons, positiu o negatiu?» Pons respon:

L'olivera canta que el vent i els ocells la visiten. El poema és tot goig i la creació és sempre una victòria de l'esperit. Me sembla que he sobre tot cantat en els moments de ventura i de pau. Moments d'oblidança i

de benestar, quan els primers aires de primavera alleugereixen el cos i el camp és tot ple de perles amagadisses. Me sembla encara que l'emoció dolorosa, o amarada de neguit, és un goig puríssim, quan el ritme la governa.

(PONS 1924: 198)

En efecte, trobem en la poesia de Pons i de Gay constantment una comunió entre conceptes i símbols contraris, sempre en relació amb la natura i el paisatge, per exemple en Pons en el poema «Amor, pena, desig» a *Cantilena*. En la primera estrofa, exposa una sèrie d'elements, sentiments, que la natura s'enduu: «Amor, pena, desig, somni, dolor / Tant se n'emporta la natura. / Distreta amb els cristalls desa gelor / se'n va esquerdant la penya dura». Sentiments que són a la tercera estrofa a la vegada «cendra atzurada, mel de romaní» i «pena i dolor de primavera». Aquesta harmonització de contraris és freqüent sobretot a les darreres obres de Pons, com també ho és present en Simona Gay, sobretot en el recull *Lluita amb l'àngel* on el títol ja ens indica aquesta aparent oposició de conceptes que s'acaben complementant. En el poema «Platja del silenci» veiem com conviuen «el desig sense fi / de pura harmonia / i de plenitud» amb «platges callades (...) / on veus inspirades/ vénen a morir». En el poema titulat com el recull, el jo poètic combat contra l'Inconegut, un àngel que primer turmenta el jo poètic «Eri en la mar aturmentada / on me feria cada onada» però finalment és també ell qui li mostra la llum «m'era ensenyat el néixer de bell nou / veia amb goig vertader la pàgina nevada» (GAY 1938: 3637).

4. CONCLUSIONS

Com hem vist, el postsimbolisme no és un corrent o un moviment, sinó una poètica, una concepció de la poesia que es dona en els primers decennis del segle XX, a Catalunya Sud en la segona etapa del noucentisme.

Simona Gay i Josep Sebastià Pons, dos poetes representants de la literatura a Catalunya del Nord al segle XX, no són poetes plenament

postsimbolistes, però es nodreixen d'algunes de les característiques del postsimbolisme, com hem pogut comprovar a través dels seus textos poètics.

La reflexió sobre el procés de creació poètica ja sigui en revistes o dintre de la poesia mateixa és un constant en els nostres dos autors, sobretot en Josep Sebastià Pons. Però sens dubte, el tret postsimbolista més destacable és la interiorització del paisatge per part de Pons i de Gay per expressar els sentiments del jo poètic, a través de la fallàcia patètica i la sinestèsia en elements naturals que predominen en els seus poemes. Això condueix al tractament del paisatge a través de la poesia com a experiència vital, però també com a procés de permanència de la tradició literària amb la presència de formes populars que podem observar en llurs produccions.

Podem constatar en Josep Sebastià Pons i en Simona Gay, a més, una contínua conciliació de símbols, idees i conceptes contraris, sovint a través també d'elements paisatgístics i de la natura, conciliació que condueix a una percepció poètica harmònica, unida i ordenada.

BIBLIOGRAFIA

- BOU (1989): Enric Bou, *Poesia i sistema*, Barcelona: Empúries.
- (1987): Enric Bou, «La poesia postsimbolista», dins RIQUER, Martí de; COMAS, Antoni; MOLAS, Joaquim (dir.). *Història de la literatura catalana*, Barcelona: Ariel, ps. 213-270.
- BOVER (2016): August Bover i Font, «Cap als nou segles de lletres nord-catalanes: un balanç global des del XXI» dins *Aspectes de la literatura de Catalunya Nord*, Canet: Editions Trabucaire.
- GAY (1938): Simona Gay, *Lluita amb l'Àngel. Lutte avec l'Ange*, París: Noël.
- MANENT (1925): Marià Manent, «Joan Arús. Notes sobre creació poètica», *Revista de poesia*, núm. 5-6 (setembre-novembre), ps. 251-252.
- MARRUGAT (2014): Jordi Marrugat Doménech, *Josep Carner i el postsimbolisme*, Barcelona: Autònoma de Barcelona, s.l.
- PONS; CAMPS (1988): Josep Sebastià Pons; Christian Camps, *Poesia completa*, Barcelona: Columna.
- SUSANNA (1988): Àlex Susanna, «Pròleg. A Tomàs Garcés, màxim exegeta de J.S.P» dins *Poesia Completa*, Barcelona: Columna, ps. 918.

- VALÉRY (2016): Paul Valéry, *Œuvres. Tome 1*, Paris: Librairie Générale Française.
- VALLS (1992): Miquela Valls, «Un segle de literatura nord-catalana», dins *Qui sem els Catalans del Nord?* Perpinyà: Arrels, ps. 129-154.
- VERDAGUER (2002): Pere Verdagner, *Josep Sebastia Pons=Joseph Sébastien Pons: Edition bilingüe*, Perpignan: Publications de l'Olivier.
- (1981): Pere Verdagner, *Histoire de la littérature catalane*, Barcelona: Barcino.

AGÈNCIA, NATURA I TRANSFORMACIÓ:
UNA APROXIMACIÓ POSTHUMANISTA A LES FORMES
DE LA RUÏNA EN LA POESIA CATALANA
CONTEMPORÀNIA*

MERCÈ PICORNELL

Grup Literatura Contemporània: Estudis Teòrics i Comparatius
Universitat de les Illes Balears

Les ruïnes són sempre alhora supervivència i fragmentació, matèria i absència. Paul Zucker considerava en la introducció a *Fascination of Decay* (1968) que no signifiquen com a tals en la seva aparença objectiva sinó en tant que poden catalitzar les emocions de l'individu que, en un moment determinat, s'hi acosta. No són només, per tant, traces del passat que evoquen, sinó indicis de l'esperit de l'època en què unes restes conservades es considerin dignes de contemplació i preservació o objectes a menystenir o derruir. Convertir algunes restes en belles traces d'un temps pretèrit i no del procés de corrupció en què s'han construït és una operació interessada del present en el qual es decideix atorgar-los un valor vinculat a un passat concret i a la collectivitat que s'hi afirma. De la mateixa manera, l'existència del tòpic ruïnós en la literatura i en l'art no depèn només de la continuïtat d'una imatge, sinó de la pervivència d'una voluntat d'emprar-la per afermar els límits d'una tradició i els seus sentits en el present.

En aquestes pàgines, em propòs fer un tast de la recerca que m'ha ocupat els darrers anys i que té a veure amb les refiguracions del tòpic associat a les ruïnes en la literatura i la cultura catalana postfranquista. M'ha interessat analitzar com el tòpic s'arrela en les formes sobretot romàntiques i s'obre de manera conflictiva a les anomenades ruïnes de la contemporaneïtat. Es tracta d'una recerca que s'ha concretat fins ara en l'anàlisi de textos literaris però també de productes audiovisuals i musicals. No pretén defugir l'anàlisi temològica però té també un vessant de reflexió metodològica.¹ Aquest últim té a veure amb un procés d'autocrítica respecte al meu volum *Continuïtats i desviacions. Debats crítics sobre la cultura catalana en el vèrtex 1960/1970* (2013).

1. Vegeu, al respecte, PICORNELL (2011, 2014, 2015, 2016a, 2016b, 2017, 2018).

En aquest plantejava una voluntat de superar algunes de les dificultats de la historiografia cultural per donar compte dels períodes crítics o transicionals sense imposar-los un esquema excessivament teleològic o lineal. La meua alternativa es plantejava en dos sentits: en l'estudi dels «plecs» de la història, això és, aquells meandres que permeten estudiar la sincronia de tendències heterogènies en el camp cultural; i en la idea de vèrtex, això és, de punt d'inflexió —p. ex. un any o una polèmica, etc.— des d'on fos possible identificar les tensions actives en l'estat d'una cultura. A la llarga, aquestes dues temptatives de comprendre l'heterogeneïtat de la història cultural m'han resultat insuficients, perquè incorren en una certa contradicció conceptual en tant que suposen una idea de linealitat que, encara que sigui sinuosa o fracturada, no deixa de ser subsidiària de la periodologia convencional.

Estudiar la representació les ruïnes del passat recent, sovint encara no patrimonialitzades, em sembla un bon exercici per desafiar aquesta linealitat o almenys, per erosionar-la des de la visualització dels límits d'allò que la cultura defineix com a propi i allò que descarta. Aquests límits tenen a veure amb el concepte que articula aquest volum, això és, amb el patrimoni i, d'alguna manera, fan més visible el caràcter intencionat dels seus usos, tant en termes de política cultural com pel que fa a les motivacions d'una percepció de la literatura i de la seva història lligada a la conservació d'un corpus valuós arrelat en un territori delimitat. Òbviament no es pot llegir allò que no es conserva i, per això, com deia Benjamin (1999[1940]), l'historiador materialista no pot més que constatar-ne les restes. Li queda, tanmateix, l'opció d'assajar de fer lectures en contrapunt d'allò que queda, interpretacions que descolloquin la llisor de les lectures teleològiques.

En l'exposició d'avui, m'interessa intentar una lectura en contrapunt del tòpic ruïnós prenent com a central un aspecte concret que apareix sovint però de manera secundària en les refiguracions del tòpic i que té a veure amb la imatge de la natura-agent. M'interessa perquè posa de manifest el caràcter processual de la construcció de la ruïna però també perquè lliga amb el projecte que tenim en curs en el grup de recerca LiCETC. Aquest tracta sobre els «Nous subjectes en la cultura catalana» i hi hem estudiat les noves formes de presentació dels subjectes-agents i de la conformació del seu àmbit d'acció (litera-

ri, artístic i polític) i d'allò que es percep com la seva subjectivitat. Ens han interessat qüestions diverses que tenen a veure amb la crítica posthumanista, els estudis animals o el gir material en les ciències socials i humanes. En aquesta línia, avui em centraré en la revisió del tòpic ruïnós que pot comportar el fet de posar en primer pla l'agència creativa de la natura. Per concretar el meu estudi resumiré primer quines són les formes en què es manifesta per passar, en un segon apartat, a fer un tast breu però esper que significatiu de les formes en què es manifesta en la poesia catalana.

RUÏNES: VESTIGI I PROCÉS

El tema de la natura-agent és un dels dos vectors essencials en la revisió filosòfica de les ruïnes al llarg del segle XX. L'altre seria la revisió de la funció de la memòria i de la història que trobam en l'obra de Maria Zambrano (1973[1955]) o de Walter Benjamin. Deia Chateaubriand a *Génie du Christianisme* (1978 [1802]), que només les ruïnes on el temps ha permès el «treball» de la natura poden ser belles. De fet, fins i tot si l'origen de la ruïna és sobtat —posem per cas, una guerra o una catàstrofe— necessita de l'abandonament de la seva funció original per constituir-se com a tal. Aquest abandonament propicia al llarg del temps l'ocupació de la natura d'allò construït per l'home, que és interpretada sovint com un «retorn» de la matèria al seu origen «natural» amb fondes conseqüències pel que fa a la consideració de l'art i, en general, l'obra humana com a artifici. Sabine Foreo-Mendoza parla de «la lutte de l'esprit avec les forces naturelles et sa défaite finale» (2002: 9), i cita Diderot, per qui les ruïnes motiven una reflexió sobre la condició efímera de la tasca humana davant de la supervivència canviant de la natura.

Per contra, la percepció de la ruïna com a acte de reconciliació entre l'art i la natura és reiterada a les propostes de Georg Simmel, i inspirarà el tractament del tema en alguns dels autors posteriors. A «Les ruïnes» (1911), el sociòleg reflexiona sobre l'arquitectura com a lloc on el conflicte entre la voluntat de l'esperit humà i la força de la naturalesa s'aquieta. És així en tant que, per edificar, els humans han

de seguir les normes de proporció, pes i resistència de les matèries naturals. Aquest equilibri és desafiat per les ruïnes, llocs on la natura ha guanyat el pols i es reapropia d'allò que l'humà ha volgut fer seu. Simmel personifica la natura com si fos un individu capaç d'exercir venjança davant la intenció de l'humà de sotmetre-la a la seva voluntat. D'aquest acte de venjança, tanmateix, n'ergeix una nova obra —un nou «conjunt», en diu Simmel— el sentit de la qual no es vincula a l'esperit humà sinó que pot tenir un sentit més profund en tant que en la seva conformació hi actuen les «forces inconscients» de la natura. La natura, per Simmel, estaria sempre present en la tasca de l'home sobre la matèria en tant que aquesta manté les seves propietats i fins i tot, diu personificant-la, els seus «drets i pretensions» sobre la matèria de l'obra creada. Per això, diu Simmel, les ruïnes són tràgiques però mai no són tristes, ja que en l'accident que en provoca la desfeta hi ha quelcom d'intrínsec a elles mateixes, això és, a la seva condició de matèries. La idea de Simmel prevaldrà en les consideracions posteriors al respecte. Paul Zucker (1971) defineix les ruïnes com a híbrids estètics, això és, creacions alhora de l'art i de la natura. La imatge de la natura creadora apareix també en les consideracions de, Bernard Lambin (1979: 51) que afirma que en elles la natura fa art desfent allò que l'art havia fet.

L'incís en l'agència de la natura en l'elaboració de la ruïna té una conseqüència implícita en la seva percepció, i és que situa la definició d'allò ruïnós en un marc performatiu: no és ruïna sinó que *n'esdevé* en un procés que dura en el temps i que pot alentir-se des de la voluntat de preservació o acabar destruït. Aquest gir processual de la ruïna l'allunya de l'evocació que propiciava l'ancoratge històric de les ruïnes conservades i exposades i els assegurava una aura que, en el fons, és el que les distancia de la runa. És per això que aquest incís processual permetrà també ampliar la definició clàssica de les ruïnes per referir-se a les ruïnes de la contemporaneïtat o, també anomenades, del passat recent, unes restes que sovint no han tengut temps de patrimonialitzar-se o que, en tot cas, no tenen l'aura històrica de les ruïnes antigues. La Primera i la Segona Guerra Mundial marcaran un retorn a les estètiques ruïnoses ja no vinculades al pas del temps o l'oposició entre natura i obra de l'home, sinó relacionades amb l'instint de des-

trucció humana i els avenços tecnològics que «rendibilitzen» les possibilitats de provocar la desfeta i el terror.² L'existència de tecnologies aplicades a la destrucció massiva —els camps de concentració o les bombes nuclears d'Hiroshima i Nagasaki— genera un nou terror, una consciència present de la possibilitat d'un final de la nostra civilització, de la desfeta de l'ésser humà per ell mateix, que es manifestarà en dos registres: el realisme de la representació de les ruïnes com a allegoria del desastre i de la desfeta en la societat europea de postguerra —per exemple, a *Alemanya, any zero* (1948)— o el distòpic de la representació d'escenaris apocalíptics on el món present es projecta de manera ruïnosa cap a un futur catastròfic —emblemàticament, en el final d'*El planeta dels simis* (1963).³ No és que la natura no segueixi essent agent del procés ruïnós —tant pel que fa a la reocupació de l'espai abandonat per l'humà, com pel que fa a les catàstrofes naturals que poden provocar-lo. Aquesta agència, però, queda dissociada de l'evocació històrica i de la patrimonialització que podria aturar-ne l'acció. Desproveïda de marc temporal on completar el seu sentit fragmentat, la ruïna pot esdevenir un objecte mut, la seva absència significativa pot resultar en buidor. És des d'aquesta buidor que els simulacres d'objectes antics són apropiats per l'arquitectura postmoderna o les estètiques kitsch del darrer terç del segle XX.

Més enllà de les ruïnes simulades, a finals del segle XX i durant la primera dècada del segle XXI els escenaris de desfeta motivaran representacions artístiques i discursos teòrics des de diferents àmbits de les ciències socials. Tant si són fruit de l'atemptat violent o del simple l'abandonament, seran sovint objecte d'interpretacions polítiques i susceptibles de responsabilitats públiques. Per Andreas Huysson (2010) i Brian Dillon (2011) la destrucció del World Trade Center l'any 2001 genera les ruïnes fundacionals del segle, unes ruïnes que en produïren d'altres a Afganistan i Iraq, menys televisades. A aquestes ruïnes bèl·liques s'afegiran tot un conjunt de ruïnes anomenades del temps present, fruit de l'abandonament de les infraestructures de l'era industrial, restes, doncs, d'un sistema econòmic cada cop més deslo-

2. Vegeu MARÍ (2005: 19).

3. Vegeu, al respecte, HISPANO (2005).

calitzat o, millor dit, que relocalitza les plataformes de producció en escenaris més favorables als interessos dels inversors. La ciutat de Detroit o l'illa japonesa de Hashima han esdevingut emblemes d'aquestes noves ruïnes, que han generat també una nova estètica de desfeta, que atreu visitants del ja anomenat *dark tourism*.

Podem distingir dues opcions crítiques a l'hora de fer front a aquests nous escenaris ruïnoses: ampliar el concepte mateix de ruïna per tenir-los en compte com una nova evolució d'un tòpic de llarga durada en la tradició occidental o, ben al contrari, identificar les ruïnes amb les restes monumentals d'un passat remot, i definir les noves restes com a simples elements de desfeta, amb més o menys valor patrimonial. En el primer sentit, Caitlin DeSilvey i Tim Edensor (2012: 2) parlen d'una ampliació del sentit de les ruïnes en el segle XXI, per incloure el que anomenen les «ruïnes del passat recent», unes ruïnes encara en procés de desfeta, i que esdevenen el focus d'interès de camps d'estudi molt diversos des d'almenys tres perspectives: com a símbols d'una crítica al capitalisme global, com a lloc emblemàtic per reflexionar sobre com ens relacionam amb el passat, i com a marc on repensar de manera tant pràctica com, diuen, ontològica, l'ordenació de l'espai. Almenys tres grups d'edificis ruïnoses podrien situar-se en aquest espai de definició ampliat: a) les edificacions industrials abandonades o edificis d'ús públic obsolets i en desús; b) les edificacions a mig fer, planificades i sense acabar de construir; i c) els descampats. Els primers i els últims són els que més bibliografia crítica han generat.⁴ Els segons, tanmateix, ocupen cada cop més espai en les nostres ciutats sobredimensionades primer per la bombolla urbanística i afectades després per la crisi i han generat propostes artístiques rellevants en la cultura catalana, sobretot des dels mitjans audiovisuals.⁵ En un quart àmbit, la reflexió més radical sobre aquest tipus d'elements de

4. Vegeu, per exemple, sobre les ruïnes industrials, EDENSOR (2005). Sobre els descampats o, com en diu la crítica especialitzada, espais intersticials, vegeu SOLÀ-MORALES (2009 [1995]).

5. N'he parlat a PICORNELL (2016) i (2017). Vegeu, per exemple, els materials associats al projecte Urbanoporosis <<https://sabadall.wordpress.com/urbanoporosi/>> o a les iniciatives d'activisme i disseny d'Idensitat <www.idensitat.net>.

desfeta la trobam en la utilització artística del fems.⁶ Les matèries i els objectes de rebuig esdevenen així símbol d'una posició de revolta, la de tot allò que sobreviu en tensió respecte del que es considera útil, ideològicament correcte o atractiu. A Catalunya, la llarga trajectòria en què culminen les últimes propostes de Francesc Torres incideixen en aquest sentit.⁷

La segona opció crítica que hem anunciat abans s'esdevé de reservar el terme «ruïnes» per a les considerades «clàssiques» i deixar al marge de la categoria les que hem anomenat «noves ruïnes» o «ruïnes del present». Huyssen (2003 i 2010) anomena les ruïnes clàssiques «autèntiques», entenent aquesta autenticitat com un concepte històric produït per la modernitat com a període i no una referència a una essència intemporal. El segle XXI, segons Huyssen, les ruïnes només poden simular aquesta autenticitat, són o detritus o restauracions. Augé (2003) considera que el segle XXI *finalitza* les ruïnes antigues en el doble sentit del verb: les converteix en una finalitat per elles mateixes —objectes retratats, visitats, explicats en les guies— tancant la seva obertura i finalitza el seu procés de degradació, de ruïnificació, marcant la seva fi en el present en què s'ofereixen com a símbols *d'un* temps concret —i no *del* temps— davant l'espectador. La distància temporal que ens fa observar un objecte com a ruïna és impossible, segons Augé, en l'època d'una sobremodernitat condicionada per l'acceleració de la història, la retracció de l'espai i la «individualització dels destins» que provocarien les noves formes de consum i de comunicació.

Sigui quina sigui la nostra posició al respecte, veiem que, entre ruïnes i runa, s'hi obre un ampli espectre de posicions que pivoten sobre els vincles entre les restes i la seva patrimonialització. El patrimoni és fruit d'una decisió que s'inscriu en el present per definir els límits de la memòria d'una collectivitat. Quan es refereix als espais, diu Bradley L. Garrett (2011: 1051), genera llocs històrics «interpre-

6. Vegeu HAWKINS i MUECKE (2003).

7. Sobre l'ethos ruïnós a Torres, vegeu PICORNELL (2015). Dels seus últims projectes, vegeu «La capsa entròpica. El museu d'objectes perduts» (Mnac, 2017) i «La campana hermètica. Espai per a una antropologia intransferible» (Macba, 2017).

tats» fruit del preconcepte que, per tal que un poble tengui un sentit d'identitat, ha de tenir també un sentit de passat preservat en comú. Aquesta idea ens situa en un cercle viciós o, millor dit, en una paradoxa semblant a la de l'ou i la gallina: entenem que la identitat es referma en funció d'un patrimoni compartit però alhora, aquest patrimoni es defineix necessàriament en funció d'una idea concreta de la identitat a preservar. Redefinir les ruïnes per tal d'interrompre aquest cercle viciós implica considerar-les des d'un punt de vista processual i obert, com a indicis d'una pluralitat de passats que roman activa en el present, desafiant les versions unívokes de la història.

Com he anunciat abans, se m'ocorre que podem contribuir a aquesta redefinició visualitzant l'agència de la natura com a eix per a la revisió d'allò ruïnós. En aquest sentit, Bjørnar Olsen i el seu equip vinculat als projectes «Ruin memory» i «Object matters», apellen al que s'ha denominat l'arqueologia simètrica, on les «coses» existirien junt amb els altres éssers i la seva diferència no hauria de ser conceptualitzada de manera oposicional (com a no-pensants, no-parlants, no-vives, no-agents) sinó de manera relacional. Aquest tipus d'arqueologia percep els objectes com a determinants en la vida social i respecta la capacitat de les matèries de persistir o degradar-se al llarg del temps. Olsen s'inspira en la teoria de l'actor-xarxa divulgada sobretot per Bruno Latour, una teoria que amplia el concepte d'agència per integrar-hi instàncies no humanes, que poden funcionar com a actants que desencadenin processos complexos. L'actant, per Latour (2008 [2005]: 73), no és la font d'acció sinó el blanc mòbil de les entitats que hi convergeixen. Pot ser actant, per tant, qualsevol instància que modifiqui un estat de coses. Des d'aquest punt de vista, la conformació de les ruïnes prendria una forma complexa per a la qual només comptaria la vinculació concreta d'un objecte o edifici a un moment del passat sinó també el procés en què la natura es reapropia de la matèria i les atribucions que els humans atorguen a aquesta reapropiació que no poden controlar si no és anul·lant el seu procés de conformació, això és, preservant-la.

LA NATURA AGENT EN LES POÈTIQUES RUÏNOSES CATALANES
CONTEMPORÀNIES

Postul, en resum, que la imatge de la natura-agent pot servir d'eina per a fonamentar una lectura en contrapunt del tòpic ruïnós, atenta a allò que es transforma —i no només d'allò que roman— com a eix de continuïtat d'una cultura. Per exemplificar aquest argument, l'il·lustraré a partir d'un tast de poemes de la literatura catalana contemporània. No he pogut localitzar estudis sobre les evolucions del tòpic en la literatura catalana, com els que sí que s'han donat en el context espanyol (FERRI 1995; MARTOS 2008, ENJUTO 2010), francès (MORTIER 1974; DAEMM-RICH 1972) o anglès (JANOWITZ 1990). Les referències que estudien concretament el tractament del tòpic en la literatura catalana, les trobam en articles sobre poesia romàntica i, en especial, en relació amb la consciència sobre una idea de patrimoni històric entre els poetes i pensadors de la Renaixença (VÉLEZ 2003, CASACUBERTA 2005, SUNYER 2013) així com, molt especialment en relació amb les composicions de tema ruïnós de Jacint Verdaguer (Sunyer 2013) o de Miquel Costa i Llobera (LLOMPART 2005). El gir patrimonial que sembla afectar la literatura catalana recentment inspira l'exposició «Patrimoni oblidat, memòria literària», un projecte de la coordinadora de Centres d'Estudis de Parla Catalana i l'Institut Ramon Muntaner que es manifesta en forma d'exposició i pàgina web, i on els llocs abandonats es restitueixen a partir dels textos ruïnoses que s'hi refereixen.⁸

No és d'estranyar que el desvetllament d'un interès per les ruïnes com a objecte de contemplació i motiu literari vagi lligat a l'arribada a Catalunya del Romanticisme i, amb ell, amb la lenta conformació d'una consciència sobre la necessitat de conèixer i conservar el patrimoni històric. Aquesta, segons Pilar Vélez (2003), s'aniria desenvolupant progressivament a mitjans del segle XIX, sobretot de la mà d'historiadors i intel·lectuals. De manera molt sintètica podríem identificar almenys quatre formes d'aparició de les ruïnes literàries en la tradició catalana de principis del segle XIX a la primera meitat del XX

8. Existeix una exposició itinerant i també s'ha creat una completa i dinàmica pàgina web, consultable a <<http://www.patrimonioblidat.cat/>>.

i que tenen a veure, en primer lloc, amb l'evocació romàntica sovint destinada a cantar les glòries de la pàtria, i que troben una orientació medievalitzant en els poemes d'Adolf Blanch «La veu de les ruïnes» (1867) i «Lo castell feudal» (1868), un sentit més ampli en la revisió de la història de Terrassa a «Ruïnes!» de Pere Ventalló (1868), i un to elegíac que es consola en la supervivència de l'esperit a «Los dos campanars» de J. Verdaguer, que tanquen *Canigó* (1886).⁹ En una segona via podríem ubicar els poemes de tema clàssic, com els que, en el context mallorquí, inspiren les ruïnes romanes de Pollentia. Abans que Miquel Costa i Llobera compongués «Sobre les ruïnes del teatre romà de Pollentia» (1907), les ruïnes d'Alcúdia ja havien inspirat l'oda «A Pollentia» (1879), de Ramon Picó i Campamar. Seguint l'estela de Costa, Pollentia inspiraria també l'any 1955 un poema de Bartomeu Fortesa titulat «Contemplant el teatre romà de Pollentia» on el present humil i trist de les despulles de l'herència romana queda compensat per l'herència no material del passat romà: la «llatina cadència» que s'escoltava en les grades del teatre és el «geni de la llengua» actual. Menció a part encara dins d'aquest apartat mereix el recull de sonets d'Andrée Bruguière de Gorot *Dans les ruïnes d'Ampurias* (1918), d'originals en francès publicats en versió bilingüe traduïts per Maria Antònia Salvà i introduïts per Josep Carner en un pròleg on contrastava la sensibilitat d'aquets sonets amb l'estat d'abandonament del patrimoni català del moment.

L'estat d'abandonament a què es refereix Carner és el que denuncia molts dels poemes de la tercera via en què es concreten les poètiques ruïnoses, potser la més original i productiva en l'àmbit català de la preguerra. Es refereix a les ruïnes vinculades a conflictes sobretot bèl·lics però també polítics que provoquen no només una destrucció o un abandonament del patrimoni sinó també, a la llarga, una presa de

9. Magí Sunyer ja ha parlat en diversos llocs del paper de la natura i de les ruïnes en la poesia de la Renaixença: «Aquesta dicotomia [entre Espanya i Catalunya] i la idealització associada del paisatge anaven associades amb l'arqueologia —la poesia de les ruïnes, testimoni de la grandesa antiga, com a “La veu de les ruïnes” d'Adolf Blanch o “Los dos campanars” de Jacint Verdaguer— i amb el folklore, recollida d'una literatura popular que es considerava la veu autèntica del poble [...]» (2015: 109).

consciència sobre el concepte mateix de patrimoni. El saqueig del Monestir de Montserrat l'any 1811 inspira Ramon Muns i Serriñá a escriure «Ruinas de Monserrate» (1815). El 1870 Verdaguer dedicaria un poema a la seva destrucció en mans del «monstre de la guerra». L'estat del Monestir de Poblet inspirarà també textos semblants, coma ara «Poblet» (1887), d'Àngel Guimerà. Finalment, en un quart bloc, la presentació de ruïnes, enteses no només com a símbol de supervivència sinó com a matèries a contemplar en el present per la seva bellesa tindrà diverses manifestacions en l'obra de Milà i Fontanals o Santiago Rusiñol.

M'interessa però, en el meu itinerari ruïnós, no tant inventariar les formes en què es manifesta el tòpic com apuntar el sentit que hi pren la imatge de la natura com a agent. En els poemes citats, podem detectar almenys dues manifestacions de l'agència de la natura. La primera fa referència a la natura com a refugi de les ruïnes que, al·legòricament, representen les arrels de la nació. Aquest refugi té una doble funció. En primer lloc, garanteix la possibilitat de tramar un relat de continuïtat històrica, interrompuda per una fase de decadència o de desgràcia. El relat desolador sobre la història de la pàtria té en el passat la seva esperança. En segon lloc, el fet que sigui la natura el que permet el refugi de les restes d'un passat gloriós naturalitza el destí de la pàtria, la desvincula de l'agència humana per situar-ne la supervivència en una espècie de destí transcendent que, en alguns poemes, es vincula a la mà de Déu.¹⁰ A «La veu de les ruïnes», de Blanch, les preguntes fetes a les restes arquitectòniques on dorm un passat medieval gloriós només troben resposta en la veu de la natura, això és, en la permanència del Montseny, dels rius o d'una llengua catalana, que, en una imatge tòpica que ja havia posat en circulació Aribau, sembla aprendre's des de la lactància materna.

És clarament en els poemes ruïnosos de Verdaguer on la imatge de la natura pren més força. Els dos campanars que dialoguen de nit sobre el passat perdut al final de *Canigó* cedeixen l'espai durant el dia a una natura on els rossinyols conversen i la muntanya somriu. La na-

10. Sobre l'interès romàntic vers la natura, i el seu ús en la definició d'una «veritable Catalunya» durant la Renaixença, vegeu SUNYER (2011).

tura, com a monument de Déu, no pot ser destruïda per l'odi ni per la guerra i, per tant, roman i acull les restes en el seu si. A «Destrucció de Montserrat», la destrossa del monestir deixa les restes sagrades espargides en una natura que, en comptes de propiciar la destrucció, les conserva perquè no puguin tornar a ser saquejades. És l'herba, així, que pren la veu per respondre l'*ubi sunt*, la que esborra els camins perquè els invasors no puguin tornar a pujar la muntanya. Al poema sobre la destrucció de Poblet de Guimerà, només el sol i els ocells poden escapar de la destrossa. La natura —tranquilla, serena i bella— continua tot i la destrossa, i fins fa revivre la pedra de l'estàtua del rei en Jaume i fer-lo mirar «més enllà», això és, recuperar l'esperança d'una terra catalana aliena a la destrucció.

La natura, així vista, no només crea la ruïna sinó que també, paradoxalment, en preserva la funció al llarg del temps integrant-la en la terra que esdevé símbol d'una continuïtat transcendent, situada més enllà de les contingències històriques. Als poemes on la ruïna esdevé vehicle d'una evocació desolada —com en els de Pere Ventalló o Picó i Campamar— el vent, les ones o la pluja s'esmenten com a agents d'una destrucció que es produeix al llarg del temps. La seva agressió contra els murs, tanmateix, no fa més que reforçar-ne la bellesa al poema «Un temple antic» de Milà i Fontanals, on les ruïnes són fruit d'un combat amb la natura que converteix el que queda del temple en un símbol de supervivència. Des de la supervivència es produeix una reconciliació amb l'escenari de la natura que il·lustra clarament la dualitat en la generació de la ruïna que detectava Simmel. Les pedres envellides s'avenen als arbres verdejants i l'obra de l'home s'ajunta amb la de la natura per engendrar una obra que «marida» art i natura i permet a l'esperit redimir-se del mal del passat. Segurament qui amb més èmfasi reclama el paper de la natura en la creació de la bellesa decadent de les ruïnes és Santiago Rusiñol, qui hi dedicarà diverses proses poètiques. A «Ruïnes», el llibre romput i enfonsat de la història que representa la pedra abandonada, torna a la vida per la tasca d'herbes i hores que «xuclen» la saba dels capitells i frisos per crear bellesa.

Dècades després, Agustí Bartra emprà la imatge de la “saba” de l'esperança a “El nou dia” (1985 [1946]), un poema on les runes ja no són les del temple antic sinó les de la guerra sobre la qual caldrà ima-

ginar un futur esperançat. Aquest neix sobre les restes des d'una natura redemptora —d'aloses que s'emporten angoixes, neus que es fonen i abraçades de rius— i es construeix també des de la mescla de l'element arquitectònic i del natural, com un “gegant de ferro i de pètals”. La guerra enfonsava també l'ideal de la ciutat construïda a “La ciutat llunyana”, de Màrius Torres l'any 1939. La seva ruïnificació, tanmateix, l'acostava a la terra i permetia que la pàtria la guardàs fins que en pogués emergir una “nova arquitectura” que creàs una nova ciutat. Un altre cop, doncs, la natura serveix de refugi de les restes d'un ideal nacional que aquí és també cívic. La mateixa imatge apareixerà dècades després a “Derrota” de Joan Brossa (1963: 149). Aquí, la desfeta marca un capgirament de la lògica habitual, i converteix la muntanya en una pàtria invertida que resguarda la veu del poble.

Per contra, en els poemes de tema ruïnós que sorgeixen en la segona meitat del segle XX, quan la natura no és present, la reflexió enllaça sovint amb un qüestionament sobre el que és patrimoni i, més extensament, sobre allò no integrable en un model present de cultura. En serien belles excepcions dos poemes ruïnosos de Joan Fuster i Maria Mercè Marçal. A «Les ruïnes», de Fuster, la natura simplement engoleix les restes del monestir, que esdevenen un símbol no d'allò que fou, sinó de la capacitat de supervivència d'allò que ha suportat «el pes sencer del cor i sa destresa» (2002 [1953]: 53). «València d'Àneu» de Marçal, es dedica al poble i el castell abandonat a la Vall d'Àneu del Pallars Sobirà. L'espai hi és descrit des del seu present fet de padellassos i monedes que només serveixen per datar estrats, però que resta viu gràcies al misteri que guarda en unes restes repoblades per una natura viva:

Inabastable,
 el mot que excava,
 sota la jove,
 cega rialla
 en flor
 de l'herba més tendra,
 el territori devastat
 de la memòria.
 (Marçal 2000: 22)

La mudesa de la pedra engolida per la muntanya, que només deixa «detritus» d'un temps passat i hermètic, contrasta amb la rialla insensible de l'herba que creix des de les runes.

A aquest últim poema, les ruïnes serveixen per reflexionar sobre la inaccessibilitat d'un passat del qual només queden baules no encaixades. La resta ruïnosa ha esdevingut traça d'una història inaccessible que té un valor necessàriament fragmentari. Ens trobam molt lluny, doncs, de les ruïnes dels poemes del XIX i principis del XX. Com he dit abans, en molts dels poemes de tema ruïnós del segon terç del segle xx la natura està absent i, sense el seu refugi, la resta no pot ser indici de supervivència ni de record present d'una nació. Això motiva reflexions sobre com la memòria s'inscriu en l'espai. En els escenaris urbans, les ruïnes no poden integrar-se en la natura sinó que només tenen dos destins possibles, la preservació o la integració en les construccions que s'hi sobreposen. A «Les ciutats» Comadira (2002 [1976]: 169) reflexiona sobre aquesta construcció palimpsèstica de les ciutats, fetes de restes d'edificacions anteriors. Les pedreres de Montjuïc són a la «Balada de Montjuïc» (2007: 151) de Joan Margarit un símbol de la culpa i de la història oculta que la ciutat no assumeix.

Desfeta l'aura de les ruïnes i impossibilitada la natura de refugiar-les o transformar-les, les seves fronteres amb les restes es desdibuixen. Si les ruïnes poden ser considerades simples detritus o tornar al seu estatus de matèria de construcció, els fems també poden inspirar poemes sobre allò que queda del passat. Així ocorre a un dels textos de «Poema en deu troços» de Jordi Domènech (1971), on els poetes componen els seus textos des de les restes d'un fems on es troben fragments de poemes d'Espriu i d'Allen Gisberg, junt amb bosses de plàstic, peles de patates o sobres de sopa. A la «Balada de Déu, el riu i la mar», de Màrius Sampere (1996), els fems acompanyen la pujada d'un riu brut, del Besós, de runa i mala herba que la sang escopida per un déu malalt no ha aconseguit fer florir. I encara, un dels poemes més bells fets dels objectes abandonats que no s'integren en els fons dels museus és «El quarto dels trastos» d'Albert Pla (1990), l'inventari d'allò que ja no serveix, que la modernitat ha desplaçat i només la lluna, una oreneta i una àvia un poc boja visiten de tant en tant. Davant la hipermodernitat on tot ha de ser novetat o museu, les restes en

desfeta o els objectes abandonats esperant un nou ús resulten una forma de resistència activa que no necessita de la voluntat humana per conformar-se. De l'agència de la natura passàrem aquí a parlar d'una agència de la matèria, o, almenys, d'un respecte cap a l'autonomia de seva existència respecte dels usos humans.

CONCLUSIONS FRAGMENTÀRIES

En aquest breu itinerari per les formes d'aparició de l'agència de la natura en la representació de les ruïnes he pretès simplement desplaçar l'atenció del seu objecte des de la materialitat supervivent que sembla arrelar en el present el seu valor de testimonis històrics, a la consciència vers la natura que les transforma i, alhora, les fragmenta i consegüentment les defineix com a ruïnes. Aquesta caracterització performativa de les ruïnes se situa en un espai de tensió respecte al caràcter patrimonial que, justament, ha contribuït a definir el mateix concepte de ruïna respecte al de simples restes. Proposant aquesta mirada atenta més al canvi que al romanent, no pretenc celebrar acríticament la impossibilitat de confiar en les arrels històriques, ni tampoc projectar aquesta desconfiança cap al relat històric que permet situar-nos com a comunitat respecte d'un passat més o menys en comú. Sí que m'interessa manifestar com, precisament, si aquest substrat es manté és gràcies a les transformacions que, alhora que el fragmenten i l'erosionen, li aporten nous sentits en el present. Deia Bruno Latour (2008 [2005]: 37) que els agregats socials només es poden definir performativament. Projectar aquesta idea cap a la investigació en història literària potser comporta estar atent no només a les formes com les obres arrelen en un lloc concret, sinó també a la manera així com es generen i es modifiquen els seus sentits, a allò que ja ens diuen les que han sobreviscut en els inventaris canònics, però també a les que s'integren amb dificultat en els itineraris que sovint han fonamentat els relats de la historiografia convencional i justifiquen actualment tantes rutes, catàlegs i inventaris patrimonials.

BIBLIOGRAFIA

- ALOMAR (2011 [1911]). Gabriel Alomar, *La columna de foc*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- AUGÉ (2003): Marc Augé, *Le temps en ruines*, París: Galilée.
- BARTRA (1985 [1946]): Agustí Bartra, *Obra poètica completa d'Agustí Bartra*, Barcelona: Edicions 62.
- BENJAMIN (1999 [1940]): Walter Benjamin, *Selected Writings*, vol. 4, Cambridge, M. A.: Harvard University Press.
- BERMAN (2010): Russell A. Berman, «Democratic Destruction: Ruins and the Emancipation in the American Tradition», dins: Julia Hell i Andreas Schönle (eds.), *Ruins of Modernity*, Durham i Londres: Duke University Press, ps. 104-117.
- BLANCH (1867): Adolf Blanch, «La veu de les ruïnes», dins: *Jochs florals de Barcelona en 1867*, Barcelona: Llibreria de Alvar Verdaguer, ps. 79-81.
- (1868): Adolf Blanch, «Lo castell feudal», dins: *Jochs florals de Barcelona en 1868*, Barcelona: Llibreria de Alvar Verdaguer, ps. 57-64.
- BROSSA (1963): Joan Brossa, *El saltamartí*, Barcelona: Proa.
- BRUGUIÈRE DE GORGOT (1918): Andrée Bruguière de Gorgot, *Dans les ruïnes d'Ampurias*. París: Sengarad.
- CARNER (1918): Josep Carner, «Pròleg», dins: Andrée Bruguière de Gorgot. *Dans les ruïnes d'Ampurias*. París: Sengarad, s.p.
- CASACUBERTA (2005): Margarida Casacuberta, «Els valors de la Renaixença: sobre Barcelona, l'orgull burgès i el treball dels catalans», *Barcelona. Quaderns d'història*, núm. 12, ps. 53-79.
- COMADIRA (2002): Narcís Comadira, *Formes de l'ombra: Poesia 1966-2002*, Barcelona: Edicions 62 i Empúries.
- COSTA I LLOBERA (1997 [1897]): Miquel Costa i Llobera. *De l'agre de la terra*. Palma: Moll.
- (1999 [1907]): Miquel Costa i Llobera. *Noves poesies*. Palma: Moll.
- CHATEAUBRIAND (1978): François-René Chateaubriand, *Génie du Christianisme*, III, París: Gallimard.
- DESILVEY I EDENSOR (2012): Catilin DeSilvey i Tim Edensor, «Reckoning with ruins», *Progress in Human Geography*, núm. 37 (4), ps. 463-483.
- DILLON (2011): Brian Dillon, *Ruins*. Londres i Cambridge, Mass.: Whitecapel Gallery & MIT. Press.
- DOMÈNECH (1971): Jordi Domènech, «Poema en deu trossos», dins *I li estriba les vetes de la cotilla (Homenatge a Joan Oliver)*, Barcelona: Miquel Arimany, ps. 61-71.

- EDENSOR (2005): Tim Edensor. *Industrial Ruins. Aesthetics, Materiality, and Memory*. Oxford: Berg.
- FERRI COLL (1995): José M. Ferri Coll, *Las ciudades cantadas. El tema de las ruinas en la poesía española del siglo de oro*, Alacant: Universitat d'Alacant.
- FORTESA (1955): Bartomeu Fortesa, *Dansa de les hores*, Barcelona: Arca.
- FUSTER (2002 [1953]): Joan Fuster, *Obra completa, vol. I. Poemes, aforismes, diari*, Barcelona: Edicions 62.
- GARRETT (2011): Bradley L. Garret, «Assaying History: Creating Temporal Junctions Through Urban Exploration», *Environment and Planning D: Society and Space*, 29 (6), ps. 1048–1067.
- GUIMERÀ (2010): Àngel Guimerà. *Poesia completa*, Barcelona: Edicions de 1984.
- HAWKINS i MUECKE (2003): Gay Hawkins i Stephen Muecke (eds.), *Culture and Waste: The Creation and Destruction of Value*, Lanham, MD: Rowman i Littlefield.
- HAWKINS (2010). Harriet Hawkins. «Turn your trash into... Rubbish, art and politics», *Social and Cultural Geography*, núm. 11 (8), ps. 805–827.
- HISPANO (2005): Andrés Hispano, «Soñando nuestra ruina», dins: Antoni Marí (ed.), *El esplendor de la ruina*. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, ps. 173–183.
- HUYSEN (2003): Andreas Huyssen. *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press.
- HUYSEN (2010): Andreas Huyssen. «Authentic Ruins: Products of Modernity», dins: Julia Hell i Andreas Schönle (eds.), *Ruins of Modernity*. Durham i London: Duke University Press, ps. 17–28.
- LAMBIN (1979): Bernard Lambin. *Art et nature*. París: Vrin.
- LATOUR (2008 [2005]): Bruno Latour, *Re-ensamblar lo social. Una introducció a la teoria del actor-red*, Buenos Aires: Manantial.
- LUCAS (2013): Gavin Lucas, «Ruins», dins: *The Oxford Handbook of the Archaeology of the Contemporary World*. Oxford University Press, 192–203.
- LLADÓ; SERRACANT; TIANA (2013): Bernat Lladó; Maties Serracant, Berta Tiana, *Urbanoporosi: Sabadell i els silencis urbans*. Sabadell: Collectiu (Sa) badall.
- LLOMPART (2005): Gabriel Llopart, «La poesia de ruinas en Miguel Costa y Llobera. Una aportació a la *Motivforschung*», dins: *Antiguitat clàssica i la seva pervivència a les Illes Balears*, Palma: Institut d'Estudis Balearics, ps. 689–695.

- MARÇAL (2000): Maria-Mercè Marçal, *Raó del cos*, Barcelona: Edicions 62 i Empúries.
- MARGARIT (2007): Joan Margarit, *Barcelona, amor final*, Barcelona: Proa.
- MARÍ (2005): Antoni Marí, «El esplendor de la ruina», dins: *El esplendor de la ruina*, Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, ps. 13-21.
- MARTOS (2008): María D. Martos, *Las ruinas en la poesía española contemporánea*. Málaga: Universidad de Málaga.
- MILÀ I FONTANALS (1908 [1879]): Manuel Milà i Fontanals, *Obres catalanes d'en Manuel Milà i Fontanals*. Barcelona: Gustau Gili.
- MORTIER (1974): Roland Mortier, *La poétique des ruines en France*, Genève: Librairie Droz.
- MUNS I SERIÑÀ (1913): Ramon M. Muns i Serriñà, «Las ruinas de Monserrate», dins: *Abate Orsini, Historia de María madre de Dios*. Barcelona: Imprenta y Librería de P. Riera, ps. 303-334.
- OLSEN; PÉTURSDÓTTIR (2014): Björnar Olsen i Fióra Pétursdóttir (eds.), *Ruin memories. Materialities, aesthetics and the Archeology of the Recent Past*, Londres: Routledge.
- PÉTURSDÓTTIR (2012): Fióra Pétursdóttir, «Concrete matters: Ruins of modernity and the things called heritage», *Journal of Social Archaeology*, núm. 13 (1), ps. 31-53.
- PICÓ I CAMPAMAR (1983 [1870]): Ramon Picó i Campamar, «A Pollentia. Oda», dins: *Obra poètica*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, ps. 69-73.
- PICORNELL (2011): Mercè Picornell, «I la memòria perd l'equilibri. Els modes de la poesia de les ruïnes a l'obra de Jordi Domènech», *Catalan Review*, núm. 26, ps. 257-279.
- (2013): Mercè Picornell, *Continuïtats i desviacions. Debats crítics en la cultura catalana en el vèrtex 1960/1970*, Palma: Lleonard Muntaner editor.
- (2014): Mercè Picornell, «La lírica abjecta y la representación de lo «desviado» en las canciones de montajes poéticos de Albert Pla», dins: Sylvie Hanicot-Bourdier, Nicole Fourtané, i Michèle Guiraud (eds.), *Normes et déviances dans le monde lusohispanophone*, Nancy: Université de Nancy, ps. 441-456.
- (2015): Mercè Picornell, «Ruins, bodies and other palimpsests. Performative memory in the installations of Francesc Torres», *Liminalities. A Journal of Performance Studies*, núm. 11 (12), ps. 1-24.
- (2016a): Mercè Picornell, «Contra la guerra simulada. Escriptura i matèria a 'Objectes freds' (1991) de Francesc Torres», dins: Margalida Pons,

- Josep Antoni Reynés (eds.), *Poètiques liminars: imatge, escena, objecte, trànsit*, Palma: Edicions UIB, ps. 237-259.
- PICORNELL (2016b): Mercè Picornell, «Espais intersticials en la representació de Barcelona. Una lectura d'Última oda a Barcelona (2008), de Lluís Calvo i Jordi Valls', dins: Elisabet Gayà, Maria Ruíz i Mercè Picornell (eds.). *Incidències. Poesia catalana i esfera pública*, Venècia: Editorial Ca Foscari. Rassegna Iberística, 151-169.
- (2016c): Mercè Picornell, «Parlar sobre, parlar per, parlar. Les formes de l'enunciació subalterna a 25%. *Catalonia at Venice*». *Catalan Review*, 30, ps. 213-230.
- (2017): «Abriendo fisuras en el escenario de lo hiperreal: una lectura del documental *Mercado de futuros*, de Mercedes Álvarez», *Confluencia*, 32 (2), ps. 178-191.
- (2018): «Contra l'alteritat. Fórmules d'erosió de la dicotomia jo/altre a *La pell de la frontera* (2014), de Francesc Serés», *Caplletra*, 65. En curs.
- ROSSELLÓ (2011): Pere Rosselló, «Estudi introductorí». *La columna de foc*. Barcelona: PAM. 5-47.
- RUSIÑOL (1879): Santiago Rusiñol, *Oracions*, Barcelona: Tipografia l'Avenç.
- SAMPERE (1996): Màrius Sampere. *Demiúrgia*. Barcelona: Columna.
- SCHULZ-DORNBURG (2012): Julia Schulz-Dornburg, *Ruinas modernas. Una topografia del lucro*, Barcelona: Àmbit.
- SETTIS (2004): Salvatore Settis, *Futuro del classico*, Torí: Einaudi.
- SIMMEL (1987 [1911]): George Simmel, «Las ruinas», *Revista de Occidente*, 76, ps. 108-117.
- SOLÀ-MORALES (2009 [1995]): Ignasi de Solà-Morales, «Terrain vague», dins: Iñaki Ábalos (ed.), *Naturaleza y artificio. El ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*, Barcelona: Gustavo Gili, 123-132.
- SUNYER (2011): Magí Sunyer, «El mite de la terra alta», *Caplletra*, ps. 159-180.
- SUNYER (2015): Magí Sunyer, «La Renaixença, una paradoxa en tres actes i un pròleg», *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics*, XXVI, ps. 94-114.
- TORRES (1998): Màrius Torres, *Poesies*, Barcelona: Edicions de 1962.
- VÉLEZ (2003): Pilar Vélez. *El desvetllament de la consciència de patrimoni històric a Catalunya*, Barcelona: Amics de l'Art Romànic, Institut d'Estudis Catalans.
- VENTALLÓ (1868): Pere Antoni Ventalló, «Ruinas!», dins: *Jochs florals de Barcelona en 1868*. Barcelona: Llibreria de Alvar Verdaguier, ps. 65-72.
- VERDAGUER (1992 [1886]): Jacint Verdaguier, *Canigó*. Barcelona: Edicions 62.

- VERDAGUER (2004 [1880]): Jacint Verdaguer, *Montserrat*, Vic: Eumo. Societat Verdaguer.
- VINYOLI (2001): Joan Vinyoli, *Obra poètica completa*, Barcelona: Edicions 62.
- ZAMBRANO (1973 [1955]): María Zambrano, «Las ruinas», dins: *El hombre y lo divino*. Mexico: FCE. 246- 252.
- ZUCKER (1961): Paul Zucker, «An Aesthetic Hybrid», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20:2, ps. 119-130.
- (1968): Paul Zucker, *Fascination of Decay. Ruins*. New Jersey: The Gregg Press.

LA MIRADA I LA MÚSICA EN L'OBRA D'ANNA DODAS

CATERINA RIBA*

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

1. INTRODUCCIÓ

Anna Dodas (1962-1986) és autora de dos poemaris: *Paisatge amb hivern* (1986), amb el qual guanyà el premi Amadeu Oller,¹ i *El volcà*² (1991). L'any 1999 alguns poemes de Dodas s'inclogueren a les antologies *Paisatge emergent*,³ en què el seu nom apareix al costat de grans figures com Arderiu, Salvà, Leveroni, Abelló, Fuster o Marçal, i *Contemporànies*,⁴ a cura de Vinyet Panyella. L'any 2000 es publicà un dels poemes dedicats a la figura del pare en el volum de poesia temàtica *Generacions*⁵ i, vuit anys després, *Eròtiques i despentinades*,⁶ una antologia a càrrec d'Encarna Sant Celoni, inclogué una altra de les seves poesies.

* Aquest article s'inscriu en les activitats del Grup d'Estudis de Gènere: Traducció, Literatura, Història i Comunicació (GETHLIC) de la Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya (2017 SGE 136).

1. Els seus poemes es recolliren a *25 poetes del Premi Amadeu Oller* l'any 1989. S'hi inclogueren «has vist el bosc», «Cremen endins endins», «Es desprèn», «Vingueren cavalls», «qui pensa ara en la mar», «esmola més la pena encara», «Sóc com el tro», «xerriquen amb un so agut», «Els focs d'artifici esperen», «no és aigua, no, que és el foc» (Diversos autors 1989: 187-191).

2. Aquest poemari comprèn tres parts: *Paisatge amb hivern* (el primer recull poètic), *El volcà*, i *Poemes esparsos i esbossos*.

3. L'antologia recull «El riu», «es desprèn», «aquesta és l'hora de les aus», «fuig-me, fuig-me cavall», «darrera l'arc», «si veiessis» (Abelló *et al.* 1999: 229-233).

4. El volum inclou «has vist el bosc», «Es desprèn», «esmola més la pena encara», «no és aigua, no, que és el foc», «Aquesta és l'hora quieta de les aus» (Panyella 1999: 186-188).

5. El poema escollit és «darrera l'arc» (Abrams *et al.* 2000: 29).

6. Hi trobem el poema «no és aigua, no, que és el foc» (Sant Celoni 2008: 58).

Dodas també és autora de diverses narracions breus: el relat *Cap-vespres de foc i de grana* (1982), que li valgué el premi de narrativa de l'Ajuntament de Vic del 1981; *La deessa de les flors* (1982), que guanyà un accèssit en el premi Ajuntament de Calldetenes, i *Les ciutats* (1991), un projecte inacabat. *Les ciutats* havia de ser una obra que reunís diversos relats, dels quals se n'han publicat tres —«La ciutat dels rajols», «La ciutat del Delta» i «La ciutat eterna»— i n'hi ha un quart d'inèdit —«La ciutat conquerida de les cigonyes». També se'n conserven poemes d'adolescència, diversos escrits i una novel·la inconclusa, *Esbossos per a un Rèquiem*.

A més de la seva obra de creació, Dodas també havia dedicat estudis a Jacint Verdaguer i Mercè Rodoreda, publicats a *Ausa* els anys 1992 i 1993, respectivament, i va escriure la tesina sobre l'obra *Mites* de Jordi Sarsanedas.⁷ D'altra banda, és autora de dos fascicles de la *Història de la Literatura Catalana* —el 57 i el 58— consagrats a la narrativa modernista editada per Orbis i Edicions 62.

La veu de Dodas és colpidora, d'una bellesa esfereïdora, impregnada de dolor i d'un cert desafiament. Malauradament, la seva producció és tan intensa com breu, ja que és veïe truncada pel seu brutal assassinat mentre viatjava pel sud de França amb una amiga l'any 1986, quan la poeta tenia tan sols vint-i-tres anys. Més de trenta anys després de la seva mort, el llegat d'Anna Dodas ha passat força desapercebut. El 1993 s'instaurà el Premi Memorial Anna Dodas i Noguera, però deixà d'existir el 2010,⁸ i ara per ara, l'obra de Dodas disposa de ben poca bibliografia crítica, entre la qual destaquen els articles d'Ester Pou (2015) i de Maria Sevilla⁹ (en premsa) a la revista *Ausa*. Tot i que al llarg dels anys s'han dut a terme alguns actes i lectures de la seva poesia,¹⁰ en general la seva obra roman força descon-

7. La primera part de la tesina es va publicar pòstumament al núm. 30 de *Lletra de canvi* (Dodas 1990).

8. Se'n van fer nou edicions i es van guardar Amadeu Vidal, Albert Villaró, Eva Rumi, Helena Porteros, Núria Martínez-Vernis, Andreu Gomila Llevera, Mèrtxe París, Mireia Calafell i Dani Martínez.

9. L'article de Sevilla porta per títol «Anna Dodas i la violència estàtica».

10. Alguns exemples en són l'espectacle basat en la seva obra que Marta Pons creà el 2007, l'homenatge que li reté l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana el

guda. En un article a *Núvol* l'any 2014, Mònica Boixader clamava contra l'oblit a què s'ha relegat l'obra de Dodas:

És cert que en algunes ocasions s'han fet reconeixements literaris, però han estat més emotius que efectius, massa aïllats entre ells i fruit de nobles voluntats individuals. [...] parreu-ne, reediteu-la, poseu-la a les mans dels lectors anònims que l'esperen i no ho saben i que estaran, per força i seny, encantats de conèixer-la. (2014)

Val a dir, tanmateix, que des de l'article de Boixader hi ha hagut un interès creixent per l'obra de Dodas. Va ser fonamental el fet que La Busca reedités *El volcà* l'any 2015, descatalogat feia anys, amb una presentació de Ramon Farrés, una introducció de Núria Martínez-Vernis i el pròleg de la primera edició de Jordi Sarsanedas. Amb motiu d'aquesta publicació, es van organitzar recitals, diversos mitjans se'n van fer ressò i se'n van publicar ressenyes. D'altra banda, l'any 2017 alguns dels seus poemes es van incloure a l'antologia *Com elles*,¹¹ elaborada per Mireia Vidal-Conte, i l'editorial Sabina va publicar, en una edició bilingüe, una selecció de poemes que Max Hidalgo i jo mateixa vam traduir al castellà titulada *Soy como el trueno / Sóc com el tro* (Dodas 2017). També s'ha inclòs un dels seus poemes a l'obra panoràmica *Mig segle de poesia catalana*¹² (2018) de Vicenç Altaió i Josep Maria Sala-Valldaura. D'altra banda, la investigadora Ester Pou i jo estem treballant per aplegar i posar a disposició del públic general la narrativa de l'autora, d'una gran qualitat i que resta esparsa o bé inèdita.

Aquest article se suma a la voluntat de reivindicar l'obra de Dodas, una escriptora de qui Maria-Mercè Marçal, membre del jurat que li va concedir el premi Amadeu Oller, va afirmar: «Hi ha poemes que m'agradaria haver escrit jo» (2004, 104), la millor lloança que una po-

2008 i el recital «Reivindicació d'Anna Dodas» que se celebrà l'any 2014 a la Universitat de Perpinyà.

11. Dins el volum hi trobem els poemes «el perfil de les muntanyes», «Processó d'escarabats», «sóc de vidre», «qui diu la mort? és l'amor» (Vidal-Conte 2017: 301-304).

12. L'antologia inclou el poema «no és aigua, no, que és el foc» (Altaió i Sala-Valldaura 2018: 263).

eta pot fer a una altra. En aquest estudi em proposo fer una breu introducció d'alguns dels neguits que travessen tant la seva poesia com la narrativa i mostraré alguns dels aspectes més rellevants del seu paisatge literari personal. Em centraré especialment en la mirada literària de Dodas i en la relació que s'estableix entre literatura i música en la seva obra.

2. LA BOCA DEL VOLCÀ

Dodas era de Folgueroles i havia estudiat Filologia Catalana a la Universitat de Barcelona. Ella i el seu company, Ramon Farrés, poeta i traductor, participaren de manera incipient en els cercles literaris, especialment de Vic, i més endavant de Barcelona. Anna Dodas, que escrivia des de ben jove, va anar generant un univers propi, d'una gran riquesa i subtilitat. Probablement, un dels elements més peculiars i significatius de l'obra de Dodas és el tractament de la mirada. Aquesta insistència en la manera d'aprehendre les coses és, de fet, una reflexió sobre la mateixa escriptura, ja que tot projecte literari és una determinada mirada sobre el món.

La manera d'observar com a escriptora es trasllueix en la mirada que els seus personatges dirigeixen al seu voltant. Es tracta d'un esguard vigorós i persistent, que va immiscint-se endins i més endins, que treu una miriada de dits petitíssims que tot ho palpen i que van aixecant una capa i després una altra. És una mirada holística que copsa les textures més subtils, els silencis, la quietud, la humitat i les olors, i que assaboreix amb delectança. Vegem a continuació un fragment de «La ciutat eterna», una recreació del mite d'Eurídice i Orfeu, en què es descriu la manera de mirar del personatge principal, una dona que, tan bon punt comença la història, és mossegada per una serp i es mor. Quan torna en si, és a la ciutat eterna:

Cada objecte d'aquella ciutat era tan important que requeria hores senceres d'observació. Cada casa era forma, era blancor, mil arrugues, mil puntets, fins a arribar al fons, al gra més petit. Ho mirava i mirava tot, cosa per cosa, fins que ho reconeixia a la perfecció, a la més remo-

ta pregonesa, i ella mateixa esdevenia paret, i llum i vidre, i allò que hi ha endins, molt endarrere del vidre i de la llum. (1991b: 283)

Aquest és un dels nombrosos exemples en què l'autora converteix la mirada en tema de la història. La intensitat de la contemplació de Dodas és transformadora. Enfondir així la mirada no està exempt de risc i les conseqüències que pot implicar són inesperades. Ni la veu poètica ni els personatges dels relats en poden sortir indemnes. La magnitud de l'intercanvi provoca necessàriament un desplaçament, una alteració. En aquest cas, la noia es fusiona amb el que està escrutant i esdevé ella mateixa paret i llum i vidre.

Si bé la mirada transformadora apareix en la seva obra de forma recurrent, podríem afirmar que és el tema central de «La ciutat del Delta». Aquest relat explica la visita d'un viatger solitari a la regió del delta, aclaparat per la magnificència de la natura. En un tomb final de la narració, mentre avança pels arrossars negats, el protagonista es converteix en garsa imperial:

Recordà la imatge d'una fruita rodona en un arbre despull, però n'havia oblidat el nom, tots els noms oblidava. Buscant alguna cosa comestible baixà la mirada al llis mirall que engolia els seus peus, i es veié, perfectament equilibrat sobre una pota rosa, el plomatge blanc, el coll llarg i estilitzat, el bec vermell i uns ulls fixos en el seu reflex, cercant algun peix, confiats, perfectament feliços. (1991b: 282)

La pregona curiositat del visitant el porta a fixar l'esguard tanta estona i tan profundament, que és absorbit per la natura. Es tracta d'una transició suau i progressiva que s'inicia molt abans de la mutació final. La descripció del paisatge amb la qual s'obre el relat pinta un ambient amb tints sobrenaturals, amb reflexos roses i morats i petxines multicolors. L'autora empra paraules com *sortilegi*, *somni*, *irreal*, *parany*, *fantasmagòric*, etc., per traslladar-nos a un ambient cada cop més il·lusori, en què sembla aparèixer una ciutat cap per avall d'edificis aguantats per terrats i antenes.¹³ Dodas escriu: «Tot era gris

13. Ramon Farrés afirma que Dodas sentia una gran atracció pel moviment surrealista.

i confús» (1991b: 280), una frase que es pot aplicar tant a l'experiència del viatger com a l'esdevenir del mateix relat.

És interessant assenyalar que la manera d'observar de les garses —que, al seu torn, el viatger contempla sota l'atenta mirada del lector— fa de mirall de l'actitud del protagonista i n'anticipa la transfiguració:

Aquells ocells blancs, elegantíssims i exòtics, el fascinaven. El seu plo-matge niví, el bec vermell, un coll esvelt, llarguíssim, el seu capti-nement reflexiu, els moviments observadors i lents [...] Continuaven lla-vors la seva vagarosa tasca: mirar-ho tot, mirar aquell paisatge sempre igual, monòtonament igual, i tan canviant. (1991b: 278-279)

Al llarg del text, les personificacions constants (els eucaliptus al-tius, els desmais sense esma, el mar indiscret, etc.) van desdibuixant a poc a poc els límits entre els éssers que tenen consciència i els que no en tenen, fins al punt que la metamorfosi es produeix harmònicament sense que el protagonista (ni qui llegeix) hi oposi resistència.

Val a dir que el tractament dels elements naturals, humanitzats, es repeteix al llarg de tota l'obra de Dodas, tant en la narrativa com en la poesia. Al seu segon recull poètic hi trobem, per exemple, la següent imatge ([1991a] 2015: 46):

darrere les muntanyes, agotnades,
hi ha les nits
a punt per saltar les cimeres
abocar-se, vessar per la vall
fins a llepar els peus de la casa

En la poesia també es produeix una comunió amb la natura, una força ferotge, imponent, espaiadora i delicada alhora. La seva im-portància es fa palesa en els títols dels dos poemaris, *Paisatge amb hivern* i *El volcà*. Dodas no presenta elements naturals domesticats ni estilitzats, sinó impulsos incontrolables, d'una bellesa feridora, que es manifesta amb tota l'esplendor. Els versos de l'autora planen arran de sòl rastrejant el misteri essencial que glateix al cor de la terra i que la cavitat del volcà permet albirar. La identificació de la veu poètica amb la natura és absoluta, radical ([1991a] 2015: 39):

sóc com el tro
 gemegós que braola en la vall
 foll de terror
 jo sóc la vall

com el rampí
 cec entre pedres
 que ensopega amb el terròs

sóc la foradada
 vertiginosa que escup
 aigua en un salt magnífic

jo sóc el salt

no sóc res més:
 una carolina molla
 que aguanta la pluja
 tristament

Cal tenir en compte que les transformacions literàries eren un aspecte que havia cridat l'atenció de l'escriptora, que en un text sobre *L'Atlàntida* de Verdaguer s'havia referit tant a *Les Metamorfosis* d'Ovidi, com al passatge del gegant Adamastor d'*Os Lusíadas* de Camões (Dodas 1992: 45). Si aquestes obres narren les peripècies d'uns protagonistes que entren en una expedició i representen un personatge col·lectiu, Anna Dodas proposa un viatge de descoberta interior que també porti alguna mena de revelació sobre el que és comú, humà. I és que allò que observem ens proporciona informació sobre la nostra condició, ens retorna una veritat íntima i abismal. En la narració *Capvespres de foc i de grana*, la narradora fixa l'esguard en les pomes, que, un cop polides, fulguren rutilants com un mirall:

També m'agradava mirar-les les pomes. Anava al rebost i les posava davant meu i me les mirava molta estona. Per a mi, les pomes són vermelles i de cap més color. Les fregava i fregava, estona i estona fins que eren llents i llises com un vidre. Llavors era quan les posava davant del foc i les mirava: veia les flames en la poma com en un mirall ver-

mell. Agafaven colors exòtics i estranys, i m'estava així fins a l'entrada de fosc i el menjador, tan buit, s'omplia del soroll del foc, crec-crec, de les branques trencades, i de l'olor de foc i pomes. (1982a: 37)

Així, tant els arrossars negats de «La ciutat del Delta» com la poma fregada fan de miralls en què es reflecteix la condició de qui hi fixa la mirada. La natura és, per a Dodas, una font d'autoconeixement. La poeta experimenta una curiositat incommensurable, com la d'Orfeu, i igualment temerària. Sent una necessitat ineludible d'explorar els misteris de l'existència i emprèn una expedició introspectiva carregada tan sols amb el seu bagatge literari, la seva capacitat d'observar i d'escoltar el silenci, i la valentia d'inclinar-se a la boca del volcà.

3. LA LIRA D'ORFEU

Orfeu representa en la tradició clàssica el poeta músic, i no és gens estrany que aquesta figura captivés Dodas, ella mateixa escriptora i guitarrista. Anna Dodas havia començat els estudis de música a Vic, que va continuar al conservatori Superior de Música de Barcelona. Feia concerts com a solista i impartia classes, i en els seus textos la música i la literatura s'entretreixen, s'amalgamen i dialoguen de forma permanent, de manera que se'n dilueixen els límits. Dodas experimentava en un moment en què a Catalunya tenien lloc corrents de ruptura, amb propostes molt diverses com les de Biel Mesquida, Vicenç Altaió, Carles Hac Mor o Víctor Sunyol,¹⁴ que feien un replantejament total de la noció de text. La dissolució de les fronteres entre gèneres i el qüestionament del mateix concepte de disciplina havien estat tractats des de diferents posicions per Todorov, Blanchot, Barthes i Kristeva, entre altres, i l'impacte dels discursos exposats a la revista *Tel Quel* a les files catalanes durant les dècades dels setanta i dels vuitanta va ser notable.¹⁵ Quant al trencament de la idea de disci-

14. Dodas coneixia Sunyol i havia fet alguna recensió bibliogràfica per a la revista *Clot*, que ell dirigia.

15. La literatura experimental en llengua catalana d'aquest període (així com la

plines estanques, és convenient recordar també la figura de Brossa, d'una generació anterior, que en una entrevista a *Lluc* amb Biel Mesquida afirmava:

No comprenc un poeta que es desentén de la música o de la pintura, ni un músic que ignori el fenomen poètic o un pintor que no llegeixi. He dit moltes vegades que els gèneres són les cares d'una piràmide que s'ajunten en el seu punt més alt. Són diferents maneres d'expressar una realitat única. (Mesquida 1976: 17)

Aquest és, doncs, el teló de fons amb què Anna Dodas duia a terme el seu projecte literari, marcat per la seva formació musical. Una de les traces més visibles de la seva relació amb la música és la inserció de dues partitures en el poemari *Paisatge amb hivern*. Anna Dodas va demanar a Josep Baucells, amb qui compartia sopars, excursions i converses sobre concerts i llibres, que triés alguns poemes i els musiqués. Baucells explica que, malgrat que ell era molt escèptic envers aquesta idea perquè pensava que els lectors no entendrien les partitures, hi va accedir a causa de l'entusiasme de l'amiga. Així, va escollir dos poemes, «has vist el bosc» i «S'amaren els vidres», i va fer dues composicions de música contemporània. La primera és una peça per a cor a vuit veus, quatre de masculines i quatre de femenines, amb reminiscències de la polifonia renaixentista. Hi ha una melodia principal i la resta de veus l'acompanyen. La textura, molt densa, recorda el bosc del poema. La segona és per a flauta, violoncel i veu. El fet que els instruments siguin molt extrems —un de molt agut i un altre de molt greu— aporta un punt de contrast. Es tracta de música tonalment oberta i de gran tensió melòdica, menys vertical i més dispersa que l'anterior. Totes dues són peces angulars i obscures que responen a l'esperit del poemari, tot i que ell descriu Anna Dodas com una persona «alegre i plena de vida» i explica que ells reien i es divertien molt.¹⁶

problematització del concepte mateix d'experimental) ha estat àmpliament estudiada per Margalida Pons (2007, 2013).

16. Informació facilitada per Josep Baucells. Actualment, Baucells és professor i compositor.

A més d'incloure partitures en un recull de poemes, també va traslladar motius compositius a l'estructura literària. Carme Rubio diu, en un text escrit arran de la reedició de l'obra poètica, que *El volcà* «sembla concebut com una composició musical i està organitzat en quatre parts. Les hauríem de considerar moviments, com en una composició simfònica?» (2016, 50). La literatura de Dodas és travessada pel seu amor envers la música i, per tant, penso que es pot afirmar que sí, que les diverses seccions d'*El volcà* alludeixen a moviments musicals. Val a dir que amb anterioritat a la poesia, l'any 1981, Dodas havia escrit un relat en què duia a terme aquest paralelisme de manera explícita. La narració, titulada *Suite*, avui dia inèdita, es dividia en sis capítols: «Ouverture», «Allemande», «Courante», «Menuet», «Sarabande» i «Gigue». Es tracta de la successió de danses de la suite barroca, que havien cultivat, entre d'altres, Bach i Händel. Dodas fa seva la batuta i aixeca remolins de paraules, notes, silencis i estremiments. Escriu una partitura literària i la interpreta. La poeta accelera, intensifica fins al calfred, reposa i prossegueix. Exposa la bellesa en la seva màxima vulnerabilitat, delicada i ferotge:

Anava recollint totes les sensacions deixades ara i adés a l'aire, i les tancava i amalgamava fins reunir-les totes en un sol fil, una sola melodia acompanyada d'un baix assegurador de les més tímides esperances. Quanta feblesa semblava reposar en aquell puntal, com qui s'aguanta en els braços de l'amor i es sent dèbil! La melodia es perdia, dibuixant només una línia que posseïa tot l'encís de les dolces deesses.¹⁷

El text segueix l'expansió melòdica, que desplega un motiu principal —la mateixa suite— combinat amb altres elements (divinitats gregues, l'amor, sensacions estètiques, etc.) que l'acompanyen i l'harmonitzen. Dodas diu la música amb les paraules, fa que els mots projectin sons, que cantin i ens trasbalsin.

També a *Capvespres de foc i grana* s'hi trenen la música, la literatura i l'amor. En aquest cas, la forma de la narració evoca una fuga.¹⁸

17. Agraïxo a la família d'Anna Dodas que m'hagi facilitat l'accés als textos inèdits.

18. Agraïxo a Clara Sanmartí l'assessorament en les qüestions musicals.

Sabem que l'autora era una gran admiradora de Bach —que interpretava sovint durant els seus concerts—, i entre els escrits que ens deixà hi ha un text manuscrit, datat l'agost de 1985, que diu:

El Bach de les fugues, que podria ser ajogassat, però no ho és. O l'entrellat de l'ofrena... malgrat tot, tot tan solemniat, tan calculat i mai fred.

El Bach que t'eriça el pèls de la nuca, que et fa estremir, i que, quan agafo el violí després de temps de no fer-ho, els dits toquen i em vénen ganas de plorar. El Bach, que t'obre la porta de bronze, i els grans vents que en surten et toquen, et fan basarda i no comprens.

A *Capvespres de foc i grana*, igual que en el contrapunt, hi apareixen diversos temes (les pomes, la mel, el foc, la boira, el poeta, l'amant) que es van desenvolupant i enxarxant els uns amb els altres, i que es van modificant amb la repetició fins a fondre's amb el tema següent, sense desaparèixer mai del tot. Així, les pomes, el primer dels motius, seria el dux —terme musical per referir-se al tema que està construït sobre la tònica— i deixaria pas a la mel al cap d'uns quants paràgrafs, que al seu torn seria substituït pel tema següent, la boira, i així successivament. Fixem-nos en la transició entre les pomes i la mel. La mel, que ja s'havia esmentat en la primera frase de la narració, es recupera en aquest moment i adquireix tot el protagonisme:

La mare deia que no era bo que em passés tanta estona sola mirant les pomes i la mel.

La mel també m'agradava molt. L'agafava d'un gran pot amb una cullereta i sempre em seguia un filet. Queia fent ziga-zagues, cargolant-se i recargolant-se i fent jeroglífics estranys. Primer de tot, en queia tot un raig. Costava que es decidís a caure; a poc a poc s'anava tombant, seguint la inclinació de la cullera fins que pesava tant que queia. (1982a: 38)

Les pomes, la mel i la boira són temes que s'identifiquen i se senten d'una manera nítida. Però el poeta i Ell ja no són tan clars, com si, musicalment, s'hagués fet servir una tonalitat complicada o molts se-

mitons. D'altra banda, les dues aparicions del pare, que obre la porta amb un espetec, encén el llum i trenca l'encís, són clares dissonàncies que produeixen molèstia o desgrat: «Tots els pares del món van inventar les bombetes i ja no podem retrobar la dolçor de les pomes, de la mel, del foc i de la boira» (1982a: 38).

Per altra banda, en un altre relat, Dodas també fa referència explícita a una peça musical concreta. La darrera frase de la narració «La ciutat eterna», «Chè faró senza Euridice, che faró senza il mio ben?» procedeix del text original en italià de l'ària més famosa d'Orfeu i Eurídice, òpera del compositor alemany Gluck, feta en col·laboració amb el llibretista Raniero di Calzabigi i estrenada a Viena el 1762. Gluck i Calzabigi es feren famosos per les seves obres de reforma, en què se suprimia tot allò que era superflu, fossin personatges, escenes o adornaments. La versió del mite grec de Dodas també respon a aquest plantejament i presenta una adaptació concisa i depurada del mite. Seguint el text de Calzabigi, la narració comença amb el decés d'Eurídice i relata el rescat fallit del seu marit.¹⁹

És significatiu que *Capvespres de foc i de grana* parteixi, sense referir-s'hi directament, del poema «Cambra de la tardor» de *Les dones i els dies* de Gabriel Ferrater, del qual Dodas insereix versos al llarg del text. Ferrater, conegut pel seu llenguatge planer i clarivident, afirmava en l'epíleg de *Da nuces pueris* que «tot poema hauria d'ésser clar, sensat, lúcid i apassionat» (1998: 77). Tant Gluck com Ferrater representen en els llenguatges respectius un trencament amb la tradició que passa per un rebuig a les floritures i una vindicació de l'austeritat formal. Tanmateix, tot i que Dodas els presenti com a referents, la seva narrativa es caracteritza més que per un estil despullat, per un interès primordial per l'essència de les coses.

19. Orfeu havia commogut els déus amb el seu cant planyívol i li havien concedit la gràcia de recuperar la seva dona sempre que no es girés a mirar-la fins que no haguessin abandonat el món de les ombres. Orfeu no resistí la temptació de comprovar que la seva estimada el seguia i veié com Eurídice li era arrabassada per sempre.

4. PARAULES FINALS

L'obra d'Anna Dodas és singularíssima. El seu projecte literari, la seva mirada, furga l'entorn de manera insistent i insaciable. L'autora, que havia crescut entre camps i bestiar a la plana de Vic, veia en la natura una via des d'on podia explorar el misteri de l'existència. Dodas solia tocar la guitarra a les placetes i les fonts de Folgueroles sota la mirada expectant dels pics nevats del nord, asseguda al banc de llosa freda on quatre generacions enrere meditava Jacint Verdaguer.

La seva relació amb la música i la literatura era tan íntima que és difícil abordar els seus textos sense tenir-ho en compte. La seva recerca i experimentació desdibuixen els confins entre disciplines, en un moment en què a Catalunya es duïen a terme propostes d'escriptura que reflexionaven sobre la mateixa pràctica i els límits del llenguatge. Anna Dodas tenia una fèrtil vida interior plasmada en una obra d'una gran qualitat. Tot i que es tracti d'un projecte literari segat molt aviat, el que ens ha arribat mereix fer-se un lloc a les lletres catalanes.

BIBLIOGRAFIA

- ABELLÓ *et al.* (1999): Montserrat Abelló, Neus Aguado, Lluïsa Julià i Maria-Mercè Marçal (eds.), *Paisatge emergent. Trenta poetes catalanes del segle XX*, Barcelona: Edicions La Magrana.
- ABRAMS *et al.* (2000): Sam Abrams, Jaume Subirana i Víctor Sunyol (eds.), *Generacions*, Vic: Eumo Editorial.
- ALTAIÓ i SALA-VALLDAURA (2018): Vicenç Altaió i Josep Maria Sala-Valldoura (eds.), *Mig segle de poesia catalana, del maig del 68 al 2018*, Barcelona: Proa.
- BOIXADER (2014): Mònica Boixader, «Anna Dodas i un clam modest contra el silenci», *Núvol* (28 gener 2014). <<https://www.nuvol.com/opinio/anna-dodas-i-un-clam-modest-contra-el-silenci/>> [Consulta: 28 maig 2018].
- DIVERSOS AUTORS (1989): *25 poetes del Premi Amadeu Oller*, Barcelona: Edicions La Magrana.
- DODAS (1982a): Anna Dodas, *Capvespres de foc i de grana, Ausa*, X, n. 101, p. 37-44. També disponible a : <<https://www.raco.cat/index.php/Ausa/article/view/38616/38489>> [Consulta: 28 maig 2018]

- (1982*b*): Anna Dodas, *La deessa de les flors*, *Clot*, n. 1, p. 48-52.
 - (1986): Anna Dodas, *Paisatge amb hivern*, Barcelona: Edicions del Mall.
 - (1990): Anna Dodas, «“Mite en un jardí”: el mite introductorí», *Lletra de canvi*, n. 30, p. 36-43.
 - (1991*a*): Anna Dodas, *El volcà*, Barcelona: Edicions 62. (2a. ed.: *El volcà*, Barcelona: La Busca, 2015.)
 - (1991*b*): Anna Dodas, *Les ciutats*, *Ausa*, XIV, n. 126, p. 268-286. També disponible a: <<https://www.raco.cat/index.php/Ausa/article/view/38429>> [Consulta: 28 maig 2018].
 - (1992): Anna Dodas, «“L’Atlàntida” i “Os Lusíadas”: dos poemes neoclàssics», *Ausa*, XV, n. 128-129, p. 45-62. També disponible a: <<https://www.raco.cat/index.php/Ausa/article/view/38406/38279>> [Consulta: 28 maig 2018].
 - (1993): Anna Dodas, «Per a un estudi de “Mirall trencat”: un procés de poetització», *Ausa*, XV, n. 131, p. 289-302. També disponible a: <<https://www.raco.cat/index.php/Ausa/article/view/38390/38263>> [Consulta: 28 maig 2018].
 - (2017): Anna Dodas, *Soy como el trueno / Sóc com el tro* (trad. de Max Hidalgo i Caterina Riba), Madrid: Sabina Editorial.
- FERRATER (1968): Gabriel Ferrater, *Les dones i els dies*, Barcelona: Edicions 62.
- (1998): Gabriel Ferrater, *Da nuces pueris*, Barcelona: Edicions 62.
- MARÇAL (2004): Maria-Mercè Marçal, *Sota el signe del drac. Proses 1985-1997*, Barcelona: Proa.
- MESQUIDA (1976): Biel Mesquida, «Crònica de successos: es robaren un poeta. Joan Brossa», *Lluc*, n. 659, p. 15-19.
- PANYELLA (1999): Vinyet Panyella (ed.), *Contemporànies. Antologia de poemes dels països catalans*, Tarragona: Generalitat de Catalunya, Departament de Presidència, Institut Català de la Dona.
- PONS (2007): Margalida Pons, «Formes i condicions de la narrativa experimental», dins: Margalida Pons (ed.), *Textualisme i subversió: formes i condicions de la narrativa experimental catalana (1970-1985)*, Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, p. 7-79.
- (2013): Margalida Pons, «Ilegibilidad y tradición en la poesía experimental», 4520*F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, n. 8, p. 28-46. <http://www.452f.com/pdf/numero08/08_452f-mono-marga-lida-pons-en.pdf> [Consulta: 28 maig 2018].
- POU (2015): Ester Pou, «Sylvia Plath i Anna Dodas: un diàleg entre poetes», *Ausa*, XXVII, n. 175, p. 191-212. També disponible a: <https://www.raco.cat/index.php/Ausa/article/view/299255/388626> [Consulta: 28 maig 2018].

- RUBIO (2016): Carme Rubio, «L'oportuna reedició d'«El volcà» d'Anna Dodas i Noguer», *Serra d'Or*, n. 673, p. 49-52.
- SANT CELONI (2008): Encarna Sant Celoni (ed.), *Eròtiques i despenitades: un recorregut de cent anys per la poesia catalana amb veu de dona*, Tarragona: Arola Editors.
- VIDAL-CONTE (2017): Mireia Vidal-Conte (ed.), *Com elles. Una antologia de poetes occidentals del segle*, Palma: Lleonard Muntaner Editor.

CONSTRUIR EL PATRIMONI LITERARI
A TRAVÉS DE LA TRADUCCIÓ¹
DIVULGACIÓ DE LA LITERATURA CATALANA
AL MÓN 1516 – 2017
ESTUDI QUANTITATIU
SIMONA ŠKRABEC, UOC
MANEL VILA-VIDAL, UPF
Grup d'estudi de la Traducció Catalana Contemporània
Universitat Autònoma de Barcelona

Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores —a muy pocos lectores— la adivinación de una realidad atroz o banal. Desde el fondo remoto del corredor, el espejo nos acechaba. Descubrimos (en la alta noche ese descubrimiento es inevitable) que los espejos tienen algo monstruoso.

Jorge Luís Borges, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», 1941

La capacitat de l'estadística per convertir fenòmens complexos en una imatge que inclogui pocs paràmetres sistematitzats sovint es converteix en una estratègia retòrica per poder modificar o manipular la percepció que tenim sobre un fenomen determinat. Les dades, però, no es poden llegir mai sense processar-les, perquè no són pas un resultat definitiu, sinó una eina que ens permet pensar amb més exactitud. L'ús de les estadístiques és justificat únicament per la necessitat de veure tendències a gran escala que permetin detectar patrons de comportament.

Un cop vist i entès el panorama general, però, cal tornar a fixar l'atenció sobre els fenòmens particulars i examinar-los de nou amb lupa. La situació analítica després d'aquest processament varia substancialment.

1. Aquest article va ser presentat en un estadi inicial a la IV Jornada LITCAT d'Intergrups de recerca el 17 de maig de 2018, que va tenir lloc a la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona.

En haver pogut dibuixar un marc general, els fenòmens particulars no semblen aparicions aïllades, sinó peces dins d'un mecanisme complex.

EL PRINCIPI D'INÈRCIA I LA NOCIÓ DE CAMP

A «Flaubert analista de Flaubert. Una lectura de *L'educació sentimental*», Bourdieu interpreta l'evolució vital del protagonista de la novel·la de Flaubert com si es tractés d'una partícula llançada sobre un espai entreteixit de forces que malden per alterar-ne la trajectòria. A través d'aquesta lectura, Bourdieu introdueix la noció de camp i mostra com una trajectòria permet reconstruir el camp d'interessos que l'ha generada (BOURDIEU 1988).

El concepte de camp té el seu origen en el canvi de paradigma que es va produir en el terreny de la física i que va significar la transició d'aquesta disciplina a una ciència moderna. Per comprendre el seu abast convé que ens referim a la primera llei de Newton —també coneguda com a principi de Galileu— que estableix: «Un cos sobre el qual no actua cap força manté el seu estat inicial, ja sigui de moviment o de repòs, a velocitat constant».

Aquesta llei física, que avui dia pot semblar una afirmació òbvia, marca un moment de ruptura en la història del pensament i testimonia el pas de la mecànica aristotèlica a la mecànica newtoniana. El filòsof grec havia establert que l'estat natural dels cossos era el repòs i que l'efecte de les forces era iniciar-ne o mantenir-ne el moviment. Aquesta idea, que deriva de l'observació del nostre entorn més immediat, és fruit en realitat d'un error de percepció i es deu al desconeixement que la força de fregament exercida per l'aire és la responsable que els objectes sempre s'acabin aturant.

A partir d'aquesta observació, Newton desmunta la imatge i la torna a muntar, però amb una disposició ben diferent. L'estat natural és ara el moviment —del qual el repòs n'és tan sols un cas molt particular— i l'efecte de les forces no és mantenir-lo, sinó modificar-lo, accelerant-lo o bé frenant-lo. D'aquesta manera quan sobre un cos no hi actuen forces o quan les forces que hi actuen es contraresten entre si, el cos manté el seu estat inicial de manera indefinida.

Aquell espai que durant dos mil·lennis havia semblat un llenç buit, resulta ser el contenidor d'un complex conjunt de forces que, gràcies a la seva combinació i interacció, creen el miratge de neutralitat que havia imperat fins al segle XVIII. La transparència deixa de ser la condició que fa possible que coneguem la realitat que ens envolta, i esdevé la conseqüència d'una lectura acurada i coherent, el resultat d'encaixar tot un seguit de peces que, per si soles, són poc més que un garbuix incompreensible.

És precisament en aquest context que sorgeix també la noció de camp per descriure aquest nou espai farcit de relacions i de forces. El concepte de *camp* designa una condició a l'espai que es manifesta en la capacitat de generar un *efecte* sobre cossos sensibles a aquesta condició. Un exemple prou conegut és el dels camps elèctrics, que actuen sobre les partícules amb càrrega elèctrica positiva o negativa. Una càrrega elèctrica que circuli per un espai de camp zero viatjarà a velocitat constant segons la primera llei de Newton, però en travessar un camp de forces elèctriques, la seva trajectòria es veurà alterada per efecte del camp.

El camp *no és observable directament* i es conjuga en condicional, existeix *en potència* i s'expressa únicament exercint una força —i per tant alterant la trajectòria— sobre els objectes que el travessen i que hi són sensibles. El camp està generat per un o múltiples agents que exerceixen la seva influència a distància, *sense necessitat de contacte directe*. Aquesta relació implica que fins i tot quan els agents no es veuen o no es poden identificar, el seu efecte segueix essent percebut pels cossos que travessen el seu camp d'acció en forma d'una alteració de la seva trajectòria.

Com en el terreny de la física, és important tenir present que el concepte de camp en sociologia, segons el va introduir Pierre Bourdieu, també va sorgir amb la intenció de provocar un canvi de paradigma. L'estudi del comportament humà o de les manifestacions culturals ha de partir del fet que «l'estat natural» de la societat o la cultura no és pas el repòs, sinó el moviment. D'acord amb aquesta perspectiva, un fet social o cultural mai se'ns presenta com un resultat definitiu, analitzable des de la seva quietud. Al contrari, necessitem eines analítiques que ens permetin escometre i descriure el moviment, la transformació constant de la societat i de la creativitat humanes.

Aquesta observació justifica la metodologia emprada en aquesta investigació, que sorgeix de la necessitat de veure la literatura des d'un punt de vista dinàmic, equivalent al canvi de perspectiva que va significar el pas de la mecànica aristotèlica a la mecànica newtoniana. Observar el camp literari com una fotografia estàtica —anullant la dimensió temporal— o bé limitar la recerca a una sola dimensió espacial, tot i els múltiples processos que poden esdevenir-se de forma simultània, significa ignorar l'efecte dels agents que tenen la capacitat d'alterar i definir l'estructura del camp.

Per la seva pròpia naturalesa els estudis de traducció han de treballar amb dues coordenades de l'espai. Si la traducció és com un pont, aleshores hi ha dos graus de llibertat: un per cada extrem del pont. És a dir, la dimensió de la simultaneïtat, i per tant de la disputa, es juga en dos terrenys: el de les obres que competeixen per ser traduïdes en un mateix moment perquè els recursos són limitats —això caldria tenir-ho present sempre també en una història de la no traducció—, però també el del ventall de cultures al qual podem exportar. Aquest segon punt és el que hem abordat menys en aquest estudi, encara que amb l'anàlisi de la tensió entre el català i l'espanyol hem volgut mostrar una possible manera de plantejament dinàmic. També hem incorporat a l'anàlisi de les dades la dimensió temps, veient tendències, perioditzacions, evolucions generals i redistribucions, i també hem tingut present la primera dimensió espai amb la comparació de grups d'autors, amb la intenció de fugir de la perspectiva que considera les traduccions com un material indistingible i estàtic.

BASES DE DADES DISPONIBLES I CONSTRUCCIÓ DEL CORPUS

Per aquest estudi hem consultat fonamentalment dues bases de dades d'accés públic,² la primera de les quals és el fons de literatura catalana traduïda de la Càtedra Jordi Arbonès de la Universitat Autònoma de

2. Les dues bases de dades s'han descarregat i analitzat utilitzant un entorn de programació en Python 2.7 amb software dissenyat específicament per a aquest estudi. El darrer accés es va realitzar el 8 d'abril de 2018.

Barcelona. Aquest fons conté un total de sis-cents sis volums publicats entre 1956 i 2013, i prové d'una donació feta per l'Institut Ramon Llull l'any 2013. Els llibres formen una col·lecció tancada que correspon als volums guardats per la Institució de les Lletres Catalanes quan aquesta s'ocupava de la promoció exterior. El contingut del fons es pot consultar a través del catàleg general de la biblioteca de la UAB, que segueix els estàndards del format MARC21, un sistema de catalogació de documents bibliogràfics que en facilita el tractament informàtic gràcies a la seva estructura en camps i subcamps definits com a plantilles tancades. Per la seva pròpia naturalesa, aquesta base de dades és limitada i defuig qualsevol pretensió d'exhaustivitat, ja que cada entrada correspon a una exemplar físicament consultable que ha passat per un procés de selecció.

A l'extrem diametralment oposat hi trobem la base de dades de les Traduccions del català a altres llengües (TRAC)³ que manté i actualitza periòdicament l'Institut Ramon Llull i que es proposa enumerar el conjunt d'obres de les lletres catalanes que han estat traduïdes a altres llengües. La base conté un total de 5053 entrades, amb dates de publicació que van des de 1516, amb una traducció al castellà del *Llibre dels àngels* de Francesc d'Eiximenis, fins al mateix 2018. La major part dels títols estan classificats en sis gèneres: Conte, Narrativa, Literatura Infantil i Juvenil, No ficció, Poesia i Teatre (vegeu la taula 1).

La inconsistència de criteris d'inclusió al catàleg TRAC és francament greu. Els criteris d'inclusió generals també resulten opacs, incomprendibles en alguns casos o molt confusos en altres, com ho demostra per exemple la classificació en gèneres. No se segueix cap mena de principi de catalogació bibliogràfica i menys encara es tenen presents les tecnologies actuals de sistematització d'arxius. D'acord amb la rellevància d'aquestes dades fins i tot en un sentit polític, seria

3. L'Institut Ramon Llull manté també la base de dades de traductors de la literatura catalana (TRADUCAT). Segons la pròpia descripció de l'IRL, aquesta base es construeix «a partir de les dades contingudes al TRAC» i, per tant, és de suposar que no conté cap informació addicional. És per això que hem considerat suficient treballar amb les dades contingudes a la base TRAC.

imprescindible demanar una cura més professional en el processament d'aquesta informació.

El fet que el catàleg només contingui dades, sense garantir el suport del llibre físic, produeix una sensació de vertigen per l'acumulació de referències intangibles. Es perd així la noció de la funció bàsica d'aquest recopilatori, que és indicar la divulgació de la literatura catalana en el món. La dada es converteix en una entitat autònoma amb l'única pretensió de demostrar l'existència d'un bagatge cultural ampli, magnificat, si voleu, un bagatge, però, que resulta en la seva totalitat inabastable.

TAULA 1. Base de dades TRAC, número d'entrades segons gènere, sense cribratge previ.

Gènere IRL	Número d'entrades
Narrativa	2209
Literatura infantil i juvenil	1150
Poesia	792
No ficció	402
Teatre	226
Conte	153
Narrativa / Literatura infantil i juvenil	12
Conte / Poesia	1
Sense etiquetar	108
Total	5053

Amb un cert grau d'ironia podríem dir que les dades s'han alliberat de tota constricció històrico-crítica i són capaces de crear totes soles un país de lletres imaginat. Com en aquell conte de Jorge Luís Borges, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» (1941), el saber enciclopèdic té aquí la capacitat d'engendrar una entitat nova, imaginable només a partir de la recopilació d'informació. Les estadístiques no filtrades i

divulgades sense una interpretació congruent creen la sensació de poder mesurar l'abast total de la nostra literatura en el món, com si només la notícia que una traducció hagi existit, ara o en el segle XVI, i s'hagi publicat a Barcelona mateix o en alguna ciutat llunyana i desconeguda, ja ens permetés parlar d'un intercanvi, d'un augment espectacular de relacions culturals.

Podem observar aquest tractament vague, imprecís i manipulat per destacar-ne els efectes positius en una roda de premsa i en els breus reportatges periodístics que l'han recollit amb ocasió de celebrar els deu anys d'existència de l'Institut Ramon Llull. (CASTILLO 2013; BAULENAS 2013) En aquella ocasió es van publicar també les estadístiques en un opuscle oficial de l'Institut Ramon Llull «2001-2012: 10 anys de traduccions de literatura catalana» on els prodigis de la divulgació de la literatura catalana es resumeixen bastant acríticament i només en dues pàgines. Les dades indicades semblen precises i comprovades, però en realitat descansen sobre una recopilació d'informació deficient i uns càlculs massa aproximats.⁴

Així, per construir el nostre corpus hem revisat manualment tota la classificació genèrica.⁵ Hem optat per eliminar de la nostra anàlisi

4. Entre les nombroses incidències en la base de dades de l'IRL que hem pogut descobrir amb la revisió i el creuament de les dades hi ha errors tan obvis com llibres datats erròniament (Sergi Belbel, *Das Blut*) o els números ISBN repetits en llibres que no tenen res a veure. Especialment rellevant és la inconsistència del tractament de les traduccions més editades, com per exemple *La plaça del diamant* de Mercè Rodoreda en espanyol. Les reedicions hi són comptades com entrades separades cada vegada, és a dir, una sola traducció d'Enrique Sordo té en les estadístiques en brut el pes equivalent d'una desena de traduccions diferents. Aquesta incongruència queda agreujada pel fet que a la base de dades només hi estan entrades algunes de les reedicions i no pas totes. A més, en una de les entrades fins i tot s'indica que la traductora de l'obra és l'autora mateixa, com si Mercè Rodoreda s'hagués autotraduït a l'espanyol en ple franquisme.

5. Abans de la revisió dels gèneres, hem agrupat les reedicions sota una sola entrada, en el cas de les edicions successives d'un mateix traductor. Les traduccions diferents d'una mateixa obra original, figuren, en canvi, en entrades separades. Per datar les traduccions ens hem quedat sempre amb l'any de publicació més baix, suposant que aquesta és la primera publicació d'una traducció. De totes maneres, sempre que ha estat possible hem validat els anys de la base de dades de la IRL, encreuant les entrades amb la base de la UAB a través de l'ISBN. Hem donat prioritat a la UAB perquè entenem que la base és contrastada, revisada i triada.

els títols de Literatura Infantil i Juvenil (1162 títols) i també tota la literatura medieval (224 títols), ja que considerem que els dos casos formen un corpus a part que ha de ser tractat específicament. Hem fet el mateix amb les traduccions publicades abans del 1850 (2 títols)⁶ i amb llibres que són clarament estudis o manuals massa específics com per ser considerats obres literàries en el sentit més ampli (150 títols). També hem eliminat tots aquells llibres que són publicacions divulgatives sobre diverses qüestions de quotidianitat, com poden ser la cuina, la salut o el benestar emocional (195 títols). Convé insistir que s'ha revisat amb especial interès la categoria de la no-ficció que incloïa tant assaig literari d'autor com estudis d'història, manuals pedagògics o llibres d'autoajuda. Finalment hem eliminat les reedicions de la mateixa traducció, no perquè considerem que aquesta dada no sigui rellevant, sinó més aviat per la manca de consistència en el criteri d'inclusió d'aquest grup a la base TRAC.

Després d'haver aplicat els filtres i les revisions oportunes, ens queden 2.927 entrades, segons la taula 2. Convé remarcar que hem classificat com un gènere específic les antologies que inclouen obres de diversos autors (156 títols). Aquestes obres s'han tingut en compte per a l'anàlisi de tendències generals, però s'han deixat de banda en l'anàlisi posterior, degut a les seves particularitats.⁷

6. Les traduccions publicades abans del 1860 i incloses al catàleg TRAC són només dues, si descomptem els autors medievals. El primer llibre és la traducció a l'espanyol del llibre *Lo Temple de la Glòria*, catalogada amb el títol *El Templo de la gloria. Fragmento de un poema catalán*. La fitxa de l'IRL indica com a coautors Antoni Puig i Blanch, Ignasi Puig i Blanch i també Josep Fontaner, cosa prou curiosa ja que així resumeix la controvèrsia sobre l'autoria d'aquest poema. La traducció va ser publicada, doncs, per la Impremta de Manuel Saurí a Barcelona l'any 1842. Com a traductor s'indica el nom de Magí Pers i Ramona, — El segon títol és la traducció també a l'espanyol i publicada per la impremta de J. Tauló el 1846 de *Rondor del Llobregat ó sea Los catalanes en Grecia* de Joaquim Rubió i Ors, feta també pel mateix traductor Magí Pers i Ramona. No hem pogut establir l'origen d'aquestes referències bibliogràfiques i en quines investigacions prèvies o catàlegs es basen els tècnics responsables de mantenir la base de dades TRAC. Els criteris d'inclusió no estan explicats enlloc i resulten del tot opacs.

7. El cas de les antologies és específic des de molts punts de vista, però el més important és tenir present que no hi ha una sola font de traducció, la traducció no es

TAULA 2. Número de traduccions del català segons gènere entre 1860 i 2017.

Gènere IRL	Número d'entrades
Narrativa	1766
Poesia	610
Teatre	193
Assaig	202
Total	2771
Antologies	156
Total amb antologies	2927

TENDÈNCIES GLOBALES I PERIODITZACIÓ DEL CORPUS

Una primera panoràmica general del corpus mostra que podem començar l'anàlisi de les nostres dades a partir de 1860 (vegeu la nota a peu 6), moment a partir del qual comença a haver-hi les primeres traduccions amb una certa continuïtat. La figura 1 mostra l'evolució general del número de traduccions des d'aleshores fins a data d'avui. A primer cop d'ull podem distingir quatre etapes evolutives que es caracteritzen per escales numèriques diferenciades (figura 2).

El primer període comença el 1860 i acaba el 1960 (figures 1 i 2A). En aquest lapse de temps la referència de mesura és la unitat. S'observa una pujada durant els anys vuitanta del segle XIX, que permet

basa en un llibre prèviament existent com a tal. L'antologia és la traducció d'un llibre o. L'antòleg hauria de constar per això sempre com a editor, en la mesura que és la seva veu la que s'expressa a través del procés d'elecció, composició i muntatge, i els fragments que utilitza són un instrument per al seu propòsit. La construcció del discurs es fa en aquest cas a través de l'elaboració del marc. L'estudi detallat de les antologies permetria probablement definir amb força precisió les polítiques culturals d'un determinat període, confirmar les tendències i reconstruir els paràmetres que s'han fet servir per la construcció d'un cànon representatiu. En aquest article deixem aquesta qüestió tan interessant al marge, amb la intenció, però, de poder-li dedicar aviat una anàlisi aprofundida.

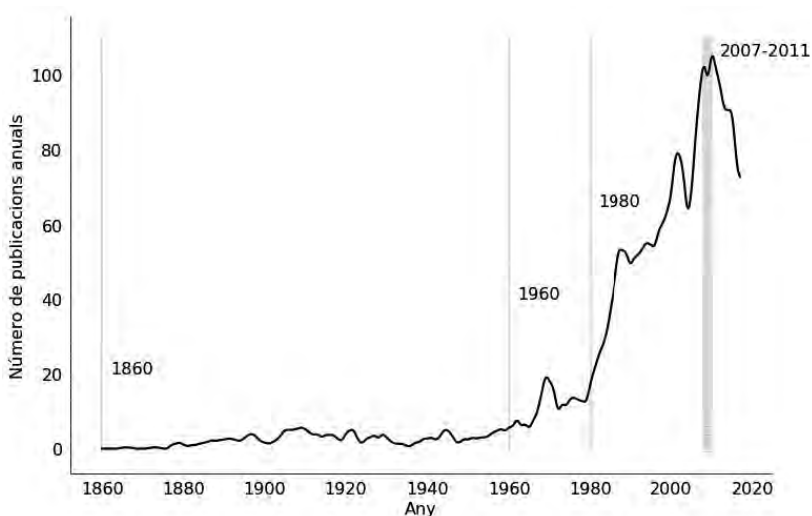


FIGURA 1. Imatge global de les traduccions del català en el període 1860-2017.

La gràfica mostra el número de noves traduccions anuals (mitjana calculada en grups de tres anys) i inclou les obres catalogades com a Narrativa, Poesia, Teatre, Assaig, així com també totes les antologies. Les línies verticals marquen els quatre moments on s'observa un canvi de tendència. A partir de 1860 comença un degoteig constant de noves traduccions, que es mantenen en el rang d'una a cinc obres per any durant un segle. El segon període comença l'any 1960 i es caracteritza per una discreta tendència a l'alça que garanteix la desena de traduccions anuals. A partir de 1980 el ritme de creixement s'intensifica amb força i es passa en tan sols vint anys de deu a cent traduccions anuals. Els anys 2007-2011 marquen un nou canvi de paradigma, que es manifesta, entre d'altres coses, amb una baixada sostinguda en el número de traduccions anuals que ens retorna als valors propis de principis del 2000.

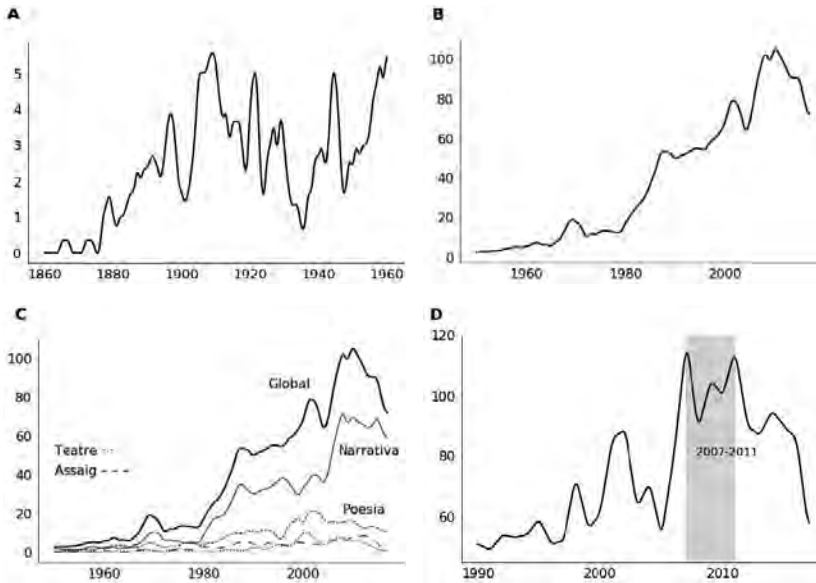


FIGURA 2. Detall del número de noves traduccions anuals en els diversos períodes que hem identificat (vegeu la figura 1). En els tres primers casos (A, B i C) els valors mostrats corresponen a la mitjana de les noves traduccions calculada per grups de tres anys. Per la gràfica D, en canvi, no s'ha calculat cap mitjana i es mostra el número de traduccions que s'han comptabilitzat cada any.

(A) Període 1860 - 1960. (B) Període 1960 - 2017. (C) Període 1960 - 2017. La gràfica mostra l'evolució de les quatre tipologies genèriques. Resulta interessant observar com la pujada que es produeix a partir de 1980 és liderada, fonamentalment, per la Narrativa. (D) Canvi de tendència al voltant dels anys 2007 - 2011. Observeu el retorn a valors de l'any 2000. Resta, però, identificar si aquest retrocés ha estat neutre o ha anat acompanyat d'una redistribució en l'estructura interna del camp literari.

assolir nivells de 6 traduccions anuals al voltant de 1910. Amb més o menys variacions, aquests valors es mantenen fins a la dècada de 1960. Convé tenir present que en aquest període el número de publicacions anuals és massa baix per observar tendències socials a gran escala.

El segon període comença el 1960 i s'estén fins el 1980 (figures 1 i 2B). En aquest temps les noves traduccions per any es comptabilitzen per desenes. Hi ha una pujada sostinguda que permet passar d'uns 6 a uns 20 títols traduïts entre els anys 1960 i 1980. Com s'observa a la figura 2C, la narrativa representa aproximadament la meitat de les traduccions que es fan cada any. Però en el període següent, que comença l'any 1980, aquest gènere passarà a dominar gairebé de forma exclusiva l'evolució de la tendència general, mentre que la poesia i el teatre es beneficiaran ben poc de la puixança d'aquells anys.

L'any 1980 marca una explosió en el número de títols traduïts, que passen de 20 a 50 en tan sols deu anys, i significa l'inici d'un període de creixement (figura 1) que ens condueix de la desena a la centena de títols anuals al voltant de l'any 2007. Coincidint amb la Fira de Frankfurt, en què la literatura catalana hi participà com a literatura convidada, s'assoleix el màxim històric de cent-vint publicacions anuals. A partir d'aleshores s'inicia una baixada sostinguda que ha significat un retorn a valors de l'any 2000 d'una setantena de títols anuals.

Com veurem una mica més endavant, és interessant creuar aquesta tendència de desaceleració amb l'anàlisi de qui són els autors més traduïts. És cert que actualment s'ha tornat a valors del 2000, però cal subratllar que s'ha produït en paral·lel una redistribució de l'espai intern del camp.

FACTORS DE LA DISSEMINACIÓ DE LA LITERATURA CATALANA

Pel que fa a les llengües, entre 1860 i 2017, d'acord amb el corpus que hem elaborat per aquest estudi, s'han traduït a l'espanyol 1132 obres. Això representa un 39% del total d'obres traduïdes en aquest mateix període. Per tant, de seguida sorgeix la pregunta: per què aquesta aposta comercial tan forta per l'espanyol?

La primera resposta plausible podria ser que impulsem aquestes traduccions a l'espanyol perquè es tracta d'una llengua de gran difusió que pot ser llegida a la resta i a fora de l'Estat. A la vista del lloc de publicació de les obres traduïdes a l'espanyol (vegeu la taula 3) —tot i que estem davant de moltes empreses editorials amb abast mundial— resulta evident que la primera hipòtesi queda refutada i que l'exportació directa no pot ser l'objectiu principal de les traduccions del català.

TAULA 3. Literatura catalana traduïda a l'espanyol segons lloc d'edició.

Lloc de publicació	Número de publicacions	Percentatge sobre el total de publicacions en espanyol	Percentatge sobre el total de publicacions
Catalunya	753	67%	26%
Madrid	230	20%	8%
Resta de l'Estat espanyol	92	8%	3%
Altres (fonamentalment Amèrica Llatina)	57	5%	2%
Total	1132	100%	39%

Com veiem, pràcticament un 70 % de les obres traduïdes a l'espanyol estan publicades a Barcelona. Això representa un 26 % sobre el total de publicacions. Tan sols un 5 % de les traduccions a l'espanyol aconsegueixen travessar l'Atlàntic, xifra que representa aproximadament un 2 % del total, i que deixa la nostra capacitat d'exportació als països de l'Amèrica Llatina per darrera del francès, alemany, italià, anglès, portuguès, i al nivell de les traduccions al neerlandès, romanès, polonès o hongarès.

És a dir, una quarta part de totes les traduccions del català acaben circulant bàsicament pel mercat intern de Catalunya, fent una franca-ment estranya competència a les mateixes obres publicades —molt

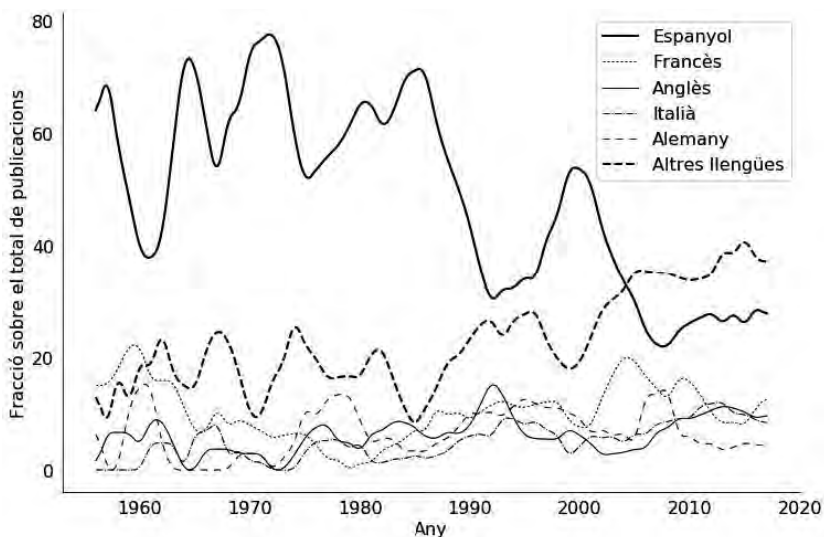


FIGURA 3. Diversificació de l'espai de destí en la traducció de la literatura catalana. La gràfica mostra l'evolució de la fracció de traduccions anuals (mitjana calculada en grups de tres anys) que es destinen a cadascuna de les grans llengües europees —espanyol, francès, anglès, italià, alemany— i a altres llengües. En els darrers 50 anys l'espanyol ha anat perdent la centralitat que ocupava en el terreny de la traducció literària catalana i això ha permès l'entrada de llengües minoritàries propiciant un diàleg perifèria-perifèria que abans no era possible.

sovint simultàniament— en català. Té sentit que aquesta promoció es realitzi en bona part amb el diner públic que, a més, va destinat a les editorials més grans? I encara més, com podem justificar el discurs triomfalista sobre el boom de les traduccions del català, quan al darre-re s'hi amaga una realitat més que precària?

El camp és una noció dinàmica i això significa que si una part creix, l'altra minva, l'equilibri de forces constant és simplement impossible de pensar fora del laboratori o del paper. Això vol dir que amb l'augment de les traduccions a l'espanyol, la llengua catalana està perdent la seva notorietat potencial en un territori que li és d'importància vital: dins de l'únic espai on existeix com a llengua pròpia.

És a casa on el català encara ha de demostrar la seva vàlua, més que a cap altre lloc del món. Se'ns indueix a creure que són precisament les obres llegides a Catalunya en una traducció espanyola les que ens han d'obrir els territoris més llunyans. És realment així? O més aviat ens hem deixat enganyar per un ball de xifres excessivament optimista que permet amagar aquesta altra realitat col·lectiva, en la qual la literatura catalana és dependent i està condicionada per la seva muda submissió a una indústria editorial que clarament aposta per l'espanyol com l'única llengua viable?

L'ombra de l'eunuc de Jaume Cabré, per exemple, encara no s'ha traduït a l'espanyol. Una explicació d'això la trobem al llegir la novel·la i pensar com d'incòmoda resultaria la veritat sobre la transició democràtica per al context en el qual vivim. El mercat espanyol no és, com cap altre tampoc, neutral en les seves pretensions d'influència i de control. I si hi ha alguna força «invisible» que pot modificar la trajectòria dels cossos que transiten per l'interior del camp de la literatura catalana —en el sentit de la física de Newton—, llavors aquesta força és la de les empreses editorials i mediàtiques que promouen a Catalunya l'ús d'una altra llengua d'una potència econòmica i demogràfica incomparablement superior.

Però per altra banda, i aquesta és una evidència molt important en una reflexió sobre el camp cultural dinàmic, la producció de llibres en català des de sempre ha sabut aprofitar aquesta potència industrial. El llibre en català té unes possibilitats i una projecció que difícilment obtindria sense aquest veïnatge tan exigent.

La segona opció és que traduïm a l'espanyol perquè és una llengua pont. Per comprovar-ho hem examinat la fracció d'obres traduïdes a l'espanyol que després es retradueixen i ho hem comparat amb les altres grans llengües, francès, anglès, alemany, italià. En aquest cas, el percentatge d'obres que no es tornen a traduir mai més i queden traduïdes únicament a l'espanyol és al voltant del 75%, una valor comparable al que registren les altres grans llengües europees. Per tant, queda refutada també la segona hipòtesi. Traduir a l'espanyol no és una aposta més interessant que fer-ho a altres llengües, excepte si volem influir sobre la presència d'aquesta llengua a Catalunya.

Davant d'aquest fet, convé mirar com han evolucionat les traduccions a l'espanyol al llarg de la història. La figura 3 mostra un seguit d'oscil·lacions des de la dècada dels anys 60, però amb una tendència a la baixa. Resulta especialment interessant observar que l'espai que ha anat deixant aquest descens no ha estat ocupat pel francès, l'anglès, l'alemany o l'italià, sinó per llengües la majoria de les quals formen part del sistema capillar europeu, tan negligit i alhora tan important per la creació del patrimoni literari i la proverbial riquesa cultural del vell continent. Les llengües minoritàries passen del 20% en el període 1960-1990, a valors del 40% al voltant del 2010. Aleshores aquesta pujada s'atura i s'observa una nova tendència a l'alça de l'espanyol que indica que l'aposta política cap a la diversificació i obertura comença a minvar. S'aposta de nou per la grandesa a seques, per les xifres simples, tot i que aquest canvi encara no s'ha consolidat. Esperem que no perdem mai la curiositat i l'empenta dels anys daurats dels intercanvis que van culminar amb la Fira de Frankfurt del 2007 i els anys immediatament posteriors.

EL CANVI DE PARADIGMA DINS DEL CAMP

Per estudiar el comportament de les traduccions dins del camp de la literatura catalana ens hem fixat en el grup d'autors que tenen més de tres llibres traduïts. Aquest criteri garanteix que estem agafant autors que tenen una certa capacitat de difusió. El grup seleccionat està format per 165 autors dels 743 inclosos al catàleg TRAC, encara que com

que hi ha coautories és difícil saber quants d'aquests són autors i quants són combinacions d'autors. Estimem que aquest grup representa un 25% aproximadament sobre el total, però concentra un 78% de totes les publicacions. Ras i curt: una quarta part dels autors condensen les tres quartes parts de totes les traduccions.

Estudiant el comportament de les traduccions dins del camp, hem observat que podem dividir els autors en dos grups (vegeu les figures 4 i 5). Els autors del grup A serien els autors que podríem anomenar «clàssics» o «canònics» i inclouen tots els autors que s'han forjat, en el sentit que sigui, una permanència dins les lletres catalanes, sense distinció de gèneres i sense tenir en compte cap mena de valoració més específica de la seva importància. Aquests autors, entre els quals ocupa el primer lloc la literatura de Mercè Rodoreda, tenen traduïts diversos títols de la seva producció literària i les traduccions es van succeint durant un període molt perllongat.

La distinció entre els autors canònics i els que no ho són es complica, evidentment, quan arribem a la literatura actual, amb els autors que encara estan en plena producció. També aquí, però, es poden fer servir criteris objectius per determinar la posició de les obres literàries concretes dins el sistema referencial —ressenyes erudites, interpretacions acadèmiques, inclusió dels títols a les lectures prescriptives d'ensenyament, etc. — que les acaba postulant com a obres canòniques.⁸

Per analitzar millor aquestes fluctuacions hem decidit d'entrada dividir el grup A en A1 (clàssics) i A2 (actuals), que distingeix entre els autors morts i els vius en el moment de la publicació de cada traducció inclosa al corpus. El grup d'autors clàssics actuals mostra un paradigma de característiques mixtes, en alguns autors podem observar l'esclat tipus «supernova» com els que veurem en el grup B (Jaume Cabré a partir de *Les veus de Pamano*), però les traduccions es

8. Per l'evident limitació d'aquest estudi, no hem desenvolupat aquesta metodologia, però seria perfectament factible d'introduir un índex de valoració de la trajectòria d'un autor, comparable amb els que avaluen el pes d'un currículum acadèmic, d'acord amb el número de referències o citacions i la qualitat de les publicacions on aquestes ressenyes i estudis es publiquen. També caldria avaluar així la inclusió d'obres als currículums escolars i acadèmics.

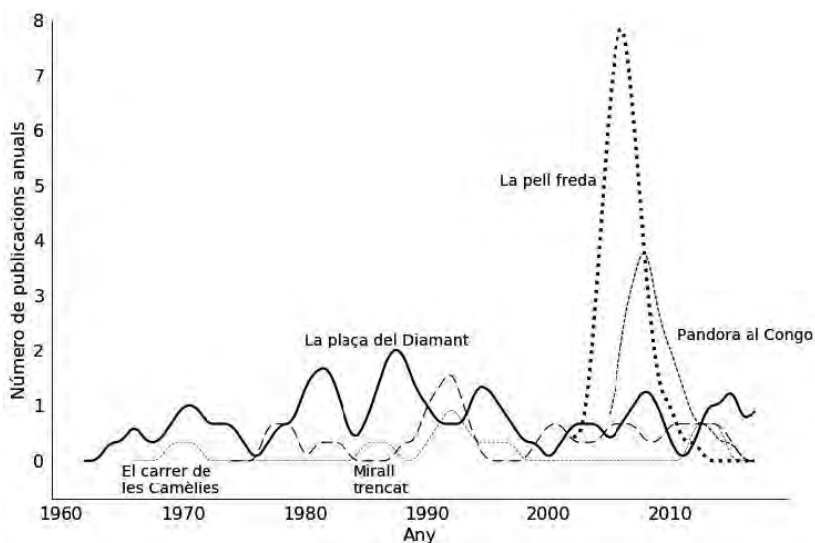


FIGURA 4. Els dos paradigmes de la traducció. La gràfica mostra el número de publicacions anuals (mitjana calculada en grups de tres anys) de cinc obres amb un elevat nombre de traduccions. D'una banda, *La plaça del Diamant* (42 traduccions en 51 anys), *Mirall trencat* (18 traduccions en 36 anys) i *El carrer de les Camèlies* (8 traduccions en 43 anys) són exemples del que hem anomenat el model d'estrella fixa: obres que tenen un degoteig constant de traduccions (i retraduccions) sostingut al llarg d'un període relativament llarg de temps. De l'altra, *La pell freda* (32 traduccions en 8 anys) i *Pandora al Congo* (18 traduccions en 8 anys) representen el model explosió de supernova. En els dos primers anys posteriors a la seva publicació experimenten un èxit molt intens però extremadament limitat en el temps (típicament d'uns 5 a 10 anys). A continuació s'apaguen com ho fan les supernoves després d'haver consumit tot el seu material.

mantenen tanmateix al llarg de més temps i gràcies al fet que un títol va substituint l'altre amb la mateixa intensitat. Aquest grup comparteix amb els clàssics més consolidats el fet que els llibres es mantenen en procés de traduccions successives deu o més anys.

El grup B aplega la literatura que podríem anomenar popular i inclou autors que escriuen ficció de gènere, tant novel·la negra com històrica o romàntica, i també els autors que podrien ser considerats fenòmens editorials en el sentit que el seu èxit de vendes supera clarament la petja que probablement deixin en la història de la literatura. En el cas de les traduccions destinades a la promoció exterior de la literatura catalana hem vist la necessitat d'incloure-hi també els autors que han destacat més en la seva trajectòria pública —des d'esportistes com Kilian Jornet, que es postula dins del corpus amb 15 traduccions, fins a periodistes com Rafel Nadal (10), Joan Barril (7) o Xavier Bosch (7), músics com Lluís Llach (7) o pintors com Antoni Tàpies (13)— i pels quals la literatura no ha estat la seva activitat principal.

En aquest cas es tracta d'autors encara en actiu quan són traduïts sense cap excepció. La presència mediàtica de l'autor en l'espai públic és determinant per consolidar la seva trajectòria. Una altra característica molt notable d'aquest grup és que la traducció d'un sol títol s'escampa molt ràpidament per un seguit d'altres mercats, però quan aquesta primera ona d'interès s'acaba, l'obra en qüestió, tan popular en un moment determinat, ja no es torna a traduir —o comentar— més i desapareix del sistema referencial.

Gràcies a aquesta distinció de dos patrons de comportament pel que fa a les traduccions —amb algun autor que inclou característiques d'un i d'altre grup com els llibres de Jaume Cabré— podem prescindir de la distinció entre l'alta cultura i la cultura popular i començar a estudiar tots aquests casos amb una eina més àgil que no ens predisposi d'entrada a una valoració. Però és prou curiós comprovar que després d'aquest examen de models abstractes, es confirma la suposició que la literatura clàssica és la que té capacitat de permanència al llarg del temps i que el gruix de la literatura dita popular o d'entreteniment està imminentment lligada al moment donat i perd la seva influència de seguida que les circumstàncies o les modes canvien.



(A) Obres amb més traduccions, un cop descomptades les obres del paradigma de supernova. Com es pot observar, aquestes obres segueixen el paradigma d'estrella fixa.

(B) Obres amb l'índex de lluminositat mitjana més alt. Per a la construcció d'aquesta figura s'ha calculat, en primer lloc, el valor de «lluminositat mitjana» de cada obra segons la fórmula: «número de traduccions / distància entre la primera i la darrera traducció en anys». Es mostren les 14 obres amb els valors més alts d'aquesta mesura (rang: 1 - 4). Es poden identificar tot un seguit d'obres que segueixen el paradigma d'explosió de supernova. Per poder determinar a quin grup pertanyen les que s'han publicat més recentment caldrà observar la seva evolució en els propers anys. Observeu que algunes obres, com *Les veus del Pamano*, mostren un comportament mixt entre els dos paradigmes: l'èxit inicial ha anat seguit per un descens del número de traduccions, però aquesta novel·la segueix en escena més de 10 anys després de la seva publicació. Per això l'hem inclosa al grup (A).

Convé remarcar que llevat de *La salvatge* totes les obres que segueixen el paradigma de supernova i que tenen els índexos de lluminositat mitjana més alts descriuen trajectòries que comencen amb posterioritat a l'any 2000. Aquest fet, conjuntament amb d'altres observacions, ens fa pensar que la dècada del 2000 marca un canvi d'etapa en què el camp pateix una reestructuració interna molt important.

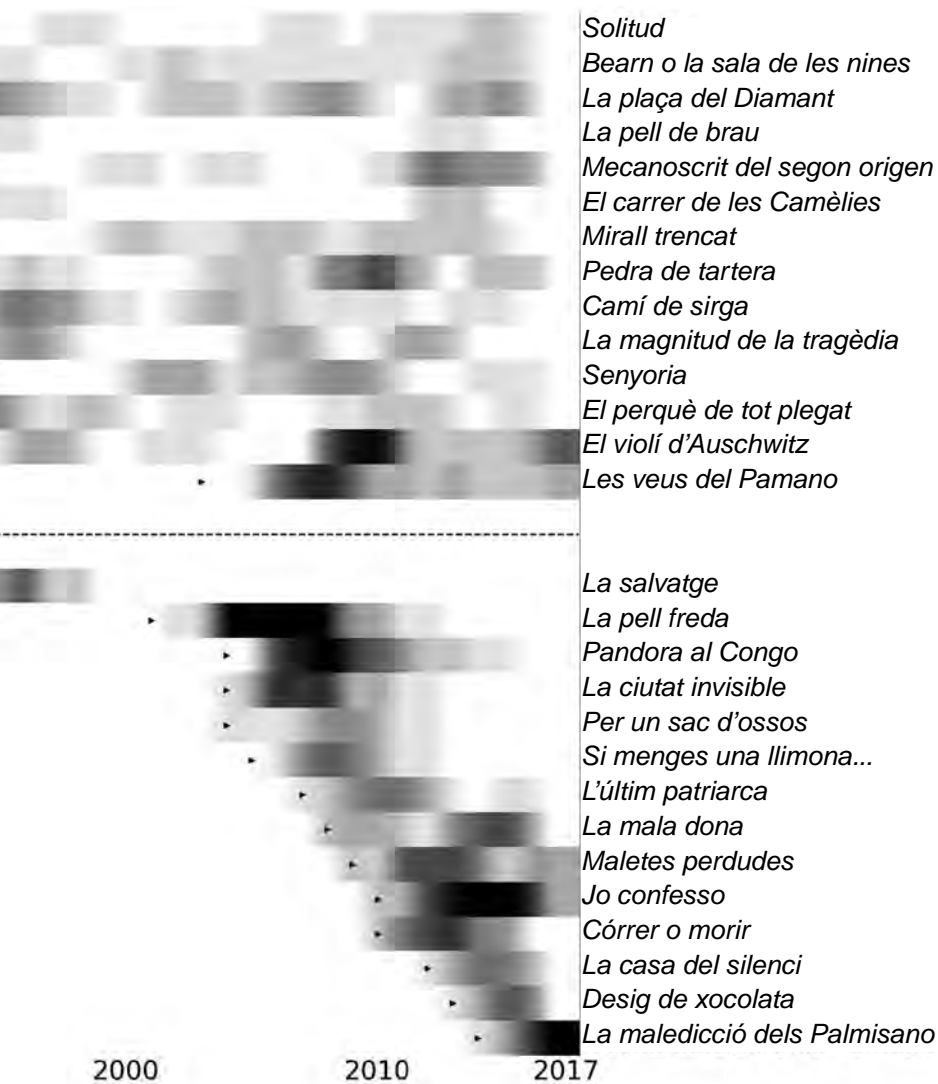
1960

1970

1980

1990
Any

FIGURA 5. Evolució d'algunes de les obres que compten amb més traduccions (com a mitjana anuals) segons el codi de color que s'indica a la data de publicació de l'original, que ve indicada pels triangles negres. Per qüestions de visibilitat, que l'única obra que sobrepassa aquest llindar és *La pell freda*, que, en el seu moment m...



anim 5) i que il·lustren els dos paradigmes de traducció. Cada gràfica mostra el número de a la barra lateral. Dins de cada grup hem endreçat les obres cronològicament a partir de la sualització s'ha optat per col·lapsar tots els valors superiors a 4. Convé tenir present, però, més alt assoleix les 8 traduccions anuals.

Franco Moretti apunta al final del seu llibre *Gràfiques, taules, arbres* que tota teoria hauria de canviar la manera concreta de com treballarem. És important de veure «com ens permeten ampliar el camp literari, redissenyar-lo d'una manera més àgil, de com podem substituir les velles i inútils distincions (alta i baixa cultura; cànon i arxiu; aquesta o aquella altra literatura nacional...) amb les noves distincions temporals, espacials i morfològiques» (MORETTI 2005: 91).

A la figura 6 veiem que, si bé fins a la dècada dels vuitanta el grup d'autors clàssics representava al voltant del seixanta o setanta per cent de les publicacions anuals, a partir d'aquell moment el grup dels clàssics comença una davallada que no es veu compensada del tot per l'emergència del grup d'autors actuals, sinó per la combinació dels grups d'autors actuals (A2) i d'autors populars (B). Aquesta figura indica d'una manera extraordinàriament clara el canvi substancial en la composició del camp. La literatura traduïda —i amb això també la canònica, la literatura que té prou pes en una cultura com per representar-la exteriorment— ha deixat de ser un espai d'obres clàssiques, consolidades en un llarg procés de filtració.

Avui es tradueixen i es promouen obres molt més diverses, que abracen tots els gèneres, fins i tot els més populars.⁹ La influència decisiva en aquest procés ja no la té l'acadèmia o el gremi literari amb les seves tradicions lluites per marcar les tendències dominants. Qui decideix avui sobre les tendències a seguir és sobretot la indústria editorial. La indústria amb les seves apostes i les hàbils campanyes de promoció en els mitjans de comunicació aconsegueix reservar un tros notable del pastís per als autors que ella mateixa està disposada a promoure i a consolidar. La lluita per la visibilitat en l'espai públic es veu reforçada per la influència dels autors que són alhora les personalitats mediàtiques o institucionals, per a les quals la literatura és un ofici

9. En aquest sentit, entre els autors més traduïts podem esmentar Andreu Martín (24 títols), Imma Monsó (18), Marc Pastor (15), Maria Mercè Roca (14), Teresa Solana i Blanca Busquets (totes dues amb 13), com també Víctor Mora, Eduard Márquez, Emili Rosales, Najat El Hachmi i Marc Gironell (tots ells amb 12 títols). Són autors que contribueixen a la pujada de la mitjana de les traduccions a l'any, però que queden lluny de les traduccions dels autors actuals més consolidats, que són Quim Monzó amb 71 traduccions i Jaume Cabré amb 69.

secundari, però els serveix de caixa de ressonància del seu prestigi acumulat.

La dinàmica del camp literari s'ha invertit completament. Abans l'èxit d'una obra literària tot sol assegurava al seu autor el prestigi social. Avui la visibilitat pública és la que en definitiva assegura la consolidació literària.¹⁰

Fins als anys 1980, el camp de la literatura ha estat un espai força exclusiu on la influència i la visibilitat només es podien adquirir a través de l'escriptura. Les tendències en la traducció de la literatura catalana ens delaten que avui la literatura s'ha convertit en un espai on els mitjans de comunicació i el rol social dels autors és cada cop més important. Amb això, els autors han deixat de ser la consciència crítica d'una època i s'han convertit en una veu que concorda amb l'opinió pública i es queda dins el llenguatge políticament correcte. Desentonar massa avui és castigat amb una falta d'èxit i de visibilitat. Sembla ser que els lectors s'han tornat cada cop més conformistes arreu. Tendeixen a demanar allò que resulta fàcil d'assumir i donen preferència a les obres que els representen, amb les quals es poden identificar o les que els fan somiar. També hi ha la tendència de donar prioritat a la traducció dels autors clàssics llunyans en el temps, ja morts, que es poden utilitzar com a monuments, sense suscitar ja cap mena de controvèrsia. El grup més castigat per tots aquests canvis són els autors en actiu que escriuen amb ambició intel·lectual i desig de provocar un debat literari en profunditat a la societat. La literatura com a tal ha deixat en bona part de ser objecte d'anàlisi, o es venera com a tradició o bé es promou amb els fins comercials. S'ha reduït la reflexió crítica i l'experimentació en la literatura i ha augmentat espectacularment la necessitat d'herois i de princeses que ajuden a consolidar els valors del conformisme i les fugides només imaginàries de la rutina. La novel·la, sobretot la novel·la de gènere, ha reemplaçat completament aquella florida de traduccions de poesia (Verdaguer) o de teatre (Guimerà) que va marcar l'inici del segle XX.

10. Aquesta condició de visibilitat pública és especialment notòria en la poesia. Entre els poetes actuals més traduïts trobem Joan Margarit (27 títols), Pere Gimferrer (26), Carles Duarte (24 títols) i Àlex Susanna (16).

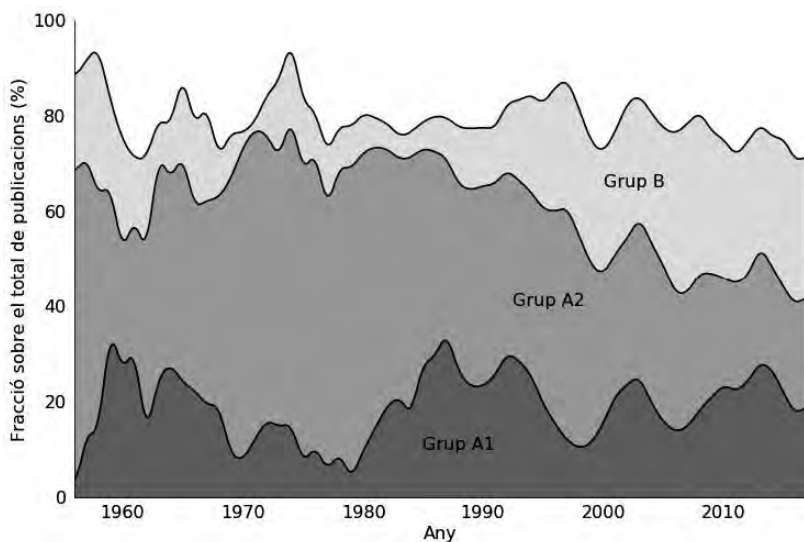


FIGURA 6. Estructura interna del camp literari. Evolució del percentatge de publicacions que corresponen als tres grups d'autors (mitjana calculada per grups de tres anys).

INTERPRETAR L'ESPAI EN BLANC

Acabem de veure que una quarta part dels autors aglutina la majoria de les traduccions i mostra molta vivacitat d'intercanvi. Per l'altra banda podem observar que l'espai restant, en blanc (figura 6), que es manté sempre al voltant del 20%, correspon a autors que tenen menys de 4 traduccions.¹¹ Aquesta bretxa que s'observa a ull nu entre el grup dels autors més traduïts i la resta mereix un comentari a part.

Una propietat fonamental del camp és la tensió a la qual es troba sotmès i per això és important analitzar els moments en què es produeixen intents de penetració de nous autors (la regió blanca de la gràfica). Els grups A1, A2 i B s'han definit a posteriori, en funció del número total de traduccions. Són, per tant, productes de la història, però el que és interessant és veure de quina disputa del camp ens parlen tots aquells autors que la història ha fet marginals.¹²

Hem de pensar aquí, no només els qui figuren al catàleg TRAC, ja que hi hem d'incloure també tots aquells autors catalans que mai han estat traduïts —i d'acord amb la base de dades «Qui és qui» de la ILC, a Catalunya hi ha 2.876 plomes que escriuen. Tot aquest gran nombre de literats participen en el «comerç» internacional només ocasionalment, però sense realment emprendre el vol. Aquest gruix tan impor-

11. Hi ha unes 350 obres amb més d'una traducció. Un cop establert el marc general i les tendències globals, caldria baixar al particular i estudiar detalladament el comportament de cadascuna d'aquestes obres tenint en compte no només l'any i la llengua de traducció com a paràmetres neutres, sinó també l'editorial, el traductor, el context històric, etc. Amb això es podrien generalitzar els patrons que en aquest estudi hem trobat amb algunes obres. Un estudi detallat d'aquestes obres hauria de permetre també identificar patrons de difusió entre llengües. Abordar aquesta qüestió amb eines estadístiques exclusivament seria un reduccionisme excessiu i significaria perdre de vista que els agents que entren en joc en la decisió de traduir una obra són múltiples i diferents en cada cas. En alguns casos ens podem trobar traductors particulars que fan de pont entre dos camps literaris, amb la literatura comercial, en canvi, ens trobaríem probablement amb canals unidireccionals de difusió editorial.

12. I en aquest sentit seria també interessant veure si en aquesta lluita hi ha autors consagrats en el camp literari català que en el camp de la traducció han estat marginals o al revés.

tant d'autors, que sembla que no avancin en el seu desplegament, pot tenir lectures molt diverses. D'entrada cal pensar que alguns autors, que figuren en aquest espai que ha quedat en blanc en la gràfica, poden en els anys següents arribar a ser autors molt més rellevants si les traduccions de les seves obres es continuen desenvolupant i podrien acabar canviant de categoria.

L'altra manera d'avaluar aquesta diferència tan clara podria partir del criteri cruel que contempla només l'èxit manifest d'acord amb el qual es podria afirmar que hi ha autors que s'espavilen i funcionen bé a fora, i per això cal donar-los suport econòmic i facilitar la seva divulgació, —i tots els altres que són simplement prescindibles. Confitem que aquesta estratègia de mèrit quantificable amb xifres simples no s'acabi d'imposar mai del tot perquè significaria una de les mesures més irreversibles i definitives per acabar amb la diversitat de la producció literària catalana i, amb això, també amb qualsevol possibilitat de penetrar realment al nivell de literatura universal amb una certa capacitat d'influir en altres cultures literàries. L'impacte d'una obra literària mai es pot objectivar només amb el número de traduccions fetes o fins i tot amb el número d'exemplars venuts.

Una manera molt més positiva d'avaluar la diferència entre el grup d'autors més traduïts i tota la resta seria considerar que les polítiques públiques de suport a la traducció i foment de la internacionalització de les lletres catalanes s'han fet sense les restriccions habituals. No només s'han dotat les obres canòniques i amb això s'ha creat un camp ampli i divers dins del qual s'han pogut anar produint fenòmens no previstos i potencialment innovadors i capdavanters. L'excel·lència literària no es pot planificar, com ho ha demostrat en el seu article històric Franco Moretti (2013). L'únic que es pot fer des de la cultura institucionalitzada és deixar als creadors l'espai i la llibertat perquè l'evolució emprengui el seu curs. Els autors necessiten sobretot la llibertat d'experimentació i que les plataformes de transmissió i divulgació funcionin, que els lectors i altres agents dins d'aquest camp tan complex puguin escollir opcions ben diverses.

Aquesta llibertat d'experimentació, tan necessària per a l'evolució literària, col·lideix frontalment amb les tècniques que s'utilitzen per garantir la comercialització exitosa del llibre. L'estandardització de

les característiques és la limitació que tenen tots els cercadors automatitzats a l'Internet (Google Trends, per exemple). És la mateixa sistematització dels criteris la que possibilita i orienta la cerca automatitzada, i amb això assegura la visibilitat digital. L'èxit comercial només es pot programar per a tots aquells articles que pertanyen a les categories ja existents.

No hem de perdre de vista que la producció literària més exigent, la que acaba deixant petja en la història, produeix llibres únics, mai imitables del tot, llibres que no es poden preveure per avançat i que acaben formant una categoria pròpia. Tota política cultural ha de ser conscient que cal sobretot preservar aquest impuls de la singularitat i la recerca constant de la innovació en l'àmbit literari. La indústria editorial difícilment estarà disposada a seguir aquest principi d'actuació perquè està en la seva naturalesa explotar només les fórmules comprovades que garanteixen el guany econòmic.¹³

Per això és tan important que existeixi una clara divisió entre l'espai públic —que funciona d'acord amb uns objectius a llarg termini, de preservació d'una cultura com a tal— i l'espai de la indústria que fa possible l'èxit econòmic i, amb això, la condició per al desenvolupament de totes les altres iniciatives. Tots dos aspectes són imprescindibles, però no és bo confondre'ls. Una cultura massa institucionalitzada es petrifica. I si és feble, o poc nombrosa, a causa d'aquesta ossificació s'extingeix ràpidament, mor sota la campana de vidre de la seva pròpia exclusivitat. En canvi, si la indústria acampa a cor que vols, acaba mantant tots els reductes d'innovació i de recerca i a la llarga produeix un esgotament perillós que pot acabar esborrant els trets distintius d'una cultura literària i amb això també acabar en una extinció.

La literatura no és un producte acabat i immodificable que es pugui vendre a preu fix o assegurar-li un lloc en un museu com un objecte

13. El càlcul de probabilitats empresarials, de totes maneres, no pot ser tan simple com apostar per valors segurs i negar d'entrada tota possibilitat a l'experimentació o l'excel·lència intel·lectual. Només cal pensar en l'èxit comercial que ha aconseguit la indústria editorial francesa amb els seus filòsofs i pensadors, des de Derrida fins al mateix Bourdieu. L'alta cultura també ven, però necessita institucions molt articulades per desenvolupar l'ambient en el qual pot créixer.

inalterable per sempre més. Recordem aquell canvi de paradigma del qual vam parlar a l'inici: Newton va capgirar la física moderna amb el seu principi d'inèrcia. La primera llei del món físic és el moviment i no pas el repòs com pensaven els antics. Hem de procurar d'implementar aquesta perspectiva dinàmica també a l'estudi de les humanitats. Els fenòmens que estudiem no són cossos inalterables, l'evolució n'és la seva condició principal. No només això, tal com ja recalrava Newton el principi d'inèrcia significa que l'efecte de la força —invisible, però decisiva— i del camp que genera és l'alteració del moviment. El moviment s'accelera, es redueix o bé es desvia. Només en teoria podem concebre cossos en equilibri que es moguin a velocitat constant.

La literatura com a tal existeix dins del seu dinamisme, com una fluctuació, creix o decreix, guanya o perd la influència, s'expandeix o es redueix. El repòs i els valors constants són simplement impossibles. Per això, el valor d'una obra literària és precisament la seva capacitat de moviment i de provocar transformacions. La literatura l'hem d'estudiar sempre en acció.

La noció de camp és per Bourdieu un espai d'activitat històricament delimitat que té les seves institucions pròpies i les seves pròpies lleis de funcionament. En aquest sentit, la literatura catalana bé que existeix com un camp autònom i per això és analitzable d'una manera independent. Però alhora Bourdieu s'afanya a afegir sempre que cap camp existeix en un buit, sinó en una relació tensa amb altres camps, de manera que entre ells s'estableix una de les tres possibles relacions: dominació, subordinació o homologació.

La llengua i literatura catalanes estan atrapades amb l'espanyol en un desequilibri històric en el qual una cultura i una llengua, l'espanyola, representa els valors positius i ocupa la posició dominant, mentre l'altra llengua, la catalana, viu permanentment sotmesa, amb la necessitat de justificar-se constantment. Aquesta relació de dominador i subordinat no és, però, una condemna a cadena perpètua. De cap manera podem interpretar el camp sociològic tal com l'ha definit Bourdieu com un espai de només dues nocions excloents. Hi ha la possibilitat, més que desitjable, en la qual dues forces oposades arriben a un equilibri. Aquest equilibri de contraris no vol dir altra cosa que els oponents incitin un a l'altre a «voler jugar». Aquesta «illusió»

de joc és segons Bourdieu el principi actiu bàsic de totes les transformacions socials. La societat avança pel desig d'actuar i per la convicció que val la pena seguir jugant.

EL PATRIMONI EN CONSTRUCCIÓ

Podem concloure que la posició marginal de la literatura catalana també és un avantatge. L'espanyol ha estat per la literatura catalana un contrincant desitjable, tanmateix. Aquest contacte permanent amb una cultura més gran és una motivació constant cap a la superació i la creativitat i ho podrà continuar sent, sempre i quan la pressió d'assimilació no acabi de ser destructiva. La literatura catalana s'ha fet robusta perquè havia de subsistir en unes circumstàncies gens fàcils. Els obstacles que les altres cultures literàries es troben quan es volen expandir a l'exterior —menyspreu, desconfiança i desconeixement, falta de visibilitat, engranatges editorials que funcionen com a sistemes impenetrables—, els autors catalans ho experimenten a diari directament a casa. A cada llibreria, a cada biblioteca, en els plans d'estudis de les universitats i en els espais de ressenyes als diaris cal trobar lloc per als nostres autors com si els haguéssim de fer visibles en un entorn on resulten desconeguts —encara ara.

Aquesta conclusió sobre la fortalesa del feble adquirida en lluites perllongades és relativament fàcil de veure. Més difícil és reconèixer que passa exactament a l'inrevés també. «En aquest sentit es pot dir», recorda Juri Lotman en *Univers de la ment*, que «els “bàrbars” estan creats per la civilització i que la necessiten tant com ella els necessita a ells. Al caire més extrem de la semiosfera hi ha lloc per a un diàleg incessant. No importa si la cultura en qüestió veu els “bàrbars” com a salvadors o com a enemics, com a una influència moral sana o com uns caníbals perversos, el tracte constant fa que la converteixin en la seva imatge invertida» (LOTMAN 2000: 142). És a dir, escriure i publicar en espanyol podia ser tan més desproblematitzat, cosmopolita, urbà, distret i apolític com les obres catalanes eren titllades de problemàtiques, identitàries, rurals —aquest fet fa riure, però la cultura espanyola sempre li ha negat la condició urbana a la cultura catalana— i polititzades.

No només la literatura, sinó també la indústria editorial en espanyol a Catalunya han adquirit aquesta potència perquè hi havia una cultura espavilada i enginyosa que calia desplaçar o absorbir. La literatura catalana ha complert magníficament amb la funció d'una «literatura menor» en el sentit que han volgut imprimir a aquest concepte Deleuze i Guattari en el seu cèlebre llibre de l'any 1975: nodrir una llengua més gran, omplir-la amb nocions noves, aportar-li el plàncton de significats i deixar-se dissoldre finalment a l'oceà càlid i segur de la cultura majoritària.

Un dels objectius polítics que té la literatura catalana al seu davant és esdevenir una «literatura petita» tal com va definir aquest concepte Franz Kafka el dia de Nadal de 1911 en el seu dietari. Kafka exigia a les cultures petites estar orgullosos de la seva complexa i articulada estructura, de la força interior que posseeixen perquè s'han creat contra les dificultats constants. Aquesta és la potència, no només de la literatura catalana, sinó de tota la plèiade de cultures «petites» amb les quals Catalunya ha establert ponts tan fructífers en els últims anys, tal com ho certifica el *sorpasso* de les traduccions a l'espanyol que indica la figura 3 al voltant de l'any 2004.

Cal llegir les estadístiques que acabem de presentar en aquest sentit exacte. La relació centre-perifèria, que havia marcat pràcticament totes les relacions culturals durant llargs segles s'ha vist modificada en les últimes dècades. La facilitat del transport i de les comunicacions, però també el canvi de valors que posa al davant l'obertura i la curiositat, tot això ha proporcionat un gir que marcarà l'època. Hem entrat en un món en el qual la relació directa perifèria-perifèria sembla començar a ser possible.

Aprofitem aquesta tendència transformadora global perquè la literatura catalana és un dels equips més avantatjats en aquest nou «joc» on compta la sensibilitat, la capacitat d'enfrontar-se a les veritats incòmodes i a les històries silenciades, on bull el desig de canviar el món i de fer-lo millor. Seria un error imperdonable no adonar-se que ara toca donar veu i fer visibles els marges, la perifèria, que cal explorar la creativitat que creix en circumstàncies difícils. Seria un error també insistir en esquemes caducs, els esquemes que promouen la clonació de models d'èxit. Si la Catalunya literària opta per aquest altre model

de literatura comercial, és clar que les vendes i les traduccions seguiran pujant durant molt de temps encara, però seran xifres buides, sense contingut, mers guanys econòmics que ens convertiran en un territori on floreixen els «epígons avorrits» en paraules de Šklovski, citades per Moretti (2005: 63), on la creativitat s'ha evaporat, on la gent ha deixat de pensar i de confiar en les seves pròpies forces.

En cada societat, conclou Pierre Bourdieu, existeixen posicions diferents que estan lligades a unes diferències determinades. Aquestes diferències creen una «veritable llengua» de símbols a través de la qual es crea la nostra pròpia autoimatge. Aquestes diferències poden ser tan banals com ser prim o lluir una panxa respectable, conduir un Volvo o un camió, beure cervesa o cava, jugar a futbol o a golf. Aquestes diferències resulten tan visibles perquè no les acostumem a ignorar. Els atribuïm una rellevància social perquè entre tots aquells que comparteixen un mateix espai existeix un consens sobre com valorar-les, quin sentit donar-los. La diferència també pot implicar saber distingir un paisatge de colors llampants d'un llenç pintat per Van Gogh. Ens definim constantment com a agents d'un espai social, ja que la nostra realitat és feta de tots aquests matisos. Però per si sol, l'espai social és una entitat invisible, que no es pot copsar. Allò que defineix la seva existència és que pot donar forma a les representacions simbòliques que els actors emplacen en un espai concret. Les diferències abans esmentades només poden tenir significat si existeix un espai dins del qual aquestes característiques poden quallar com a signes de distinció.

Tota comunitat intenta unir els membres perquè siguin tan semblants com sigui possible a dins del grup i tan diferents com sigui possible de tots els altres. Però la diferència, no obstant això, sempre persisteix, a dins i a fora del grup. Cap societat es deixa homogeneïtzar, per això no existeixen ni classes socials ni les nacions en aquell sentit rígid d'un grup tancat amb característiques determinades i previsible. És a l'inrevés, tots els col·lectius existeixen només en un estat naixent permanent, com a grups *possibles* que es formen a través de la cooperació i el conflicte, constantment. Aquesta dinàmica del camp social fa que «els agents dins del camp tendeixin a reproduir les condicions de la seva existència, siguin favorables o no». És difícil de des-

fer-se dels vells esquemes, però alhora aquesta insatisfacció constant produeix la «insatisfacció necessària per mantenir els jugadors dins del joc» per perseguir el canvi. (INGHILLERI 2005: 136-137)

Les posicions que algú assumeix en un espai social, inclouen també les seves pròpies presumpcions de com ha de ser aquest espai, avisa Bourdieu. No podem observar la societat des de fora, som part de l'espai que ens inclou i que amb la nostra pròpia contribució ajudem a definir. Tota aquesta realitat que ens envolta, no la podem veure si no és des del punt de vista que nosaltres mateixos ocupem dins d'ella. L'espai social és així la primera i l'última realitat perquè la representació que tenen els actors socials de la seva pròpia societat ve determinada per ells mateixos (BOURDIEU 1979).

És a dir, el camp de la literatura catalana evolucionarà d'acord amb la nostra pròpia representació de com hauria de ser aquest camp en el qual ens emmirallem. La traducció és una pràctica especialment rellevant per a una societat perquè projecta el grup fora del seu espai habitual. La traducció és una activitat que per si sola aporta aquella il·lusió amb la qual ens projectem cap a la promesa d'una transformació, d'un canvi, d'una clara millora de les condicions. Les obres literàries traduïdes comporten la legitimació simbòlica que el nostre relat és vàlid en altres contextos, que té interès. Per això, les traduccions ens justifiquen com una cultura viable d'una manera pràcticament insubstituïble. És un error mirar tot aquest amuntegament de dades que hem ofert en aquest estudi des d'una perspectiva massa senzilla. Els números no parlen per si sols, cal interpretar-los. I en aquest cas especialment perquè allò que hem volgut objectivar i presentar amb una metodologia analítica no és res menys que el desig de tot un poble de ser reconegut, de ser visible, d'existir als ulls dels altres.

Si imaginem que el futur de Catalunya passa per tenir una literatura que es vengui i aporti titulars sucosos, és aquesta la literatura que acabarem produint com a societat. Si apostem per una literatura que ens ajudi a comprendre la complexitat de la vida, aquests són els textos que acabarem *consumint*. Som productes dels nostres propis somnis. És una veritat molt simple, però molt difícil de capgirar. O tal com van dir aquella nit Bioy Casares i Borges, quan es van veure atra-

pats en un mirall al fons d'un llarg passadís, molt pocs lectors podran distingir si la vida és una banalitat o és una tragèdia que ens commou i ens fereix, però ens fa també més savis.

BIBLIOGRAFIA

- BAULENAS (2013): Lluís A. Baulenas. «Deu anys de traduccions gràcies al Lulll». *Ara* (18-5-2013).
- BOURDIEU (1979): Pierre Bourdieu. «La dynamique des champs». *La distinction. Critique sociale du jugement*. París: Minuit.
- (1998): Pierre Bourdieu. *Les regles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. París: Seuil.
- CAMPADABADAL (2002): Mireia Campdabadal. *El pensament i l'activitat literària de Setcents català (1700-1823)*, Barcelona: EUB, 2002, vol. II.
- CASTILLO (2013): David Castillo. «Deu anys de traduccions catalanes». *El Punt Avui* (18-5-2013).
- DELEUZE; GUATTARI (1975): Gilles Deleuze; Félix Guattari. *Kafka. Pour une littérature mineure*. París: Minuit.
- INGHILLERI (2005): Moira Inghilleri. «The Sociology of Bourdieu and the construction of the Object in Translation Studies». *The Translator* vol. 11, núm. 2, ps. 125-146.
- LOTMAN (2000): Juri Lotman. «The Notion of Boundary». *Universe of the Mind*. Traducció del rus d'Ann Shukman. Bloomington; Indiannapolis: Indiana UP, ps. 131-142.
- MORETTI (2005): Franco Moretti. *Graphs, maps, trees. Abstract Models for Literary History*. Londres: Verso.
- (2013): Franco Moretti. «Sobre l'evolució literària». Traducció de Simona Škrabec. *L'Espill* 43, 151-167.

ANDORRA I LA LITERATURA

LLORENÇ SOLDEVILA BALART

Textos literaris contemporanis: estudi, edició i traducció
Universitat de Vic - Universitat Central de Catalunya

Si Andorra no va accedir a la dinàmica literària fins a mitjan segle XIX, i encara de manera passiva, va ser perquè conformava un món demogràficament reduït, socialment endocèntric i geogràficament aïllat. Per una banda, pensem que és un territori amb una extensió de 468 km² semblant a la del Priorat (498,6 km²) i una població total igual a la de Manresa o Rubí (78.264, només 36.138 amb nacionalitat andorrana). Per l'altra, que no va tenir carreteres fins als anys vint del segle passat quan el Bisbe Benlloch començà la carretera que uniria Andorra la Vella amb la Seu i arribaria molts anys després fins al Pas de la Casa. I no fou fins ben entrats els anys seixanta que, socialment, començà a transformar-se amb l'arribada del turisme comercial i, posteriorment, l'esclat de la pràctica de l'esquí feu la resta. Així doncs, difícilment, fins ben entrada la segona meitat del segle XX es donaren les condicions perquè es materialitzés una societat literària moderna en què la dinàmica de productors i consumidors la pogués sustentar de manera operativa.

La primera aproximació a la producció literària andorrana la demem a Miquela Valls (1992), *Andorra cap a la literatura*. El títol era prou orientatiu i explícit alhora: resseguia el camí fins a arribar a les primeres mostres literàries. Tanmateix, hi incloïa tot tipus de manifestacions: de les populars i tradicionals a les jurídiques i històriques, evidenciant la pobresa de les estrictament literàries que quan es donaren ho feren prioritàriament en espanyol i francès. D'abans del segle XIX, en destaquen dos tractats de govern, el *Manual Digest* (1748), d'Antoni Fiter i Rossell, manuscrit en català i llatí i el *Polítar andorrà. De la antiquitat, govern i religió, dels privilegis, usos, preheminiències, consuetuds i prerrogatives de la Vall d'Andorra* (1763), d'Antoni Puig, còpia de l'anterior amb l'afegit d'algunes modificacions.

Els primers catalans que visitaren Andorra amb la voluntat de deixar textos periodístics sobre el que hi veieren foren Valentí Almirall (Barcelona, 1841-1904) i Cosme Vidal / Josep Aladern (Alcover, 1869 - Barcelona, 1918). El primer recorregué el país el 1881, arran del seguiment que volgué fer de la guerra civil entre andorrans i en publicà un seguit d'articles al *Diari Català*, que tenen un gran valor antropològic. El segon, el 1892, ens deixà constància del pas pel país amb unes *Cartas andorranes* (ALADERN 1892) i alguns poemes (ALADERN 1981). Uns anys abans que Aladern, l'estiu de 1883, Jacint Verdaguer, travessant el Pirineu, feu la seva primera estada al Principat i ens deixà anotacions més literàries i descriptives publicades a *La Veu de Montserrat* i, posteriorment, en part, recollides a *Excursions i viatges*.

Ja en el segle XX, l'interès de l'excursionisme per Andorra, portà Rafael Gay de Montellà (Vic, 1882 - Barcelona, 1969), amb fina estètica noucentista, a fixar alguns passatges i històries d'*Els Pirineus màgics* a les muntanyes i valls andorranes (GAY DE MONTELLÀ 1960). L'excursionisme de joventut portà Josep Sebastià Pons (Illa del Riberal, 1886-1962) a arribar a Andorra el 1930 pel Pas de la Casa. Les seves experiències quedaren fixades a les memòries de *L'ocell tranquil* (PONS 1977) i en algun poema. La germana del primer, Simona Gay (Illa del Riberal, 1898-1969), arran d'unes estades estiuenques, dedicà poemes a llocs emblemàtics andorrans (GAY 1992). Finalment, el reusenc Joaquim Santasusagna (Reus, 1899-1982), a *Les serres encantades. Impressions pirinenques*, se sentí també subjugat pels encants de les muntanyes andorranes (SANTASUSAGNA 1956).

Abans i després de la guerra civil espanyola, dos periodistes, Josep Pla (Palafrugell, 1897-Llofriu, 1981) i Lluís Capdevila (Barcelona, 1893 - Andorra la Vella, 1980), força anys després de visitar el país, i en el cas del segon en establir-s'hi, fixaren les seves impressions del país. El primer parlava molt de passada de com veié Andorra en les pàgines que li dedicà a *Viatge a la Catalunya Vella* (PLA 1976) i de manera més prolixa a *Un petit món del Pirineu* (PLA 1974). Lluís Capdevila, exiliat el 1939 a França, arribà a Andorra el 1973, després de jubilar-se de professor de castellà a la Universitat de Poitiers, i va dedicar tota una monografia, *Llibre d'Andorra. Història i paisatge* (CAPDEVILA 1958) a recrear-ne els aspectes que li semblaren més rellevants. A partir de 1945,

Joaquim Amat-Piniella (Manresa, 1913 - l'Hospitalet del Llobregat, 1974), un cop alliberat del camp de concentració de Mauthausen, s'establí amb la seva dona Maria Llaveries en una casa, la llar del seu cunyat, a tocar de l'Hotel Pol, a Sant Julià de Lòria. Fou allí on datà l'1 d'abril de 1946 la conclusió de la novel·la *K.L. Reich*.

Dos exiliats més, de manera molt diferent, van centrar la creació literària en el país andorrà. Per una banda, Francesc Viadiu (Solsona, 1900 - Sant Llorenç de Morunys, 1992) va escriure la novel·la *Entre el torb i la Gestapo*, d'ampla difusió i duta a una sèrie de televisió per TV3. Hi tingué en compte les pròpies vivències però també les d'Antoni Forné Jou, exiliat català que fou cap del grup de passadors de jueus i exiliats i que, abans de morir, el 1979, va sintetitzar les seves aventures amb la Gestapo en quatre articles a les pàgines del setmanari *Andorra* 7.

El cas de Josep Fontbernat (l'Estanyol, 1896 - Andorra la Vella, 1977) és prou diferent i el podríem emparentar amb un altre activista cultural, Esteve Albert. Fontbernat, exiliat primer a França, acabà sojornant en una Andorra en què el català era una llengua totalment minoritzada en els reduïts mitjans de comunicació que hi operaven en espanyol i francès. Tanmateix, Fontbernat es convertí en un precursor de la seva normalització. Així, el 1959 inicià un programa, «Glossari andorrà», a Ràdio de les Valls (Ràdio del Vallés), que més tard esdevindria Sud Ràdio. Era molt seguit i la primera edició, el 20 de juliol de 1959, fou dedicada a «Pau Casals a Prada del Conflent». Les glosses foren recollides primer a *Glossari andorrà* (1966) i, pòstumament, se'n feu una selecció.¹

Esteve Albert (Dosrius, 1914 - Andorra la Vella, 1995): el podríem denominar un il·luminat arribat del sud. Ell i Fontbernat són els únics que tenen un reconeixement públic amb memorials a la via pública andorrana. Albert s'establí a Andorra el 1955 i es lligà de seguida als Cursos d'Extensió Cultural Universitària amb Joan Sansa fins al 1959. El 1955 mateix organitzà el primer *Pessebre Vivent* d'Engordany. Andorra es convertí en el centre d'operacions d'una voluntat

1. *El glossari d'en Fontbernat*, Andorra la Vella: Editorial Andorra i Ajuntament d'Anglès, 2010.

no només literària sinó antropològica que incidí de forma destacada també a la Catalunya del Nord i a la Catalunya estricta. A banda dels poemes dedicats a Andorra a *Posobres d'Engordany* (1957) i *El pelegrí de Meritxell* (1989), la seva vinculació amb Editorial Andorra, de Bartomeu Rebés, entre 1988 i 1994, el dugué a confeccionar unes Nades, en format llibre, en què publicà fonamentalment materials ben diversos sobre personatges i temes andorrans.

El 1962, Manuel Anglada (Maçanet de la Selva, 1918 - Andorra la Vella, 1998) es va instal·lar a Andorra. Amb Esteve Albert eren amics d'ençà que es tractaren en les files de l'exèrcit republicà. Així doncs, quan es retrobaren en territori andorrà van compartir sinergies que varen ajudar el desvetllament cultural en català. Anglada va fundar el Cercle de les Arts i de les Lletres (1969), juntament amb Joan Brugués i Marticella, que n'esdevingué el primer president; el Club Pirinenc Andorrà (1969) i el Centre de la Cultura Catalana (1995). També va ser el responsable de la secció de llengua de la Societat Andorrana de Ciències (SAC) i hi donà classes de català. És, a més a més, autor de dos llibres que posen les bases d'una consolidació moderna de la personalitat andorrana: *Històries i relats pirinencs* (1989) i *Arrels d'Andorra* (1993), publicats per Bartomeu Rebés a Editorial Andorra.

El Cercle de les Arts i de les Lletres cada any organitzava els «Jocs Florals» de la Llengua Catalana infantil i juvenil, la «Nit Literària Andorrana» i el «Cartell de premis d'Arts d'Andorra». Amb el temps fou una de les entitats que s'integrà a «L'Àgora Cultural d'Andorra». Publicà els *Quaderns d'Estudis Andorrans*, revista de recerca històrica dirigida pel pare benedictí Cebrià Baraut. El 2003, va editar 35 anys del Cercle de les Arts i de les lletres, llibre que recollia totes les activitats dutes a terme.

A les dècades dels 70-90 del segle XX, Andorra començà una lenta però profunda transformació social, cultural, econòmica i política. S'inicia un llarg procés de reforma de les institucions amb el document «Memòria de la Reforma de les institucions» (1978), que continuarà amb la creació del Consell Executiu atorgat pels Coprínceps l'any 1981 i que finalitzarà amb la proclamació de la Constitució Andorrana (1993), després d'un llarg procés constituent pactat entre el Consell General i els dos Coprínceps.

Durant aquests anys també hi ha una lenta reflexió i transformació cultural en el si del país. Així, l'any 1972 el Consell General aprovà la «Nota-Informe» sobre l'andorranització de l'ensenyament, consistent a propiciar que en els centres d'ensenyament espanyol i francès s'introduís la matèria Formació Andorrana, de manera obligatòria i amb els continguts següents: llengua catalana i la formació bàsica sobre Andorra (geografia, història, art, institucions andorranes...). Es nomenaren dos assessors pedagògics: Lídia Armengol i Antoni Morell. Tanmateix, no fou fins al curs 1981-1982 que els dos Coprínceps signaren un conveni amb el Govern Espanyol i Francès per tal que fos obligatòria, realment, aquesta formació andorrana.

El 1974 es reobre la Biblioteca Nacional, el 1975 es crea l'Arxiu Històric Nacional, el 1976, l'Institut d'Estudis Andorrans amb seus a Perpinyà i Barcelona. Finalment, pel que fa a la política, el 1993, Andorra passà a ser el 184è estat membre de l'ONU.

Tots aquests canvis varen confluïr en l'aparició dels primers escriptors en català gràcies, sobretot, a la figura pionera d'Antoni Morell (Barcelona, 1941) fill d'una pubilla andorrana. No només com autor de novel·les com *Set lletanies de mort* (1981) o *Boris I, rei d'Andorra* (1981) sinó d'una vintena de títols que tracten aspectes diversos del país. Malgrat publicar en editorials barcelonines, el 1980, ell fou l'impulsor de l'Editorial Serra Airosa juntament amb Manel Mas, Rosa Pujol i Antoni Sementé, amb el suport econòmic de Joan Rosanas, director del Crèdit Andorrà, i molt amic de Miquel Martí i Pol. La nòmina dels autors dels primers títols era tota principatina però d'una gran ambició en la idea de país: *Nívia* (1981), d'Anton Carrera; *Haikus d'Arinsal* (1982) i *Estances de Lòria* (1983), d'Agustí Bartra; *Crònica de la vida d'Agustí Bartra* (1983), d'Anna Murià; *Cants a València* (1984), de Vicent Andrés Estellés; *Andorra, postals i altres poemes* (1984), de Miquel Martí i Pol i la reedició de *Jacint Verdaguer a Andorra* (1984), de Josep Maria de Casacuberta. Salvador Espriu també dedicà algunes pàgines a Andorra en el pròleg a *Salvador Espriu i Andorra* (1986), d'Antoni Morell, i també en un catàleg, intítulat *Andorra*, del fotògraf de Tolosa, Jean Dieuzade, amb velles fotografies del país. Altres escriptors del sud com Ignasi Riera, Anton Carrera, Miquel Desclot, Àlex Broch, Oriol Pi de Cabanyes, M. An-

tònia Olivé, Jaume Fuster, etc... entraren en contacte amb Andorra per mitjà de l'Associació d'escriptors de llengua catalana o del PEN. I fou així que, el 1995 es fundà l'Associació d'Escriptors del Principat d'Andorra (AEPA), amb seu social a la Biblioteca Nacional, que el 17-20 d'octubre de 1996 va organitzar una trobada de Galeuzca.

Altres editorials, la majoria encara actives, han continuat potenciant l'edició literària i cultural de les darreres dècades. Destaquem la ja esmentada Editorial Andorra desdoblada en un altre segell, Edicions Salòria. En una primera etapa, de 1967 a 1972, de la mà Bartomeu Rebés, primer en col·laboració d'Aymà Editors, publicà en català, sobretot títols d'autors exiliats i traduccions (Tagore), però també d'autors espanyols (Ayala, Aub, Chacel, Sender...). Convivia amb una altra editorial: Casal i Vall, especialitzada a publicar Simenon i Convivium Romàticòrium que no l'igualaren ni en ambició i ni en resultats. Tanmateix, Rebés hagué de tancar per pèrdues econòmiques. En una segona etapa de 1978 al 1997 edità un títol per any lligat amb la història andorrana. I, finalment, a partir d'aquest any, prengué el timó el seu fill Xavier Rebés d'Areny-Plandolit, que fins a l'actualitat ha publicat títols de les noves fornades d'escriptors andorrans. D'entre les editorials actives amb l'entrada del nou segle podem esmentar: Límits Editorial, Anem Editors, Edicions del Diari d'Andorra i Fundació Julià Reig. El maig del 2011 es va crear l'Associació d'Editors d'Andorra.

L'altre motor dinamitzador foren els premis. A partir de 1987 es començaren a lliurar els Grandalla de poesia, el Sant Miquel d'Engolasters d'assaig i el Fiter i Rossell de novel·la. Aquest darrer, el millor dotat econòmicament (15.000 euros) pel Ministeri de Cultura i pel Cercle de les Arts i de les Lletres, tingué entre els seus promotors intel·lectuals i jurat Joan Triadú. Entre els andorrans que l'han guanyat hi trobem joves promeses com Minoves i algunes de les trajectòries més consolidades: Juli Minoves, *Segles de memòria* (1988); Joan Peruga, *Últim estiu a Ordino* (1997) i Albert Salvadó, *L'anell d'Àtila* (1999). D'entre els autors de la resta dels Països Catalans que l'han aconseguit destaquem: Antoni Dalmases, *La revolta de Job* (1987); Víctor Mora, *Carícies d'un desconegut* (1998); Vicent Usó, *L'herència del vent del Sud* (2001); Jordi Cussà, *L'alfil sacrificat* (2002); Sílvia Soler, *Mira'm als ulls* (2003) i Jordi Sierra i Fabra, *Sinnaia* (2005).

D'ençà del 1994, al Premi Fiter i Rossell de novel·la li sorgí un competidor: el Premi Carlemany creat pel Govern andorrà amb una dotació de 42.000 euros. El 2011, es va canviar el format del jurat i es convertí en un premi per al foment de la lectura amb una dotació de 10.000 €. Després d'una preselecció de tres obres per part d'un jurat adult, les escollides són jutjades per nou estudiants andorrans d'entre 14 i 16 anys.

El primer premi Carlemany, el 1994, el guanyà *La passió segons Renée Vivien*, de Maria Mercè Marçal. Després l'aconseguien novel·listes de prestigi com Maria de la Pau Janer, Robert Saladrigas, Gabriel Janer i Manila, Lluís-Anton Baulenas, Vicenç Villatoro, Jordi Coca, Julià de Jòdar... D'entre els andorrans, se l'endugueren Antoni Morell amb *La neu adversa* (1999), Albert Salvadó amb *Els ulls d'Hannibal* (2002) i Albert Villaró amb *Blau de Prússia*.

Pel que fa al conreu de la poesia, remarquem que sempre ha estat el gènere de menys transcendència almenys en la seva plasmació en llibre. El 1981, el Comú d'Andorra la Vella edità *Poemes per a Andorra*, una antologia que aplegava la mostra d'una cinquantena de poetes, la majoria andorrans o bé lligats de temps amb el país. Així, destaquem el paper jugat per força sacerdots, andorrans o procedents de les comarques lleidatanes, que s'han dedicat a cantar temes andorrans. D'entre tots, és singular l'aportació de Manuel Pal i Casanovas (Arledo, 1932) que amb *Llavors de llum. Invitació a la joia* (2011), es dedicà a cantar les particularitats paisatgístiques i espirituals de les diferents parròquies. Menció a part mereix l'obra de Teresa Colom (la Seu d'Urgell, 1973), sens dubte, la veu poètica més moderna i amb una obra, iniciada el 2001 amb *Com mesos de juny*, guanyadora del Premi Grandalla 2000, equiparable a les veus de la seva generació de la resta dels Països Catalans.

La revista *Portella* és una publicació de cultura, fundada el 2010, que sorgeix com un espai obert on donar cabuda a les arts i lletres del Principat, i ser una palestra per als creadors del país, alhora que serveix com a fòrum on compartir la cultura dels països veïns o llunyans, però sempre amb fort lligam amb el país pirenaic. Principalment en català, *Portella* també inclou escrits en francès i castellà.

A banda dels autors ja destacats hi ha una bona nòmina dels nascuts després de 1949 que conreen els diferents gèneres: Joan Enric Dallerés

(1949), Pilar Busquets (1958), Manel Gibert (1966), Ester Fenoll (1967), Anneke va de Wal (1968), Juli Minoves (1969), David Gálvez (1970), Ludmila Lacueva (1971), Iñaki Rubio (1974), Alexandra Grebennikova (1974), Marta Repullo (1976), David Arrabal (1977)

CONCLUSIONS

1. Fins a la creació del Cercle de les Arts i les Lletres, el 1969, amb la convocatòria de diversos premis literaris i artístics i l'aparició d'Antoni Morell com activista cultural primer i novel·lista que guanyà el primer Premi Fiter de novel·la el 1980, no podem parlar pròpiament de lletres andorranes en el sentit modern del terme.
2. Les manifestacions anteriors a aquesta data sempre foren produïdes per escriptors catalans que s'acostaren al país amb una intenció descriptiva i, en alguns casos, parcialment creativa.
3. En aquest sentit, cal destacar el paper decisiu que tingueren els activistes arribats del sud per posar les bases del desvetllament cultural que es produí a partir dels anys setanta. El casos més evidents d'aquestes influències catalanes en les dinàmiques culturals andorranes es podrien centrar, especialment, en les aportacions d'Esteve Albert i Cós i Manuel Anglada.
4. A les darreres dècades, ha emergit la producció d'autors nascuts a partir de 1950 (especialment Albert Salvadó, Teresa Colomer i Albert Villaró), els quals han donat un seguit de títols que marquen una normalitat i una modernitat en la producció literària andorrana.

BIBLIOGRAFIA

- ALADERN (1981): Josep Aladern, *Poemes per Andorra*, Andorra la Vella, 1981, p. 419.
 — (1892): *Cartas andorranas*, Reus: Tipografia de Celestí Ferrando.
 CAPDEVILA (1958): Lluís Capdevila, *Llibre d'Andorra. Història i paisatge*, Barcelona: Editorial Selecta.

- GAY (1992): Simona Gay, *Obra poètica*, Barcelona: Columna Edicions.
- GAY DE MONTELLÀ (1960): Rafael Gay de Montellà, *Els Pirineus màgics*, Barcelona: Editorial Selecta.
- PLA (1976): Josep Pla, *Viatge a la Catalunya Vella. Obra completa* 9, Barcelona: Edicions Destino.
- (1974): *Un petit món del Pirineu. Obra completa* 27, Barcelona: Edicions Destino.
- PONS (1977): Josep Sebastià Pons, *L'ocell tranquil*, Barcelona: Editorial Barcino.
- SANTASUSAGNA (1956): Joaquim Santasusagna, *Les serres encantades. Impressions pirinenques*, Barcelona: Editorial Selecta.
- VALLS (1992): Miquela Valls, *Andorra cap a la literatura*, Andorra la Vella: Editorial Maià.

LA DIFUSIÓ DEL PATRIMONI CULTURAL A L'ESO A TRAVÉS DE LA POESIA MUSICADA

JULIETA TORRENTS
Grup Poció
Universitat de Barcelona

1. INTRODUCCIÓ I OBJECTIUS

L'estudi que es presenta forma part d'una recerca més àmplia que s'està duent a terme sota el títol *La poesia musicada a l'ESO: un element de cohesió social, lingüística i cultural*. D'aquesta manera, l'objectiu principal de la recerca és dissenyar, aplicar i avaluar una proposta didàctica per a l'Educació Secundària Obligatòria per investigar si la poesia musicada és una bona eina didàctica per desenvolupar conjuntament les competències de l'àmbit lingüístic, especialment la literària i la plurilingüe i intercultural, la competència artística i cultural i la competència social i ciutadana.

En aquest estudi, però, ens centrem exclusivament en els aspectes referents a la difusió del patrimoni cultural literari, lingüístic i musical a través de la poesia musicada. A partir d'un corpus de poesia musicada representatiu de tot el domini lingüístic català, l'objectiu específic d'aquesta investigació és explorar si a través de la poesia musicada es pot difondre aquest patrimoni. Així mateix, també ens preguntem quina és la valoració que en fan els estudiants.

Creiem que actualment en l'àmbit acadèmic hi ha molt d'interès per la recerca sobre el plurilingüisme i el multilingüisme, és a dir, per la gestió de la convivència de diverses llengües en diferents situacions. Tot i que valorem la importància d'aquestes investigacions, creiem que també és necessari fer estudis sobre la gestió de les diferències internes d'una mateixa llengua, és a dir, la varietat dialectal, ja que és important que els estudiants de secundària coneguin i valorin la riquesa lingüística del català. Igualment, la poesia és un element més marginal a l'educació, tenint en compte que la gran majoria d'autors estudiats i de llibres obligatoris són de narrativa. Per últim, també hi ha un desconeixement so-

bre l'existència tant dels intèrprets del poemes musicats com d'aquest tipus de composicions. Així doncs, la difusió del patrimoni poètic i musical a través de la poesia musicada ens sembla una bona opció per donar visibilitat a aquests aspectes poc treballats a les aules.

2. MARC TEÒRIC

D'entrada, convé explorar els eixos bàsics de la investigació des del punt de vista teòric. En primer lloc, és important establir clarament què entenem per *patrimoni cultural*. Prendrem com a principal referència la definició institucional de patrimoni cultural de la Conferència General de l'Organització de les Nacions Unides per a l'Educació, la Ciència i la Cultura:

Se entiende por «patrimonio cultural inmaterial» los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas —junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes— que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. (UNESCO 2003)

En aquest cas, encara que no hagi estat reconegut, ens referim a la difusió de les expressions del patrimoni cultural immaterial de la cultura catalana, en concret del patrimoni literari —el text poètic—, el patrimoni musical —la musicació dels poemes— i patrimoni lingüístic —la varietat dialectal. Igualment, ens sembla important destacar el paper d'aquest patrimoni en la idea d'identitat i també la influència en el respecte de la diversitat cultural.

A partir d'aquesta definició, esdevé necessari determinar les característiques formals i didàctiques de les obres que conformen el patrimoni esmentat, és a dir, els poemes musicats. El primer que cal te-

nir en compte és que, tot i que tenen un origen comú, la música i la poesia van seguir una evolució diferent i es van consolidar com a arts autònomes i independents. Actualment però, les relacions entre les dues arts s'han intensificat i existeixen diferents tipus d'interaccions que Bordons i Casals (2012) han organitzat en quatre punts de trobada, un dels quals des del punt de vista fenomenològic. És a dir, a partir de la idea d'intertextualitat iniciada per Bajtín (1989), entenem la música i la poesia com a fenòmens comuns i per tant podem considerar la poesia musicada com una obra de simbiosi màxima entre totes dues arts. Torrents (2015) proposa els següent criteris didàctics per a la selecció de la poesia musicada (Taula 1):

TAULA 1. Criteris didàctics per a la selecció de poesia musicada (TORRENTS 2015)

COMPOSICIÓ MUSICAL	<p>La composició musical hauria d'estar al servei del poema, fet que es pot concretar, per exemple, en: l'harmonització i el tempo creen un ambient en consonància amb els fluxos temàtics, la musicació té en compte l'època històrica que evoca el poema, ja sigui per evocar-la o per actualitzar-la.</p> <p>La composició musical hauria de facilitar la comprensió del text, fet que es pot concretar en: coincidència dels accents musicals i del vers, estructura musical i estructura poètica paral·leles, facilitat melòdica, és a dir, música plana, acompanyament que ajudi a comprendre simbòlicament alguns aspectes del poema.</p> <p>La música és recomanable que tingui cert grau de presa de terra,¹ ja sigui tímbric o melòdic, perquè</p>
--------------------	---

1. En paraules de Casellas (2013), «la presa de terra seria aquell aspecte que situa la festa en un context sociocultural català» i la música n'és un element clau. Es considera que una música té presa de terra quan s'hi reconeixen trets tímbrics típics del territori, és a dir, aquells instruments de la cultura tradicional, trets melòdics que reprodueixen melodies tradicionals del territori o els gèneres musicals genuïns: el ball pla, el contrapàs, la jota i la rumba, cadascun amb els seus derivats.

	<p>la producció es pugui vincular al territori. Dins d'aquesta condició, cal garantir certa varietat de gèneres i estils.</p> <p>No hi ha criteris per als gustos musicals adolescents però sí que s'ha d'intentar que sigui una estètica musical que no escoltin habitualment.</p>
INTERPRETACIÓ	<p>La interpretació musical hauria de respectar la composició i el cantant hauria de tenir bones qualitats vocals (vocalització, dramatisme o domini del volum entre d'altres).</p> <p>S'aconsella que hi hagi dos o tres elements musicals significatius i fàcilment identificables que permetin treballar el poema musicat. Aquests elements es poden classificar en tres grans blocs:</p> <ul style="list-style-type: none"> discurs (melodia, ritme), harmonia, elements expressius (estructura, instrumentalització, silencis i crescendos i decrescendos entre d'altres). <p>L'intèrpret és millor que pertanyi al mateix dialecte en què està escrit el poema, fet que no implica excloure altres combinacions entre el dialecte del text i el dialecte de l'intèrpret.</p>
POEMA	<p>En el poema és important que s'hi reconeguin les formes dialectals característiques.</p> <p>El poema hauria de tenir qualitat formal i temàtica que permeti també un treball transversal, ja sigui dins l'àmbit de llengua i literatura (p. ex. història de la llengua i la literatura o anàlisi lèxica) com en altres àmbits educatius (p. ex. geografia o història).</p> <p>El corpus hauria d'oferir una visió panoràmica de la història de la literatura catalana i incloure també poesia experimental.</p>

En total, el corpus de poesia musicada elaborat per Torrents (2015) a partir d'aquests criteris consta de 28 poemes musicats i està

en procés d'ampliació. Cada poema musicat conté la referència bibliogràfica completa tant pel que fa a l'autoria literària com la musical i està presentat amb una petita anàlisi des del punt de vista didàctic.

La següent qüestió que ens plantejem té relació amb les didàctiques específiques d'aquest patrimoni. En l'àmbit de la didàctica de la poesia, hi ha l'estudi de Ferrer (2003) sobre l'ús de poesia en classes de català per a adults que detecta quins són els aspectes que es veuen afavorits quan es treballa poesia i llengua conjuntament i proposa la distinció de dos aspectes claus: els aspectes formals, que són els elements lingüístics que es tracten quan s'estudia la varietat dialectal; i els aspectes temàtics, en referència a la reflexió sobre els sentiments i reflexions sobre el jo. Creiem convenient completar aquest apartat adaptant els arguments que es desprenen d'un estudi de Bordons (2003) en què es defensa la introducció de la literatura a classe de llengua i que segons la classificació de Ferrer (2003) es poden incloure dins els aspectes temàtics.

Primerament, segons Bordons (2003) la literatura és un element de motivació i el fet que es tracti de poesia musicada incorpora un vessant lúdic i d'interès de l'alumnat. De la mateixa manera, permet ampliar el coneixement cultural, que en el cas que ens ocupa es pot referir a l'obertura cultural a la resta del domini lingüístic català que també implica cert coneixement de la geografia. Un altre aspecte és el desenvolupament cognitiu que procura, perquè tal com diu l'autora, «la literatura constitueix un gran ajut per a la maduresa general de l'individu i per al desenvolupament de la conceptualització» (2003: 9).

En aquesta línia, Blau (2003) proposa fer un taller amb grups de tres al voltant d'un poema i seguint els següents cinc passos: (a) fer tres lectures amb notes i preguntes, (b) treballar en grup, (c) completar l'experiment i adonar-se de què ha passat, (d) recollir-ne les dades i (e) extreure'n conclusions. A través d'aquest procés, l'autor convida a fer reflexionar els alumnes sobre la construcció de significat del text literari; sobre les interpretacions que se'n poden extreure, qüestionant el fet que es donin interpretacions tancades als alumnes; i sobre què vol dir entendre una poesia a partir de l'autoavaluació de la comprensió.

Un altre aspecte clau d'aquesta investigació és la varietat dialectal del català. La llengua catalana, com totes les llengües del món,

gaudeix d'una diversitat lingüística que pot ser analitzada des de diferents punts de vista. Marí (1981) proposa diferències de quantitat, que són les que fan referència a les distàncies cronològiques, geogràfiques o socials, i les de qualitat, relacionades amb el tema, el canal, la formalitat o el propòsit. D'aquesta manera, la varietat dialectal és una diferència de quantitat a nivell geogràfic. Marí (1981) afegeix que aquest tipus de diferències solen ser excoents, és a dir, que en el cas de la varietat dialectal un parlant acostuma a dominar només el seu dialecte.

Per a les qüestions referides a la varietat dialectal del català es prenen en consideració els treballs de Porredon (1992), que presenta una proposta didàctica sobre varietats dialectals acompanyades de textos literaris, i els de Veny, bàsicament *Els parlars catalans* (1982). En aquesta obra es proposa la divisió de la llengua catalana en dos grups dialectals, oriental i occidental, que es componen de dialectes i subdialectes. Per a la proposta didàctica es tenen en compte les diferències fonètiques (vocàliques i consonàntiques), morfosintàctiques i lèxiques entre els dialectes —el valencià, el nord-occidental, el central, el balear, el rossellonès i l'alguerès— sense entrar en detall dels subdialectes. La distribució territorial es pot consultar a la figura 1.

Per apropar-nos a l'estudi de les varietats dialectals des del punt de vista dels parlants, ho fem des del camp de la dialectologia perceptiva que és el que més s'adequa al nostre objecte de recerca. En aquest estudi, prenem com a referència la definició de Montgomery i Beal:

Perceptual dialectology is a discipline that investigates what language users themselves think and believe about language. It explores where people believe dialect areas to exist, and the geographical extent of these areas, along with how this people react to spoken language. (2011: 121)

Els autors, en el seu estudi, investiguen quins són els factors que afecten la percepció dels dialectes des d'un punt de vista de representació. És a dir, quins són els factors que influeixen als parlants d'un determinat dialecte a reconèixer i representar el seu dialecte i la resta de dialectes regionals. Es reconeixen tres efectes: el de la prominència cultural, el de la proximitat i el de l'afirmació i negació.

FIGURA 1. Mapa dels dialectes catalans, Veny (1982)



3. METODOLOGIA

Tenint en compte tant els objectius proposats com la matèria d'estudi, en aquesta investigació s'ha adoptat una metodologia qualitativa que parteix de la definició de Burns:

The aim of the qualitative approaches is to offer descriptions, interpretations and clarifications of naturalistic social contexts. [...] qualitative research draws on the data collected by the researcher to make sense of the human behavior within the research context. (1999: 22)

Des d'aquesta perspectiva, hem dut a terme una recerca-acció. Per a organitzar-la i realitzar-la, ens hem basat en les indicacions de diversos autors (BURNS 1999; CRESWELL 2012). D'altra banda, també s'han utilitzat altres metodologies complementàries, especialment la recerca bibliogràfica.

Les sessions es van dur a terme el curs 2016/17 a l'Institut Manuel Blanafort de la Garriga amb els grups de 3r d'ESO B i 3r d'ESO C

i en total es van recollir dades de 47 alumnes. Durant l'aplicació de la seqüència didàctica del 1r trimestre (R₁) es van obtenir dades individuals dels 21 alumnes del 3r B que van formar 7 grups de treball i es va realitzar entrevistes grupals amb 9 alumnes. Pel que fa a l'aplicació durant el 2n trimestre (R₂), es van obtenir dades dels 26 alumnes del 3r C que es van dividir en 8 grups de treball. L'entrevista grupal també es va realitzar amb 9 alumnes. Cada recollida de dades va durar l'equivalent a una seqüència didàctica, és a dir, sis sessions que en aquest centre són de 55 minuts.

Durant aquestes sis sessions, es van fer servir diverses tècniques de recollida de dades i es va realitzar un treball tant per grups com de manera individual. Per tal de donar garanties de protecció de dades als alumnes, es va demanar una autorització a les famílies perquè permetessin utilitzar les dades recollides per a finalitats de recerca i hem garantit l'anonimat dels participants adjudicant-los un nom fictici. Cada grup tenia un poema musicat assignat per tal que la varietat dialectal fos representada en el conjunt de l'aula. A partir del poema, se'ls van assignar tasques per l'anàlisi poètica i musical dissenyades a partir de les propostes de Blau (2003) i de Bordons et al (2009) i també tasques per l'anàlisi de la varietat dialectal. Finalment, per grups varen fer una exposició oral en què compartiren la seva anàlisi amb la resta del grup classe. En resum, les diferents eines de recollida de dades van ser: (a) qüestionaris a la primera i última sessió (F₁ i F₂ respectivament); (b) documents de treball dels estudiants, (c) entrevistes en grup posteriors a les sessions i (d) exposicions orals i suports visuals.

Com que es van utilitzar diverses eines per a la recollida de dades, el procés d'anàlisi varia segons la naturalesa de les dades. En primer lloc, els qüestionaris s'han analitzat mitjançant el tractament automàtic de les dades que permeten els Formularis de Google. En segon lloc, pel que fa a les tasques tant en grup com individuals, s'han transcrit a l'ordinador respectant l'ortografia i els signes de puntuació originals. Pel que fa a les entrevistes grupals i les exposicions, s'han transcrit seguint l'adaptació dels criteris del grup PLURAL (PALOU I FONTS 2013).

Per a l'anàlisi, s'ha seguit un procediment de codificació inductiu recomanat per Creswell (2012) a través del programa NVivo (QSR

International Pty Ltd 2016). Després d'analitzar les dades les hem agrupat en quatre temes: Poesia, Poesia Musicada, Varietat Dialectal, Activitat. Hem dividit cada tema en subtemes i cada subtema en categories; en total hi ha 42 subcategories que han permès l'anàlisi.

4. RESULTATS

Per explorar si la poesia musicada és una bona eina per a la difusió del patrimoni cultural, és pertinent dividir els resultats obtinguts en dues categories. En primer lloc, estudiarem els resultats que tenen relació amb el patrimoni lingüístic a partir de les percepcions valoratives sobre els dialectes. En segon lloc, s'analitzaran conjuntament els resultats referents al patrimoni literari i musical.

4.1. *Patrimoni lingüístic*

Per poder estudiar la valoració del patrimoni lingüístic, analitzarem les percepcions valoratives dels estudiants, que es refereixen a les reaccions actitudinals davant del fenomen de la varietat dialectal. De manera general, es diferencia entre percepcions negatives i percepcions positives.

Respecte de les percepcions negatives, es manifesten de diverses maneres, com per exemple a través de l'humor o amb desqualificacions. El primer aspecte que ens qüestionem és si els parlants tenen preferència per algun dialecte en concret. A la primera pregunta de l'F1 se'ls demanava que escoltessin quatre vegades el poema «Vindrà el juny», de Casagran (2016), cada un recitat en diferents dialectes (valencià, balear, central i nord-occidental). Una vegada l'havien escoltat havien de triar la recitació que els havia agradat més i dir per què. Per intentar controlar el màxim de factors, hi havia dues dones i dos homes per tal que el fet del gènere no influís en la decisió. Els resultats (vegeu taula 2) mostren com la gran majoria dels estudiants van escollir el poema recitat en central com el que els havia agradat més.

TAULA 2. Recitació preferida dels alumnes

Dialecte	Recollida 1	Recollida 2	TOTAL
Valencià	3	1	4 (9%)
Balear	1	1	2 (4%)
Central	16	21	37 (80%)
Nord-occidental	1	2	3 (7%)
<i>Total</i>	21	25	46 (100%)

Malgrat que en molts casos els arguments se centren en la veu i les seves característiques o l'entonació, és simptomàtic que en les dues recollides ens haguem trobat amb els mateixos resultats. En aquest cas, doncs, podem confirmar que els adolescents tenen preferència per la seva varietat dialectal. En l'R2 ens trobem algunes justificacions on l'argument de la varietat dialectal és totalment explícit, com per exemple «també perquè l'**accent** en la llengua catalana és **més familiar per a mi**» (Manel, F1 - R2) o «perquè és un **dialecte** que estic **més acostumat** a sentir» (Jordi, F1 - R2). En d'altres casos, però, no es parla directament sobre varietat dialectal sinó que hi ha algunes referències al fet d'«entendre», que en aquest context és força ambigu, com ara «perquè és la que **he entès més**» (Cèsar, F1 - R2) o bé «perquè no va molt ràpid i **s'entén bé**» (Ivan, F1 - R1), i se'ls va preguntar directament sobre aquesta qüestió:

Investigadora: |mhml (assenteix) I llavors per exemple també voldria que en aquest sentit quan us vaig dir/ escolta aquest poema i marca la recitació que t'hagi agradat més i després explica per què t'ha agradat més/ mo:lts/ per exemple: el Dani i el Cèsar deien o vocalitza més o s'entén millor/ això ¿en quin sentit? ¿vocalitzar per vosaltres què és?

Llucià: Que **s'entenguin millor les paraules**/

Investigadora: ¿Però de fonètica o de:¿ ¿Té a veure amb el dialecte o no? Això és la meua pregunta/

Llucià: No/ [Bueno/]

Jordi: [Sí perquè hi ha alguns **dialectes que parlen amb la boca molt més tancada i costen més d'entendre si no el parles**/]

Montserrat: [Sí/]

[...]

Llucìa: Sí perquè ¿estàs parlant del poema aquell de la samarreta?

Investigadora: lmhml (assenteix)

Llucìa: |Ah| vale/ pos que o sigui, hi havien vas posar dos que me'n recordo jo que no que no o sigui que **jo no els vaig entendre/** perquè no sé **parlaven raro i vocalitzaven malament/**

(Entrevista grupal - R2)

Com es pot veure, quan es confronta els alumnes amb les seves respostes al voltant del verb «entendre», de seguida surten prejudicis en relació a la varietat dialectal. Si ens hi fixem, podem detectar tres arguments que van molt lligats entre ells i que es reprendran en d'altres contextos: «parlar amb la boca tancada», «parlar raro» i «vocalitzar malament». Aquests arguments en d'altres ocasions es fan servir pels alumnes per fer bromes sobre la varietat dialectal, com per exemple:

Biel: Jo de vegades li dic Imma **parla normal perquè no t'he entès/**
((alguns riuen))

Investigadora: ¿I li dius això de vegades a l'Imma?

Biel: Sí/

((parlen tots alhora))

Rosa: [Però bueno: (?)]

Albert: [Que se'n vagi a fer classe a: (?)]

David: **El primer dia fa més gràcia** que després/

Rosa: Ja/

Héctor: Et vas acostumant/

Eric: Sí però a vegades diu alguna paraula que no hem sentit [i llavors sí que: /]

David: [Hi ha paraules que no] [hem sentit/]

Biel: [A mi és que], a mi més que riure em fa ràbia/

Investigadora: ¿Ràbia?

Biel: Bueno bàsicament perquè no em cau bé/

((riuen))

(Entrevista grupal - R1)

D'entrada, es detecta un prejudici molt fort en el sintagma «parla normal», ja que d'aquesta manera s'exclou la varietat lingüística de la normalitat. La reacció majoritària de la classe és encoratjadora ja que li donen suport a través del riure. S'observa, no només en aquesta conversa, que el descobriment de nou vocabulari produeix un efecte humorístic. Al final de tot del fragment apareix el motiu principal de la tensió que no té a veure amb la varietat dialectal però s'ha utilitzat aquest element com a nucli de la burla. Així doncs, les percepcions valoratives negatives també es mostren a través de les bromes.

En relació amb les percepcions positives, es tracta d'estudiar la valoració positiva dels aspectes de la varietat dialectal mitjançant mostres de respecte i interès. El primer que podem observar és que les respostes de l'F2 ens demostren que durant les sessions han pogut realitzar un aprenentatge important pel que fa a la varietat dialectal gràcies a la poemes musicats. En aquest últim formulari se'ls demanava que destaquessin tres aprenentatges assolits durant les sessions i els aspectes relacionats amb la varietat dialectal queden en segon lloc tant en l'R1 com en l'R2, darrere d'aspectes relacionats amb la poesia i davant de la poesia musicada, per tant és un aprenentatge que valoren positivament. En general destaquen aspectes molt generals, com ara «trets dels dialectes» o bé «vocabulari».

Aquests resultats es veuen concretats en les respostes a la pregunta «Què has après sobre la varietat dialectal?» de l'F2. El més rellevant és que tant en l'R1 com en l'R2 el que més destaquen és la descoberta de l'existència de la varietat dialectal, com podem veure en els següents exemples: «No sabia que hi haguessin tantes varietats dialectals» (Cesc, F2 - R1) o «Que depenent del territori i on es parli pot canviar la llengua, algunes paraules, pronunciació» (Estel, F2 - R2). És a dir, més que d'aprofundiment, les sessions van servir perquè els alumnes coneguessin el fenomen de la varietat dialectal. En alguns casos, afirmen haver ampliat en seu coneixement sobre la varietat, és a dir, que hi han aprofundit. Ho podem veure amb frases com «Que hi ha coses que canvien (soc > som, vindré > vendré)» (Llucià, F2 - R2) o «He après algunes paraules noves» (Carme, F2 - R1). És interessant destacar que alguns fan reflexions més enllà i afirmen que gràcies al treball conjunt de poesia musicada i varietat dialectal han après

a «apreciar més el català com a llengua» (Cesc, F2 - R1). Tot i així, alguns estudiants de l'R1 afirmen no haver après res i alguns d'altres que no han après res perquè ja ho sabien. De totes maneres, quan es contrasten aquestes respostes amb els encerts d'aquests últims estudiants a l'F1 es pot comprovar que tenien errors, per tant l'afirmació «ja ho sabia tot» es pot considerar agosarada.

El descobriment de la variació dialectal provoca que es generi un interès per conèixer-la i estudiar-la. En alguns casos, aquest interès és molt matisat tal com podem observar en el següent fragment, en què cap dels alumnes mostra gaire interès per conèixer millor la varietat dialectal:

Investigadora: ¿O sigui però creieu que hauríeu d'acabar l'institut sabent quins dialectes hi ha i els trets [característics o?]

Eric: [Sí/] saber-ho o sabrem però [ens haurà XX]

Rosa: [**Depèn** del que] vulguis [ser de gran]/

Héctor: Imprescindible jo crec que no és/ però **no estaria malament saber-ho/**

Marta: **Depèn** de lo que vulguis ser de gran/ no sé si no té re a veure/

(Entrevista grupal - R1)

En canvi, en d'altres ocasions es mostra un interès major per conèixer-la i estudiar-la. A continuació presentem un dels exemples d'aquest interès que es manifesta de forma espontània i amb un llenguatge informal:

Investigadora: [...] l'altre tema que vem fer/ el tema de la varietat dialectal/

Llucià: ¡Això mola!

Investigadora: ¿Això mola?

Llucià: ¡s::! (assenteix)

Investigadora: ¿I per què mola?

Llucià: Perquè coneixes accents diferents/

(Entrevista grupal - R2)

D'altra banda, tot i que prèviament s'han mostrat prejudicis al voltant de la varietat dialectal, en alguns casos es defensa la unitat de la llengua catalana i es demana respecte per a totes les varietats quan s'afirma que totes les maneres de parlar el català són correctes. Tot i així, quan apareix l'adversativa «tampoc és que el parlem perfecte, el català» es dona a entendre de manera implícita una visió negativa sobre la pròpia llengua, considerant que el català no es parla bé a la seva zona dialectal però tampoc a les altres:

Èric: És el mateix idioma ¿eh?

Biel: Clar/

Èric: Però a lo millor [diferent pronunciació/]

Albert: [I nosaltres] **tampoc el parlem bé/**

Héctor: Un accent diferent/

Èric: ¡Exacte! **Tampoc és que el parlem, perfecte el català/ així que: no podem dir que un català està bé i un altre malament/** [és el mateix però/]

[...]

David: **S'ha de respectar tots els dialectes/**

(Entrevista grupal - R1)

4.2. Patrimoni literari i musical

En aquest apartat analitzarem la difusió i la valoració del patrimoni literari i musical a partir del coneixement dels referents culturals, és a dir, del reconeixement dels autors, els músics i els textos poètics concrets. En primer lloc, tant l'F1 com a l'F2 els alumnes no van reconèixer els referents literaris ni musicals dels poemes musicats inicials, els quals no havien treballat a classe. El primer cas es tractava del poema musicat «Vindrà el juny» (CASAGRAN 2016; VIVES I PENALBA 2016) i el segon es tractava del poema musicat «Nit mallorquina» (CABRERA I PETIT 2013). En tots dos casos, tant els autors com els músics són contemporanis, fet però que no ha facilitat el seu reconeixement, tampoc en l'F2 un cop realitzada la seqüència didàctica. Només una sola alumna diu conèixer altres poemes de la Maria Cabrerà.

De totes maneres, durant la seqüència didàctica, el fet de treballar a partir d'un poema musicat va permetre a cada grup d'analitzar i conèixer en profunditat un poema, un autor literari, un poema musicat i un intèrpret musical. A més, com que cada grup tenia una obra diferent, al final de tot i gràcies a les exposicions orals, cada alumne va sentir a parlar de deu referents poètics i musicals: dos de les obres de l'F1 i F2 i vuit de les exposicions en grup. A continuació es pot observar la relació d'autors i músics treballats (vegeu figura 2):

FIGURA 2. Relació final d'autors i intèrprets musicals

Autors
Maria Cabrera, Roc Casagran, Jordi Pere Cerdà, Ben Clark, Vicent Andrés Estellés, Marc Granell, Glòria Julià, Maria Mercè Marçal, Albert Roig, Màrius Torres

Intèrprets
Amansalva, Meritxell Gené, Manel Lluís, Lluàtiques, Krishoo Monthieux i Albert Roig, Ovidi Montllor, Projecte Mut, Petit, Mirna Vilasis, Mireia Vives i Borja Penalba

El que sí que podem afirmar és que el treball a partir de la poesia musicada ha despertat l'interès dels alumnes pel patrimoni cultural. A la catorzena pregunta de l'F2 se'ls demanava que destaquessin, lliurement, tres coneixements adquirits durant la seqüència didàctica i en diversos casos els estudiants van destacar com a aprenentatge haver conegut part d'aquest patrimoni literari i musical, tal com podem observar a continuació:

Cesc: Les varietats dialectals, ha après a apreciar més el català com a llengua i l'**existència de versions musicades**.

Anna: Nous dialectes. **Que són els poemes musicats**

Iliana: **Que hi han poemes cantats**

Miquel: **He après sobre poetes que no coneixia, poemes que tampoc coneixia**, etc.

Pol: Nous dialectes, **nous autors i descobriment d'intèrprets musicals**

Héctor: 1. Entendre poemes. 2. Varietats dialectals. 3. **Algo dels autors dels poemes.**

Dani: **Que els poemes amb música són millors.**

(Formulari Final - R1 i R2)

Encara que sigui de manera superficial o poc concreta, es posa en valor el descobriment d'aquest patrimoni, ja sigui de referents en concret o bé de l'existència dels poemes musicats. Les respostes a l'F2 es van complementar amb l'entrevista grupal i com podem veure, es matisen els resultats sobre els referents. En aquest fragment de l'entrevista final es pot observar com la difusió del patrimoni és limitada en el temps, és a dir, encara que hagin conegut vint referents culturals, al cap d'una setmana recorden pràcticament només l'autor que han treballat i alguns estudiants ho fan amb dificultats. També és interessant destacar que la Montserrat posa de relleu que per a ella és més important el text en si, com a patrimoni literari, que no pas el coneixement dels referents:

Investigadora: ¿Us ha servit per conèixer alguns autors més o alguns músics més o creieu que això no us en recordareu gaire?

Mònica: **Jo crec que no/**

Jordi: **Jo em quedaré més amb el significat i els poemes que no pas amb els autors/**

Montserrat: **Bueno jo me'n recordaré de l'autor del poema que vaig treballar jo per exemple/ però dels altres no ho sé/**

Llucà: Ara em preguntes qui va fer el meu i **ja no me'n recordo** |¿eh?| (el Jordiriu)

Carla: **Jo tampoc/** jo et dic d'on és però:/ com es diu: (riu)

Mònica: Marçal no sé què:/

Montserrat: [Maria Mercè Marçal/]

Jordi: [Maria Mercè Marçal/] Manel: **Jo crec que sí que m'ho sé/** que me'n recordo del meu/

(Entrevista grupal - R2)

5. CONCLUSIONS

Podem concloure que s'ha assolit l'objectiu general de la recerca i s'ha dissenyat i dut a terme una proposta didàctica per treballar la varietat dialectal del català a través d'un corpus de poesia musicada. Pel que fa a l'objectiu més específic d'aquesta investigació, els resultats obtinguts ens permeten afirmar que la poesia musicada és una bona eina per difondre el patrimoni cultural en diversos aspectes.

En primer lloc, pel que fa al patrimoni lingüístic, hem pogut observar que la gran majoria dels estudiants destaquen haver conegut l'existència de la varietat dialectal, fet que abans desconeixien. Així doncs, en comptes d'una eina d'aprofundiment, la poesia musicada ha estat una eina per a la descoberta d'aquest fenomen de variació lingüística. Això mateix es pot observar pel que fa al patrimoni poètic i musical, ja que, encara que aquest coneixement en alguns casos serà limitat en el temps, s'ha presentat als estudiants un total de deu poemes musicats, cada un amb un autor i un intèrpret diferent. Consegüentment, hem pogut assolir positivament el nostre objectiu específic ja que la poesia musicada ha permès difondre el patrimoni literari, lingüístic i musical en llengua catalana.

Pel que fa a la pregunta sobre la valoració del patrimoni que en fan els estudiants, les dades obtingudes permeten afirmar que és una valoració parcialment positiva en tots els camps. En relació amb el patrimoni lingüístic, hem obtingut percepcions tant positives com negatives, però les dades indiquen que com més el coneixen més el respecten. Pel que fa al patrimoni literari i musical, els estudiants posen de relleu la descoberta de nous referents poètics i musicals i fins i tot del tipus d'obres —poemes musicats—, és a dir, que donen importància al fet de conèixer aquest patrimoni.

Finalment, cal destacar que la metodologia utilitzada i les dades obtingudes han estat adequades per a l'obtenció d'uns resultats que ens permetessin acomplir els objectius plantejats i respondre a la pregunta d'investigació. De fet, les dades han estat tan riques que obren la porta a investigar amb més profunditat sobre l'efecte que té el descobriment del patrimoni lingüístic, literari i musical en la construcció d'una identitat cultural.

BIBLIOGRAFIA

- BAJTÍN (1989): Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BLAU (2003): Sheridan D. Blau, *The Literature workshop: teaching texts and their readers*. Portsmouth (N.H.): Heinemann.
- BORDONS (2003): Glòria Bordons, «Relacions entre llengua i literatura», *Articles de Didàctica de la Llengua i la Literatura*, núm. 31, ps. 7-15.
- BORDONS ET AL. (2009): G. Bordons, C. Arenas, M. Audí, G. Brugeliere, A. Buñuel, J. Centelles, J. M. Ribeiro, *Poesia i Educació. D'internet a l'aula*, Barcelona: Graó.
- BORDONS I FERRER (2009): Glòria Bordons i Júlia Ferrer, «Estratègies didàctiques per treballar la poesia a l'aula», dins: *Poesia i Educació. D'internet a l'aula*, Barcelona: Graó, ps. 27-50.
- BURNS (1999): Anne Burns, *Collaborative Action Research for English Language Teachers*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CABRERA I PETIT (2013): Maria Cabrera i Petit, «Nit mallorquina» dins: *Lleunya prima*. Barcelona: Phonos.
- CASAGRAN (2016): Roc Casagran, «Vindrà el juny» dins *L'amor fora de mapa*, Carcaixent: Sembra Llibres, ps. 102-103
- CASELLAS (2013): Marcel Casellas, «Presca de terra i Manifest Esporogen», *Núvol*. Disponible en línia a < <http://www.nuvol.com/noticies/presca-de-terra-i-manifest-esporogen/> > [Consulta: 30 maig 2018]
- UNESCO (2003): Conferència General de l'Organització de les Nacions Unides per a l'Educació la Ciència i la Cultura, «Texto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial», París: UNESCO. Disponible en línia a <<https://ich.unesco.org/es/convención> > [Consulta: 30 maig 2018]
- CRESWELL (2012): John W. Creswell, *Qualitative inquiry and research design: choosing among five traditions*. Thousand Oaks: Sage.
- FERRER (2003): Júlia Ferrer, «Poesia per aprendre llengua a les classes d'adults», *Articles de Didàctica de la Llengua i la Literatura*, núm. 31, ps. 67-73.
- MARÍ (1981): Isidor Marí. «L'estandardització de la llengua catalana: perspectives actuals.», *Colloqui internacional sobre situacions de diglossia*, ps. 43-53.
- MONTGOMERY (2012): Chris Montgomery, «The effect of proximity in perceptual dialectology», *Journal of Sociolinguistics*, núm. 16 (5), ps. 638-668.
- MONTGOMERY I BEAL (2011): Chris Montgomery i Joan Beal, «Perceptual

- dialectology», dins: W. Maguire i A. McMahon (Ed.), *Analysing variation in English*, Cambridge: Cambridge University Press, ps. 121-148
- PORREDON (1992): Romi Porredon, *De llevant fins a ponent. Els parlars catalans*, Barcelona: Edicions de la Magrana.
- QSR International Pty Ltd, C. (2016). *NVivo Qualitative Data Analysis Software*.
- TORRENTS (2015): Julieta Torrents. *La poesia musicada com a element de cohesió*. Barcelona: Universitat de Barcelona. Disponible en línia a <<http://hdl.handle.net/2445/98720>> [Consulta: 30 maig 2018]
- VENY (1982): Joan Veny, *Els parlars catalans*, Palma de Mallorca: Editorial del Moll.
- VIVES I PENALBA (2016): Mireia Vives i Borja Penalba, «Vindrà el juny», dins: *L'amor fora de mapa*, Benaguasil: Mésdemil.

«HAPPY END»: LA PARÒDIA DE LA COMÈDIA ROMÀNTICA EN V.O.S. DE CESC GAY (2009)¹

ANTONI MAESTRE-BROTONS

*Grup de Recerca de Literatura Contemporània
Universitat d'Alacant*

1. CESC GAY I LA COMÈDIA ROMÀNTICA

Cesc Gay (Barcelona, 1967) ha dedicat gairebé tota la seua filmografia a revisar els valors, els supòsits, els tòpics i els estereotips que configuren el discurs sobre l'amor romàntic i les formes tradicionals de relacions afectives i sexuals: el matrimoni, la família, la paternitat i la maternitat, l'heterosexualitat, la masculinitat normativa i el sexisme. En aquest sentit, un dels seus màxims referents cinematogràfics és Woody Allen, l'obra del qual exemplifica l'evolució dels discursos sobre l'afectivitat i la sexualitat nord-americanes dels anys 70 ençà (DELEYTO 2009b). En *Kràmpack* (2000), el director català revisa l'homosexualitat en l'adolescència, mentre que *A la ciutat* (2003) presta atenció a qüestions com la solteria, les relacions intergeneracionals, el lesbianisme i l'adulteri.² *Ficció* (2006) insisteix en els mateixos temes, si bé des d'una perspectiva més intimista i focalitzant-se en les renúncies que homes i dones fan per a complir les exigències de la vida familiar i matrimonial. *Una pistola a cada mà* (2012) constitueix una sàtira de la masculinitat tradicional i el masclisme més ranci i s'ocupa, en clau de comèdia, de ridiculitzar el comportament d'uns personatges masculins que no estan preparats per a afrontar els avanços de la dona a l'àmbit domèstic, laboral i sentimental. L'últim film fins ara, *Truman* (2015), torna a fer un retrat de la psicologia masculina centrant-se en aquest cas en l'amistat.

1. La realització d'aquest article ha estat possible gràcies a la concessió d'una beca José Castillejo del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, CAS16/00110, corresponent a la convocatòria de 2016.

2. Aquesta pel·lícula presenta temes i arquetips, actors i actrius recurrents en l'obra del director, aspectes que la doten d'una gran coherència.

V.O.S. (2009) narra el procés d'elaboració d'una comèdia romàntica escrita per Ander —l'actor Andrés Herrera— i que protagonitza ell amb la seua parella, Vicky —Vicenta N'Dongo—, el seu amic Manu —Paul Berrondo— i l'amiga d'aquest últim, Clara —Àgata Roca. Clara acorda tenir una filla de Manu sense que això implique formar una nova família.³ Al llarg de l'embaràs, Ander s'enamora de Clara i al final se separa de Vicky. La pel·lícula té una estructura circular: comença i conclou quan la mare dona a llum. Aquest recurs narratiu ja dona compte del caràcter artificioós de la ficció, vertader tema de l'obra, que reflexiona sobre les relacions entre guió i vida, és a dir, la manera com les fantasies proveïdes pels discursos culturals —cinema, literatura, música, art— dicten el comportament de les persones. En aquest sentit, tal com indica Cesc Gay a través de la metaficció —seguint l'exemple de Woody Allen— les relacions sentimentals entre homes i dones són un terreny força influït per la comèdia romàntica. Per mitjà de la paròdia, el director qüestiona les institucions socials —el matrimoni i la família— i els discursos —la literatura, el cinema, la música popular— que sostenen les definicions de gènere i sexualitat hegemòniques.⁴ Cal remarcar que la paròdia constitueix sobretot una transgressió textual i no equival a subversió social (HARRIES 2000: 128). De fet, el missatge de Gay no és rupturista en cap de les seues pel·lícules, és a dir, la seua crítica a l'heterosexualitat obligatòria, el matrimoni o la família tradicional no implica la destrucció d'aquestes institucions. Els personatges de V.O.S., com veurem, presenten actituds contradictòries respecte a l'evolució dels patrons de gènere, sexualitat i família; al capdavant, el director mostra les tensions que aquests canvis provoquen en els individus, concretament en la generació a la qual pertany l'autor.

En general, la pel·lícula es podria incloure dins de la tradició de la comèdia urbana, una de les quatre tendències que Jaume Martí Olive-

3. La pel·lícula anterior, *Ficció*, ja introdueix el tema de la parella d'amics que decideixen tenir un fill sense relacions sexuals ni matrimoni.

4. La paròdia de l'amor romàntic no és aliè a altres obres literàries i cinematogràfiques catalanes. Quim Monzó també caricaturitza els clixés i els tòpics amorosos en el seu recull de contes *El perquè de tot plegat* (1993), portada a la pantalla per Ventura Pons (1994).

lla (2011) atribueix al cinema català més recent. Aquest corrent seria una continuació de la comèdia catalana, iniciada per autors veterans com Francesc Bellmunt i Ventura Pons, que doten a les seues obres d'un humor irreverent i frívol com a reacció a les noves llibertats assolides després de la dictadura (JORDAN i MORGAN-TAMOSUNAS 1998). Aquesta tradició fa un gir cap a la comèdia sofisticada en la línia de Woody Allen amb la pel·lícula *Boom boom*, òpera prima de Rosa Vergés (1990), que seria el referent més pròxim de l'obra de Gay i que narra una història d'amors i desamors a la Barcelona preolímpica. *V.O.S.* és una comèdia d'intriga o embolic i, sobretot, una paròdia de la comèdia romàntica nord-americana, que va tenir el seu auge en l'època daurada de Hollywood entre 1934 i 1942 (NEALE i KRUTNIK 1990: 133). Està basada en una obra teatral de Carol López, estrenada el 2005 i protagonitzada pels mateixos actors i actrius que participen en la pel·lícula. No és la primera vegada que Gay fa una adaptació d'una peça teatral, ja que *Krámpack* és un text dramàtic original de Jordi Sánchez. Així mateix, el vincle amb el teatre no sols es limita a les adaptacions de textos dramàtics, sinó que també va escriure i dirigir l'obra *Els veïns de dalt*, estrenada en 2015 a Barcelona.⁵

La finalitat d'aquest article és analitzar la crítica que Cesc Gay fa de la comèdia romàntica mitjançant la metaficcio. En primer lloc, exposaré la controvèrsia que gira a l'entorn de l'amor romàntic i com està representat en diferents gèneres cinematogràfics; així, contrastaré la perspectiva conciliadora que representen estudiosos com Celestino Deleyto amb la crítica més dura que realitzen els estudis feministes i *queer* als discursos hegemònics sobre l'afectivitat i la sexualitat. En segon lloc, basant-me en els estudis narratològics i també la teoria fílmica de la paròdia, explicaré els mecanismes metaficcionalis que el director fa servir en *V.O.S.* per a portar a terme aquesta crítica: la paròdia i la metalepsi. En tercer lloc, comentaré la reflexió que la pel·lícula planteja al voltant de l'amor romàntic com una fantasia que els personatges s'obstinen a creure per més conscients del seu caràcter il·lusori. Finalment, establiré unes conclusions en què destaque que la

5. Com les pel·lícules, aquesta peça teatral també aborda en clau d'humor la sexualitat al si de la parella.

dimensió metaficcional atorga a la pel·lícula un caràcter més experimental que permet al director abandonar momentàniament el format convencional de la comèdia urbana i sofisticada i fer una reflexió més agosarada sobre el cinema com a discurs. D'aquesta manera, els personatges s'enfronten directament als relats ideològics que configuren la realitat social.

2. LA REPRESENTACIÓ CINEMATogrÀFICA DE L'AMOR ROMÀNTIC

La comèdia romàntica fílmica té precedents en la literatura. Existeix una longeva tradició literària que s'estén al llarg de l'edat moderna i que celebra l'amor i el matrimoni com un binomi indissoluble; de fet, arran dels canvis socials que es produeixen en el Renaixement, el requisit del matrimoni és que hi haja amor. Inextricablement lligat a la unió matrimonial, constitueix una creació burgesa oposada a la concepció medieval del matrimoni com a contracte o pacte entre famílies amb uns interessos econòmics. També està relacionat amb un procés de maduració personal, ja que es concep com la culminació d'un procés d'exploració de la identitat pròpia.

L'amor, en conseqüència, no es tracta d'un fenomen universal i natural, sinó un producte cultural i històric, filosòfic i religiós, que està determinat pel procés d'individualització i estratificació sexual de la societat (BROWN 2006: 55). El feminisme ha criticat durament l'amor romàntic, que és un suport ideològic que converteix una relació apassionada breu en un vincle de dependència desequilibrat i durador. Segons les feministes de la segona onada, la família nuclear és claustrofòbica i acaparadora, obliga les dones a una sexualitat forçosa i es basa en la possessió —*possessiveness*— (BROWN 2006: 43). La comèdia romàntica és el producte cultural que reproduïx els discursos dominants de la monogàmia, l'heterosexualitat, el matrimoni i la família.

Pel que fa a la tradició cinematogràfica estrictament parlant, la comèdia romàntica es relaciona amb altres gèneres com la *screwball comedy* del Hollywood dels anys trenta, encara que aquests films no sols tenen arguments sentimentals sinó que reproduïxen, entre altres, el conflicte entre classes. D'altra banda, el melodrama narra una relació

impossible, la frustració del romanç, de manera que seria el gènere antagònic a la comèdia romàntica per la crítica que expressa respecte al matrimoni: «In romantic melodrama, as we have suggested, love tends to be pitched against marriage, or frustrated by it, or both. The romantic comedy, however, leads inevitably towards (marital) union, even if the path of courtship is rocky» (NEALE i KRUTNIK 1990: 138).⁶ Neale i Krutnik estableixen tres modalitats de la comèdia romàntica contemporània: en primer lloc, el *nervous romance*, que defineix sobretot la filmografia de Woody Allen, en la qual els protagonistes masculins manifesten la tensió entre el rebuig de relacions estables i la dificultat de trobar un substitut a aquest model, o bé la contradicció entre la possibilitat de gaudir de múltiples parelles sexuals i la nostàlgia per un passat de romanç, fidelitat i seguretat representat per les comèdies romàntiques clàssiques. Per tant, palesen l'ansietat, la por del compromís, la frustració i la inestabilitat. En segon lloc, el *new romance* expressa un retorn a la concepció tradicional de l'amor romàntic, especialment en el cas de la dona, com a resposta de la seua major independència en la societat actual. Finalment, les *deception narratives* —terme corresponent a «narratives» o «discursos enganyosos»— manifesten que, malgrat tractar-se d'una representació o un relat cultural, és bonic creure's la mentida de l'amor romàntic.⁷

De les tres tendències, la més versemblant i crítica és la primera, la dels «romanços nerviosos», mentre que les altres dues semblen bastant reaccionàries. En qualsevol cas, totes palesen el caràcter artificios i obsolet del discurs romàntic, objecte de la paròdia de Cesc Gay en V.O.S. Si ens basem en la classificació anterior, aquesta pel·lícula seria una combinació del model de la *deceptive narrative* i del *nervous romance*. D'una banda, la pel·lícula evidencia les vacil·lacions i la perplexitat dels personatges, enfrontats a diferents models de relacions afectives. D'altra banda, incorpora una dosi d'engany perquè els personatges

6. La pel·lícula de Gay *Ficció* és el melodrama sobre un amor frustrat fins i tot abans de consumir-se (MAESTRE 2018).

7. Deleyto (2003: 169) explica totes aquestes tendències amb més detall. A més, l'autor en proposa una altra: la del romanç entre un home i una dona que substitueixen l'amor heterosexual per l'amistat.

volen creure en l'amor romàntic encara que siguin conscients que és una fantasia que es nodreix precisament del cinema. Les pel·lícules romàntiques «enganyoses» insinuen l'atractiu del ritual amorós a pesar del seu caràcter caduc. Imiten, doncs, les convencions de les comèdies romàntiques del passat i, són, en aquest sentit, còpies d'un gènere, pastitxos culturals. Des d'aquest punt de vista, la comèdia romàntica seria, per a Deleyto (2003: 170), una mena de gènere postmodern *vintage* que diverteix i entreté.⁸ Una altra modalitat que complica la definició del gènere és la *comedian comedy*, que engloba aquelles pel·lícules que subverteixen l'estructura típica de la comèdia romàntica encaminada a la consecució d'un final feliç. De tota manera, Deleyto (2009b: 31) rebutja la polarització que atribueix a la *comedian comedy* un caràcter transgressor oposat al conservadorisme de la comèdia romàntica. En aquest sentit, explica que hi ha obres que combinen l'humor, l'impuls antinarratiu i la disrupció pròpia de la *comedian comedy* amb la reconciliació, l'harmonia i el final feliç de la comèdia romàntica. En qualsevol cas, tal com aquest estudiós puntualitza, el més adequat és examinar el cas concret que representa cada pel·lícula, més enllà de classificacions i concepcions apriorístiques.

Des d'una perspectiva feminista i *queer*, la comèdia romàntica reprodueix un format desfasat, fonamentat en una concepció patriarcal de la sexualitat i el gènere i obsedit per exaltar un tipus de relacions que ignoren els canvis que s'han produït dels anys 70 ençà: la separació entre sexe i sentiments, el matrimoni homosexual, diferents tipologies familiars, la irrupció de comunitats transgènere, el poliamor i la fluïdesa sexual i de gènere. A més, també s'oposa a una visió neoliberal de les relacions consistent en el valor de la quantitat i l'acumulació —d'amants, trobades sexuals o amistats— que converteix el cos, el sexe i les relacions en mercaderies. J. Jack Halberstam afirma que

8. En realitat, l'autor reproduïx la idea de Fredric Jameson (1985: 173), segons el qual la paròdia i el pastitx expressen un sentiment nostàlgic que porta a recuperar gèneres passats. La idea resulta certament interessant, perquè llavors la comèdia romàntica, a partir dels anys 70 del segle passat, és fonamentalment paròdia i pastitx de les obres anteriors, imitacions d'estils i gèneres morts, és a dir, versions d'un model completament periclitat.

bona part del cinema comercial i concretament de comèdies romàntiques presenten a la parella protagonista obstacles difícils de superar, com si insinuassen el caràcter caduc d'una forma de comprendre les relacions sentimentals i sexuals al món d'avui dia. Així, un amor difícil, gairebé impossible, esdevé sinònim de romàntic. En definitiva, per a Halberstam, l'argument sobre el matrimoni està exhaurit; en les comèdies romàntiques, les dones estan desesperades per aconseguir l'amor i casar-se, mentre que els homes, que simplement volen sexe, estan desesperats per escapar de totes dues coses. Per això, l'objectiu dels protagonistes de les comèdies romàntiques actuals ja no rau a trobar la parella ideal, sinó a celebrar la boda ideal; així doncs, atorga al gènere una funció comercial i publicitària relacionada amb l'activitat econòmica que generen els casaments (HALBERSTAM 2012: 115-116). Una altra teòrica *queer*, Sara Ahmed (2004: 144), explica la importància que té l'amor romàntic per a legitimar la família, necessària per a la reproducció d'individus i, per extensió, de la nació. Des d'aquesta òptica, la comèdia romàntica figuraria entre els discursos que idealitzen la família mitjançant un discurs d'amenaça i inseguretat que la presenta com un vincle vulnerable que necessita protecció.

Per contra, Deleyto (2013: 229) trenca una llança al seu favor i considera que el discurs sobre la sexualitat i l'afectivitat en la comèdia romàntica és més complex del que sembla. Segons l'autor, a banda de la divulgació d'una ideologia patriarcal i masclista, també afavoreix l'exploració d'altres formes de desig i intimitat i, de fet, en els darrers temps algunes comèdies romàntiques han donat testimoni dels canvis en els rols masculins i femenins i la sexualitat. Si bé és un gènere altament codificat, al mateix temps es defineix per la seua mal·leabilitat, cosa que li permet adaptar-se als canvis socials de cada època. Aquest crític destaca la mal·leabilitat del gènere, que reflecteix els canvis experimentats en la societat en matèria afectiva i sexual sense transgredir les normes estètiques que el regulen.⁹ El que caldria comprovar és si

9. «En última instancia, la comedia romántica funciona como los demás géneros de Hollywood: no es tanto un mecanismo de transmisión de la ideología dominante como un espacio flexible y cambiante que refleja los conflictos culturales y los discursos dominantes, residuales y emergentes de cada momento histórico» (DELEYTO 2009b: 33-34).

aquestes pel·lícules configuren una tendència dominant o minoritària. D'altra banda, el que Halberstam percep com un fullet publicitari, Deleyto (2009b: 34) ho considera fins i tot una formulació utòpica, ja que el cinema oferiria un espai de fantasia on una comunitat amable i acollidora anima la relació entre homes i dones malgrat els entrebancs que solen trobar a l'espai social. Com veurem, aquest desajust entre fantasia i realitat és el tema de la pel·lícula de Cesc Gay.

3. DESMUNTANT LA COMÈDIA ROMÀNTICA: PARÒDIA I METALEPSI EN *V.O.S.*

Com vèiem més amunt, la comèdia romàntica és un gènere altament codificat que reproduïx unes convencions sobre la sexualitat i l'afectivitat —l'amor romàntic— que tenen segles d'existència. La literatura i el cinema postmoderns fan una crítica a la tradició —tant l'exhauriment de les fórmules expressives com dels continguts ideològics que transmet— mitjançant mecanismes metaficcionalment com la paròdia. Linda Hutcheon (1985: 1), una de les estudioses més rellevants del postmodernisme literari, defineix la metaficció com «fiction about fiction —that is, fiction that includes within itself commentary on narrative and/or linguistic identity». És a dir, la metaficció posa en evidència el realisme i el caràcter «natural» de les formes estètiques per subratllar-ne l'artificiositat (WAUGH 2001: 4). La paròdia «desdoxifica» («de-doxify»), és a dir, desestabilitza la doxa o creences comunament acceptades en una societat (HUTCHEON 1989: 95); creences sovint expressades en forma de clíxés i llocs comuns. Com que el model imitat subsisteix en la paròdia com a eco, el legitima i al mateix temps el subverteix. Per tant, *V.O.S.* és una pel·lícula plenament postmoderna i metaficcional, ja que mostra el procés del seu rodatge.

La metaficció permet explorar la relació problemàtica entre ficció i realitat; així, la pel·lícula de Cesc Gay analitza de quina manera les convencions de l'amor romàntic, divulgades pel cinema —com també la música i la literatura— han modelat les formes amb què les persones ens relacionem sentimentalment i sexualment. En altres paraules, la comèdia romàntica ha naturalitzat uns patrons de conducta social en rela-

ció a l'afectivitat i la sexualitat i l'agrupació familiar que creadors post-moderns com Cesc Gay en obres metaficcionals com V.O.S. s'han encarregat de deconstruir. A través de la metaficció, l'autor mostra que la realitat està farcida de fantasies que els individus s'obstinen a conservar fins i tot quan són conscients que es tracta de ficció. En definitiva, el director català no sols trenca la il·lusió de la ficció, sinó la il·lusió de l'amor romàntic; en altres paraules, l'amor romàntic no és més que una ficció incansablement reproduïda des de fa segles i encara en l'actualitat, per més que la societat haja rebutjat els supòsits que la configuren. Per tant, la societat de l'espectacle ens convida a creure en la ficció romàntica tot i els avanços en la llibertat sexual, la desintegració del concepte tradicional de família o l'ascens de la dona.¹⁰

Entre les diferents tècniques metaficcionals, hi ha la paròdia, al costat de la *mise en abyme*, la intertextualitat, la teorització sobre art, la intrusió de l'autor per a fer comentaris o les reflexions del mateix protagonista sobre l'obra (DOTRAS 1994: 30-31). Pel que fa a V.O.S. en concret, la paròdia i la metalepsi són les dues estratègies metaficcionals més notables. Dan Harries (2000: 6) defineix la paròdia cinematogràfica en aquests termes: «Paying particular attention to contextual determinants, I define parody as the process of recontextualizing a target or source text through the transformation of its textual (and contextual) elements, thus creating a *new* text» (subratllat de l'autor). Per tant, segons Harries, la paròdia consisteix a transformar un text anterior. Davant d'aquesta i altres propostes més àmplies, Genette (1982: 45) defineix més restrictivament aquest terme. Segons la classificació que proposa, la paròdia consistiria en la transformació lúdica d'un text anterior, mentre que el pastitx seria una imitació lúdica i la caricatura, una imitació satírica d'una obra o un estil. Si apliquem

10. L'ús de la metaficció converteix el cinema de Woody Allen en un dels referents més notables de Cesc Gay. Allen utilitza la metaficció amb diferents objectius: reflexionar sobre els efectes del cinema en l'espectador *La rosa porpra del Caire* (1985), narrar les vides de directors cinematogràfics, guionistes i escriptors —*Records* (1980), *Bales sobre Broadway* (1994), *Desmuntant Harry* (1997), *Celebrity* (1998), *Un final made in Hollywood* (2002) — o examinar les diferències entre comèdia i tragèdia —*Melinda i Melinda* (2004), *Match Point* (2005), *Scoop* (2006) i *El somni de Cassandra* (2007)— (DELEYTO 2009b: 45).

aquesta classificació tan exacta, hauríem de concloure que *V.O.S.* imita satíricament un estil i, específicament, un gènere, el de la comèdia romàntica, amb l'objectiu de criticar el caràcter obsolet de les fórmules estètiques que fa servir i del contingut ideològic transmès; seria, per tant, una caricatura. No obstant això, utilitzaré el terme paròdia en un sentit més ampli que inclou tant la imitació com la transformació, tant d'un text concret com de tot un estil.

En general, la pel·lícula és una paròdia per diferents motius: en primer lloc, ironitza sobre els tòpics utilitzats per a narrar l'enamorament entre Clara i Ander; en segon lloc, l'enamorament d'aquests dos personatges implica, alhora, el dolorós procés invers de desenamorament i separació del mateix Ander i Vicky; finalment i de manera més notable, es mostra el procés de rodatge de la pel·lícula i tots els elements que hi intervenen: la fotografia, la il·luminació, el maquillatge, la música, el guió, els platós i les llengües de l'elenc —català, castellà i algunes paraules en eusquera. El mateix títol assenyala irònicament el caràcter metaficcional de l'obra en insinuar que la versió original no és la versió sense doblatge sinó la gestació i el rodatge de la pel·lícula. L'artificiositat caracteritza tots els nivells del relat cinematogràfic, fins i tot la ciutat, Barcelona, convertida en un enorme plató que en una escena apareix, paradoxalment, en forma de miniatura amb maquetes d'edificis i figuretes dels vehicles i persones.

Dan Harries (2000: 37-38) identifica una sèrie de mecanismes o processos de generació de semblances i diferències entre el prototext —en el nostre cas, gènere— i el text de destinació que permeten fer una anàlisi més acurada de la paròdia que *V.O.S.* fa de la comèdia romàntica. D'una banda, la reiteració inclou aquells elements evocats o citats del prototext per facilitar una connexió amb el text de destinació, a més de col·laborar a crear expectació. Un exemple d'això és el relat de l'enamorament de Clara i Ander, que inclou els tòpics previsibles del gènere com les mirades tímides al començament, la primera cita per anar al cinema junts, el regal que li fa ell o una besada apassionada mentre neva en una data pròxima a Nadal, amb la nadala «Gingle bells» a ritme de jazz sonant de fons i una Barcelona que s'assembla molt a Nova York. El procés de desenamorament de Vicky i Ander també està contat a partir de tòpics: absència

de sexe, discussions, falta de comunicació, empitjorament de la convivència i rutina.

D'altra banda, la desorientació és un recurs que crea un grau d'incongruència irònica per mitjà de la reiteració i la transformació del text de destinació. L'escena en què Clara i Ander canten un bolero que no s'ajusta ni a les accions ni als diàlegs, amb la intenció d'expressar la seua obsessió amorosa, il·lustra aquesta estratègia paròdica. Tanmateix, l'exemple de desorientació més rellevant és la distorsió del típic final feliç de les comèdies romàntiques, que consisteix en la consolidació d'una parella heterosexual monògama (DELEYTO 2009a: 25). Cesc Gay modifica aquest desenllaç conservador que reforça el matrimoni, la monogàmia i l'heterosexualitat, malgrat la progressiva diversificació de les formes de relació i la sexualitat, introduint els canvis següents: no hi ha boda, sinó naixement de la filla de Clara i Manu. El bebè tindrà, per tant, dos pares: el biològic i l'adoptiu, que és la parella de la mare. Un altre recurs és la inclusió aliena —«extraneous inclusion»—, que fa referència a la introducció d'unitats lèxiques estranyes o la inserció d'escenes desvinculades del conjunt de la narrativa o les convencions generals del gènere. Un exemple seria l'escena del típic enfrontament entre les dues dones enamorades del mateix home, Clara i Vicky, narrada com un partit de futbol de l'Atlètic de Bilbao. Finalment, la literalització —«literalization»— consisteix a utilitzar un joc verbal o visual, a més d'assenyalar de manera autoreflexiva que qualsevol film és un producte cultural construït. La inserció d'escenes tòpiques i d'expressions clixés com «No vull que es confonguin les coses» —Clara a Manu— o «Todavía no te has ido y ya te echo de menos» —Clara a Ander— il·lustren el caràcter prefabricat, artificial, de V.O.S.¹¹

La metalepsi és un altre recurs metaficcional relacionat amb la paròdia que reforça l'humor crític amb què el director examina el discurs exhaurit de la comèdia romàntica. La definició que en proposa Genette (1989: 290) és «toda intrusión del narrador o del narratorio

11. Els personatges parlen a Ander en castellà perquè encara no ha après el català. Manu, que també és basc com ell, sí que l'ha après i el parla amb total desimboltura. D'altra banda, totes les citacions pertanyen al guió de la pel·lícula.

extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadiegético, etc.)». Aquesta vulneració dels nivells narratius té la finalitat de provocar humor, crear un relat fantàstic o bé totes dues coses. La metalepsi transgredeix la versemblança de la representació en superar el límit que separa el món en què es narra —nivell extradiegètic— del món narrat —diegètic— (GENETTE 1989: 291). Hi ha, doncs, una ruptura en la lògica de la ficció quan, per exemple, un autor s'immisceix en l'acció o un personatge penetra en el món extradiegètic de l'autor o el lector. Per a De la Torre (2017: 121), juntament amb altres recursos metaficcional i intertextuals, la metalepsi és una estratègia narrativa amb efectes teatralitzants. La teatralitat s'aproxima al concepte de metaficció com a pràctica artística antirealista; en altres paraules, subratlla la condició discursiva de l'obra en oposició al referencialisme, l'artificiositat enfront de la versemblança. La idea de l'art com a constructe, que enllaça amb el concepte de *theatrum mundi*, s'oposa al mode de representació fílmica predominant a Hollywood.

De fet, el teatre té un paper destacat en el cinema de Cesc Gay: no sols *Krámpack* i *V.O.S.* són adaptacions de peces dramàtiques, sinó que Julián, el protagonista de *Truman*, és actor de teatre i interpreta el comte de Valmont de *Les relacions perilloses* en un teatre madrileny. Les referències al teatre s'amplien a altres sobre el món de la creació literària i cinematogràfica en general: Eduard Fernández interpreta un guionista a *A la ciutat* i la seua dona en la pel·lícula és actriu. L'actor també té la mateixa professió a *Ficció*.¹² La confusió entre ficció i realitat encara es complica més amb la participació de la dona en la vida real del director, Àgata Roca, en algunes pel·lícules; per exemple, en *Ficció*, la dona de Cesc Gay és també la dona del personatge principal, el guionista, que es podria concebre, així, com un alter ego seu. *V.O.S.* complica la confusió de nivells diegètics fins a convertir l'obra vertaderament en un bucle a vegades, com ara l'escena en què els quatre protagonistes juguen a endevinar pel·lícules. Al capdavant, el film palesa l'absència d'un grau zero de la representació,

12. *Ficció* és un melodrama, gènere amb una dimensió teatral evident segons Pérez Bowie (2010: 41).

d'un origen pur, de manera que viure —parlar, relacionar-se, estimar, treballar, casar-se, tenir fills— significa actuar. El joc de miralls entre plànols narratius dins de les obres i entre les obres i la vida real, típic també del cinema de Woody Allen, qüestiona tant el que entenem per ficció com el que concebem com a realitat, un dels temes predilectes del postmodernisme.

López Izquierdo (2007), a partir de l'estudi de Genette, estableix quatre tipus de metalepsi en el cinema: en primer lloc, la metalepsi del narrador —és a dir, la intromissió del narrador en la història que conta; en segon lloc, la transgressió de límits entre el relat primari i el relat secundari; en tercer lloc, la metalepsi del personatge; finalment, la metalepsi del món exterior, mitjançant la qual el personatge esdevé narrador per a prendre el control del relat primari. *V.O.S.* presenta nombrosos exemples del segon tipus, és a dir, la metalepsi consistent en la imbricació de dos nivells diegètics: el real, és a dir, el dels actors i actrius i un altre, el de ficció, corresponent a la pel·lícula que protagonitzen sobre si mateixos i que narra el procés paral·lel de desenamorament d'Ander i Vicky i d'enamorament d'Ander i Clara. Aquestes metalepsi es produeixen al llarg de tota la pel·lícula quan els tècnics de fotografia o llum irrompen en diferents escenes i accedeixen al plató on interactuen els personatges. El film també presenta exemples del tercer tipus de metalepsi, que designa el fenomen mitjançant el qual els personatges traspassen les fronteres entre relats. Així, Clara fa comentaris constants sobre el guió a Ander, que n'és l'autor. Al seu torn, en una altra escena, Vicky demana a un tècnic que pose música o es dirigeix a la càmera per a explicar en quin moment creu que va començar a gestar-se la relació entre Ander i Clara.

4. ELS EFECTES IDEOLÒGICS DE LA FANTASIA

En relació al cinema de Woody Allen, Deleyto (2009b: 35) explica que les comèdies romàntiques presenten dos mons simbiòticament units: un espai protector de fantasia i transformació que se superposa a la realitat social. Les pel·lícules mostren un món social ben delimitat però alhora els personatges estan protegits per un halo màgic; en al-

tres paraules, possibiliten assolir la utopia de l'amor romàntic. Tanmateix, la singularitat de les comèdies d'Allen rau en el fet que mostren una oscil·lació o una alternança entre els dos mons, de manera que l'espectador pot distingir-los perfectament. Per això la paròdia s'adapta perfectament a aquest joc, ja que permet distingir en l'obra les semblances i les divergències respecte del model imitat. Aquest món de fantasia es nodreix de la tradició cinematogràfica, les pel·lícules clàssiques, que narraven precisament les històries romàntiques impossibles de reproduir en l'actualitat. En definitiva, les pel·lícules d'Allen són metacomèdies, «textos que llevan a cabo una reflexión sostenida sobre las relaciones entre fantasía y realidad y sobre el lugar de la comedia en el mundo actual» (DELEYTO 2009b: 48). Una altra característica pròpia del cinema del director nord-americà que trobem en l'obra de Gay és el tipus de societat que retrata, ja que l'interès de les històries no resideix en una parella formada per dos joves amants, sinó en el matrimoni, la infidelitat, les contradiccions entre l'amor i el desig, les relacions entre homes madurs i dones joves i en les dimensions morals del desig. El matrimoni no és l'aspiració dels amants, sinó un entrebanc que els planteja problemes; de fet, els personatges no aspiren a casar-se sinó que ja ho estan o ho han estat.

La paròdia permet un joc doble d'aproximació i alhora allunyament dels codis de seducció i enamorament antiquats que reproduceix la comèdia romàntica usual. En altres paraules, la paròdia no implica un rebuig frontal del model, sinó més aviat un distanciament crític que no pretén anul·lar-lo sinó actualitzar-lo. Aquesta tensió textual entre text d'origen i imitació es trasllada als personatges, que en el cas de *V.O.S.* manifesten una actitud contradictòria quant als models de relacions afectives i sexuals. Per exemple, Ander s'oposa a comprar un pis per viure amb Vicky i establir la seua relació perquè no desitja comprometre's amb ella —i, potser, enamorar-se de Clara és una forma d'escapar a aquest compromís. Per tant, amb una actitud sexista, acusa Vicky de voler dirigir la seua relació. Finalment, accepta viure al pis de la Barceloneta que ella volia, però això marcarà l'inici de la seua separació. Al mateix temps, paradoxalment, el seu enamorament de Clara reproduceix els clixés més gastats de l'amor romàntic. La pel·lícula escenifica, així, un tòpic de la comèdia romàntica con-

temporània: l'amenaça de l'amistat sobre l'amor, és a dir, la possibilitat que l'amistat entre home i dona acabe en romanç; d'altra banda, l'amistat entre homes pot apartar-los del seu deure amb les seues parelles (DELEYTO 2003: 181)

Ander no és en absolut un home modern que preferisca un tipus de relació menys tradicional; per exemple, retreu al seu amic Manu que no tinga una nòvia estable. Clara tampoc no és, com pot semblar, una mare soltera moderna, perquè en el fons, tal com confessa a Vicky, desitjaria tenir una parella estable per passar junts les vesprades dels diumenges abraçats al sofà veient la tele.¹³ En canvi, el personatge de Clara en *V.O.S.* sembla en principi una dona més alliberada arran de la decisió de tenir un fill d'un amic. Tanmateix, sent nostàlgia de l'amor romàntic de les pel·lícules antigues, ja que somia tenir una vida familiar convencional i una relació romàntica, igual que Vicky. Aquest personatge també somia que la primera nit al nou pis que lloguen ella i Ander a la Barceloneta, el seu «niu d'amor», fos com en les pel·lícules: un sopar romàntic i sexe salvatge.

Així doncs, els rols de gènere que reproduïxen els personatges masculins i femenins són convencionals, encara que s'albiren alguns canvis com el de la maternitat i la paternitat deslligada del matrimoni. Són sobretot les dones les que creuen en els clixés esgotats de l'amor romàntic, mentre que els homes eludeixen el compromís i són infidels; sobretot Ander, ja que Manu resulta un personatge menys perfilat. Per tant, la fe que Clara i Vicky tenen en l'amor romàntic, malgrat saber que és una mera ficció de pel·lícula, il·lustra, com explica Deleyto, aquesta fantasia protectora que escenifiquen les comèdies romàntiques i, sobretot, l'actitud de l'espectador aficionat a aquest gènere: és una fantasia que reconforta per més irreal que siga. Slavoj Žižek (1989: 45) considera que el que anomenem realitat, en el fons és una

13. Clara encarna el prototip d'amiga soltera que ja havia representat el personatge de Sofia en *A la ciutat* (2003). Sofia mentia a les seues amigues quan afirmava que la relació que tenia amb Eric era seriosa i formal, però quan descobreix que és casat amb una dona que viu a França, la seua il·lusió de formalitzar la parella se'n va en orris; per tant, la seua solteria no és una mostra d'independència femenina, sinó un símptoma de feblesa en una societat patriarcal.

fantasia que emmascara els nostres desitjos, una narració, una ficció política. La ideologia és, per al filòsof, no una il·lusió que ens permet evadir-nos de la realitat, sinó una construcció que fonamenta la realitat; una il·lusió que estructura les nostres relacions socials i, per tant, amaga la traumàtica divisió social. En altres paraules, la pel·lícula posa de manifest la manera com aquesta fantasia ideològica sobre les relacions sentimentals i sexuals ha suplantat la realitat traumàtica, que inclou l'adulteri, la infidelitat, la caducitat de la passió amorosa, el tedi provocat per la rutina, la manca d'harmonia entre els amants o l'egoisme, per no parlar d'altres formes de sexualitats i afectivitats no normatives. Tanmateix, els personatges, sobretot els femenins, s'entesten a creure en aquesta fantasia perquè acceptar la realitat seria massa traumàtic.

Aquestes fantasies, com en el cinema de Woody Allen, es nodreixen de les pel·lícules, un fet que destaca la influència que el cinema —nord-americà— ha tingut en la concepció de les relacions afectives i sexuals, el matrimoni i la família i el seu paper en l'educació sentimental de la gent. Els personatges són perfectament conscients que la seua idea romàntica de les relacions sentimentals es forneix del cinema. Quan Clara conta a Manu que ha passat una vetllada romàntica amb Ander, la seua reacció és: «Però, ¿què m'estàs contant? ¡Si sembla una puta pel·lícula de la Meg Ryan!». Més tard, quan també Ander confessa a Vicky que s'ha enamorat de Clara, ella li respon irònicament: «Pero, ¿esto qué es, un puto capítulo de *Friends*?». Però el cinema també fa temps que ha parodiat l'amor romàntic, els seus rituals i les estructures socials que fonamenta, és a dir, el casament, el matrimoni, la família i la llar. Així, després de citar aquesta famosa *sit-com* americana, Vicky alludeix a una famosa pel·lícula de Quentin Tarantino en què una boda esdevé una massacre: «¡Como te cases con ella, me voy a la boda, ¿eh? Me voy a la boda però con un rifle en plan *Kill Bill* y os mato a todos!» En conclusió, en una època de transformacions en el terreny del gènere, la sexualitat i les relacions afectives, la paternitat i la maternitat i els tipus de família, creure en la fantasia de l'amor romàntic constitueix una forma de protegir-se de la confusió i la incertesa que provoquen el col·lapse d'unes estructures antiquades. Dit d'una altra forma, la

força de la ficció és superior a la realitat precisament per l'efecte consolador i reconfortant —cal no oblidar que també anestesiant i paralizzador— que provoca:

The metafictional framework of *V.O.S* fulfils a comparable function: rather than spoil our fun or distance us from its fictional world(s), it appeals to us even more strongly by advocating the ultimate inability of the frame-breaking devices to overcome our desire for narrative (DELEYTO 2013: 227).

5. CONCLUSIONS: SUBJECTES EN CONSTRUCCIÓ

Seguint l'estela d'altres cineastes com Woody Allen, la paròdia de la comèdia romàntica que Cesc Gay porta a terme en *V.O.S.* revela la crisi d'un dels grans discursos de l'era moderna com l'amor romàntic, greument qüestionat pels moviments feministes i *queer* i, a més, amenaçat per una nova concepció neoliberal dels lligams sexuals i afectius. El director fa servir la metaficció per a mostrar que l'amor romàntic, lluny de ser una forma natural de relacions entre homes i dones, és un constructe ideològic i cultural reproduït des de fa segles per mitjà de la literatura, la música o, concretament, el cinema. Bàsicament, Cesc Gay utilitza les estratègies metaficionals de la paròdia i la metalepsi. A través de la paròdia, que en aquest article concebem en el sentit que Genette parla de caricatura, l'autor ridiculitza els tòpics associats a l'enamorament: la timidesa inicial dels amants, els regals, les escapades al cinema o el primer bes. També incorpora el revers de l'enamorament, és a dir, la separació dels amants, que narra mitjançant tòpics com les discussions, el pes de la rutina o la manca de sexe. No obstant això, la metalepsi és el recurs més rellevant perquè la pel·lícula confon en tot moment els nivells diegètics primari i secundari, amb transicions constants dels personatges i de l'equip tècnic dins i fora del plató; en conseqüència, el film és, en realitat, el procés de rodatge de la història d'amor i desamor entre Ander, Vicky i Clara, un triangle amorós del qual queda exclòs Manu, un personatge pràcticament relegat al paper de connector dels altres.

La metaficció no mostra el binomi art/vida exactament; més aviat, el problematitza, fent que ens interroguem sobre quina dosi de ficció —d'art— i de realitat compon les nostres vides. L'autoreflexivitat present en *V.O.S.* suggereix que, malgrat l'evolució de la societat cap a una diversitat major de formes d'estimar i de relacionar-se i, sobretot, el fracàs de l'amor romàntic, es tracta d'un discurs encara vigent, bé per motius comercials, bé per la força de la fantasia. Segons la psicoanàlisi d'arrel lacaniana, l'amor romàntic funciona, igual que qualsevol altra ideologia —el nacionalisme, per exemple—, com una fantasia protectora que permet als individus escapar d'una realitat traumàtica caracteritzada per un conflicte irresoluble que fractura la societat, que ens divideix. Això explica la necessitat dels individus de creure en una fantasia reconfortant i consoladora, utòpica, que els evite afrontar els problemes relacionats amb la sexualitat i les relacions afectives. En aquesta pel·lícula, els personatges femenins són els que semblen més contraris a superar els dictats tradicionals de l'amor romàntic per més conscients que siguen de la seua naturalesa il·lusòria. En qualsevol cas, com en la resta de pel·lícules del director, els personatges manifesten una sèrie de contradiccions producte d'un moment històric de crisi i canvi en les formes de comprendre la identitat sexual, el gènere, la família i els vincles afectius. Per això, Clara vol ser mare soltera però alhora anhela tenir una relació romàntica o Vicky vol estabilitzar la seua relació amb Ander tot i saber del cert que ell eludeix el compromís. Els personatges pretenen, així, evitar la soledat i l'aïllament com a resultat de rebutjar les convencions socials encara hegemòniques —la parella estable i la família nuclear, si més no— i de tenir una vida sense parella ni fills.

De fet, les pel·lícules que ensenyen el seu propi procés de rodatge fan l'efecte de ser un producte a mitjan fer, inacabat, incomplet, provisional, precari, com si estigués «mal fet». Amb *V.O.S.*, Cesc Gay s'allunya del model realista de la comèdia urbana, sofisticada, que és el format habitual de la seua filmografia i del cinema català en general, per a explorar unes fórmules més experimentals que li permeten qüestionar el discurs mateix, els relats que utilitzem per a contar-nos la realitat. Aquesta provisionalitat de l'obra que mostra les seues costures s'associa amb la idea de transitorietat que reflecteixen els mateixos

personatges, situats al mig d'aquest procés de canvi de paradigma social i cultural en què estem instal·lats des de fa unes dècades. A més, també té a veure amb la manca d'identitats sòlides i, contràriament, la presència d'un «subjecte col·lectiu insegur» que Carlos Losilla (2016: 36) observa en el cinema català menys convencional, com ara el de Jaime Rosales o la famosa pel·lícula de José L. Guerín *En construcció* (2001), un títol que il·lustra perfectament aquesta idea del producte sense acabar. Aquesta inseguretat es detecta en la incomoditat dels personatges de les pel·lícules de Gay, que han deixat de creure en esquemes periclitats però tenen por d'enfrontar-se a la incertesa que provoca la manca d'alternatives clares. Si en la resta de pel·lícules, Gay reflexiona igualment sobre els canvis de rol de la dona en la societat i en general ridiculitza la masculinitat convencional, en aquest cas el tema és el mateix, però la metaficció possibilita un tipus d'exploració més agosarada, potser intel·lectual, en enfrontar els personatges directament amb els relats i les ficcions que configuren la realitat social en què estan immersos.

BIBLIOGRAFIA

- AHMED (2004): Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, Londres-Nova York: Routledge.
- BROWN (2006): Joanne Brown, *A Psychosocial Exploration of Love and Intimacy*, Nova York: Palgrave-Macmillan.
- DE LA TORRE (2017): «Mario de la Torre, Nuevos paradigmes crítics para abordar la teatralidad en el cine de Pedro Almodóvar», *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 14, ps. 111-131.
- DELEYTO (2003): Celestino Deleyto, «Between friends: love and friendship in contemporary Hollywood romantic comedy», *Screen*, 44 (2), ps. 167-182.
- (2009a): Celestino Deleyto, *The Secret Life of Romantic Comedy*, Manchester: Manchester University Press.
- (2009b): Celestino Deleyto, *Woody Allen y el espacio de la comedia romántica*, València: Filmoteca.
- (2013): Celestino Deleyto, «V.O.S. (Cesc Gay, 2009): from Shakespearean comedy to national identity», dins Maria M. Delgado i Robin Fiddi-

- an: *Spanish cinema 1973-2010. Auterism, politics, landscape and memory*, Manchester: Manchester University Press, ps. 226-238.
- DOTRAS (1994): Ana M. Dotras, *La novela española de metaficción*, Madrid-Gijón: Júcar.
- EVANS I DELEYTO (1998): Peter William Evans i Celestino Deleyto, «Introduction», dins: *Terms of Endearment. Hollywood Romantic Comedy of the 1980s and 1990s*, Edimburg: Edinburgh University Press, ps. 1-15.
- GAY (2009): Cesc Gay, V.O.S., Espanya, Imposible Films.
- GENETTE (1989): Gérard Genette, *Figuras III*, Barcelona: Lumen (1a edició 1972).
- (2006): Gérard Genette, *Metalepsis. De la figura a la ficción*, Barcelona: Reverso.
- JORDAN I MORGAN-TAMOSUNAS (1998): Barry Jordan i Rikki Morgan-Tamosunas, *Contemporary Spanish Cinema*, Manchester: Manchester University Press.
- HALBERSTAM (2012): J. Jack Halberstam, *Gaga Feminism. Sex, Gender, and the End of Normal*, Boston: Beacon.
- HARRIES (2000): Dan Harries, *Film Parody*, London: British Film Institute.
- HUTCHEON (1985): Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Nova York-Londres: Methuen.
- (1989): Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Nova York: Routledge.
- JAMESON (1985): Fredric Jameson, «Posmodernismo y sociedad de consumo», dins Jean Baudrillard *et al.*: *La posmodernidad*, Barcelona: Kairós, ps. 165-197.
- LÓPEZ IZQUIERDO (2007): Javier López Izquierdo, «Las fronteras de la metalepsis. Relatos, narradores y personajes cinematográficos», dins José Javier Marzal Felici i Francisco Javier Gómez Tarín: *Metodologías de análisis del film*, Madrid: Edipo, ps. 429-437.
- LOSILLA (2016): Carlos Losilla, «Com fer-se invisible sense desaparèixer. Una reflexió sobre el cinema català a la contemporaneïtat», dins Ana Rodríguez Granell: *Identitats en conflicte en el cinema català*, Barcelona: UOC, ps. 27-43.
- MAESTRE (2011): Antoni Maestre-Brotons, «Zombi Language: The Parody of Newspaper Columns in Quim Monzó's Radio Commentaries», *Catalan Journal of Communication & Cultural Studies*, 3:1, ps. 63-78.
- (2018): Antoni Maestre-Brotons, «“To know who you really are, not who you'd like to be”: masculinity and melancholy in Cesc Gay's *Ficti-on* (2006)», *Journal of Catalan Studies*, 21 (en premsa).

- MARTÍ OLIVELLA (2011): Jaume Martí Olivella, «Catalan Cinema: An Uncanny Transnational Performance», dins Dominic Keown: *A Companion to Catalan Culture*, Woodbridge, Tamesis, ps. 185-206.
- NEALE I KRUTNIK (1990): Steve Neale i Frank Krutnik, *Popular Film and Television Comedy*, Londres i Nova York: Routledge.
- PÉREZ BOWIE (2010): José A. Pérez Bowie (2010), «La teatralidad en la pantalla. Un ensayo de tipología», *Signa*, 19, ps. 35-62.
- WAUGH (2001): Patricia Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, Londres-Nova York: Routledge (1a edició 1984).
- ŽIŽEK (1989): Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, Londres-Nova York: Verso.

EL CINEMA DE LA POST-TRANSICIÓ CATALANA A LES PÀGINES DE *CANIGÓ*

IVAN GISBERT LÓPEZ
Grup d'Estudis Transversals
Universitat d'Alacant

1. INTRODUCCIÓ

Quan parlem de la revista *Canigó* en la Post-Transició, ho fem observant la recta final de la llarga i exitosa trajectòria que va abraçar la publicació.¹ De fet, el seu periple de vida no pot entendre's sense conèixer alguns aspectes biogràfics d'aquells que foren els seus directors i impulsors: el matrimoni Dalfó-Simó. El primer d'ells, Xavier Dalfó i Hors,² el podem etiquetar com a un periodista constant que va fer realitat el seu somni: crear una publicació periodística pròpia que, amb el pas del temps, passe de ser una humil difusió de caire localista, a una ambiciosa revista setmanal d'àmbit autonòmic i que agrupe un conjunt de col·laboradors i corresponsals de gran renom dins de l'àmbit artístic i polític de Catalunya.

I així fou com el 1954, juntament amb un grup de companys periodista empordanesos, fundaren aquesta publicació, de tiratge mensual, que anomenaren *Canigó*, retent homenatge a la muntanya pirenaica que rep el mateix nom, símbol de la personalitat dels habitants d'aquestes comarques i llegenda mítica en l'apartat literari català, ja que Mossèn Jacint Verdaguer li dedicà una obra poètica de grans dimensions. Si atenem a la referència de la publicació en el subtítol de capçalera de la revista amb seu a Figueres, «Revista Literaria, Cultural y Deportiva»,³ observem, en primer lloc, les diverses matèries que

1. La revista va deixar de publicar-se el 1983.

2. Xavier Dalfó i Hors guardonat el 2010 amb el premi Mosca del Col·legi de Periodistes de Girona i el 2014 amb una placa homenatge en la seua ciutat natal, Figueres. Dos anys després, el 10 d'abril del 2016 Dalfó ens va deixar.

3. Dins del número inicial, observem l'objectiu principal de la revista que no era altre que arregar el sentiment literari i cultural de l'Empordà. Es considera comple-

tractaria de concentrar la publicació i, en segon, la utilització del castellà com a llengua majoritària en aquesta primera etapa, a causa de les contínues sancions i prohibicions que la revista rebia per part de les altes esferes. No obstant això, la voluntat d'expressar-se en la seua llengua vehicular, el català, continuava molt latent en el tarannà del seus fundadors.

La revista aconsegueix en breu espai de temps consolidar i augmentar els seus seguidors més apropats, expandint-se per tota la comarca, fet que alimenta la possibilitat d'enfortir i assegurar la seua continuïtat, ja que Figueres, enclavada en un marc geogràfic únic, encarna el bressol d'un voluminós nombre d'artistes. Tots ells, tingueren un lloc en una publicació ambiciosa que, a banda, despertava el sentimentalisme en pro dels seus conciutadans. Aquest fet, en principi impensable, fa sonar totes les alarmes del règim franquista, que tractarà d'investigar, assetjar i sancionar tots aquells aspectes que no siguin del seu gust, ja que la publicació representava, a més d'un espai informatiu de grans dimensions, una plataforma on els catalanistes independentistes podrien opinar lliurement dins l'àmbit polític.

A inicis de la dècada dels seixanta va tenir lloc un esdeveniment en la vida del director Xavier Dalfó que va canviar per sempre la seua trajectòria com a periodista: la seua relació professional i, posteriorment personal, amb la professora de Filosofia Isabel-Clara Simó. Desafiant totes les restriccions, és ella qui decideix escriure, de forma progressiva, una columna en català en la revista, contrarestant paulatinament la majoria de text en castellà, el qual abraçava la totalitat de les seues pàgines.⁴ Les amenaces de censura són cada vegada més se-

ment i els seus autors figuerencs desitjaven laborar per la Pàtria. De fet, es podia llegir aquesta referència imposada: «En este primer número, vaya nuestro saludo, emotivo y sincero, a nuestro invicto Caudillo Franco, a las Jerarquías y Autoridades principales, locales y comarcales, en la promesa de que sabremos cumplir fielmente los postulados del Nuevo Estado Español».

4. El 1968, al número mensual 175 Isabel-Clara Simó escriu el seu primer article en la revista: «Persona», una crítica cinematogràfica a Ingmar Bergman. Així com ens comenta Miquel Antoni Cruz en la seua tesi doctoral: «Simó signava el primer article en català i que va ser tota una grata sorpresa a ulls dels lectors figuerencs» (CRUZ 2017: 50).

veres i constants i el 1971 el matrimoni decideix emprendre un nou camí més agosarat i perillós. És per això, que el règim imposa al seu director una de les condicions indefugibles per tal de continuar publicant: la necessitat d'obtindre un títol de periodista per tal de dirigir la revista. Simó, amb una llicenciatura de Filosofia, no ho dubta i inicia un dur recorregut per la teoria periodística universitària amb l'objectiu de fer-se amb les regnes de la publicació, rellevant del càrrec el seu marit, el qual passarà a ser el seu editor.

És aleshores quan, a partir d'aquestes dates, el caràcter de la revista pateix un canvi dràstic. En primer lloc, la publicació de tiratge mensual, passa a ser setmanal. En segon lloc, la seu, fins ara a Figueres, es trasllada a la gran polis de Barcelona. En tercer lloc, la revista s'inclina cada vegada més descaradament cap a una ideologia nacionalista dels seus col·laboradors. En resum, estem davant una escalonada professionalització de la publicació que, en aquests dotze anys de vida, comparà amb una infinitat fastuosa de col·laboradors com per exemple Pere Calders, Manuel de Pedrolo, Quim Monzó, Maria Aurèlia Capmany, Avel·lí Artís-Gener, Ricard Salvat o Jaume Fuster, entre molts altres. Tots ells formen part de la cúpula artística catalana amb idees revolucionàries, inconformistes i catalanistes, fet que ageganta progressivament la vitalitat de la publicació.

Aquest projecte, que no para de créixer, ha salvat tots els obstacles des del seu naixement, però veu truncada la seua marxa el 1983 quan la falta de subvencions, la marginació política autonòmica i el successiu decaïment de subscriptors propiciaren la data de la seua fi. Els directors, fidels al seu esperit liberal, no es deixaren acoquinar pels xanxatges provinents de la política catalana i decidiren tancar les seues portes, coincidint amb les primeres incursions de Simó dins de l'àmbit literari. Segons l'estudiós Pere Meroño: «su catalanismo combativo, su independentismo, incomodaron al nuevo gobierno de CiU que lo quería todo atado y bien atado. Por eso le cerró el grifo de la publicidad institucional y las subvenciones. *Canigó* estorbaba a la nueva instauración políticoinstitucional catalanista».⁵

5. Entrevista de Ramón Teixidó a Pere Meroño dins del diari *Diari del Maresme*, el 25 de juny del 2012.

Però la revista no només representa ara una plataforma reivindicativa amb ideologies polítiques. Les seues pàgines, a més, ofereixen al lector unes nombroses referències a l'àmbit artístic, dins les quals la literatura, la pintura i el cinema formaven els tres eixos bàsics de la seua difusió. En aquest estudi i, per tal de fer veure les línies temàtiques i multidisciplinars del nostre Grup d'Investigació d'Estudis Transversals de la Universitat d'Alacant, acotarem únicament i exclusiva a l'anàlisi de les cites referents a l'àmbit del cel·luloide que tenen lloc a partir del 1979.

2. COL·LABORADORS, CORRESPONSALS I ESPECIALISTES DEL GÈNERE

Des dels seus inicis, la revista ja disposava d'una secció denominada «Cine y teatro», encapçalada per Vicenç Burgues, dins la qual s'analtzaven minuciosament tots els aspectes moderns referents al món del cinema, així com ens comentava en el seu estudi Miquel Antoni Cruz (CRUZ 2017: 179). Posteriorment, amb el canvi de seu a Barcelona, la revista eixampla les seues mires i la seua nouvinguda directora, Isabel-Clara Simó, és l'encarregada de formar un grup de treball més tècnic i més especialitzat en les matèries. Ella es converteix en la referència absoluta de les publicacions, dirigint, interactuant i manipulant la totalitat estructural de les seues pàgines. Cal esmentar que a l'etapa anterior va adquirir experiència al costat del seu marit i de grans professionals, fet que va afavorir el creixement progressiu d'una gran promesa centrada en els articles d'opinió i en les entrevistes personalitzades. En aquesta segona etapa, Simó passa de l'eterna solitud de l'escriptori, llapis i paper a llargues conversacions amb personalitats destacades dins l'àmbit cultural i polític a nivell nacional i internacional. Segons la pròpia directora, algunes d'elles li van causar un gran impacte en la seua personalitat, fet que va propiciar la visió del món amb altres ulls: «unes van ser positives, altres em van decebre profundament, però totes em van aportar un granet de sorra a l'hora de cimentar la meua construcció ideològica».⁶ D'entre totes elles, des-

6. Entrevista personal amb Isabel-Clara Simó a sa casa de l'Ametlla del Vallés, el 26 de setembre del 2013.

taca la de Miguel Ángel Asturias, ambaixador de Guatemala a París, el 8 d'agost del 1968; la de J. V. Foix, literat que no admetia preguntes, el 23 de setembre del 1972; la de Ricard Salvat, amb qui va mantenir una estreta relació professional, l'11 de novembre del 1972; la de Joan Fuster, el 24 de març del 1975; la d'Antoni de Senillosa, el 29 de novembre del 1975; la de Josep Faulí, el 21 de maig del 1977; la de Salvador Espriu, el 22 de gener del 1983; o la de Maria Aurèlia Capmany, el 12 de febrer del 1983.

Pel que fa al món del cinema i de la televisió, Isabel-Clara Simó va entrevistar el periodista Joan Castelló Rovira, director de programes de gran audiència a Ràdio Barcelona («Directo») o a la televisió autonòmica («De bat a bat»), el 24 de novembre del 1979; l'actriu Rosa Maria Sardà, l'1 de març del 1980; o el crític televisiu i director d'un programa sobre el cinema català, Joan Francesc de Lasa, el 15 de desembre del 1979. En aquest darrer diàleg, de Lasa explicava en què consisteix el treball com a crític:

el crític no pot limitar-se a fer una crítica dels programes com a tals. El crític ha de fer una funció didàctico-social, en un sentit orientador, i això partint d'una espiritualitat, d'un sentit estètic. És a dir, no tant si un programa és bo o és dolent, sinó com s'ha de veure, com s'ha de mirar. (DE LASA, *Canigó* 636, 6).⁷

Però, deixant a banda el paper de la directora, la revista, al llarg del seus quasi 30 anys de vida, té l'honor d'haver comptat amb l'ajuda de professionals de l'àmbit cinematogràfic que, a més, col·laboraren constantment en les seues pàgines. És el cas de Maria Antònia Aloguín i Pallach, Montse Calvo, Montserrat Castillo, Arnau Olivar, E. R. Frei o Miquel Doménech. De fet, aquest últim s'encarregà d'informar el lector, setmana rere setmana, de totes les novetats cinematogràfiques i televisives que anaven esquitxant la cartellera, tractant d'analitzar aquells directors internacionals coneguts i no coneguts, aquelles pel·lícules que suposaven una ruptura amb els cànons tradicionals, així

7. A partir d'aquest moment citarem el número de la publicació i la pàgina de la següent manera, per tal de facilitar i agilitzar la seua recerca.

com també l'estudi dels subgèneres del setè art com ara el terror, l'eròtic o l'històric, entre d'altres.

A més, després de les vacances d'estiu del 1981, la revista incorpora un suplement denominat «Papers», l'objectiu del qual és explorar la diversitat artística dins dels Països Catalans. Gran quantitat de col·laboradors de renom participen en aquest afegit, com ara Ricard Salvat, Pere Calders o Avellí Artís-Gener. D'entre tots ells, Jaume Fuster és l'encarregat d'analitzar clínicament el paper de la televisió en la societat catalana contemporània.

3. ANÀLISI DEL CINEMA CATALÀ

En aquest punt tractarem d'esquematitzar la nostra ponència tractant de realitzar petites classificacions referents a les nombroses aportacions plasmades en les pàgines de la revista a partir del 1979. Així, tractarem de donar pinzellades de les diferents mostres que diversos col·laboradors han mostrat quant a la situació del cinema català (en llengua catalana) en aquella època.

En primer lloc, i seguint un ordre cronològic, mostrarem les aportacions de Maria Antònia Aloguín Pallach, col·laboradora que ens informà, a inicis del 79, de la situació del cinema a Catalunya i ens analitzà una petita mostra de pel·lícules catalanes com *La Ciutat Cremada* d'Antoni Ribas o *L'orgia* de Francesc Bellmunt. Jordi Fortuny també estudià el curtmetratge *Gràcia*, en el número 599; Miquel Domènech ens posà damunt de la taula la trajectòria emergent i meteòrica del director Francesc Betriu, el 1980; Serpentina, ens comunicà l'estrena de *Baix Empordà*, un film d'Antoni Martín, el 1982; però fou Lluís Crusellas qui s'encarregà de posar en l'aparador una pel·lícula que desprengué gran simbolisme per al poble català: *Companys, procés a Catalunya*, dirigida per Josep Maria Forn i Costa el 1979 i en la qual es projecten els darrers mesos del president Lluís Companys.

Al llarg d'aquests anys tan productius per al cinema català, s'han estudiat molts dels secrets del setè art i molts col·laboradors han exposat els seus estudis. Recalquem l'al·lusió al cinema eròtic català (*Caniçó* 641, 27), a l'auge de pel·lícules infantils en llengua catalana (780,

32), a l'estudi de rendibilitat del cinema català (738, suplement «Papers», 12), o a la menció del doblatge de pel·lícules internacionals al català (712, 28 i 733, suplement «Papers», 12). Ara bé, a causa del caràcter liberal i independentista en pro de la llengua catalana de la revista, esdevenen nombrosos els articles en els quals són presents les reivindicacions lingüístiques en el cinema i en els mitjans de comunicació. Destacarem la queixa de Gonçal Castelló sobre la prohibició del català en les emissores de ràdio de la Comunitat Valenciana (739, 10), la referència a la normalització de l'ús del català a través del cinema, que realitzà E. R. Frei (770, suplement «Papers», 12) i a la insistència de recuperar la història i reexplicar-la a través del cinema a Catalunya que recull Miguel Doménech, el qual comenta:

Recuperar la història pròpia, reexplicar-la a través del cinema és una pràctica generalitzada en aquells països que, sortint d'un període de repressió i foscor, comencen a endinsar-se en una nova etapa de llibertat. D'exemples n'hi ha a tort i a dret arreu del món, car no pot haver-hi alliberament nacional sense recuperació i foment de la pròpia identitat (DOMÉNECH, *Canigó* 781, 30).

Òbviament, també són importants les funcions d'aquells col·laboradors que analitzen el paper dels mitjans de comunicació en llengua catalana que retransmeten per als seus ciutadans. És el cas de Xavier Borràs, que ens resumeix el paper de la televisió en català (655, 31), o de Quimet Barceló, que fa el mateix però amb les emissores de ràdio (734, 24). Així mateix, Jaume Fuster ressalta el paper dels documentals catalans (750, suplement «Papers», 11). També destaquem l'objectiu dels col·laboradors que trien actrius catalanes que han representat un paper emblemàtic en sèries de caràcter simbòlic per als catalans, com és el cas de Sílvia Munt, que representà el paper de «La Colometa» en l'adaptació televisiva de la novel·la *La plaça del diamant* de Mercè Rodoreda, un dels grans referents de les lletres catalanes (714, 10).

Per últim, recalcarem els reportatges que diferents especialistes han realitzat a través de l'anàlisi històrica del cinema català després de la mort de Franco. És el cas de Miquel Doménech, que ens resumeix

els últims cinc anys del cinema post-franquista (700, 78-80); o de Lluís Alsina, que torna a repetir l'estudi un any després (756, suplement «Papers», 12). Un altre especialista, E. R. Frei, s'encarregarà de tancar aquest capítol amb un estudi semblant, amb un altre any de diferència (782, suplement «Papers», 12-13 i 792, suplement «Papers», 11-13). Per últim, destaquem una entrevista de Montserrat Castillo a Miquel Porter, nomenat recentment responsable de la secció de cinema de la Conselleria de Cultura de la Generalitat de Catalunya, i en la qual s'intentarà donar un pas endavant, tractant de visionar un futur ric per al cinema català i emfasitzant el vincle necessari entre el cinema i els emplaçaments culturals:

En els aspectes culturals es farà un esforç bastant notable, per tal de concentrar els esforços. S'aprofitarà el que existeix a les universitat, en les escoles tècniques. S'aprofitarà i es revifarà l'antiga estructura del cineclubisme, que serà autònoma, els cineclubs aniran pel seu compte, però amb un autèntic sistema que els faci viables (PORTER, *Canigó* 702, 14-16).

4. ESTUDI DE CINEASTES I PEL·LÍCULES D'ÀMBIT NACIONAL I INTERNACIONAL

Com resa el títol de la ponència, la revista *Canigó* representa una plataforma cinematogràfica de primer nivell per a la societat catalana contemporània. És per això, que els crítics cinematogràfics que escriuen en ella no solen centrar-se en l'estudi localista de l'art, sinó que, a més, tracten d'obrir-se al món de forma paral·lela al desenvolupament que havia patit la publicació. Les seues pàgines finals (on s'inclouen els apunts artístics), el seu suplement «Papers» i el seu caràcter setmanal ofereixen la possibilitat a l'especialista d'exposar al públic informació de pel·lícules de cartellera, de directors internacionals de moda o de reflexions interessants a través del seu visionat. És el cas d'un copios grup de pel·lícules que s'estrenaven en les diferents sales del país, com ara: *El expreso de medianoche* (588, 15), *Nuremberger Prozess* (615, 33), *La Sabina* (635, 29-30), *Cristo se paró en Eboli* (651,

27-28), *El mago de Lublin* (668, 29), *La mano negra* (674, 29-30), *Recuerdos* (692, 30), *Bodas de sangre* (714, 29), *Tarzán* (735, 30), *El proceso de Burgos* (740, 28), *Naftalina* (761, 30), o *Fitzcarraldo* (771, 16-17), entre moltes altres.

Aprofitant aquest caràcter divulgatiu i erudit, els diferents crítics que col·laboren, en especial Miquel Doménech, tractaren d'oferir als lectors una informació fresca i atractiva, moltes vegades inabastable en altres mitjans, sobre diferents directors de cinema d'àmbit internacional, així com la situació cinematogràfica en altres països europeus i exòtics, per tal de comparar-los amb els propis. En el primer dels casos, remarcarem els estudis realitzats a Woody Allen (590, 15-16), Arturo Ripstein, cineasta mexicà (598, 32-33), Brian de Palma (601,34), Bigas-Lunas (611, 29-30), Bernaldo Bertolucci (640, 29), Robert Altman (652, 29-30), Charles Chaplin (657, 29), Nagisha Oshima (665, 29-30), Clint Eastwood (683, 28), Alain Resnais (686, 28), Albert Jané (697, 30), Akira Kuroxava (701, 28-29), Robert Young (703, 28), José Luis Garci (713, 27-28), Marizio Nichetti (785, 29) o Buster Keaton (790, 30); en el segon d'ells destaquem l'anàlisi del cinema tan pintoresc com l'israelià (596, 33), el nord-americà (610, 33), l'alemany federal (757, 30- 31), l'alemany democràtic (750, suplement «Papers», 13), l'australià (636, 30), el rus (666, 30), el llatí (719, 32-34), l'indi (751, suplement «Papers», 14), l'anglès (753, suplemento «Papers», 15), el cubà (764, 28-29) o el iugoslau (774, suplement «Papers», 4-5).

A més, les pàgines de la revista serveixen per a homenatjar aquells directors mítics que han mort recentment, com és el cas d'Alfred Hitchcock (659, 33-34), Peter Sellers (670, 15), Luis Buñuel (772, suplement «Papers», 12), King Vidor (789, suplement «Papers», 13) o Jacques Tati (789, suplement «Papers», 13). També, per a recordar aquelles estampes eternes del món del cel·luloide que són uns referents, com ara els escenaris romans (754, 29) o els gratacels de Nova York (620, 18).

Reunint aquest compendi de cites, no podem deixar d'evidenciar que la revista *Canigó* representà un espai fonamental per a que diversos reporters utilitzaren les seues pàgines com a trampolí a diversos mitjans més especialitzats en la matèria, com fou el cas de Montserrat Castillo, qui col·laborà en altres publicacions com *Serra d'Or* o la

Revista de Catalunya, a més de realitzar nombroses conferències i presentacions sobre la rica història de la il·lustració a Catalunya.

5. REPORTATGES DE FESTIVALS INTERNACIONALS DEL MÓN DEL CINEMA

Altra de les causes que justifiquen l'admiració de la directora de la revista pel món del cinema són les contínues referències, en forma de reportatges, elaborades per corresponsals dels resultats i conclusions extretes dels diferents certàmens i festivals internacionals celebrats en continent europeu. Dins d'aquest punt, podem diferenciar els certàmens d'àmbit menor, de caràcter més provincià que, amb el pas del temps, han aconseguit un cert renom a Europa, com ara la Trobada Cinematogràfica de les Nacionalitats a la Vall d'Aosta (616, 30) en forma de seminari i cobert per M. P. M. el 1979, el Festival Super 8 esdevingut a Barcelona el 1980 i cobert per Montserrat Castillo (656, 29), el Festival del Cine del Terror de Molins de Rei (689, 29-30) cobert per Miquel Doménech el 1980, o els Festivals, també de cinema de terror, celebrats a Sitges coberts per Josep Maixenchs i Agustí el 1981 (731, suplement «Papers», 10) i per E. R. Frei el 1982 (774, 13-14). O també els festivals de cine amateur com el Festival Cinema Unica Amateur a Baden dei Zurich i el Festival Internacional de Cinema Amateur de la Costa Brava, coberts per Montserrat Castillo el 1980 (677, 30).

Mereixen especial atenció aquelles cròniques i ressenyes acompanyades de documents fotogràfics en què la revista ofereix un nombre major de pàgines amb la finalitat de mostrar al lector totes les dades i conseqüències derivades de les seues celebracions. D'entre tots ells, destacarem la Setmana Internacional del Cinema de Barcelona, cobertes per Miquel Doménech el 1979 (630, 32-33), el 1980 (688, 29) i el 1981 (734, suplement «Papers», 14); la Mostra de Venezia coberta per Arnau Olivari el 1980 (687, 29-33), el 1981 (735, 10-12) i el 1982 (769, 29); el Festival Internacional de Cannes cobert per Bruno Noya el 1981 (713, 15-16), o per E. R. Frei el 1982 (766, suplement «Papers», 4-7); el Festival Internacional de Cinema de Pesaro cobert per Miquel

Doménech el 1982 (774, suplement «Papers», 4-5); el Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián cobert per Jorja Cirera el 1982 (783, suplement «Papers», 10-11); la Mostra de València Cinema del Mediterrani coberta per E. R. Frei el 1982 (784, 30); la Semana Internacional de Cine de Valladolid coberta pel mateix reporter (788, 10) o el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva també cobert per E. R. Frei el 1982 (791, 29-30).

Lògicament, se'n deriven moltíssimes idees i conclusions d'aquests sumptuosos certàmens, disposades, totes elles, a ulls dels lectors que gaudiran atents a les opinions vessades pels professionals. Amb l'estrena de la nova dècada dels vuitanta i l'inici d'una etapa més liberal, és inevitable fer una ullada al passat i analitzar els nous corrents que ronden el mercat cinematogràfic, així com adverteix Arnau Olivar a la Mostra de Venècia del 1980, represa després d'una interrupció a inicis dels 70:

Avui, el món del cinema (em refereixo als autors dels films i a la crítica) ha variat fonamentalment: molts dogmatismes polítics estan desacreditats; la ideologia marxista, en entredit; el comunisme stalinià, rebutjat; la terrorífica experiència feixista europea no ha estat oblidada. Es torna a una valoració de l'home individual; les masses van essent desplaçades per col·lectivitats d'individus. El nacionalisme es va imposant a l'internacionalisme. Molts valors que alguns consideraven definitivament caducats (la família, el matrimoni, etc.) tornen a sorgir més o menys renovats (OLIVAR, *Canigó* 687, 29)

6. TELEVISIÓ I RÀDIO

A propòsit de la temàtica de la ponència, en punts anteriors, i de forma discreta hem fet referència a la tasca important que els mitjans de comunicació desenvolupen en una comunitat com ara la catalana, la qual disposa d'una llengua i d'uns mecanismes propis i eficients per al seu desenvolupament autònom. És per això, que molts col·laboradors observen detingudament aquelles imatges que els diferents canals de televisió ofereixen al ciutadà per a plasmar en les pàgines de la revista la seua inconformitat o la seua opinió més sincera. Per exemple, la

mateixa directora es queixa que TVE censura imatges de Guillermina Motta, cantant catalana, quan respongué a les incidències que l'«Estatut» d'Autonomia de Catalunya del 1979 oferiria al món musical (630, 15-17); o Joan Francesc de Lasa roman indignat quan observa que la mateixa cadena, en el seu informatiu de nit, no fa referència a la gran concentració que va tenir lloc a les immediacions del Camp Nou a propòsit d'una afirmació nacionalista; així com també Avel·lí Artís-Gener que es queixava de l'omissió de la mateixa cadena a oferir la celebració catalana de l'11-S (730, suplement «Papers», 3). De la mateixa manera, els col·laboradors recalquen la repercussió de la televisió en el món del cinema i, sobretot, que aquesta arribi als espectadors amb una gran varietat d'idiomes, entre els quals destaquen, el castellà i el català. Xavier Borràs, se centra també en un altre objecte ineludible en tota llar, el vídeo, caracteritzant el seu article com «La cultura de l'instant» (658, 29).

La revista, com a difusora dels diferents àmbits comunicatius de la societat, promociona una infinitat d'emissores de ràdio, com l'andorrana, coberta per Joana Viusà (655, 25) i dels seus respectius programes, com ara «Jovenívol», que rep un encertat homenatge (682, 10) de Ràdio 4, així com la capacitat de convivència d'un bilingüisme correcte dins de les ones, com recull Ernest Sabater (654, 33). Com no podia ser d'altra manera, amb un caràcter reivindicatiu, molts col·laboradors ofereixen al lector un nombre elevat de raons per les quals és necessari que existisca una televisió autònoma en llengua catalana, com és el cas exposat en l'editorial del número 671.

La revista també difon aquells esdeveniments i festes populars de gran renom que han estat retransmeses per la televisió, com el Misteri d'Elx del 1980 (672-8) o esdeveniments esportius de gran tonatge com el Mundial de Futbol que tingué lloc a Espanya el 1982 (766, 1). I, per últim, el món de la publicitat i el seu corresponent estudi també té cabuda en les seues pàgines. És el cas de Jaume Fuster, que recull la guerra diària que es viu en les entranyes d'aquest sector (733, suplement «Papers», 13), o Miquel Quintana (714, 20) que també dedicava una pàgina a l'estudi de la llengua en la publicitat.

Amb tot, remarcarem que en els darrers anys de la revista i, en especial, en el suplement «Papers», existeix una sessió enfocada exclu-

sivament a analitzar el món de la televisió, dins el qual, Jaume Fuster s'encarrega d'exposar al lector aquells aspectes que, setmana rere setmana, ell considerava més rellevants. Per exemple, anunciava el retorn a la petita pantalla d'un personatge molt estimat pels catalans, Montserrat Roig (738, suplement «Papers», 13); analitzava programes com «Esta noche» presentat per Carmen Maura (740, suplement «Papers», 14); feia balanç de les diferents emissions de la Nit de Cap d'Any (745, suplement «Papers», 11); o comentava estudis com aquell que calculava la mitjana d'hores al dia en què l'espectador observava la televisió (751, suplement «Papers», 13).

7. ENTREVISTES

Ara bé, si cal destacar algun dels trets més característics de la revista, aquest seria el paper rellevant que adquireixen les entrevistes al llarg de totes les seues etapes. Totes elles desprenen uns diàlegs vius i carregats de simbolisme que infonen professionalitat a la publicació. Cal remarcar que moltes d'aquestes aportacions, són entrevistes a cineastes catalans, que aportaran la seua opinió sobre la situació actual del cinema català, encasellant-lo en una situació privilegiada comparant-lo amb l'evolució que està experimentant el setè art a Espanya i a Europa.

D'aquesta manera, proliferen de forma cridanera les entrevistes en els darrers anys de la revista, fet que reflecteix la gran preocupació que es mantenia per a la difusió i expansió d'aquest art en llengua catalana. Hem trobat un nombrós grup de conversacions i entrevistes, totes elles de diversa índole, entre les quals destaquem les realitzades a Josep M. Nunes (603, 13-14), Frances Bellmunt (685, 10-13), Antoni Drove (706, 10-13), Esteve Rovira (730, 10-11), Antoni Ribas (770, suplement «Papers», 12), Josep Maria Forn (773, suplement «Papers», 12-13), Jordi Feliu (775, suplement «Papers», 4), Gonçal Herralde (776, suplement «Papers», 4), Ventura Pons (779, suplement «Papers», 11), Jordi Cadena (781, suplement «Papers», 13), Ferran Llagoster (784, suplement «Papers», 13), o Miquel Iglesias Bonn (785, suplement «Papers», 11), de qui recollim la següent resposta, a propò-

sit de les possibilitats comercials del cinema realitzat a Catalunya que tenen de llengua vehicular el català:

El fet a Catalunya les té totes; em refereixo als films d'un cert nivell. Però hem pensar en un públic internacional, per més localitzats que siguin els temes i personatges, fugint dels provincialismes. Un exemple, que m'agradaria fer: Santiago Rusiñol i la seva època. Un home català i internacional, alhora, amb un anecdotari immens (IGLESIAS, *Canigó* 785, suplement «Papers», 11)

Indubtablement, no només els directors de cinema són els protagonistes d'aquestes entrevistes. Isabel-Clara Simó en realitza algunes centrades en altres professionals de l'art, com aquella que formalitzà a Castelló Rovira, un locutor de les ones (633, 18-20) i a Joan Francesc de Lasa, un crític televisiu (636, 6-7); Bruno Nova entrevista l'actriu Sílvia Munt (714, 10-11); Josep Masats ho fa amb Montserrat Roig, presentadora i escriptora (760, suplement «Papers», 8-9) o E. R. Frei s'entrevista amb els organitzadors del Festival Internacional de Cinema de Terror de Sitges (790, suplement «Papers», 8-9), o amb els responsables de l'Institut de Cinema Català (793, 11). De fet, amb tantes entrevistes disponibles en les seues pàgines, no podem deixar de remarcar la imprescindible immediatesa que ofereixen les seues pàgines i la claredat amb la qual molts dels entrevistats exposen els seus discursos. En poques paraules, la revista *Canigó* esdevé una joia per polir per a aquells investigadors que estudien l'evolució del cinema català en l'època de la Dictadura, Transició i la Post-Transició.

8. CONCLUSIÓ

El fet d'arreglegar en un escrit d'aquestes característiques totes les referències de l'àmbit cinematogràfic que les pàgines de la revista *Canigó* ha publicat en aquest breu espai de temps (del 1979 al 1983) esdevé una tasca molt complicada de resumir, a causa del nombre elevadíssim de referències que hom pot trobar. A més de les citades en aquest article hem deixat en el tinter aquelles aportacions que feien

referència a l'estudi de diferents subgèneres cinematogràfics com el cinema històric (600, 32), el cinema eròtic «s» (607, 30-31), el cinema d'espies (627, 30), el cinema de terror extraterrestre (628, 32-33), el cinema per a xiquets (660, 31), el cinema musical (678, 29), el de fantasia i llegenda (738, 30), el dels mites (744, 28), les comèdies (747, 27), el pornogràfic (763, suplement «Papers», 13), el romàntic (769, 29), el d'aventures (771, 29-30), el d'animació (783, 29), el de bàrbars (791, 29) o el de catàstrofes (791, 30). La causa principal, és la manca d'espai, que donaria pas a una investigació molt més profunda. Concloent, la revista *Canigó* ofereix un ample ventall d'allusions i de textos apologetics envers un art tan fascinant com el cinema, en una època en què Espanya, i Catalunya, tracten d'obrir-se al món després d'any d'un ostracisme lacerant.⁸

BIBLIOGRAFIA⁹

CRUZ (2017): Miquel Antoni Cruz Morente, *La revista Canigó (1954-1983), un referent cultural i literari dels Països Catalans*, Universitat d'Alacant.

8. Miquel Cruz ens informava en el seu estudi que en l'inici de la dècada dels setanta ja s'observa, en les pàgines de *Canigó*, la necessària obertura a l'estranger per part del cinema que concorda amb un cert sentit crític amb la societat d'aleshores (CRUZ 2017: 185).

9. Per a la realització d'aquest text s'ha acudit al corpus de la revista *Canigó* en els anys compresos del 1979 al 1983. A més, s'han tingut en compte tot un seguit d'entrevistes personals a la directora de la revista en aquesta època, Isabel-Clara Simó, que ens ha rebut amablement a sa casa de l'Ametlla del Vallès.

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* (2019)



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

