TREBALLS DE LA SOCIETAT CATALANA
DE LLENGUA I LITERATURA, 13

LITERATURA CATALANA CONTEMPORÀNIA: MEMÒRIA, TRADUCCIÓ I NOVES TECNOLOGIES

Edició a cura de
JOAQUIM ESPINÓS I LLIRIS PICÓ

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

Institut d'Estudis Catalans

TREBALLS DE LA SOCIETAT CATALANA
DE LLENGUA I LITERATURA

13

TREBALLS DE LA SOCIETAT CATALANA
DE LLENGUA I LITERATURA, 13

LITERATURA CATALANA CONTEMPORÀNIA: MEMÒRIA, TRADUCCIÓ I NOVES TECNOLOGIES

Edició a cura de
Joaquim Espinós i Lliris Picó

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

BARCELONA, 2017

Biblioteca de Catalunya. Dades CIP

Jornada LITCAT d'Intergrups de Recerca (3a : 2017 : Alacant, País Valencià)
Literatura catalana contemporània : memòria, traducció i noves tecnologies. — Primera edició. — (Treballs de la Societat Catalana de Llengua i Literatura ; 13)
Actes de la III Jornada LITCAT d'Intergrups de Recerca. — Bibliografia
ISBN 9788499653730. — ISBN 9788416724703 (Universitat d'Alacant)
I. Espinós Felipe, Joaquim, editor literari II. Picó, Lliris, editor literari
III. Societat Catalana de Llengua i Literatura IV. Universitat d'Alacant V. Títol
VI. Col·lecció: Treballs de la Societat Catalana de Llengua i Literatura ; 13
1. Literatura catalana — Història i crítica — Congressos 2. Literatura catalana — Traducció — Congressos 3. Literatura europea — Traduccions al català — Congressos
4. Literatura catalana — Recursos electrònics en xarxa — Congressos
821.134.1.09(063)
821.134.1'25(063)
821(4)'24=134.1(063)
821.134.1:004.738.5(063)

Aquesta edició ha estat possible gràcies al conveni subscrit entre la Universitat d'Alacant i l'Institut d'Estudis Catalans (Societat Catalana de Llengua i Literatura). Ha rebut també suport econòmic de la Universitat de Barcelona, de la Universitat Autònoma de Barcelona, de la Universitat de les Illes Balears, de la Universitat Pompeu Fabra, de la Universitat de Girona, de la Universitat Rovira i Virgili i de la Universitat de Vic. Ha comptat, així mateix, amb la col·laboració dels grups de recerca següents: Grup de Recerca de Patrimoni Literari, Institut de Llengua i Cultura Catalanes (UG); Grup d'Estudi de la Traducció Catalana Contemporània — GETCC (UAB); POCIÓ —Poesia i Educació— (UB); Grup d'Estudis de Literatura Contemporània (UA); Grup d'Estudis Transversals: Literatura i altres Arts en les Cultures Mediterrànies (UA); Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana - GRILC (URV); Literatura Contemporània: Estudis Teòrics i Comparatius (UIB); Grup de Recerca Textos Literaris Contemporanis: Estudi, Edició i Traducció (UV-UCC); Grup d'Estudis de Gènere: Traducció, Literatura, Història i Comunicació (UVic-UCC) i Grup d'Estudis de Traducció, Recepció i Literatura Catalana (UPF)

© dels autors de les ponències
© 2017, Institut d'Estudis Catalans i Universitat d'Alacant, per a aquesta edició

Primera edició: setembre del 2017

Compost per Jorge Campos
Imprès a Service Point FMI, SA

ISBN (IEC): 978-84-9965-373-0
ISBN (Universitat d'Alacant): 978-84-16724-70-3
Dipòsit Legal: B 19373-2017

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

Joaquim Espinós: *Presentació* 7
Anna Perera Roura: *El portal www.patrimoniliterari.cat, una cartografia literària dels jocs florals (1868-1939)*. 11
Jordi Jané-Lligé: L*a llengua literària en les traduccions de "La cua de palla" (1963 – 1970). A la recerca d'un model d'anàlisi* 25
Alexandre Bataller Català: *Poesia oral improvisada: revifalla de la glosa, diàleg intercultural i transposició didáctica* 45
Anna Esteve: *Els diaris d'Emili Gómez Nadal* 71
Isabel Marcillas: *Teatre aplicat: una dramatúrgia per a l'educació de la memòria* 83
Montserrat Corretger: *Odó Hurtado, novel·lista d'exili*. . . . 97
M. Victòria Parra Moyà: *La poètica visual de J.M. Calleja: activisme, internacionalitat, socialització i tradició*. 121
Ricard Giramé-Parareda i Mia Güell Devesa: *Endrets.cat: un espai virtual també per a la memòria i la interculturalitat* . . 143
Sílvia Coll-Vinent: V*alery Larbaud i la literatura catalana (1915 – 1927)* 157
Eusebi Coromina Pou - Laura Vilardell: *La traducció de* Vol de nit *d'Antoine de Saint-Exupéry: entre la censura i la recerca d'un model de llengua narratiu*. 173

PRESENTACIÓ

El dèsset de maig de 2017 va tenir lloc a Alacant la III Jornada Lit-Cat de grups d'investigació de literatura catalana contemporània. Aquesta localització perifèrica no és, ni de bon tros, gratuïta, ja que les dues edicions anteriors s'havien celebrat a Barcelona, a la sala Prat de la Riba de L'IEC. Tot aprofitant la infrastructura proporcionada per la delegació de l'IEC a Alacant, els membres del Grup de Recerca de Literatura Contemporània de la Universitat d'Alacant, organitzadors d'aquesta III Jornada, vam pensar que seria una bona ocasió per visualitzar, de manera explícita, la unitat de la llengua i la cultura catalana en la seua capital més meridional. Aquest objectiu, creiem, es va acomplir plenament, i sols per això ja va valdre la pena l'experiència.

Pel que fa al contingut de la jornada, les diverses intervencions constitueixen una bona mostra de les actuals tendències de la investigació literària catalana. Juntament amb estudis de caràcter historicoliterari i hermenèutic, que abasten tots els gèneres, trobem textos vinculats a la problemàtica de la traducció i a l'ús de les TIC aplicades a la didàctica de la literatura.

Així, pel que fa al estudis vinculats a un autor concret, Montserrat Corretger traça les línies mestres de la narrativa d'Odó Hurtado, escriptor no prou conegut ni valorat, que testimonia en les seues novel·les la situació de la classe burgesa exiliada a Mèxic des de plantejaments existencials individuals. Per aquest motiu, esdevenen un testimoni des de dintre, un documental de fort component literari que li permeté arribar a un gran públic. M. Victòria Parra, per la seua part, explora la poètica de J.M. Calleja, creador vinculat a les avantguardes dels darrers anys del segle xx. La seua obra s'adscriu a la poesia visual, tot i expressar-se també amb altres formats, com instal·lacions, llibres d'artista, Net.Art, *performance*s o Mail Art. Anna Esteve, especialista en

literatura memorialística, du a terme una penetrant lectura dels diaris d'Emili Gómez Nadal, intel·lectual valencià exiliat a França. El de Gómez Nadal constitueix una mostra excel·lent d'aquesta cosa tan rara en les nostres lletres que és el diari íntim. Això, i el seu indubtable interés documental, ja justifiquen sobradament la reivindicació que en fa l'autora. Isabel Marcillas dedica el seu text a resseguir la petjada de la memòria històrica en dues peces teatrals: *Peus descalços sota la lluna d'agost*, de Joan Cavallé, i *Apatxes*, d'Helena Tornero. L'autora completa el seu estudi amb una proposta d'aplicacions didàctiques, amb la intenció de paliar el desconeixement i desinterés dels jóvens actuals pel passat recent. L'estudi que Alexandre Bataller dedica a las poesia oral improvisada, amb especial incidència en els glosadors mallorquins actuals, té també una important vessant didàctica. La recuperació i modernització d'aquesta poesia tradicional en tot el territori catalanoparlant la fan especialment apta per a la seua introducció l'àmbit de l'educació secundària, amb la voluntat de fer de la literatura popular una experiència creativa i identitària.

Alguns dels treballs presentats a la jornada s'agrupen al voltant de la traducció i la recepció de la literatura europea a les lletres catalanes. És el cas del de Sílvia Coll-Vinent sobre la relació de Valery Darbaud amb la literatura catalana. La vocació europeista de l'influent escriptor francés i el seu amor per la cultura espanyola el van posar en contacte amb autors com Eugeni d'Ors, Josep M. Junoy o Joan Estelrich, que l'introduiren en el coneixement de la literatura catalana de l'època. Un caire més lingüístic tenen les altres dues col·laboracions enquadrables en aquest bloc, en tant que es vinculen a la problemàtica de la traducció durant la recuperació literària de la postguerra. Així, la signada per Eusebi Coromina i Laura Vilardell s'ocupa de la traducció de la novel·la *Vol de nit* d'Antoine de Saint-Exupéry, i la de Jordi Jané-Lligé de la llengua literària en les traduccions de la col·lecció "La cua de palla". En tots dos casos s'analitzen les dificultats que el sistema literari català tenia per a construir un model de llengua que, tot deslliurant-se de la ja coercitiva herència noucentista, conjugués naturalitat i ductilitat literària.

Les dues aportacions que resten giren al voltant del cada vegada més important paper de les noves tecnologies en l'estudi i la difusió de

la literatura catalana. Així, Anna Perera-Roura ens presenta una cartografia dels jocs florals bastida en el portal *www.patrimoniliterari.cat*. Gràcies a la informació que s'hi aglutina, és possible formar-se una imatge global i detallada alhora d'aquesta fonamental plataforma de les lletres catalanes contemporànies. Ricard Giramé i Mia Güell, per últim, proposen un recorregut per la memòria i la interculturalitat a través del portal pioner en l'estudi de les geografies literàries catalanes, *Endrets.cat*., posat en marxa ja fa anys per l'infatigable Llorenç Soldevila.

Tot plegat constitueix una bona mostra de les línies d'investigació que estan duent-se a terme en els grups de recerca especialitzats en la literatura catalana contemporània. Esperem que les pròximes convocatòries continuen donant fe de la vitalitat i diversitat d'aquesta fonamental tasca.

EL PORTAL WWW.PATRIMONILITERARI.CAT, UNA CARTOGRAFIA LITERÀRIA DELS JOCS FLORALS (1868-1939)[1]

Anna Perera Roura
Grup de Recerca de Patrimoni Literari,
Institut de Llengua i Cultura Catalanes
Universitat de Girona

El context històric de la segona meitat del segle XIX va ser especialment convuls en el terreny polític i social. Arran de la manca de confiança en els estaments de poder de l'estat espanyol, la classe dirigent catalana va optar «per un nou model d'economia, política, dret, literatura, art, filosofia, d'acord amb una complexa presa de consciència «nacional» paral·lela a les grans construccions nacionals del moment» (Casacuberta i Rius 1988: 16). En aquest escenari, la literatura catalana va ser objecte d'un procés de revitalització que va tenir una incidència directa en diferents parcel·les culturals i que, per tant, també va afectar parcel·les socials i polítiques. Un dels principals objectius d'aquest moviment, conegut popularment amb el nom de «Renaixença», consistia en renovar les bases de la literatura catalana per tal de convertir-la en una literatura moderna, potent, i amb unes característiques identitàries pròpies. Tanmateix, aquest procés no es va produir de manera exclusiva en els territoris de parla catalana, sinó que a causa de les circumstàncies històriques i polítiques de l'època podem establir molts paral·lelismes entre la «Renaixença» catalana i el «Rexurdimento» de la literatura en llengua gallega (Beramendi 2012: 25) o el «Felibritge» provençal (Casanova 2012). Així doncs, al llarg de la segona meitat del segle XIX es van impulsar diferents plataformes culturals a través de les quals donar a conèixer i promocionar la literatura en llengua catalana. Una de les iniciatives que va exercir un pes més rellevant per tal d'assolir aquesta empresa va ser la creació de certàmens literaris, la majoria dels quals coneguts amb el nom de Jocs

1. Una versió d'aquest treball es publicarà, en llengua castellana, a les actes del VI Col·loqui *Otro Viaje extraordinario*: textos, territorios, tecnologías.

Florals,[2] que amb poc temps van esdevenir una peça clau en el desenvolupament d'aquest moviment de represa cultural.

L'any 1859 es van celebrar, al Saló de Cent de l'Ajuntament de Barcelona, els primers Jocs Florals contemporanis, instaurats amb la intenció de reprendre la tradició del consistori medieval, sorgit a Tolosa de Llenguadoc, que portava aquest mateix nom. Gràcies a l'èxit de la primera convocatòria, la celebració dels Jocs Florals es va convertir en un dels esdeveniments culturals i socials més importants de la Barcelona de l'època i, en conseqüència, la celebració d'aquesta festa literària es va consolidar al llarg dels anys següents. En nombroses ocasions s'han destacat les potencialitats representatives, persuasives i simbòliques dels Jocs Florals, que «més enllà del certamen literari que són en primera instància, polaritzaren la intensa activitat simbòlica, monumentalitzadora i cívica» (Domingo 2013: 179) que acabarà configurant els codis compartits d'allò que podem anomenar, seguint Marfany (1995), la «cultura del catalanisme». En aquest sentit, hem de tenir en compte que, a partir de la dècada dels anys 70 del segle XIX, moltes ciutats del domini lingüístic van instaurar els seus propis certàmens literaris, creats a imatge i semblança dels de Barcelona. És per tot això, doncs, que a través de l'estudi del fenomen dels Jocs Florals podem realitzar, paral·lelament, una «anàlisi de conjunt d'una institució politicoliterària que permet situar-se en el moll de l'os de les relacions que estableix la literatura dins el complex entramat de discursos que configuren i alhora expliquen les societats modernes» (Casacuberta 2010: 6). Per tant, és evident que existeix una necessitat latent de conèixer millor el fenomen dels Jocs Florals, que ens permeti, a la vegada, conèixer millor les relacions culturals, socials i polítiques que van produir-se en els territoris de parla catalana durant el final del segle XIX i el primer terç del XX.

Durant el període 2011-2015, el grup de recerca de Patrimoni Literari de la Universitat de Girona ha estat portant a terme el projecte

2. Tot i que també existien certàmens literaris coneguts amb aquest mateix nom en altres ciutats situades fora del domini lingüístic català, com per exemple La Havana, A Coruña o Madrid, entre d'altres (Domingo 2011: 64).

«Literatura i corrents territorials: les terres de Girona (1868-1939)».[3] Aquest projecte va néixer gràcies a un antecedent clar: l'*Atles literari de les terres de Girona* (Aragó i Vilallonga 2003), una obra de gran envergadura, formada per dos volums en els quals es repassa la literatura que ha generat aquest territori a través de més de 1200 pàgines. La confecció d'aquest *Atles*, realitzat per la majoria dels membres de l'equip d'investigació, va empènyer el grup a continuar explorant les relacions existents entre la literatura i les terres de Girona. Així doncs, seguint aquest propòsit, l'objectiu principal del projecte «Literatura i corrents territorials» va ser inventariar, catalogar i analitzar les diferents iniciatives literàries, prestant un especial interès als certàmens literaris, que van sorgir a la província de Girona durant un període històric concret. Es tracta dels anys compresos entre la revolució de 1868, que va conduir al destronament del regnat d'Isabel II, i el final de la guerra civil espanyola. Són els anys, per tant, que van dels inicis de la recuperació de la llengua catalana com a llengua literària culta fins al moment d'estroncament oficial de la vitalitat cultural del català.[4]

El període històric en què el grup de recerca de Patrimoni Literari ha emmarcat la investigació és especialment interessant pel que fa a l'estudi de la història de la literatura catalana, ja que, tal com hem apuntat anteriorment, al llarg dels segles XIX i XX es van crear, arreu del domini lingüístic català, una sèrie de plataformes de difusió cultural que, a la llum dels resultats obtinguts, podem valorar com a especialment rellevants en l'esdevenir de la literatura catalana posterior. Amb la intenció d'analitzar més adequadament el paper que van desenvolupar aquestes iniciatives culturals i literàries, el projecte d'investigació mencionat es va fonamentar en quatre eixos d'estudi principals. En primer lloc, es va realitzar un inventari dels Jocs Florals, així com altres certàmens literaris, celebrats a les terres de Girona, durant el

3. Referència FFI2011-24706. Investigadora principal: Mariàngela Vilallonga. Organisme convocant: MICINN.

4. Vam decidir delimitar el marc temporal del nostre estudi fins a l'establiment de la dictadura franquista perquè les implicacions de l'ús del català com a llengua literària a partir d'aquest moment s'han d'estudiar des d'una perspectiva diferent.

període indicat (1868-1939). D'altra banda, es van estudiar les associacions, ateneus, casinos i altres agrupacions que eren les convocants i les organitzadores dels certàmens literaris. Si bé és cert que algunes d'aquestes entitats ja han estat estudiades des de l'àmbit de la història local, el nostre acostament pretenia ser, més aviat, una aproximació a la seva tasca de promoció de la literatura en llengua catalana. En tercer lloc, també es van indexar les revistes culturals i literàries, així com altres publicacions periòdiques, que exercien el paper de plataforma de difusió de la literatura catalana, ja que en aquest tipus de publicacions era on sovint apareixien les composicions i els textos premiats en els certàmens. En aquest sentit, no es pot obviar l'estreta vinculació entre algunes d'aquestes publicacions i les entitats convocants i organitzadores dels certàmens, pel fet que algunes d'elles eren publicacions sorgides directament de l'activitat pròpia de la mateixa entitat i, per tant, també eren plataformes de difusió ideològica. Finalment, l'últim eix d'estudi va consistir en la recopilació del major nombre d'informacions possibles sobre els autors i els impulsors (mecenes, organitzadors, etc.) més rellevants o amb més presència en les activitats literàries que van tenir lloc a les terres de Girona durant el període històric fixat. D'aquesta manera, podíem dibuixar els diferents grups implicats en cada certamen i, en conseqüència, establir «qui formava part de l'elit econòmica i política (qui dota premis) i cultural (qui promou, qui organitza, qui hi concorre i qui guanya)» (Figueras, 2015: 8).

La interrelació d'aquests quatre eixos d'estudi és clara, i un dels fets que millor ho demostra és l'expansió territorial que va experimentar el fenomen dels Jocs Florals. Aquesta qüestió va esdevenir fonamental en el plantejament i el desenvolupament del projecte «Literatura i corrents territorials: les terres de Girona (1868-1939)», ja que l'any 1872 la ciutat de Girona es va convertir en la primera ciutat catalana que va instaurar un certamen literari seguint l'exemple fixat pels Jocs Florals de Barcelona. Malgrat que, en un primer moment, la intenció del grup de recerca era investigar els certàmens i les diferents iniciatives literàries que van sorgir a la província gironina, ben aviat es va fer evident la necessitat d'estudiar el conjunt del territori català en relació amb el fenomen dels certàmens literaris, sobretot si tenim en compte que la «bibliografia sobre els Jocs Florals, tot i que van marcar de manera decisiva la pro-

ducció literària del país, com a mínim, des de la seva instauració, el 1859, fins als anys 80, és, a més de desdibuixada, insuficient» (Molas 2009: 193). Ara per ara, només existeixen estudis monogràfics exhaustius dedicats als Jocs Florals que van gaudir de més recorregut històric, exceptuant el de Barcelona. És el cas de les ciutats de Girona (Casacuberta 2010), Olot (Casacuberta i Rius, 1988) i Lleida (Malet 2009). Per tant, existeix una necessitat latent d'estudis que estableixin i analitzin, des d'una perspectiva interterritorial, les relacions culturals dels fenòmens literaris. D'alguna manera, arran de la instauració dels Jocs Florals de Barcelona l'any 1859 va emergir un substrat de literats amb voluntat de professionalitzar-se que, històricament, s'ha menystingut. Tanmateix, la tasca de represa cultural que portava implícita una institució com els Jocs Florals no es pot valorar sense tenir en compte l'emblema de catalanitat que representava en les coordenades espaciotemporals en les quals s'ha de situar. És per tot això que l'estudi realitzat pel grup de recerca de Patrimoni Literari es va focalitzar específicament en els motius i les circumstàncies que van propiciar l'expansió dels Jocs Florals en el conjunt del domini lingüístic català, amb la intenció d'analitzar-ne la significació històrica.

Els estudis acadèmics que tracten les relacions entre literatura i territori han gaudit d'un notable augment d'interès durant les últimes dècades. En un context globalitzat i hiperconnectat com el del segle XXI, és a través de la recuperació de la memòria, col·lectiva i local alhora, que podem entendre i valorar el nostre present històric i la nostra societat coetània. En aquest sentit, la noció de patrimoni literari ens és útil per tal de divulgar i reivindicar els textos literaris, posant-los, a la vegada, en relació amb el context en què van ser creats. Així doncs, segons les teories literàries proposades des del corrent conegut amb el nom de geocrítica,

> L'espace littéraire, enfin, est un lieu réel, matériel, géographique, fantasmé et représenté par la parole. La géocritique encore a naturellement vocation à interpréter les manifestations de cet imaginaire spatial. Nous sommes ici au point de rencontre de la géographie et de la littérature: la géographie est aussi une écriture de l'espace comme l'atteste son suffixe –*graphie* (Grassin 2000).

Si tenim en compte la concomitàncies entre aquests dos vessants, ens adonarem que els estudis literaris poden considerar el valor cognitiu i analític de la geografia i, sobretot, de la cartografia, des d'una perspectiva epistemològica, tal com defensava Robert Tally Jr., segons el qual «mapping establishes a meaningful framework for the subject, with points of reference for thinking about oneself and one's place in the broader social space» (2011). La denominada cartografia literària ens aporta un marc útil a través del qual poder representar les relacions culturals i les situacions lligades a la producció literària d'un territori concret. Així doncs, la pretensió última d'aquesta disciplina és facilitar l'estudi i l'anàlisi de la literatura, posant de manifest «the geographical notation, the theoretical mapping and charting of territory» subjacent en els textos literaris (Said 1993: 58).

Seguint les consideracions metodològiques formulades des d'aquest àmbit d'estudi, el grup de recerca de Patrimoni Literari de la Universitat de Girona es va proposar de realitzar una cartografia literària dels Jocs Florals celebrats durant el període temporal fixat. Un dels aspectes primordials de la cartografia literària com a metodologia de recerca és el fet d'utilitzar el mapa no per la seva funció merament decorativa o complementària en relació amb el text literari, sinó que aquesta disciplina utilitza el mapa com si es tractés d'un instrument analític més, tal com proposava Franco Moretti al seu *Atlante del romanzo europeo* (Moretti 1997: 5). Així doncs, bona part dels treballs que es realitzen seguint els paràmetres de la cartografia literària tenen l'objectiu de crear nous mapes, a més d'estudiar els mapes que ja existeixen, tasca que hem de considerar secundària. En aquest sentit, una part important dels resultats obtinguts durant el desenvolupament del projecte d'investigació «Literatura i corrents territorials» és consultable a través del mapa que es troba allotjat al web www.patrimoniliterari.cat.[5] Aquest portal inclou, a més d'altres eines tecnològiques, una cartografia en la qual s'hi troben representades totes les informacions sobre Jocs Florals i altres certàmens literaris de què dis-

5. Una experiència prèvia del mateix grup de recerca en l'àmbit dels mapes digitals que incorporen literatura georeferenciada va ser la creació de la versió en línea de l'*Atles literari de les terres de Girona*, disponible al portal www.atlesliterari.cat.

posa, actualment, el grup de recerca de Patrimoni Literari. La metàfora de la navegació per referir-se al procés de lectura, estudi o crítica de la literatura ha estat explorada a bastament (Borràs 2005: 54) i amb resultats notables. Tanmateix, aquesta metàfora pren encara més sentit si establim un paral·lelisme amb l'usuari digital, ja que gràcies a la cartografia literària dels Jocs Florals és possible navegar pel territori, físic i virtual, evidenciant l'expansió i l'evolució dels certàmens arreu de Catalunya.

En els últims anys han proliferat els mapes digitals que incorporen literatura georeferenciada, i la literatura catalana no n'és una excepció (Giramé 2014). A banda de les funcions pedagògiques i didàctiques que presenten la majoria d'aquests portals, la cartografia de www.patrimoniliterari.cat destaca per la seva utilitat com a metodologia de recerca sistematitzada, ja que permet extrapolar-se fàcilment a altres territoris en els què han succeït fenòmens similars i en els què sigui convenient realitzar una anàlisi de les circumstàncies en les què s'ha desenvolupat la història de la literatura pròpia. Així doncs, el mapa digital dels Jocs Florals es nodreix d'una base de dades en línia que vam dissenyar segons les necessitats pròpies del tipus de projecte en què hem estat treballant i que va ser creada específicament per mostrar, de manera clara, precisa i intuïtiva, els resultats obtinguts. De manera progressiva –i la tasca encara no ha finalitzat– vam anar introduint les informacions que hem pogut recollir sobre els certàmens literaris celebrats entre 1868 i 1939 a la base de dades relacional. Com ja s'ha apuntat, no hem elaborat només una cartografia dels Jocs Florals de la província de Girona, sinó que vam considerar oportú incloure les diferents informacions relatives als certàmens celebrats a altres zones. Per tant, la base de dades i la cartografia jocfloralesca es troben en un permanent *work in progress*, ja que a mesura que apareixen noves referències respecte a algun certamen, s'incorporen directament al portal. En conseqüència, l'expansió de Jocs Florals arreu del territori també va implicar una paral·lela expansió de l'abast de la recerca proposada inicialment.

Tenint en compte les característiques del material de treball de què disposàvem, vam realitzar una categorització de la informació que ens permetés distingir i, posteriorment, relacionar el major nom-

bre de dades possibles. Les categories bàsiques d'informació són quatre: les obres presentades, el discurs llegit durant l'acte d'entrega dels premis, els membres del jurat qualificador i, per últim, els membres de la comissió organitzadora. Així mateix, cada una de les categories bàsiques pot constar d'altres subcategories. Tot i això, la diversitat de les diferents tipologies d'informació recopilada va generar una dificultat a l'hora de concretar-ne una visualització representativa sobre el mapa. A més, les informacions sobre els diferents Jocs Florals tendeixen a ser molt dispars si es comparen entre elles: hi ha certàmens dels quals només disposem les bases de la convocatòria i, en canvi, n'hi ha d'altres dels que n'hem pogut obtenir un gran nombre de dades. Per aquest motiu, a més de la cartografia literària dels Jocs Florals allotjada a www.patrimoniliterari.cat, el web també consta d'un altre apartat que permet consultar la informació concreta de cada un dels certàmens que hem inventariat fins el moment.

Una altra utilitat del portal, remarcable pel seu valor com a eina en els estudis literaris, és que també funciona a manera de repositori. El web conté diferents documents (obres premiades, actes del jurats, cartells, convocatòries, etc.) relacionats amb els diferents Jocs Florals consultables. Es tracta d'una documentació relativament difícil de trobar, en alguns casos, i que, la majoria de vegades, apareix dispersa en diferents arxius i fons documentals. El fet de tenir disponible tota aquesta documentació en línia, en un únic portal dedicat exclusivament a la divulgació i l'anàlisi dels Jocs Florals en llengua catalana, facilita enormement la tasca de localització d'aquestes dades per part de la comunitat acadèmica que es dedica a l'estudi de la literatura, així com del públic general interessat en el fenomen dels certàmens literaris.

Pel que fa a la cartografia dels Jocs Florals consultable a www.patrimoniliterari.cat, en la visualització inicial del mapa podem observar diferents marques de geolocalitzacions que es refereixen a les diferents poblacions en les quals es van celebrar Jocs Florals durant el període 1868-1939. Així mateix, també apareix indicat el nombre de certàmens que es van celebrar en cada una de les poblacions. D'aquesta manera, amb només una ullada ràpida sobre el mapa, l'usuari pot fer-se una idea de la magnitud de l'evolució del fenomen dels Jocs Florals al llarg dels últims anys del segle XIX i les primeres dècades

del XX. El fet que la instauració de certàmens es propagués arreu del territori s'explica per motius que no són estrictament literaris. Durant les últimes dues dècades del segle XIX moltes ciutats cercaven, amb l'avinentesa de la creació d'uns Jocs Florals i amb la presa de contacte amb diferents personalitats destacades que aquests propiciaven, un espai d'inserció i d'incidència política en la Catalunya del seu temps. Per tant, l'estudi de l'evolució del fenomen dels Jocs Florals ens permet accedir «als punts en els quals es produeix la coordinació entre els interessos polítco-ideològics i la vida cultural i literària» (Castellanos 1988: 11). En aquest sentit, hem de tenir en compte que els Jocs Florals eren considerats, per les classes dirigents catalanes, tota una institució, és a dir: «l'única plataforma de mercat literari d'una certa entitat [...] reconeguda i assumida» (Castellanos 1988: 11). L'anàlisi de la repercussió dels Jocs Florals i l'evolució de la seva expansió territorial evidencia, doncs, que aquesta celebració va ser presa com una iniciativa emblema a través de la qual posar de manifest un conjunt d'idees regeneradores, tant en termes culturals, com socials i polítics.

En paral·lel a la proliferació de certàmens literaris, també hem de tenir en compte la creació d'un seguit de centres catalanistes i agrupacions diverses que a finals del segle XIX conformaran una veritable xarxa, estesa arreu del territori, dedicada a la propagació de la doctrina i del programa regionalista. Els preceptes ideològics i estètics d'aquestes entitats van marcar de manera decisiva el funcionament dels certàmens literaris que convocaven. Per exemple, és ben representatiu el cas de Girona: l'any 1872 es va fundar l'Asociación Literaria de Gerona, coneguda popularment amb el nom de «La Literaria», que aglutinava la major part d'intel·lectuals de la ciutat. La «Literaria» va promoure el primer Certamen Literario de Gerona, bilingüe, que va tenir lloc la tardor d'aquell mateix any, coincidint amb les Fires de Sant Narcís, patró de la ciutat. El creixement, la consolidació i el posterior declivi de l'associació es pot evidenciar si fem un repàs del nombre de socis:

> Així veiem que el 1872 la Literaria va començar amb 197 socis i que vuit anys més tard, el 1880, havia crescut fins a tenir-ne 370. [...] Després d'haver tocat sostre el 1880, l'associació va anar perdent socis de mica en

> mica, i durant els últims deu anys del segle XIX es va mantenir de manera força estable en 280, però el 1901, tal com revela el darrer recull que es va publicar, ja només eren 146 socis (Carmaniu 2001: 62).

Si seguim la documentació sobre els certàmens de Girona podem observar com els diversos patrocinadors dels premis –institucions públiques, societats privades i persones a títol individual– feien que les bases de la convocatòria fossin, a voltes, massa restrictives, ja que demanaven treballs sobre temàtiques extremadament concretes. Així mateix, també és important tenir en compte la dotació del premi: moltes vegades es tractava d'un simple «objeto de arte» i poc sovint hi havia una retribució en metàl·lic. Aquest fet, que detectem en nombrosos certàmens, no només el de Girona, impedia als escriptors que s'ho proposaven la possibilitat de professionalitzar-se. En aquest context crític i reticent per part dels escriptors de més renom, el Certamen Literario de Girona impulsat per «La Literaria» va començar a decaure per múltiples raons: el seu bilingüisme era malvist pels grups d'intel·lectuals gironins vinculats a les manifestacions patriòtiques catalanes, ja que durant el tombant de segle el catalanisme polític va experimentar una gran embranzida. A més, la celebració de la festa literària «s'havia estancat en unes fórmules caduques i poc atractives i [...] havia estat monopolitzada pels sectors més burocràtics, caciquistes i centralistes de la societat gironina del moment» (Puig 2001: 65). A causa de diversos factors de degeneració del certamen, l'Asociación Literaria de Gerona va veure com molts dels seus socis començaven, progressivament, a donar-se de baixa i, per tant, els seus ingressos van disminuir de manera considerable. L'any 1902 la junta de «La Literaria» va intentar fer front a la crisi que patia i, finalment, va convocar el que esdevindria el seu últim Certamen Literario, que resultà un autèntic fracàs (Puig 2001: 65).

Paral·lelament, durant la lenta agonia del certamen convocat per «La Literaria» van sorgir a la ciutat de Girona dues noves publicacions periòdiques: *Vida* i *L'Enderroch*.[6] Tot i que les dues revistes com-

6. *Vida* va sortir a la llum el 26 de gener de 1902 i *L'Enderroch* al cap d'una setmana, el 2 de febrer. Les dues revistes compartien la periodicitat quinzenal i, per tant,

partien el propòsit de regenerar la societat gironina, i catalana a través de la cultura, la primera ho feia des de la perspectiva del catalanisme tradicionalista i catòlic de la Lliga Regionalista, i l'altra, *L'Enderroch*, tenia un discurs crític, rupturista i fidel als pressupòsits d'Unió Catalanista (Casacuberta 2010: 11-13). El paper d'aquestes publicacions en la promoció de la literatura catalana dins l'àmbit gironí va ser notable, ja que els redactors de *L'Enderroch* van proposar-se, poc després de la fundació de la revista, organitzar uns Jocs Florals de Girona, exclusivament en llengua catalana, seguint els models d'acció inherents al discurs ideològic del catalanisme progressista. La intenció d'aquesta iniciativa era enderrocar el provincianisme i la grisor que representava l'antic Certamen Literario i, alhora, enderrocar l'antimodernisme de la institució floralesca. L'agosarament d'aquests primers Jocs Florals gironins, celebrats el 9 de maig de 1902, va arribar a Barcelona a través de les pàgines de *La Renaixensa*, que se'n va fer molt de ressò. I no ha d'estranyar, ja que tant el president del jurat, Josep Franquesa, com bona part dels ofertors dels premis així com els principals guardonats, Josep Carner, Francesc Ubach o Anton Busquets i Punset, eren considerats afins a l'empresa catalanista (Casacuberta 2010: 22). El mes de juny d'aquell mateix 1902, *L'Enderroch* va publicar un monogràfic dedicat als seus Jocs Florals, que esdevindria l'últim número de la revista. Tanmateix, la seva desaparició no va comportar la desaparició dels Jocs Florals gironins, sinó que els redactors de *Vida*, després de la celebració de l'últim Certamen Literario, van publicar un manifest mostrant-se a favor de la constitució d'un organisme que permetés la continuïtat dels Jocs Florals de Girona. Al cap d'uns mesos, desapareguda l'Asociación Literaria de Gerona,[7] desapareguda la revista *L'Enderroch* i desapareguda la revista *Vida*,[8] existia igualment a Girona un grup d'intel·lectuals, divers pel

els intel·lectuals gironins més inquiets van tenir assegurada setmanalment una nova dosi de continguts culturals.

7. La junta directa, després del fracàs del Certamen celebrat la tardor de 1902 i de totes les critiques rebudes, va dimitir en bloc el mes de març de 1903 (Puig 2001: 65).

8. L'últim número es va publicar el mes de juny de 1903, poc abans de l'aparició de la convocatòria dels Jocs Florals d'aquell mateix any (Casacuberta 2010: 27).

que fa a les tendències polítiques o ideològiques personals, que compartia la voluntat de mantenir uns Jocs Florals gironins en llengua catalana. En aquest context es va formar una comissió organitzadora híbrida, que va nomenar un jurat qualificador de consens, en pro de «la continuïtat d'una tradició que no cal baratar alegrement en uns moments decisius per a la construcció de la xarxa cultural del catalanisme sobre la malla dels Jocs Florals i certàmens literaris dispersos arreu del territori» (Casacuberta 2010: 28). Per tant, malgrat la crisi que aleshores patien els Jocs Florals com a institució literària, la celebració del certamen gironí de l'any 1903 es pot considerar «el resultat directe i més emblemàtic del procés d'aglutinació que experimenta el catalanisme polític durant el tombant de segle i [...] de la centralitat que ha assolit el catalanisme polític en l'articulació de la cultura catalana a l'inici del segle XX» (Casacuberta 2010: 27).

D'alguna manera, amb la breu exposició de l'exemple de Girona, fàcilment extrapolable a altres casos, es fa evident l'interès de l'estudi dels certàmens literaris i de totes les seves implicacions –estètiques, ideològiques, territorials, etc. Així doncs, podem concloure que amb la catalogació dels diversos Jocs Florals que es van celebrar en bona part del domini lingüístic català durant el període històric establert, podem posar de manifest un seguit de dinàmiques culturals concretes que es van materialitzar a través d'una xarxa interconnectada de promoció de la literatura catalana. Per tant, la cartografia dels Jocs Florals que trobem a www.patrimoniliterari.cat permet ubicar cadascun dels factors que van intervenir en l'ebullició del fenomen dels certàmens literaris i, alhora, establir les coordenades de la seva expansió territorial. En conseqüència, l'estudi portat a terme pel grup de recerca de Patrimoni Literari de la Universitat de Girona atén diverses manifestacions culturals per tal d'aprofundir en l'anàlisi de la literatura floralesca entesa com a part dels discursos públics que van contribuir a la creació d'una cultura catalana moderna.

Bibliografia

Aragó i Vilallonga (2003): Narcís-Jordi Aragó i Mariàngela Vilallonga (coords.), *Atles literari de les terres de Girona*, Girona: Diputació de Girona.

Beramendi (2012): Justo Beramendi, «Relaciones entre galleguismo y catalanismo (1840-1918)», dins: *Joc literari i estratègies de representació. 150 anys dels Jocs Florals de Barcelona*, Barcelona: Societat Catalana de Llengua i Literatura, ps. 17-43.

Borràs (2005): Laura Borràs, «Teorías literarias y retos digitales», dins: *Textualidades electrónicas. Nuevos escenarios para la literatura*, Barcelona: Editorial UOC.

Carmaniu (2001): Xavier Carmaniu, «El Certamen Literario i els Jocs Florals: una perspectiva social», *Revista de Girona*, núm. 205 (març-abril), ps. 61-64.

Casacuberta (2010): Margarida Casacuberta, *Els Jocs Florals de Girona (1902-1935)*, Girona: CCG Edicions / Fundació Valvi.

Casacuberta i Rius (1988): Margarida Casacuberta i Lluís Ruis, *Els Jocs Florals d'Olot (1890-1921),* Olot: Editora de Batet.

Casanova (2012): Jean-Yves Casanova, «Lei primiers Juecs Floraus en Provença au sègle XIX: modernitat e nostalgia», dins: *Joc literari i estratègies de representació. 150 anys dels Jocs Florals de Barcelona*, Barcelona: Societat Catalana de Llengua i Literatura, ps. 45-68.

Castellanos (1988): Jordi Castellanos, «Pròleg», dins: *Els Jocs Florals d'Olot (1890-1921),* Olot: Editora de Batet.

Domingo (2011): Josep M. Domingo, «Barcelona i els Jocs Florals, 1859. Literatura, modernització urbana i representació col·lectiva», dins: *Barcelona i els Jocs Florals, 1859. Modernització i romanticisme*, Barcelona: Museu d'història de Barcelona, ps. 39-76.

Domingo (2013): Josep M. Domingo, «Els Jocs Florals en la literatura catalana contemporània», *Catalan Historial Review*, núm. 6, ps. 179-187.

Figueras (2015): Narcís Figueras, «Jocs Florals i estudis locals. El cas de la comarca de La Selva», *Plecs d'Història Local*, núm. 157 (abril), ps. 8-10.

Giramé (2014): Ricard Giramé, «Els mapes literaris en Internet: anàlisi dels webs de literatura georeferenciada dels Països Catalans», dins: *Un amor, uns carrers. Cap a una didàctica de les geografies literàries*, València: Publicacions de la Universitat de València, ps. 31-38.

Grassin (2000): Jean Marie Grassin, «Pour une science des espaces littéraires», dins: *La géocritique mode d'emploi*, Limoges: Presses universitaires de Limoges.

Malet (2009): Gerard Malet, *Els Jocs Florals de Lleida: 1895-1923. Discursos i materials*, Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
Marfany (1995): Joan-Lluís Marfany, *La cultura del catalanisme. El nacionalisme català en els seus inicis*, Barcelona: Empúries.
Molas (2009): Joaquim Molas, «La poesia», dins: *Panorama crític de la literatura catalana. Segle XIX*, (vol. IV), Barcelona: Vicens Vives, ps. 188-234.
Moretti (1997): Franco Moretti, *Atlante del romanzo europeo (1800-1900),* Torino: Einaudi.
Puig (2001): Carme Puig, «Els primers anys dels Jocs Florals de Girona i els seus precedents immediats», *Revista de Girona*, núm. 205 (març-abril), ps. 65-70.
Said (1993): Edward Said, *Culture and Imperialism*, New York: Vintage Books.
Tally (2011): Robert T. Tally, «On Literary Cartography: Narrative as a Spatially Symbolic Act», *New American Notes Online*, núm. 1, <http://www.nanocrit.com/issues/issue-1-navigation-all/literary-cartography-narrative-spatially-symbolic-act/> [Consulta: 7 de maig de 2015].

LA LLENGUA LITERÀRIA EN LES TRADUCCIONS DE «LA CUA DE PALLA» (1963 – 1970). A LA RECERCA D'UN MODEL D'ANÀLISI[1]

Jordi Jané-Lligé
Grup d'Estudi de la Traducció Catalana Contemporània – GETCC
Departament de Filologia Anglesa i de Germanística
de la Universitat Autònoma de Barcelona

1. «La cua de palla», objecte d'estudi

Són conegudes la singularitat i la importància de la col·lecció de novel·la negra La Cua de Palla en la història de la literatura i de la llengua catalanes. Iniciada l'any 1963, es tracta de la primera col·lecció de llibre català basada exclusivament en traduccions –tret dels dos títols que hi publicà el director de la col·lecció, Manuel de Pedrolo– que naixia amb la voluntat explícita de convertir-se en objecte de consum i que tenia l'ambició de crear un públic majoritari i popular en català, tot sotmetent-se a les regles de mercat però sense renunciar a la qualitat del producte. En aquest sentit, cal destacar la modernitat del disseny dels volums de la col·lecció, d'una banda, i el llistat d'autors internacionalment reconeguts que conformaren el seu catàleg.

El repte que es plantejaven els editors d'Edicions 62, que al cap de poc temps endegaren altres col·leccions igualment ambicioses, i òbviament també Manuel de Pedrolo, passava per la consecució com a mínim de dues grans fites: en primer lloc, com dèiem, el restabliment –en bona mesura, creació– d'un gran públic lector en català, i en segon lloc, la recuperació –en bona mesura, també, creació– d'una llengua literària apta també per als gèneres literaris més populars i, concretament en la col·lecció La Cua de Palla, apta per a reproduir els registres

1. Aquest article s'inscriu en el Grup d'Estudi de la Traducció Catalana Contemporània (GETCC) (2014, SGR 285), reconegut per l'Agència de Gestió i Ajuts Universitaris de la Generalitat de Catalunya, i en el projecte «La traducció catalana contemporània: censura i polítiques editorials, gènere i ideologia (1939-2000)», amb el número de referència FFI2014-52989-C2-1-P, finançat pel Ministerio de Economía y Competitividad.

propis de la novel·la negra, és a dir, els diferents argots habituals del gènere (el llenguatge dels policies, dels delinqüents, etc.) així com sociolectes diversos, vinculats a les classes socials més populars i, sovint, més marginals. Les adversitats existents per a la consecució d'ambdues dues fites eren, com sabem perfectament, molt poderoses.

L'anàlisi històrica de dades i xifres d'edició, així com el coneixement dels avatars històrics de la mítica col·lecció[2], ens permeten valorar força objectivament fins a quin punt La Cua de Palla reeixí en el seu propòsit de crear un públic lector en català, fidel i d'ampla base social. Els resultats, tot i que anaren acompanyats d'un inevitable exercici de realisme i de reajustament d'expectatives, ens permeten concloure que en les seves dues etapes bàsiques d'existència La Cua de Palla es convertí en una de les col·leccions més emblemàtiques i, especialment en la seva segona etapa (1981-1996), més populars de la història de l'edició catalana.

Pel que fa a la segona fita, la creació d'una llengua literària apta i solvent en la recreació dels argots i els registres que esmentàvem, la valoració de la tasca duta a terme per tota una generació d'escriptors i traductors, segueix en certa manera pendent de veredicte. En part perquè, sense cap mena de dubte, som hereus directes d'aquella constel·lació històrica, i alguns dels problemes a què s'enfrontaren els Pedrolo, Capmany, Vallverdú, Folch i Camarasa, entre altres, continuen, per bé que transformats, afectant-nos. En part per la dificultat d'elaborar un model d'anàlisi de traduccions capaç de donar una resposta satisfactòria a les fites que ens plantegem.

L'objectiu d'aquest treball és justament abordar aquesta qüestió. L'anàlisi i la crítica textual de traduccions, en particular de textos literaris i molt especialment quan es pretén fer balanç d'una època determinada, planteja una colla de problemes que, al meu parer, són d'obligada consideració en qualsevol estudi descriptiu de textos traduïts i que es poden agrupar en els tres blocs següents, que tot seguit desenvoluparé:

2. Aquestes informacions estan recollides al volum de Jordi Canal i Àlex Martín *La Cua de Palla: retrat en groc i negre* (2011), de referència obligada.

a) El caràcter històric del fet traductor i de les traduccions d'obres concretes, vinculats a cada època a paràmetres traductològics i literaris diferents. En aquest sentit, no cal perdre de vista tampoc el caràcter històric de la crítica de traduccions i la variació de paràmetres a què han estat subjectes les seves anàlisis al llarg de la història.
b) La dimensió ideològica de l'activitat traductora i de les decisions traductològiques. Igualment cal tenir en compte aquí la dimensió ideològica de la crítica de traduccions.
c) La necessitat de basar l'anàlisi en corpus textuals suficientment representatius que permetin establir lleis, tendències o regularitats traductològiques que defineixin un període històric concret de traducció.

És ben cert que en els estudis de traductologia no manquen enfocaments que aborden la dimensió històrica i ideològica del fet traductor, especialment aquells que, partint de la *teoria del polisistema* de l'escola de Tel-Aviv[3], se centren en la descripció del paper desenvolupat per les traduccions en l'articulació dels sistemes literaris. Més cars de trobar, tanmateix, són models d'anàlisi textual que es facin ressò d'aquestes dimensions en la descripció dels textos traduïts, i que desenvolupin un instrumentari concret d'anàlisi micro-textual. Hi tornarem més endavant. Vegem ara breument desenvolupats els aspectes problemàtics que acabo d'assenyalar.

1.1 La dimensió històrica del fet traductor

Sembla una evidència inqüestionable que per a descriure les característiques de les traduccions de La Cua de Palla durant la seva primera etapa d'existència (1963-1970) cal tenir ben present el context històric en el qual la col·lecció inicià la seva activitat. Per als nostres objectius cal destacar bàsicament dos aspectes: d'una banda, la situa-

3. Itamar Even-Zohar i Gideon Toury en són les figures més visibles en els estudis de traducció.

ció en què es trobava la llengua catalana sota el franquisme: bandejada de les institucions, dels mitjans de comunicació i l'ensenyament i, en general, de la vida pública. De l'altra, la importància cabdal que tingueren les traduccions en el procés de reconstrucció del sistema literari català durant la represa editorial que tingué lloc en la dècada dels seixanta, i, en aquest sentit, la presència aclaparadora d'autors i obres internacionals i d'estètica realista en els catàlegs de les editorials catalanes, corrent aclaparadorament hegemònic en la literatura occidental contemporània d'aquest període.

Pel que fa a l'ús d'un determinat model de llengua literària en les traduccions, la generació d'escriptors i traductors que iniciava aleshores la seva trajectòria professional, alguns dels quals no havien rebut mai una formació acadèmica en català, no partí de zero, ni treballà sense assessors i col·laboradors experimentats. El *Noucentisme* i els vells *noucentistes*, alguns dels quals protagonitzaren la represa, exerciren ben aviat un poderós ascendent en la producció editorial, i la influència del seu model de llengua literària es féu sentir de seguida. Amb tot, a La Cua de Palla aquest model es manifestà en moltes ocasions obsolet, tal com algun dels mateixos traductors reconeixia anys més tard. Josep Vallverdú, concretament, ho expressava de la següent manera en una entrevista de l'any 2002:

> [...] un tema del qual vam parlar molt amb Manuel de Pedrolo va ser si havíem de «millorar» les obres que traduíem. Vaig traslladar obres, com alguna novel·la policíaca de quiosc, que eren escrites en un anglès de carrer, molt clar i àgil, i nosaltres fèiem això mateix, amb agilitat, tot donant-li un cert to noucentista corresponent a l'època. Jo, per part meva, intentava crear un to personal, seguint la nostra tradició i no ben bé el model carnerià (Cris Mora 2002:124).

L'estat general de coses, que hem descrit molt succintament i que cal no perdre mai de vista, era òbviament compartit pels contemporanis a qui s'adreçaven aquelles traduccions, i afectà sens dubte la percepció que aquests en tingueren en llegir-les. D'aquesta manera, si resseguim les crítiques d'actualitat contemporànies que aparegueren a la revista *Serra d'Or*, signades per Joan Agut (1964a, 1964b), Albert Badia (1964), Joaquim Carbó (1964), Domènec Guansé (1964), Al-

bert Jané (1964), Estanislau Torres (1964), Joan Triadú (1964) i Carme Vilaginés (1964), cal destacar la valoració marcadament positiva que els crítics fan de l'eficàcia i viabilitat del català que s'hi empra. Més enllà de la més que probable complicitat amb els traductors, els crítics, i segurament els lectors, compartiren unes mateixes coordinades pel que fa a la percepció i a una determinada idea de com havia de ser la llengua literària. I tot i això, ja a finals de la dècada dels seixanta s'aixecaren algunes veus, com la de Francesc Vallverdú, que alertaven contra el que ell anomenava *academicisme ultrancer*, d'inspiració ultra-noucentista. Vallverdú expressava la seva visió de la situació a *L'escriptor català i el problema de la llengua* de la següent manera:

> La producció de novel·les i narracions és òbviament fonamental per a la bona marxa d'una literatura. Per al que tractem de demostrar, però, la presència de la narrativa significa sobretot el plantejament dels problemes lingüístics [...], les fórmules realistes –o neorealistes, si ho preferiu així– exigien una revisió del concepte de llengua literària... [...] Ara vull fer notar que té el risc [l'esmentada revisió] de confondre llengua «viva» amb llengua «embastardida» i, sobretot, que cal rebutjar algunes argumentacions injustificades, com les que pretenen que és «una aspiració democràtica» de despullar la llengua literària de tots aquells elements que no es troben en la llengua vulgar. [...] Si el fals realisme és un perill, de fet no ha produït gaires malvestats en la literatura catalana. Ja hem dit que el mateix Sales desmenteix en la pràctica novel·lística les seves concepcions. En canvi, avui hi ha un perill molt més greu: és l'academicisme ultrancer. [...] I encara que pugui semblar paradoxal, la gravetat ve donada, precisament, per la situació precària en què es troba la llengua i per l'estat de semianalfabetisme que predomina en el públic català (Vallverdú 1968: 127).

El mateix Vallverdú exemplificava aquest mal ús tot posant com a exemple precisament una traducció publicada a La Cua de Palla[4]:

4. Vallverdú no en dóna la referència, però es tracta d'un fragment de *El mirall dels espies* de John Le Carré, en traducció de Jordi Basses, número 44 de la col·lecció, i publicat l'any 1966.

> També Avery havia sortit sol. Havia dit a Haldane que se n'anava a passejar, i a Johnson que se n'anava al cinema. Avery tenia una manera de mentir curulla d'arguments raonables. Es va trobar arrossegat cap als llocs que, en cap altre temps, havia conegut; el seu col·legi de Turl; les llibreries, les tavernes i les biblioteques. Les vacances de Nadal estaven a punt d'arribar i tot Oxford restava ple de flaire nadalenca de la qual cosa en lliurava carrinclones mostres externes abillant els aparadors de les botigues amb oripells de l'any passat.
> Va agafar la carretera de Banbury fins que assolí el carrer on havien viscut ell i Sarah durant llur primer any de casats. El pis romania fosc. Dret al bell davant, ell feia esforços per sorprendre en la casa, i en ell mateix, algun tret de sentiment, d'afecte, d'amor, o de qualsevol altra cosa, que pogués donar una explicació de llur matrimoni, però li era impossible de trobar-la, cosa que li féu suposar que, en realitat, mai no havia existit. Ell s'escorcollava desesperadament, provant almenys de trobar-hi un motiu de joventut; però tampoc no n'hi havia cap. Allò que contemplava no era més que una casa buida. Així, cuità a retornar a casa, és a dir, al lloc on vivia amb Leiser (VALLVERDÚ 1968: 135-136).

Les valoracions contemporànies de la tasca duta a terme per la majoria de traductors, malgrat tot majoritàriament positives, contrasten amb les opinions contundents que l'any 1996 expressaven Ferran Toutain i Xavier Pericay al seu famós assaig *El malentès del noucentisme* en relació a l'activitat traductora catalana de la postguerra ençà, i que cal destacar aquí per la influència que han exercit en la crítica de traduccions feta amb posterioritat. Els autors denunciaven, no injustificadament, la pervivència hegemònica encara a la dècada dels noranta del segle XX i especialment a les traduccions, del model de llengua literària creat pels noucentistes a la segona i tercera dècades del segle vint, i reprès acríticament pels traductors a la dècada dels seixanta, de forma artificial, forçada i, segons ells, massiva. En el seu assaig, Toutain i Pericay assenyalaven precisament l'obra de Manuel de Pedrolo com a exemple d'aquest model de la llengua artificiós i, al seu torn, denunciaven la poderosa influència que aquesta exercí en les generacions posteriors d'escriptors i traductors.

La crítica de Pericay i Toutain a les traduccions fetes d'ençà de la postguerra, com dèiem no injustificada però poc diferenciada i docu-

mentada molt esbiaixadament, comportà tanmateix un saludable debat al voltant dels models de llengua literària catalana i aconseguí en certa manera revisar el pes obsessiu i nociu de la normativa en l'articulació del discurs literari. De fet, la principal denúncia articulada per ambdós lingüistes era la subjecció a la normativa a què s'havia vist obligat històricament l'escriptor català (i per descomptat el traductor), en nom de la puresa de la llengua i de la fidelitat a la causa nacional. Puresa idiomàtica que en el cas dels noucentistes havia anat lligada en els seus orígens al foment i patrocini de determinats models de literatura que no tenien res a veure amb els models que els editors dels seixanta volien promoure per a la modernització de la literatura catalana: realisme i més realisme. Què no dir, en aquest sentit, de la col·lecció La Cua de Palla?

1.2. La dimensió ideològica de les decisions traductològiques

Efectivament, la col·lecció La Cua de Palla naixia amb un marcat valor programàtic, com hem vist. El component ideològic es posava de manifest ja d'entrada en la naturalesa de la col·lecció. La novel·la negra no és només un gènere popular d'àmplia difusió –popular per antonomàsia–, també és un gènere que ambiciona el retrat i la denúncia social, que parteix d'una estètica radicalment realista. En aquest sentit, les línies fixades per a la col·lecció concordaven perfectament amb les iniciatives editorials del moment, la majoria lligades al foment d'una o altra mena de realisme. Aquesta tendència hegemònica a les literatures occidentals dels seixanta i començaments dels setanta es manifestava també, com expressava Vallverdú, en un acostament de la llengua literària als registres més col·loquials del llenguatge. Literaturitzant-los i estilitzant-los, si es vol, però acostant-s'hi.

Els escriptors i traductors catalans feren seus aquests posicionaments estètics i ideològics, però en la qüestió de la llengua hi havia un element també de naturalesa ideològica que marcava uns límits molt clars: calia fer un intent d'acostar-se a la llengua del carrer, certament, però el model de la llengua literària havia de mantenir-se estrictament en el clos de la llengua normativa. Qualsevol altra opció, donades les

circumstàncies històriques, era impensable. En el cas de les traduccions que ens ocupen, aquest serà un dels principals problemes a què s'acararan els traductors: com casar afany de realisme i recreació de determinats sociolectes amb un català estrictament normatiu?

Maria Aurèlia Capmany abordava la qüestió en els següents termes:

> De molt antic jo tenia una aferrada convicció, filla de la meva avidesa de lectura, de la meva pressa a saber que el llenguatge havia de ser un vehicle, no una finalitat. I els meus ulls topaven, indiferents, contra els penjolls daurats de qualsevol clusisme. [...] La llengua és una forma d'expressar-se i es manté viva mentre és capaç de penetrar a tots els nivells. Sovint arriba a penetrar tot resultant canviada, alterada i modificada. Això cal que es produeixi amb el català. El llatí va esdevenir una llengua morta i no la va matar ningú! I mentre el català sigui una llengua de carrer, viurà! (Biosca 2007: 33).

1.3. Representativitat del corpus.

Hem vist com la crítica de Pericay i Toutain a la pervivència de models de llengua noucentista fins al present ens remetia a unes pràctiques de traducció que ja Francesc Vallverdú havia denunciat. Els exemples que els autors aportaven en el seu assaig corroboren amb escreix les seves afirmacions, certament, però també és veritat que hagués estat possible aportar com a mínim una quantitat igual d'exemples, procedents tots ells de les traduccions de La Cua de Palla, que ens haguessin permès d'afirmar exactament el contrari, és a dir, que la llengua de les traduccions de la col·lecció fou natural, moderna i perfectament plausible. Vegem el següent exemple extret de *El ritual de la sang*, d'Ed McBain, en traducció de Josep Vallverdú[5]:

> La ciutat és un trencaclosques de moltes parts que no encaixen prou bé totes plegades. Podríem pensar que totes les peces coincideixen, com els capriciosos retalls d'un trencaclosques; però en certa forma els rius

5. Es tracta del volum 56 de la col·lecció, publicat l'any 1967. El títol original de l'obra és *Lady, lady, I did it!*

> i els torrents i els ponts i els túnels separen i uneixen zones que, tant en caràcter com en geografia, poden ésser països estranys, separats per milles i milles, i no segments de la mateixa metròpoli escampada (Mc Bain 1967: 43).

Hauria estat possible escollir molts altres exemples, per descomptat, fins i tot alguns que no continguessin l'adjectiu *capriciosos* i l'infinitiu *ésser*, però la tria no ha estat fortuïta, com veurem. El fet és que basaré les meves apreciacions a partir d'ara en el comentari d'alguns fragments seleccionats de la traducció d'aquesta novel·la d'Ed McBain.

El que m'interessa destacar aquí en primer lloc és que, tal com assenyala Josep Marco (2009) pel que fa a la descripció de la llengua de les traduccions al català de la literatura d'entreguerres, els estudis, per tal de tenir legitimitat, s'han de basar en corpus amplíssims, com ja dèiem, i en una tria de textos justificada i que reflecteixi la variació existent.

2. A la recerca d'un model d'anàlisi textual

Recollint les dificultats expressades fins ara, el model d'anàlisi textual que ens ha de permetre pronunciar-nos sobre qualsevol corpus de traduccions fetes durant un període històric, naturalment també sobre les traduccions de La Cua de Palla, hauria d'incorporar en els seus paradigmes d'anàlisi la consideració dels factors històrics i ideològics concrets que condicionen les tries lingüístiques a cada moment, i hauria de basar-se en un corpus suficientment ampli i definit de tal manera que ens aportés dades efectivament representatives.

Aquests objectius no exclouen la necessària i obligada aspiració a l'elaboració d'un model d'anàlisi que estigui en disposició de descriure el major nombre de casuístiques possibles. Tal com expressa Marco (2009) en el seu treball, en l'elaboració d'un mètode d'anàlisi de traduccions ens ha de moure la voluntat universalista, només així podem aconseguir fer comprensibles universalment els fets que descrivim. La fixació d'universals de traducció, tal com destaca el traductòleg, és un procés lent i difícil donades les circumstàncies *ad hoc* que envolten els

processos de traducció literària; els fenòmens que fins ara, comparant text original i text traduït, han aconseguit una tal consideració en els estudis de traductologia (l'explicitació; la simplificació; la normalització; la interferència, per exemple) es basen de forma exclusiva en criteris lingüístics (Marco 2009 : 12-15).

No em sembla descabellat, però, atès que la traducció es dóna arreu en determinades circumstàncies i com a expressió de determinades idees i voluntats, plantejar-ne d'altres de naturalesa híbrida. En aquest sentit, per a la descripció de traduccions seguint un model que incorpori el factor extralingüístic com a paràmetre d'anàlisi, he recorregut en els meus treballs al mètode d'avaluació de traduccions desenvolupat per Juliane House (1997), deutor al seu torn de la lingüística funcional de M.A.K. Halliday. En els seus respectius models, Halliday i House defineixen el producte lingüístic i l'articulació del discurs a partir del criteri de la funcionalitat del missatge, és a dir, com a resultat de la conjunció de diversos factors extralingüístics. Es tracta d'un mètode laboriós que jo mateix vaig adaptar per a l'anàlisi de textos narratius de ficció (Jané-Lligé 2006), i al qual em referiré en el present treball de forma molt esquemàtica, amb la voluntat de destacar-ne els elements potencialment útils per a l'objecte d'estudi que ens ocupa, per al seu eventual desenvolupament posterior.

Tal vegada el principi que pot resumir més eloqüentment el funcionament d'aquest model d'anàlisi és la idea que la construcció del discurs, de qualsevol discurs, es basa en la tria lingüística. Tria entre el ventall de possibilitats lingüístiques existents: tant a nivell lèxic, com morfològic i sintàctic. Aquesta tria és significativa, i és expressió i resultat del context en què es produeix el discurs. Si bé en altres tipus de discurs les tries poden ser el resultat del concurs de factors molt diversos, fins i tot no deliberats, en el cas dels textos literaris, les tries són sempre expressió de les intencions del narrador, el qual sotmet el seu discurs a modulacions de registre absolutament significatives. És tasca del traductor reproduir aquestes tries i modulacions del discurs de manera que el text traduït sigui tan significatiu –o tal vegada significatiu de la mateixa manera– com el text original.

Pel que fa a les traduccions de La Cua de Palla, doncs, l'anàlisi traductològica hauria de poder donar compte de la manera com els

traductors afronten les modulacions constants que es produeixen en els textos originals, especialment entre els fragments narrats –habitualment més formals i literaris– i els fragments dialogats, en els quals els personatges s'expressen en una àmplia gamma de sociolectes i argots. Els resultats que ens aporta l'anàlisi haurien d'anar acompanyats del comentari valoratiu que expliqui el per què de les tries del traductor en relació a les tries fetes per l'autor en el text original, d'una banda, i en relació al context de traducció, de l'altra. Ja hem vist, per posar un exemple ben il·lustratiu, que els textos de La Cua de Palla, a diferència dels originals, són fidels sempre –o gairebé sempre– a la més estricta normativa. Això només és explicable, naturalment, en el context històric en què es produïren aquestes traduccions.

3. Selecció d'exemples

En el fragment de la novel·la d'Ed McBain que reproduïa més amunt, *El ritual de la sang*, el narrador defineix l'essència de la metròpoli –espai per excel·lència de les ficcions de la novel·la negra– com la suma de mons humanament heterogenis. Aquesta novel·la n'és un exemple claríssim: els personatges que hi apareixen representen realitats socials radicalment diverses, que el narrador s'encarrega de retratar, entre altres procediments, reproduint les seves veus en els abundants diàlegs que conformen el text, recurs també molt habitual en aquest gènere literari.

Amb la següent tria de fragments voldria il·lustrar la naturalesa modular, estilísticament i lingüística, de la veu i/o veus que articulen el discurs en els gèneres narratius, concretament en la novel·la negra. Per fer-ho em centraré exclusivament en diversos passatges de la traducció d'*El ritual de sang*, enllestida per Josep Vallverdú. No és el meu objectiu d'oferir aquí una descripció detallada de les característiques lingüístiques d'aquests fragments traduïts tot contrastant-los amb els fragments corresponents del text original, sinó de fer visibles les qüestions rellevants que cal tenir en compte en l'anàlisi d'una traducció d'aquestes característiques, així com els problemes traductològics amb què hagueren de lluitar els traductors i les solucions que proposaren.

La primera gran distinció que cal dur a terme en l'anàlisi afecta el tractament rebut pel llenguatge en els passatges narrats de l'obra i en els passatges dialogats: els primers vinculats a la veu del narrador i els segons a les diferents veus que poblen la ficció. Pel que fa a les parts narrades –que d'entrada tendeixen a presentar un llenguatge més formalitzat i una estilització més gran–, també cal assenyalar modulacions de registre en la veu del narrador, subjectes als canvis de funció del discurs que es produeixen al llarg del text. Vegem l'inici del capítol 11 d'*El ritual de sang*, que arrenca amb una reflexió colpidora sobre la realitat dels drogoaddictes, embolcallada en un discurs altament formalitzat, els efectes del qual es basen en l'apel·lació directa als lectors a través de la repetició de la fórmula 'Si sou...', i l'enumeració acumulativa dels drets dels cadàvers i dels dels addictes. La voluntat literaturitzadora del text és almenys tan evident com la seva intenció de denúncia.

> Un cadàver no té drets.
> Si sou un cadàver, us poden fotografiar des d'un centenar d'angles desfavorables mentre contempleu, sense veure, els dispars de magnesi; mentre la vostra faldilla, recollida enlaire, deixa veure la sang seca i coagulada entre les cames i les últimes mosques de l'estiu us ronden arran de llavis; i també poden estirar-vos avall la faldilla i marcar la posició del vostre cos a la rebava de pedra on jaieu immòbil, rere els arbres. [...] Si sou un cadàver, us poden despullar i posar la roba en una bossa de plàstic, i etiquetar-la, i enviar-la al laboratori de la policia. Després poden col·locar el vostre cos fred i nu en una taula d'acer inoxidable i fer-ne una dissecció en busca de la causa de la mort. No teniu drets. Sou un cadàver, un tros de carn freda, potser un recipient de pistes; però el que no sou és una persona; heu cedit tots els vostres drets... els heu cedit a la mort.
> Si sou un addicte, teniu més drets que un cadàver, però no gaires més. Encara podeu caminar i respirar, i dormir i riure –ja és alguna cosa: aquestes coses formen la vida, no es poden menystenir– i encara podeu fer-les, aquestes coses. Però si sou un addicte us veieu involucrat en la vostra particular manera de mort vivent, i no sou pas gaire més considerat que un cadàver (McBain 1967: 82).

El següent fragment, en canvi, és més descriptiu, i igualment sotmès a una elaboració formal evident:

> L'avinguda Trenta-Set era un carrer residencial i tranquil amb cases de color torrat, a les quals hom accedia per escaletes blanques, i protegida de les voravies per tanques de ferro forjat. La impressió era de serenitat i dignitat. Hauria pogut ésser un carrer de Boston o de Filadèlfia, un carrer discret, sostret a les desfetes del temps i al ritme del segle XX. No ho era. Era un carrer que estatjava A.J. Madison. Avortista (McBain 1967: 91).

L'efecte literari a què recorre el narrador en aquest passatge és el del contrast: hi ha una oposició clara entre l'aparença pacífica del carrer, pròpia d'altres temps, i el fet que hi tingui residència un respectable metge que practica avortaments, signe inequívoc de la brutalitat del temps present.

Quant a la traducció d'ambdós fragments, tot i que podríem assenyalar la presència d'alguns cultismes lèxics (*ésser*, *estatjar*, *hom*) –cultismes que ja ho eren en el moment històric de l'elaboració de la traducció–, cal convenir que el traductor fa ús d'un llenguatge a tots nivells estàndard, perfectament vàlid encara avui dia.

El tercer fragment servirà per exemplificar la funció de crònica que desenvolupen les parts narrades del discurs:

> Anaren fins a l'interior. No pas més endins d'un metre de la porteria, van veure el primer cadàver. L'home estava parcialment repenjat contra un dels prestatges, mig estenallat a terra. Portava un vestit blau, i a la mà, encara hi tenia un llibre; un reguerot de sang li sortia del braç i li tacava la màniga, i arribava en el seu curs a la mà que sostenia el llibre. Kling se'l mirà i comprengué que devia ésser un cas difícil. Però com devia ésser de dolent, encara no ho sabia (McBain 1967: 10).

En aquest fragment podem observar com per a la narració de fets es prioritza el pretèrit perfet simple (*anaren, se'l mirà, comprengué*) –temps més literari en el català del Principat– per damunt del perfet compost (*van veure*) –temps més propi del registre col·loquial i, amb el temps, esdevingut hegemònic per a qualsevol tipus de text.

Pel que fa a les parts dialogades, aquí ens interessa destacar la funció discriminadora que assumeixen en la caracterització dels personatges. És innegable que les parts dialogades d'una novel·la també estan subjectes a una determinada estilització i formalització del llenguatge, però també és cert que aquests fragments tenen com a objectiu dotar de vivacitat i realisme el text, tot construint els personatges a través de la parla, permetent la identificació dels grups socials als quals pertanyen.

En el primer fragment triat, el comissari Kling flirteja telefònicament amb la seva xicota, Claire, en presència dels seus companys policies. No ens les havem encara aquí amb personatges de rerefons social especialment marcat; es tracta d'un dels policies protagonistes i de la seva xicota, però l'escena és col·loquial i desenfadada, i la seva funció és generar en el lector empatia cap als personatges:

a) Claire/ Kling
–M'estimes, Bert?
–Ja ho saps bé –digué ell.
[...]
–No. Digues-m'ho –insistí Claire.
–Ara, així, no puc.
[...]
–Espera fins que vegis aquells sostenidors –anuncià Claire
–Sí, la impaciència em consumeix –digué Kling, tot mirant Meyer i triant bé les paraules.
–No sembles molt interessat –comentà Claire.
–Què?
–Els sostenidors.
–Esplèndid –digué Kling.
–Què fan per aquí, aquests gamarussos? Se't pengen al coll?
–No exactament, però opino que serà millor que ens acomiadem ara. Et veuré a dos quarts de set, preciosa.
–Les set –va esmenar Claire.
–Molt bé. Adéu, menuda.
–Adéu, volcà –xiuxiuejà ella i penjà. Kling tornà el telèfon al suport.
–Està bé –anuncià–. Avisaré la companyia telefònica que em posi una cabina.
–És que no tens cap dret a sostenir conversacions privades amb el temps dels ciutadans –va dir Carella, i picà l'ullet a Meyer.

> –No he fet cap trucada. *Me l'han feta*. Tanmateix, un hom té dret a una mica d'intimitat, encara que treballi amb una colla de brètols. No sé per què no puc parlar amb la meva promesa sense...
> –Ja s'ha empipat –va dir Meyer–. Fixa't: ha dit promesa, en lloc de xicota. Escolta, crida-la altre cop. Digues que ens has tret de l'habitació i que pots parlar-li ben tranquil. Apa, fes-ho.
> –Aneu-vos-en al diable (McBain 1967: 7-8).

Voldria destacar d'aquest fragment la combinació d'alguns elements lèxics força col·loquials (*gamarussos*, *brètols*, *anar-se'n al diable*, *preciosa...*) amb alguns d'altres de més cultes (*tanmateix, hom...*) i una morfologia verbal i pronominal estrictament normativa, i als nostres ulls actuals tal vegada distanciadora pel que té de formal. Amb tot, es podria dir que el fragment manté encara avui la vivacitat i el caràcter col·loquial d'una conversa informal entre dos promesos que fan broma, la qual cosa validaria la perícia del traductor a l'hora de valer-se d'un llenguatge proper i natural. La pregunta que cal fer-se sempre davant de cada decisió traductològica és: quines opcions tenia el traductor? I a partir d'aquesta pregunta: quins efectes en el discurs té haver-ne triat una i descartat les altres? Quin model de llengua s'està construint? Per què?

En el segon fragment triat apareix retratada la senyora Klein, testimoni del crim que s'ha produït en el seu veïnat, el qual constitueix la trama central de la novel·la. La caracterització lingüística del personatge permet que l'associem a una classe social popular i a una edat ja madura.

> *b) Myra Klein*
> –Què voleu saber, Mr. Willis?
> –Podríeu dir-me què ha passat en aquella llibreria, Miss Klein?
> –Prou. Jo he posat el rostit al forn cap a dos quarts de cinc... és una vergonya fer rostit quan només som jo i el meu germà, perquè és un luxe, però a ell li agrada el rostit, de manera que, de tant en tant, en faig. El poso, doncs, a dos quarts de cinc –tinc una cuina d'aquestes automàtiques que es deixen programades i te'n vas a passeig, que ells soles ja s'apaguen, quan toca–. Les patates també les tenia fetes, i les mongetes tendres, com que és qüestió d'un minut, ja pensava fer-les en arribar a casa. Hi havia un llibre que volia comprar. En aquella llibreria

> tenen una secció de préstec, sabeu? A l'esquerra, que és on jo era quan l'home va començar a disparar (McBain 1967: 19).

És destacable el tractament de vós a què recorren els personatges en la conversa, molt habitual en les traduccions i en la literatura catalana d'aquest període, malgrat haver estat substituït ja aleshores en l'ús habitual del català més formal pel tractament de vostè.

El tercer fragment escollit presenta la peculiaritat que la protagonista, de classe acomodada, parla amb un marcat accent *yiddish*, factor que, a banda de les connotacions d'adscripció social que comporta, té importància central en la resolució del crim. En tot cas, aquest fet constitueix una problema traductològic de difícil resolució.

> *c) Mrs. Wechsler/ Kling*
> –Com esteu? –va dir–. Celebro conèixer-vos
> Parlava amb un fort accent Yiddish [...]
> –Mrs. Wechsler, sé que això és difícil.
> –No, si precisament voldria parlar amb vós –digué. Havia pronuncia *volria*. Ella mateixa assentí i digué: Vull ajudar la policia.
> Ell mirà aquells ulls lluminosos i sentí les paraules exactament com haurien hagut d'ésser, encara que ella, de fet, havia dit:
> –No podem atrapar l'assossí a menys que jo adjuddi la polizzia (McBain 1967: 46).

En el darrer fragment escollit, el policia O'Brien interroga el jove Terry Glennon, la família del qual, d'extracció social molt marginal, es veu involucrada, sense ser-ne partícip, en la trama del crim comès.

> *d) Terry Glennon/ Bob O'Brien*
> –T'hem portat a comissaria perquè creiem que tu i alguns companys teus heu estovat un poli, aquest matí. Contesta això a la teva pregunta.
> –No sé de què parleu –va dir Glennon [...]
> –I per què no recordes on heu anat a entaforar-vos tu i els teus companys, després d'ataconar Meyer?
> –No m'he entaforat enlloc. Voltava pel carrer. I no formo banda amb ningú, jo. [...]
> –Per què heu apallissat Meyer?
> –Jo no ho he fet.

–Per què a la teva mare no li agraden els teus amigots?
–I jo què sé? Pregunteu-li-ho a ella. [...]
–On has dinat?
–He pres un entrepà calent a can Barker (McBain 1967: 46).

Com es pot comprovar, la llengua de Glennon es manté sempre en els límits de la correcció lingüística, fet que comparteix amb els altres personatges, tot i que el traductor s'esforça a fer-lo parlar en un registre més baix que als altres. Amb tot, frases com «He pres un entrepà calent a can Barker», poden generar una certa estranyesa en el lector per poc naturals en el personatge que les profereix.

La selecció de personatges i fragments, per ser exhaustiva, hauria d'anar més enllà perquè en aquesta novel·la apareixen també, entre altres, un jove estudiant embolicat en qüestions de drogues o un jove professor universitari de classe mitjana i la seva família, tots ells caracteritzats de forma diferenciada pel seu llenguatge. L'objectiu d'aquesta selecció, però, no era tant fer l'anàlisi completa dels registres i modulacions de veu presents en aquesta novel·la, sinó demostrar de quina manera el narrador construeix l'univers de ficció tot caracteritzant lingüísticament els protagonistes, i com això respon a la voluntat de fer un retrat social fidedigne. Davant d'aquest constructe cal veure com actua el traductor.

4. Conclusions

Sabem quines eren les expectatives dels editors i traductors de la col·lecció La Cua de Palla pel que fa la creació d'un model de llengua literària apta per al gènere de la novel·la negra; també som coneixedors de les circumstàncies en què sortiren al carrer els títols de la col·lecció; disposem de les traduccions per poder estudiar les característiques del model de llengua literària que empraren els traductors. Es poden qualificar de reeixides, doncs, aquestes traduccions, tenint en compte tot el que hem dit?

Per descomptat, i reblant el clau del que he anat exposant al llarg d'aquest treball, només fóra lícit respondre a aquesta pregunta aportant una gran quantitat de dades d'anàlisi textual. A manera d'hipòtesi, tinc

la impressió que les traduccions de La Cua de Palla no són altra cosa que un reflex de la situació que vivia la llengua literària catalana en aquell moment històric. En la precarietat, es disposava del model de llengua literària noucentista que, impulsat i defensat per alguns correctors i lingüistes molt influents en tant que model inqüestionable, pur i genuí de llengua literària, oferia un sòlid aixopluc als nous traductors. D'altra banda es tenia plena consciència de la necessitat de modernitzar la llengua literària catalana, d'acostar-la al públic tot elaborant un codi més fidel a la llengua del carrer. Això darrer havent de lluitar amb l'hegemonia del castellà en totes les esferes de la vida pública, i amb una castellanització progressiva i evident del català parlat, especialment en les àrees metropolitanes. A banda d'això, en el procés d'actualització i modernització de la literatura catalana del qual formà part la iniciativa de La Cua de Palla, hi havia una voluntat clara dels editors de fomentar els gèneres literaris vinculats amb el realisme.

Com dèiem al començament, al costat d'un corpus de textos suficientment representatiu, per fer una diagnosi veraç de les traduccions fetes durant aquest període històric cal comptar amb una metodologia d'anàlisi que ens faciliti la descripció de les traduccions tot incorporant paràmetres no exclusivament lingüístics, perquè sabem que les tries lingüístiques –traduir és trair, però sobretot triar– són sempre molt significatives.

Bibliografia

Agut (1964a): Joan Agut, «*La clau de vidre*, de Dashiell Hammett; *Víctimes en fals*, de
Sébastien Japrisot», *Serra d'Or*, núm. 2-3, p. 78.
Agut (1964b): Joan Agut, «*La mort t'assenyala*, per Ross Macdonald», *Serra d'Or*, núm. 10, p. 55.
Badia (1964): Albert Badia, «*La promesa*, de Friedrich Dürrenmatt», *Serra d'Or*, núm. 10, p. 54.
Biosca (2007): Carles Biosca, «Georges Simenon traduït per Maria-Aurèlia Capmany», *Quaderns, revista de traducció*, núm. 14, ps. 29-38.
Canal; Martín (2011): Jordi Canal; Àlex Martín, *la cua de palla: retrat en groc i negre,* Barcelona: Alrevés.

Carbó (1964): Joaquim Carbó, «*Les sorres llunyanes*, d'Andrew Garve; *Els desapareguts de Saint-Agil*, de Pierre Véry», *Serra d'Or*, núm. 12, p. 94.

Cris (2002): Anna Cris, «Entrevista a Josep Vallverdú, traductor», *Quaderns, revista de traducció*, núm. 8, ps. 121-131.

Cris (2005): Anna Cris, «Josep Vallverdú: Translation as resistance and service», dins *Less translated languages*, Amsterdam/ Philadelphia: Benjamins, ps. 339-352

Guansé (1964): Domènec Guansé, «*Carambolades*, de Fred Kassak», *Serra d'Or*, núm. 10, ps. 54-55.

House (1997): Juliane House, *Translation Quality Assessment. A Model revisited,* Tübingen: Narr.

Jané (1964): Albert Jané, «*Joc de testimonis*, d'Stanley Ellin», *Serra d'Or*, núm. 10, p. 55.

Jané-Lligé (2007): Jordi Jané-Lligé, *La recepció de Heinrich Böll a Espanya,* TDX-0326107-161846.

McBain (1967): Ed McBain, *El ritual de la sang,* Barcelona: Edicions 62.

Marco (2009): Josep Marco, «La llengua de les traduccions (aspectes generals) i la llengua de les traduccions al català en la literatura d'entreguerres», dins *Llengua literaria i traducció (1890-1939)*, Lleida: Punctum&-Trilcat, ps. 9-32.

Pericay; Toutain (1996): Xavier Pericay; Ferran Toutain, *El malentès delnoucentisme,* Barcelona: Proa.

Pujol (2011): Dídac Pujol, «A Catalan series of crime fiction: 'La Cua de Palla' and its sequels (1963-2009)», *Journal of catalan studies*, núm. 14, ps. 173-200

Pijuan (2005): Alba Pijuan, «Manuel de Pedrolo: Not just a prolific translator», dins *Less translated languages*, Amsterdam/ Philadelphia: Benjamins, ps. 353-364

Sargatal (1988): Albert Sargatal, «De novel·la negra, de negres-traductors i de negrates: els pagerols del Harlem», *Lletra de canvi*, núm.11, ps. 19-23.

Torres (1964): Estanislau Torres, «*Parany per a una noia*, de Sébastien Japrisot; *Mà forta*, de Terry Stewart», *Serra d'Or*, núm. 2-3, ps. 77-78.

Triadú (1964): Joan Triadú, «*El carter sempre truca dues vegades*, de James M. Cain», *Serra d'Or*, núm. 12, p. 94-95.

Vallverdú (1968): Francesc Vallverdú, *L'escriptor català i el problema de la llengua,* Barcelona: Edicions 62.

Vilaginés (1964): Carme Vilaginés, «*Departament d'investigació criminal*, de Jonathan Craig», *Serra d'Or*, núm. 12, p. 94.

POESIA ORAL IMPROVISADA: REVIFALLA DE LA GLOSA, DIÀLEG INTERCULTURAL I TRANSPOSICIÓ DIDÀCTICA[1]

Alexandre Bataller Català
(Universitat de València)
POCIÓ (Poesia i Educació)-UB

Unes paraules prèvies

El present estudi té com a origen el treball de camp realitzat dins una estada de recerca desenvolupada a la Universitat de les Illes Balears durant el mes de setembre de 2015, dins el Grup de Recerca en Etnopoètica de les Illes Balears (GREIB), del Departament de Filologia Catalana i Lingüística General, dirigit per la Dra. Caterina Valriu Llinàs, que ens ha guiat durant aquest període. Hi hem presenciat i documentat diferents i variades manifestacions vives de glosades que han tingut lloc durant aquest període en diferents poblacions de l'illa, que mostren la vitalitat i revitalització del gènere de la improvisació poètica, amb la participació de glosadors pertanyents al col·lectiu «Glosadors de Mallorca». Hi hem fet entrevistes personals amb estudiosos i professionals que ens han aportat coneixements i experiències de gran utilitat sobre la història i vitalitat de la glosa a Mallorca i la seua presència dins el món educatiu (Felip Munar, Miquel Sbert, Mateu Matas, Isabel Servera, Pau Riera, Biel Majoral, Antoni Artigues, Jaume Guiscafrè i Antoni Riera). Aquest treball suposa una primera aproximació i aportació de dades, per a la qual cosa farem servir algun d'aquests fragments d'entrevista, transcrita i convenientment citada. Emmarquem el treball dins la recerca que desenvolupem al si del grup POCIÓ, encapçalat per Glòria Bordons, que té com a objectiu aprofundir les relacions in-

1. El present treball s'emmarca dins el projecte «La poesía experimental catalana (1959-2004): características, relaciones internacionales y genéricas, recepción entre los más jóvenes». Gobierno de España - Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Ref. I+D FFI2013-41063-P.

tergenèriques i interartístiques que es donen dins l'anomenada poesia experimental, al temps que es contempla l'estudi de la recepció d'aquesta poesia en les aules.

1. La poesia oral improvisada dins el context de la poesia pública

1.1 El component performatiu de la poesia de tradició oral

El descobriment per a la crítica internacional de la poesia improvisada en els temps moderns es va produir en l'àrea dels pobles balcànics, amb el *guslar* serbocroat, compositor i intèrpret de llargs poemes narratius, com a improvisador destacat[2]. Temps després vingué la descoberta de gèneres de poesia improvisada a Itàlia, Turquia, Xipre, Rússia, al Sàhara Meridional i a l'Alt Atlas. Fins arribar al món latinoamericà, que és molt ric i el cas del País Basc, que és excepcional. Així les diferents variants d'improvisadors en llengua catalana («enversador», «versador», «corrandista», «cantador» o «glosador») tenen correspondència amb l'*improvvisatore* italià, el *piitaris* xipriota, el *rimadoros* cretenc, el *bertsolari* basc, el *fistor* gallec, el *repentista* espanyol, el *payador* argentí o uruguaià, el *repentista* i el *poeta de bancada* brasilers i el *griot* africà (vegeu Serrà 2012: 35). De totes les modalitats, aquella que desperta més l'atenció és la que pren com a base el combat entre els poetes improvisadors davant un auditori. Un gènere present ja a l'antiguitat clàssica amb el nom de «cant amebeu» o alternat, en què «dos o més poetes orals dialogaven, polemitzaven o

2. Menéndez Pidal desmereixia la poesia improvisada, una constant en la consideració crítica sobre aquesta forma poètica: «Vemos aquí la improvisación brotar por todas partes en Yugoslavia, como una facilidad connatural, allí muy al uso; la vemos bajo su complejo de admirable frivolidad. Desde este punto de vista, la improvisación toma como base del poetizar un jugueteo que sólo prospera en medios de escaso desarrollo intelectual en la técnica artística, sea en grado eminente entre yugoslavos, sea en tono menor entre payadores argentinos o versadores valencianos o versolaris vascos, capaces de estar horas y horas repentizando sobre cualquier tema» (Menéndez Pidal 1965-66: 200).

competien posant a prova la seva capacitat improvisadora» (Serrà 2012: 85). Si en la *Ilíada* (I, 604) i en l'*Odisea* (XXIV, 60) són les Muses les que canten, en las *Bucòliques* (III) de Virgili són dos pastors els que es desafien. Una modalitat que pren diferents formes i denominacions a llarg de la geografia mundial de la improvisació: *desfio* i *pajada* al Brasil, *payada* a l'Uruguai i Argentina, *enchoyada, cantadeira, regueifa* i *desafio* gallego-portuguesos, l'*encontre* i el *débat* francesos, el *flyting* (o *fliging*) escocès, el *disput* bretó, les *pullas* i el *cantar de desafío* espanyols, les *coplas de picadillo* aragoneses, el *chjama è rispondi* cors, el *tsàtisma* xipriota, l'*stevleik* nouec, el *rap* nord-americà, el *Kamtgesprärch* alemany (vegeu Serrà 2012: 87).

Dins la poesia oral tradicional acostuma a diferenciar-se la poesia «memorial», que representa i pertany a una col·lectivitat, de la poesia improvisada que manifesta un geni individual, fruit d'una tradició col·lectiva, amb les peculiaritats pròpies d'un lloc determinat (vegeu Trapero, 2002). Ens interessa definir, de bon començament, la poesia oral com una poesia *performativa,* una poesia que es realitza davant un públic que «escolta i veu» el procés de creació poètica (Trapero, 2008). En un estudi clàssic, Paul Zumthor, tot acudint a les fonts medievals de poesia oral, reclamà l'anàlisi de la *performance* poètica des del punt de vista de la fenomenologia de la recepció, ja que «las convenciones, reglas y normas que rigen la poesía oral abarcan, de uno a otro lado del texto, su ocasión, sus públicos, la persona que lo transmite y el objetivo que pretende a corto plazo» (Zumthor, 1983: 155). Richard Bauman, impulsor de la teoria de la *perfomance* referida als estudis de la poesia oral, destaca l'element de l'audiència com a definitori:

> a mode of communication, a way of speaking, the essence of which resides in the assumption of responsibility to an audience for a display of communicative skill, highlighting the way in which communication is carried out, above and beyond its referential content. From the point of view of the audience, the act of expression on the part of the performer is thus laid open to evaluation for the way it is done, for the relative skill and effectiveness of the performer's display (Bauman 1986: 3).

El poeta oral és, primer que res, un comunicador, però també un artista que posa a prova la seua capacitat artística i retòrica davant un auditori:

> Lo importante aquí es que la persona que habla está responsabilizándose no solo por el contenido de su discurso sino también por la forma o manera de realizarlo. La clave de estos discursos indica que el autor ofrece una exhibición de destreza verbal y que el auditorio tiene el derecho e incluso la obligación de juzgar el modo de ejecutarlo. Esta armadura pone la atención en la textura del discurso, sus propiedades artísticas, y en las habilidades del hablante para realizar esta clase de mensaje (McDowell 2003: 54).

El poeta cubà Alexis Díaz-Pimienta, autor del més reconegut manual de repentisme (Díaz-Pimienta 2013), considera la presència i reacció del destinatari com l'element determinant de la construcció del text artístic improvisat:

> En el repentismo no existe el monólogo interior, porque la voz del poeta repentista sólo y siempre es voz-en-diálogo, voz interlocutiva. Un repentista que improvisa solo, sin contrincante (seguidilla, improvisación sonera, pies forzados, rap) sólo puede hacerlo porque una vez enunciado el texto el público con sus aplausos o silencios, con sus diversas reacciones, actúa no como mero receptor, sino como interlocutor, devolviéndole al autor del discurso la interlocutividad inherente al acto dialógico, y necesaria para completar la alternancia en los «turno de habla» (Díaz-Pimienta 2003: 69).

Per definir els aspectes que intervenen i determinen el context de l'acte d'improvisació són prou precisos els criteris de valoració, atents sempre a la relació amb el públic receptor, emprats en la més important competició dels bertsolarisme, que ací reproduïm (Sbert 2005: 57):

> La improvisació repentista és un acte de comunicació, influït pel context i el mateix text emès amb la intenció d'influir sobre el públic i activar-li algunes emocions (des de l'alegria a la sorpresa).

> El tema, que pot ser real o fictici, temporal o intemporal, ha de possibilitar la sintonia entre l'improvisador i el públic.
> El context situacional (temps, lloc, persona) influeix sobre el text.
> La simultaneïtat entre la creació i l'emissió (improvisació) ha de ser perceptible.
> A més a més de l'impacte subjectiu sobre la persona, el vers improvisat ha de gaudir de virtuts com són l'adequació al context, el fil argumental, la llengua i la seva correcció.

1.2 Poesia pública i tradició etnopoètica

Ha estat la professora Lis Costa, investigadora d'aquella poesia experimental determinada pel component efímer, qui ha emprat el concepte de «poesia pública» per definir el seguit d'estils que tenen en comú l'opció del recital públic com a vehicle de comunicació. La dècada dels anys 80 és el moment de l'eclosió a Catalunya de poetes d'avantguarda, anomenats «polipoetes», que arriben fins el moment present on el fenomen s'ha extés a la resta de l'Estat espanyol. Poemes que s'acaben d'escriure en un escenari, en un acte públic, poemes que es lligen o es diuen en l'instant efímer.

> I la transmissió oral, és a dir, l'exposició de les paraules a l'acció de l'oreig, de l'aire, afavoreix la relació entre els membres d'un grup i és més efectiva que qualsevol altra opció per a la comunicació. Potser per això, a mitjan anys 90 va donar-se a Barcelona una mena de redescobriment de la força de la paraula orejada, que ens va omplir per primer cop l'agenda d'activitats relacionades amb la poesia. Amb la poesia dita en públic, amb la poesia oral (Costa 2010: 1).

En concret, s'hi remarca la presència d'una poesia més pública, més arrelada a la col·lectivitat, allunyada de la veu d'un individu. És la via dels poetes que treballen des de l'experimentalitat en espais públics, amb diferents denominacions: la *perfomance poetry*, caracteritzada per la presència del poeta en el lloc físic de l'enunciació, la s*treet poetry*, l'*action poetry*, etc. La via del recital poètic, concebut des d'una òptica participativa té acostaments dels EUA com l'*spoken*

word i els *slam poetry* o a Europa amb la polipoesia. Per damunt de la qualitat estètica d'aquestes propostes, que han proliferat en els àmbits urbans, allò que es destaca és la democratització de la recitació pública, que és viscuda com una possibilitat de lleure:

> Porque creo que el *Poetry Slam* es, hoy por hoy, el espectáculo poético más vivo, vibrante y esperanzador que se puede ver sobre un escenario. Una colorida fiesta de la palabra, una celebración del entusiasmo creativo primordial y una comunicación directa entre la audiencia y los poetas que, dentro de sus capacidades y a su manera, han logrado arrancarle a las instituciones y academias su definición de poesía como algo estático, intocable y alejado del público general, para devolverla a su condición de herramienta comunicativa y de expresión de una realidad cercana y palpable (Orviz 2015: 55).

L'antiga noció romàntica de «literatura popular o tradicional» té un component essencialista que, des d'un punt de vista comunicatiu, resulta secundari. Per aquesta raó cal acudir al concepte de «comunicació artística en petit grup», seguint l'expressió de Dan Ben-Amos (Pujol 2013: 94). Entre les propostes poètiques que beuen de la poesia oral, habituals en els darrers temps, al costat dels espectacles i accions poètiques trobem contemplada la «poesia oral improvisada» (Ruiz Salom 2016), tradicionalment rellegada a un àmbit d'estudi folklòric. En concret, treballs que aborden el component performatiu de la poesia pública inclouen la poesia oral improvisada com és el cas de la jove investigadora Elisabet Gayà, que davant la prevenció que «podria sorprendre una mica la inclusió de la poesia oral improvisada en un treball que no és pròpiament d'orientació folklòrica» (Gayà 2015: 22) proposa l'accepció del terme «etnopoètica», difòs per Jerôme Rothenberg (1994), com un espai de confluència entre les formes excloses del cànon poètic de la lírica occidental. En aquesta mateixa línia, Mercè Picornell aborda l'emergència de les denominacions «etno» («etnoliteratura», «etnocrítica», «etnopoètica» o «etnoficció»), connotades amb la idea d'una «identitat comunitària», per designar allò que abans s'havia denominat «tradicional» o «popular»:

> símptoma d'un xoc amb els límits de la tradició hegemònica d'uns estudis literaris que intenten ampliar els seus horitzons en una societat en què les fronteres entre l'«alta cultura» i la «popular» o «de masses» són cada cop menys estables (Picornell 2011: 14).

En aquest sentit, partint l'anàlisi del boom del *poetry slam* als Estats Units i al Regne Unit a les dècades de 1980 i 1990, la professora de la Universitat de Viena Julia Novak aporta una completa selecció d'eines metodològiques per a l'anàlisi de la poesia en viu mitjançant un acostament des d'enfocaments de diverses disciplines relacionades amb la parla i les formes d'actuació cultural. En particular, hi combina els estudis literaris, el parallenguatge, la musicologia, la kinèsica, el cinema i, molt específicament, els estudis de folklore. En concret, aporta una definició de *live poetry* que supera les fronteres entre poesia «popular» i literària, que podem considerar una reconsideració de l'abast genèrica d'aquestes formes d'expressió poètica:

> A such, live poetry is characterised by the direct encounter and physical co-presence of the poet with live audience. The poet will predominantly perform his/her own poetry and is thus cast in the double role of 'poet-performer'. The story and images of the poem are conveyed through thes spoken word rather than through theatrical ostension, as focus is placed on the oral verbalisation of the poetic text (Novak 2011: 62)

2. La revifalla de la poesia oral

2.1. La irrrupció de la «glosa» i del «transglosador»

En un estudi clarivident, Josep Vicent Frechina (2014: 102) explica que existeixen tres forces que determinen la revitalització de la cançó improvisada: «la necessitat d'articular identitats col·lectives localitzades», «la importància dels espais de sociabilitat alternativa» i «la força comunicativa inherent de la mateixa cançó improvisada». En aquest mateix treball (Frechina 2014: 103) deixa constància d'una seqüència similar, en aquest revifament, en diferents territoris, que

parteix del redescobriment de la tradició viva o extingida, continua amb un procés de patrimonialització conduït per la societat civil i, finalment, es completa amb iniciatives de foment i difusió en forma de publicacions discogràfiques, congressos i festivals. El cas més evident és que fa referència al bertsolarisme, que experimenta una eclosió a finals del segle XX, motivat, segons ha explicat Frechina (2014b), per l'extensió social de l'euskera, la millora de la qualitat literària del bertso i la tasca de l'Associació d'Amics del Bertsolarisme (Bertsozale Elkartea), que en promou la investigació i difusió. La introducció del bertso en l'ensenyament reglat i el teixit de bertso-eskolas repartides per tot el territori i una presència intensa i constant als mitjans de comunicació. A hores d'ara, tenen lloc a tot Euskal Herria més de mil cinc-centes actuacions formals l'any, amb la irrupció d'una nova generació de joves bertsolaris.

Si acceptem la distinció efectuada pel mateix Frechina (2014: 104-111) extisteixen actualment tres dinàmiques que conviuen als nostres territoris. Per una banda es mantenen les funcionalitats bàsiques de la improvisació (cantadors de jotes en bodes i batejos, nits d'albaes i guitarraes, etc.). De l'altra, comptem amb manifestacions de «glosat participatiu», caracteritzat pel seu component lúdic i de participació oberta. I, finalment, la glosa ha arribat als escenaris, als mitjans i a l'escola.

Els glosadors d'avui en dia han perdut, inevitablement, bona part del seu poder taumatúrgic i màgic, tal com ens descrivia el pare Guinard els glosadors mallorquins del seu temps: «Els glosadors, als ulls de la gent embadocada, passaven per éssers semidivins que, de cop, sense pensar-s'hi gens, es treien del cap les cançons; i ells, guardant amb avarícia llur secret, contribuïen a aquesta creença» (Guinard 1981: I, 89). Els glosadors actuals tenen una altra extracció social, amb estudis, portadors d'un component identari, amb un reconeixement social: «Quan vàrem començar a la dècada dels noranta del segle passat, somiàvem un temps com aquest, on els glosadors són rebuts com veritables herois, que els seus mots són escoltats, repetits i recordats...» (Munar 2015: 21).

En un estudi comparatiu sobre les glosades actuals i les dels temps passats, Miquel Sbert ha contrastat una glosada de l'any 1933, a Lluc-

major, amb les actuals versions de glosades a Mallorca i troba una bona part d'elements comuns, basats en la connexió entre producció i recepció. Per assolir l'atenció del públic cal un desplegament dels recursos pragmàtics de la llengua. La comprensibilitat i empatia antigues es corresponen amb la versemblança i la connexió amb el públic actuals. També n'és una constant l'humor, que es pot manifestar en ironia, sàtira o hipèrbole. I, és clar, el joc de la dialèctica:

> […] l'enfrontament generacional, avui, en escena, els contrincants, joves i no tan joves, es llancen invectives, es repten, fan befa de la incapacitat improvisadora de l'adversari, n'exageren la pròpia. El que comptava era la controvèrsia (hereva del cant amebeu dels clàssics, assentada en les arrels més pregones de la natura dels humans), el to agonístic, la brega de galls. Actualment és també el que compta més. L'enginy en la baralla, amb els mots com a arma, amb la rialla dels assistents com a objectiu, amb l'assetjament verbal a l'adversari (amic coral sovint) per cloure-li la boca, per ridiculitzar-lo amb la cançó. El públic (els aplaudiments, l'aprovació, l'admiració), l'objecte de desig i l'estímul empàtic (Sbert 2010: 61).

El canvi operat fa que un seguit de joves, que no havien sentit mai a parlar de cant improvisat, s'incorpore a la glosa. A Catalunya és un referent l'associació «Cor de Carxofa», que aglutina tots els seguidors nouvinguts al món del cant improvisat. Cor de Carxofa s'autodefineix com una associació de foment del glosat, que té com a objectiu la recuperació, la promoció i la difusió del glosat en català, entès com a gènere poètic i musical que consisteix a improvisar versos sobre una determinada melodia. Aquesta associació ha estat la impulsora de l'extensió de l'ús del substantiu «glosa» (acompanyada del corresponent verb «glosar») referit a la manifestació mallorquina i menorquina, per designar qualsevol mena d'improvisacio poètica, més enllà del seu origen. Aquesta accepció, entesa com a hiperònim, ha estat recollida pel termcat: «Glosa. Gènere poètic i musical que consisteix a improvisar versos a partir d'un patró mètric i de rima sobre una determinada melodia». Amb els termes relacionats «glosador» (qui fa gloses), i «vetllada de glosadors o glosat» (sessió en què es canten o fan gloses). A partir d'ací, el concepte de «transglosador» ha estat encu-

nyat per Marcel Casellas per designar un fenomen actual, fruit dels intercanvis i les confluències, l'existència de l'improvisador sense gènere poètic ni musical i sense geografia associada (vegeu Frechina 2014: 109). La desterritorialització d'estils i variants és un dels elements que mostra l'eficàcia de l'intercanvi cultural entre territoris i serà la base, com veurem, d'experiències de transposició didàctica.

Els contactes entre glosadors mallorquins i menorquins són freqüents i han donat pas a interessants col·laboracions:

> A Menorca, van acompanyats d'una guitarra. L'estructura de glosa és compartida. Quan glosam amb els menorquins, de l'únic que ens hem de preocupar és anar a to amb la guitarra, que nosaltres no ho fem mai. La resta de diàleg és molt natural i molt fluïd. I tenim molt de contacte amb Menorca. Ells vénen molt al llarg de l'any i nosaltres anem molt allà (Maribel Servera, 17-9-2015).

Per la seua banda, un glosador mallorquí veterà, Jordi Cloquell, *Artiller*, se'n feia ressó de l'estímul que suposa conèixer i establir contactes amb altres formes de glosar, en un sentit més ampli:

> Tal vegada seria bo que poguéssim establir contacte amb aquestes formes de glosar i, mitjançant algun taller d'intercanvi (de la mateixa manera que s'han importat castells i bestiari festiu, etc.), també aprendre l'art de glosar, les tonades i les formes de fer. Tant de bo la saba nova fos un adob i un estímul pr fer créixer i rejovenir el vell brancam que encara aguanta el nostre glosar (Munar 2005: 42).

El temps actual permet els intercanvis, tant de tradicions com d'estils. Hi ha grups musicals que empren la cançó improvisada (glosa, corrandes, nyacres...) com a valor afegit o que fan conviure la tradició amb bases electròniques. Cor de Carxofa, ha organitzat diverses edicions de «Transglosadors», on la glosa, el rap i el hip-hop interactuen en la seua vessant improvisada de micro obert. Per exemple, el febrer de 2011, a la Farinera del Clot de Barcelona, tingué lloc una competició de micro lliure on un equip de glosadors format per Mateu Mata 'Xurí', Mireia Mena i Francesc Ribera 'Titot' es picaren rimant amb els rapers Andreu Laguarda (Rapsodes), Gato-el-Qiman i Lo Guerra.

Els cursos de formació s'hi succeeixen. Entre els mesos de gener i juny de 2015 tingué lloc a Roquetes (Baix Ebre) el I Curs de Cançó Versada en llengua catalana. I, el passat abril, tingué lloc el taller sobre «El cant improvisat com a recurs» impartit per Tòfol Cabeza, dins el II Curs de Literatura Popular celebrat a Altea. Les trobades arreu del país es multipliquen, començant per les històriques Mostres Autonòmiques de Glosat (1999) impulsades per l'Associació Cultural Canonge de Santa Cirga de Manacor. I, pel que fa a l'any 2016, cal esmentar la «V Mostra Nacional de Glosa» celebrada el març a Sant Quirze del Vallès, les «12 hores de glosa» celebrades a l'abril a Maó, un esdeveniment, que cada any se celebra en un municipi diferent de les terres de parla catalana, o la «5ª Escola d'Estiu de Glosa» que tindrà lloc el juliol a Espolla (l'Alt Empordà), on es podrà treballar la didàctica de la cançó improvisada, l'acompanyament musical de la glosa, el treball d'escena, la creació poètica i el treball amb romanços. I, també al juliol, a Sant Sebastià, tindran lloc unes «Jornades Internacionals» amb l'objectiu de generar confluències entre els bertsolaris locals i els representants sards, kurds, gallecs, canaris, catalans, gal·lesos, xipriotes, cubans, mexicans i austríacs.

2.3. Mateu Xurí, expressió i símptoma d'un canvi

Mateu Matas (Santa Margalida, 1982), conegut com a Mateu Xurí, és un dels més rellevants exponents de la nova generació de glosadors mallorquins. Des de l'entitat Glosadors de Mallorca ha impulsat una intensa activitat pedagògica en relació a la cançó improvisada. Mateu Xurí, tot i la seua joventut, és ja un referent indiscutible:

> En una dècada, ha encapçalat un relleu generacional del tot inesperat i sense precedents –en l'actualitat, hi ha vint-i-cinc glosadors a Mallorca, molts dels quals no superen els trenta-, ha ampliat i enriquit el ventall de temes susceptibles de ser utilitzats en una glosa –ha recuperat, per exemple, la funció crítica del gènere, reprimida durant moltes dècades- i ha contribuït, decisivament, a prestigiar la tradició glosadorística, rescatant-la de l'obscur soterrani antropològic on l'havien entaforada i posant-la sota el focus, fins al punt de convertir-la en un referent de la cultura mallorquina actual (Pons 2015: 59).

A banda de la seua capacitat versificatòria i retòrica, destaca pel seu esperit crític, per ser un enaltidor de les llibertats individuals i col·lectives:

> En Xurí és un creador d'opinió, un magnífic comunicador i, encara que no en faci bandera, també és un ideòleg. El seu major actiu no és l'habilitat de correspondre la intel·ligència (que té) amb la independència (que ha de servar) i la insolència (que ha de servir) per fer-ne una dècima o un llarg romanç. El seu potencial reneix des dels continguts i pren fua en el sentit d'allò que proclama (Mestre 2014).

Per comprovar aquesta capacitat de Mateu Xurí per unir comunicació, creativitat i esperit combatiu posaré com a exemple unes dècimes que foren dites com a cloenda de la glosada de les festes de Sant Mateu (amb la participació, a més, de Maribel Servera, Jordi Cloquell i Macià Ferrer), que tingueren lloc el 16 de setembre de 2015 a Bunyola. La dècima improvisada té una presència al món latinoamericà i bé perquè és un motlle excel·lent per mostrar el virtuosisme tècnic i, segurament també, per la seua condició de poesia evanescent que deixa en l'espectador un aroma d'art momentani (vegeu Trapero 2015) és emprada per Mateu en ocasions com aquesta (abbba ccdde). De fet, el propi Xurí reconeix en aquesta estrofa la influència intercultural:

> Fer aquestes mostres internacionals i portar aquí els millors versificadors del món ha fet que aquí puguem aplicar allò que fan a altres bandes. Per exemple, per què s'improvisen dècimes aquí ara mateix? S'improvisen dècimes gràcies als cubans i els canaris. Perquè, a Mallorca, mai s'ha improvisat en dècimes, tot i que és una estrofa present dins la cultura popular (Mateu Xurí, 17-9-2015).

De les dotze dècimes de què va constar la perfomance,[3] la que tot seguit presentem és la setena, que pren com a destinatari el batle de Bunyola, després d'haver-se assegut al límit de l'escenari, per apropar-se més al públic, s'adreça al batlle i li dóna consells en clau política:

3. He d'agrair a Pau Riera la feina de transcripció d'aquestes dècimes.

Quan dic nació vull dir poble
i també vull dir país,
perquè s'estat és estantís
i a vegades innoble.
Però no vulguis ser un moble
a mercè de s'interès.
Procura jugar-t'hi més,
fer cada pic lo que toca
i no fer podrir sa soca
des brot que te dóna més.

En les següents dues dècimes, que tanquen la sèrie, els destinataris són ara tota la sala, el públic assistent al teatre on ha tingut lloc l'espectacle, dins el context de les festes de Bunyola:

Mirem què fa Catalunya
i, amics meus, no tenguem por
de sentir es batec d'un cor
que s'apropa i no s'allunya.
I si qualcú s'enfurrunya
crec que és un problema seu,
que cadascú té un déu
i cadascú una nació
i una festa major,
com aquí, amb Sant Mateu.

Que tengueu molt bones festes!
Bons amics meus, que molts d'anys!
Que tots puguem ser companys
i persones ben honestes.
I, amb ses mirades xalestes
si qualcú se descontrola,
procurem fer-li s'escola.
I que no hi hagi altre encausat
lluitant per sa llibertat
dins es poble de Bunyola.

3. La glosa com a element de transposició didàctica

Al País Basc, el bertsolarisme té una presència dins els centres educatius a més d'una xarxa d'escoles de bertsolaris (bertso-eskolas) –més de seixanta, segons dades del 2010–, les quals han desenvolupat metodologies didàctiques que són un referent que no cal perdre de vista, tot i l'enorme distància d'implantació social si ho comparem amb el «glosat». L'EHBE (Associació d'Amics del Bertsolarisme d'Euskal Herria), amb l'ajut de la la facultat HUHEZI de la Universitat de Mondragón, elaborà un pla de formació l'any 2002 que establia el currículum de l'ensenyament primari. Els seus quatre eixos principals són els següents: patrimoni cultural, capacitats personals i socials, llengua i música. Per a secundària, els professors Joserra Garzia i Lontxo Oihartzabal de la UPV-EHU i el bertsolari Andoni Egaña han elaborat una metodologia que parteix de l'efecte comunicatiu que s'aconsegueix amb un bertso improvisat. El mètode proposat indueix els estudiants a expressar la intenció o les circumstàncies que originen aquest efecte, per després tractar d'utilitzar els mateixos recursos poètics, retòrics, lingüístics, etc. En l'àmbit de les bertso-eskolas es pretén ampliar la qualitat i el nivell d'utilització de l'euskera dels alumnes, com mostren els objectius del centre d'Irun:

> El objetivo principal de este proyecto es desarrollar las aptitudes de los alumnos para la comunicación oral, utilizando para ello el bertsolarismo. El bertsolarismo puede contribuir a la normalización lingüística, prestigiando el euskara a ojos de los más jóvenes y motivándolos para su utilización.
> Siendo como es un juego idiomático a la vez que un hecho comunicativo, ha sido y sigue siendo una expresión cultural viva y muy presente, que ha sabido adaptarse a las exigencias de la lengua y su evolución. Además, el bertsolarismo puede aportar una mejora en expresividad oral, la utilización de estrategias comunicativas adecuadas, la creatividad sobre la lengua, la superación de dificultades para estar y expresarse en público, la ordenación coherente de las ideas y la formación de buenos comunicadores (Gipuzkoako Bertsozale Elkartea 2011: 19).

Les escoles de bertso, al País Basc francés, amb una complicada realitat sociolingüística, creen espais informals on els joves poden parlar basc entre ells i crear una cultura juvenil on el basc té una presència (Artetxe 2014).

La lliçó del País Basc parteix de la constatació que el context en què es generaven les improvisacions ja no existeix i que cal buscar, per tant, unes noves vies per contextualitzar les produccions en el cap de la poesia oral. Així ho va entendre Felip Munar, autor de diversos manuals per extendre la glosa entre escolars mallorquins (Munar 2003, 2008), que ha explicat els continguts educatius que ha d'integrar una proposta d'introducció de la poesia oral improvisada a les escoles: continguts conceptuals (anàlisi i interpretació de mostres de poesia oral), continguts procedimentals (producció de textos de poesia oral), actituds (respecte de formes culturals pròpies) i, molt especialment, motivació (els estudiants com a protagonistes i creadors d'un joc verbal).

A l'Associació de Glosadors de Mallorca es fan tallers d'unes deu o dotze sessions on es mostren les tècniques que utilitza un glosador. A més, a la seu de Manacor s'hi reuneixen els glosadors de diferents generacions per fer pràctiques i exercitacions. Allò que s'ha aconseguit és engrescar a una nova generació de joves, com és el cas de Pau Riera, que es considera obsedit per les glosades: «Sempre m'han dit que per ser glosador has de passar per una etapa obsessiva, que és no perdre't cap glosada, anar a totes les que es fan. Jo, ara mateix, intent no perdre-me'n cap» (Pau Riera, 1-10-2015).

A Catalunya ha estat pioner el projecte «Corrandaescola», nascut de la tesi doctoral de seu coordinador, Albert Casals (2009), on experimentà i avaluà una proposta didàctica d'introducció del cant improvisat a primària a l'escola Serralavella d'Ullastrell. L'experiència basca i la revitalització social a Catalunya col·laboren en aquesta introducció, des del curs 2006-2007, a escoles de Vilafranca del Penedès, Cassà de la Selva, Sabadell, Roses i Sant Quirze del Vallès. El projecte planteja un treball lingüístic i musical a través de la cançó improvisada per al cicle superior de dins les assignatures de llengua catalana i música i, després d'un temps, s'ha comprovat que la glosa incideix en la millora de la competència comunicativa oral i en la millora de la co-

hesió social.[4] Aquest curs 2015-2016 el projecte ha arribat a Barcelona, amb vuit centres educatius, que han celebrat la primera trobada el febrer de 2016. La creació es produeix a partir d'un motlle que és la quarteta heptasil·làbica, a partir de la qual els alumnes proven de desprendre-se'n:

> Les tonades per a improvisar presenten unes mateixes característiques formals (quarteta heptasil·làbica amb rima en els versos parells). Per aquest motiu, resulten un envàs molt pràctic per a crear poesia ja que en simplifica enormement el procés. El corrandista s'entrena per sintetitzar les idees sempre en la mateixa extensió (quatre versos) i únicament en un metre, el de set síl·labes. Per als qui comencen a endinsar-se en la poesia formal, l'ús de motlles o models és de gran ajut per iniciar-se en el procés creatiu (Casals 2012: 123-124).

L'Associació Cor de Carxofa, dins un manual didàctic, ha fet una selecció d'allò que consideren les tonades més adequades per a l'ensenyament de la glosa, és a dir la «pràctica que consisteix a cantar versos que s'improvisen al moment mateix d'interpretar-los» (Cor de Carxofa 2008: 6). Una classificació en atenció als criteris de dificultat situa el «cant d'estil valencià» com el més complicat tècnicament i el garrotín o la corranda com les més adequades per a una iniciació: «iniciació (perdiueta, garrotín i corranda), intermedi (jota, simbomba i pandero) i avançat (albades i glosa menorquina)» (Cor de Carxofa 2008: 6). Aquesta línia s'està revelant com la més adequada per als tallers d'inciació. És el cas de l'experiència realitzada del 24 al 28 de març de 2014 al lectorat de català de l'Université de Picardi Jules Verne (Amiens) i a les universitats Sorbonne Nouvelle – Paris 3 i Paris-Sorbonne- Paris IV, amb tres tallers d'iniciació a la poesia oral o glosa, amb l'acompanyament de Carles Belda a l'acordió: «vam decidir centrar-nos en el treball d'un sol motlle melòdic, les nyacres de

4. De l'encontre entre poesia i música poden nàixer propostes didàctiques, que per Glòria Bordons i Albert Casals han de tenir en compte «les tres dimensions necessàries (recepció, interpretació i creació) i que no perdin de vista alguns elements fonamentals com ara la comprensió, el sentit crític, l'educació emocional i l'expressió de la creativitat» (Bordons i Casals 2012: 27).

l'Empordà per la seua simplicitat estructural i la seua adequació didàctica» (Meseguer 2015: 362).

Al País Valencià, comptem amb experiències de difusió com el treball de Josemi Sànchez (2008), fruit de trobades de glosadors, betsolaris, cantadors i troveros al Museu de Belles Arts de Castelló entre 2005 i 2007. Darrerament, el cant d'arrel popular ha experimentat una difusió enorme per la irrupció, sobretot, del fenomen Pep Gimeno «Botifarra» (vegeu Martínez 2011). Pel que fa a la transposició didàctica del «cant d'estil», cal dir que presenta un escull si atenem a la complexitat tècnica de la seua base musical. El curs 2014-2015 va ser introduït el seu ensenyament reglat al conservatori. Tot i això, l'etnomusicòleg Jordi Reig (2016) ha manifestat els seus dubtes perquè considera que abans cal promocionar-lo i donar-li visibilitat social, a més que planteja uns altres dubtes en el terreny didàctic. En el vessant versificatori sí que és possible plantejar propostes semblants a les que hem vist en altres territoris. Alguns versadors valencians, com ara Josemi Sànchez, aposten per una renovació dels temes, més enllà de la reiteració de tòpics habitual en aquesta mena de textos. En aquest sentit, la cantant Eva Dénia (2003) va fer una crida als poetes valencians per demanar textos literaris («més universals i atemporals») que pugueren servir als cantadors en el context del cant públic davant un auditori. La perculiariat valenciana ens remet a la veu i el cant:

> Allò que té més valor és el missatge i el cant sempre és un suport estètic i funcional. Però en el País Valencià, en el cant d'estil allò que agafa més protagonisme és el cant. Perquè a més d'improvisar-se la lletra, també s'improvisa el cant. Cada cantador improvisa quan canta. Com que és un cant tan lluït tècnicament, fa que sigui molt important. Tot i així, aquí, per exemple, els cantadors que tenen molta veu sempre tenen molt guanyat. Perquè abans que el cervell processe el missatge l'orella ja ha processat la veu (Mateu Xurí, 17-9-2015).

També en altres indrets de l'Estat, trobem experiències que reclamen un espai social i escolar per a la improvisació. A Galícia la poesia oral improvisada és absent als currículums acadèmics. Tot i que i hi ha experiències escolars, com ara a l'IES de Fene (https://issuu.com/lolylago/docs/regueifas_entroido_2010). Marina Porto (2011: 45), se-

guint Carlos Alonso, opina que la *regueifa* té futur perquè té un gran potencial educador, és normalitzadora de l'idioma, té un cost ridícul, té una gran força com a espectacle, s'emmarca dins d'un fenomen universal (repentisme, bertsolarime, etc.) i connecta amb altres fenòmens urbans (rap). També en el cas de Múrcia s'han generat propostes didàctiques per a l'ESO, com mostra la recent tesi doctoral d'Emilio del Carmelo Tomás: «es hora que ese "duende o chispa" para la improvisación poética sea trasladada al Aula mediante técnicas de trabajo y propuestas de creación cercanas, factibles para las edades de la Educación Secundaria» (Tomàs 2016).

En l'àmbit de l'educació secundària, amb una voluntat de fer de la literatura popular una experiència creativa (Bataller, 2013), cal destacar el projecte denominat «Patrimoni cultural: la poesia oral improvisada», en el qual participaren quatre centres de l'àmbit lingüístic català: l'IES l'Om de Picassent, l'IES Torroella de Montgrí, l'extensió de Maella de l'IES Mar d'Aragó de Casp i l'IES Sineu de Mallorca. Felip Munar (2009), pioner en la introducció de les gloses a secundària, proposa adaptar la tècnica de la glosa amb la incorporació de temes actuals. L'elaboració de materials didàctics i l'intercanvi d'experiències són a la base del projecte (http://poesiaoralimprovisada.wikispaces.com; Martí, 2011). Des del 2011 s'han realitzat trobades amb els alumnes dels diferents centres i territoris. I, més recentment, el documental 'Glosadors' (Fargas i Teixidó 2014) mostra el procés d'aprenentatge de les corrandes d'un grup d'adolescents catalans, al temps que ens apropa a la cançó improvisada des de la seva vessant més lúdica i popular.[5]

Antoni Riera, professor de secundària Porto Cristo, realitza un taller anual de gloses connectat amb la festivitat de Sant Antoni. En una comunicació personal (setembre 2015) m'explicà els avanços i dificultats de la introducció del gènere:

> Sempre que he d'explicar mètrica o rima, tant a català com a castellà, ho faig recorrent a les cançons de Sant Antoni, que són el que tenen

5. Algunes propostes per a l'àmbit de secundària incideixen el hip-hop, com l'experimentada per Vidal (2012) a un centre valencià, prenent com a suport textos d'Ausiàs March que són llegits en veu alta.

> més pròxim i viu els alumnes del terme de Manacor. De totes maneres, ja et vaig explicar que a Porto Cristo (vila costanera del municipi) hi ha molta població immigrada i amb una vivència de la festa molt devaluada respecte de la que hi pugui haver a Manacor. En Mateu Xurí i altres glosadors que hi han vengut a fer tallers s'han trobat amb serioses dificultats per aconseguir enganxar uns alumnes que, en el millor dels casos, només trobaven motivació en el rap. La resta de referents (tant lingüístics com culturals) són molt llunyans i per tant fan gairebé impossible una participació activa i suficient en el procés d'aproximació i creació de la glosa. Els alumnes autocentrats nacionalment de Porto Cristo, de Manacor o d'on sigui, en canvi, estan absolutament imbuïts de l'auge de la festa de Sant Antoni i també de l'auge del món de la glosa els darrers anys. La improvisació ja comença a ser un fenomen conegut més enllà de les cançons entorn dels foguerons, i per això en segons quins medis, els infants i joves reben amb naturalitat la proposta d'aproximar-se al món de la glosa i la improvisació.

El resultat del treball del taller del 2015, contextualitzat en les festes de Sant Antoni, és valorat així pel professor:

> Tanmateix, el que férem a l'aula amb els alumnes de 1r (els de 2n no eren meus, i no sé quin professor feia aquesta classe) va ser una composició col·lectiva de gloses. El primer que fèiem era tenir molt clar el que volíem dir. Dedicàrem una glosa a cada professor i els alumnes consensuaven un missatge sobre el professor protagonista de la glosa. Després li donàvem forma d'heptasíl·lab i l'escrivíem a la pissarra, pensant que aquest seria el darrer mot (el darrer vers) de la glosa. A partir d'aquí, preparàvem la rima consonant abab o abba, sempre entre tots, a partir d'una paraula o a partir d'una idea.

D'aquest taller d'iniciació, aportem un exemple de glosa produïda per alumnes de primer d'ESO (https://iesportocristo.wordpress.com/2015/01/16/gloses-de-sant-antoni):

> Na Marga ensenya molt bé
> i quan xerram s'enrabia
> bons alumnes ella té
> per això reim cada dia.

El cantant i professor Biel Majoral em comenta, en una entrevista personal, que la feina del glosador s'assembla al mecanisme lingüístic de la «gramàtica generativa»:

> El glosador és la definició perfecta d'una «gramàtica generativa». Ell té unes estructures que fa posar en funcionament. Hi ha una cançó d'En Capellà que a mi m'agrada molt. Quan ja era vell, que tenia 65 anys, li van demanar que fes una glosa i ell va respondre: «Un temps, des cap les me treia / amb molta promtitud / i ara ja som perdut / el motllo amb què les feia». Era conscient que tenia aquí de dins un «motllo», una gramàtica organitzada. I amb els anys l'anava perdent. Quan parla d'aquest «motllo» ho fa com si fos un ordinador (Biel Majoral, 28-9-2015).

Quan, amb el mateix Biel, tractem la qüestió de la transposició didàctica que s'acostuma a fer a certes escoles mallorquines, com és el cas que ens comenta Antoni Riera, la seua opinió resulta més escèptica:

> A l'escola només s'han fixat en això [les gloses de sant Antoni, que estan subvertides]. Explicar les estructures generatives que poden generar llenguatge, això és complicat. Això vol dir que el mestre ha d'estar molt preparat. I si el mestre no està ben preparat és molt més fàcil fer un *xou*, i dir «ara anem a fer gloses sobre el professor, aquella professora està bona, té unes bones mames…», que no per exemple qüestionar seriosament coses que poden afectar la vida. Això ho han fet aquests glosadors –Mateu Xurí i Isabel Servera– i han tingut un èxit impressionant (Biel Majoral, 28-9-2015).

4. A tall de conclusió

Hem constatat que l'activitat performativa de glosar constitueix un acte comunicatiu, que fa ús de recursos pragmàtics i literaris. Aquesta és l'actitud que es desprén de les propostes dels glosadors de la darrera generació, representada en el cas de Mateu Xurí:

> Tot i que en Mateu em va remarcar que glosar és, primer de tot, un acte de parla, de comunicació, i en segon i tercer lloc, un acte musical i literari, la seva intenció és ben poètica (sempre ajustant-se al tipus de pú-

> blic que té davant), però incorporant, cada vegada, més elements poètics, i cercant una sintaxi bella (Bellver 2015: 88).

Estimular els alumnes, permetre'ls conèixer formes de comunicació diverses, entrar en contacte amb el patrimoni cultural que ens envolta, dissenyar dispositius didàctics basats en la creació d'espais de convivència, accedir a l'experiència directa, a la reflexió, a la recerca, són algunes de les pautes que creen actituds positives en els joves (Bataller, 2013). L'entusiasme és un primer pas, com explica un professor valencià participant en un projecte de poesia oral: «Voldríem en definitiva ser professors d'entusiasme i que la cultura popular, i amb ella l'afició pel cant improvisat a les nostres terres, s'associara amb l'entusiasme entre els joves» (Torreño 2011).

La Teoria de la Transposició Didàctica (Chevallard 1985) ens fa plantejar la distància existent entre l'objecte del saber (del saber erudit) i l'objecte de l'ensenyament (del saber a ensenyar). D'ací se'n deriven unes transformacions que tot saber ensenyat ha d'assumir. La transposició didàctica significa renunciar, en molts nivells educatius, a certs elements que són prescindibles i fer-ne una reducció. És per això que el concepte gènèric que hi ha darrere de la nova accepció de «glosa» i del neologisme «transglosador», basada en la reducció i la fusió, s'adiuen a aquesta voluntat generadora de propostes didàctiques per a molts dels tallers d'iniciació. És per això que el context actual, caracteritzat pel diàleg intercultural entre formes d'improvisació escolar en català i per la connexió amb les variants d'altres cultures, especialment les del món llatinoamericà, afavoreix aquesta mena de propostes escolars.

Seguint l'exemple vist al cas basc, amb connotacions culturals especials, només l'extensió del coneixement i difusió reforçarà les propostes escolars.[6] I, anàlogament, l'escola no és l'element únic del qual ha de dependre el futur de la «cançó improvisada», tot i que pot promocionar el seu coneixement i difusió. Així ho ha vist Josep V. Frechina (2014: 107): «el seu aprenentatge va molt més enllà de la unitat didàctica, els materials manipulatius i els continguts actitudinals».

6. Vegeu al respecte les opinions de James Miles Foley al documental d'Altuna (2011).

Queda pendent, doncs, continuar i completar el procés de transposició didàctica. Quan l'ensenyament té lloc dins associacions de glosadors o té un nivell avançat, aleshores sí que és possible un major aprofundiment i un plantejament més rigorós en tota la complexitat de l'anomenada «gramàtica de la improvisació poètica», en expressió de Díaz-Pimienta (2003, 2013).

Bibliografia

Altuna (2011): Asier Altuna, *Bertsolari*, Pasajes: Txintxua Films.

Artetxe (2014): Miren Artetxe, «Les jeunes et la revitalisation du basque au pays basque nord. L'influence de la bertsolaritza sur l'usage de la langue et l'identité linguistique», *Zeszyty Łużyckie*, núm. 48, ps. 129-146.

Bataller (2013): Alexandre Bataller, «La literatura de transmisión oral en la ESO», *Tantágora. Revista de literatura oral*, núm. 15, ps. 1-5

Bauman (1986): Richard Bauman, *Story, Performance, and Event. Contextual Studies of Oral Narrative,* Cambridge: University Press.

Bellver (2015): Maria Bellver, *D'una veu a una altra veu tot són nius i ales batre. Anàlisi detallada d'un combat de gloses*, TFG dirigit per Jaume Guiscafré, Palma: Universitat de les Illes Balears.

Bordons, Casals (2012): Glòria Bordons i Albert Casals, «Poesia, música i escola: un triangle sonor», *Temps d'Educació*, núm. 42, ps. 11-30.

Casals (2009): Albert Casals, *La cançó amb text improvisat: disseny i experimentació d'una proposta interdisciplinària per a Primària,* tesi doctoral, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. També disponible en línia a: http://www.tdx.cat/TDX-0324110-114328 [Consulta: 15 maig 2016]

Casals (2012): Albert Casals, «"Corrandescola": del cant a la improvisació poètica«, *Temps d'Educació*, núm. 42, ps. 51-70

Chevallard (1985): Yves Chevallard, *La transposition didactique; du savoir savant au savoir enseigné*, Grenoble: La Pensée Sauvage.

Cor de Carxofa (2008): Cor de Carxofa, *Manual d'iniciació a la glosa*, Barcelona: Associació Cor de Carxofa.

Costa (2010): Lis Costa, «L'oralitat com a experimentació en la poesia catalana de finals del segle XX», *Catalonia*, núm. 3, ps. 1-6.

Diaz-Pimienta (2003): Alexis Diaz Pimienta, «Sobre la dinamica interna de la improvisación poética», dins: *Encuentro sobre la improvisación oral en el mundo*, Donostia: Euskal Herriko Bertsozale Elkartea, ps. 62-104.

Diaz-Pimienta (2013): Alexis Diaz Pimienta, *Teoría de la improvisación poética*, 3ª ed. ampliada i revisada, Almería: Scripta Manent.

Fargas, Teixidó (2014): Jaume Fargas i Roser Teixidó, *Glosadors.* També disponible en línia a: https://www.youtube.com/watch?v=PU6H-Zp0EKpo [Consulta: 15 maig 2016]

Frechina (2014): Josep Vicent Frechina, *Pensar en vers. La cançó improvisada als països de la Mediterrània*, [Reus]: Caramella.

Frechina (2014b): Josep Vicent Frechina, «El boom del bertsolarisme», *Vilaweb*, 13.12.2014. També disponible en línia a: http://www.vilaweb.cat/noticia/42 23296/20141213/boom-bertsolarisme.html [Consulta: 15 maig 2016]

Gayà (2015): Elisabet Gayà, *Poetes per-versos: la performativitat en la poesia catalana contemporània,* TFG dirigit per Margalida Pons, Palma: Universitat de les Illes Balears.

Ginard (1981): Rafael Ginard, *El cançoner popular de Mallorca*, Palma: Editorial Moll.

Gipuzkoako Bertsozale Elkartea (2011): Gipuzkoako Bertsozale Elkartea, *Gu Ere Bertsotan (Introducción en el bertsolarismo)*, Irún: Ikasturteko. També disponible en línia a: http://www.irun.org/Enlaces/00015859.pdf [Consulta: 15 maig 2016]

Marqués (2015): Josep Marqués, «La glosa com a recurs didàctic a l'aula de CLE», en Ibarra, N., Ballester, J., Carrió, M. L. i Romero, F (2015):, *Retos en la adquisición de las literaturas y de las lenguas en la era digital*, València, Universitat Politècnica de València, ps. 361-365.

Martí (2011): Alícia Martí, «La wiki del projecte Patrimoni cultural: poesia oral improvisada», *Quaderns digitals. Revista de noves tecnologies i societat,* núm. 68.

Martinez (2011): Antoni Martinez, *La Veu de la Memòria: Pep Gimeno «Botifarra»*, Xativa: A. Martínez.

McDowell (2003): John H. McDowell, «Performance: Antropología de la Oralidad», dins: *Proceedings from Oral Improvisation in the World: Intercultural Meetings*, Donostia: Euskal Herriko Bertsozale Elkartea, ps. 157-174.

Menéndez Pidal (1965-6): Ramón Menéndez Pidal, «Los cantos épicos yugoslavos y los occidentales. El *Mío Cid* y dos refundidores primitivos», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, núm. 31, ps. 195-225.

Mestre (2014): Bartomeu Mestre, «Mestre Mateu Xurí; el seny i la rauxa d'un poble», 26 d'octubre de 2014. També disponible en línia a: http://blocs.mesvilaweb.cat/balutxo/?p=268433 [Consulta: 15 maig 2016]

Munar (2003): Felip Munar, «La improvisación oral en las Illes Balears, Catalunya i el País Valencià: un reto de futuro», dins: *Proceedings from Oral Improvisation in the World: Intercultural Meetings*, Donostia: Euskal Herriko Bertsozale Elkartea, ps. 114-118.

Munar (2005): Felip Munar (ed.), *Formes d'expressió oral*. Manacor: Consell Insular de Mallorca.

Munar (2008): Felip Munar, *Jo vull ésser glossador*, Palma: Documenta Balear.

Munar (2015): Felip Munar, *Els glosadors de picat a Mallorca*, Palma, Documenta Balear.

Novak (2011): Julia Novak, *Live Poetry: An Integrated Approach to Poetry in Performance*, Amsterdam – New York: Rodopi.

Orviz (2015): Dani Orviz, «5 facetas (entre muchas otras) del *Poetry Slam*. Un análisis bipolar y contradictorio», *Quimera: Revista de literatura*, núm. 380-381, ps. 54-56.

Picornell (2011): Mercè Picornell, «Intrusisme o Interdisciplinarietat? La Justificació de Categories Crítiques en la Frontera Etnoliterària», dins: *Pasado, presente y futuro de la cultura popular: espacios y contextos: Actas del IV Congreso de la SELICUP*. També disponible en línia a: http://193.147.33.53/selicup/images/stories/actas4/comunicaciones/marcosteoricos/PICORNELL.pdf [Consulta: 15 maig 2016]

Pons (2015): Pere Antoni Pons, «Mateu Xurí, el joglar de la terra», *L'Avenç*, núm. 411, ps. 58-61.

Porto (2011): Marina Porto, *Metodoloxía didáctica da improvisación oral en verso. Caderno do profesorado*, Vigo: SNL Concello de Vigo.

Pujol (2013): Josep M. Pujol, *Això era i no era. Obra folklòrica de Josep M. Pujo*l, ed. Carme Oriol i Emili Samper, Tarragona, PURV.

Reig (2016): Jordi Reig, «El cant d'estil i el sectarisme en la cultura», *La Veu del País Valencià*, 17.3.2016. També disponible en línia a: http://opinions.laveupv.com/opinio/arxiu/2016/3/17 [Consulta: 15 maig 2016]

Rothenberg (1994): Jerôme Rothenberg, «"Je est un autre": Ehtnopoetics and the Poet as Other». *American Anthropologist*, núm. 96(3), ps. 523-524.

Ruiz Salom (2016): Maria Ruiz Salom, «Una aproximació a les poètiques de l'oralitat. El furgatori, de Josep Pedrals», dins: *Incidències. Poesia catalana i esfera pública.* Elisabet Gaya, Maria Ruiz i Mercè Picornell (eds.). Venezia: Edizioni Ca'Foscari. Serie «Rassegna Iberistica», núm. 2, ps. 199-212.

Sànchez (2008): JoseMi Sànchez (ed.) (2008) *Encants, músiques amb veu pròpia. Poesia oral improvisada,* Castelló: Bureo Músiques.

Sbert (1997): Miquel Sbert, «La performance en poesia de tradició oral», dins: *Actes de l'Onzè Col·loqui Internacional de la Llengua i Literatura Catalanes,* Palma: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, ps. 85-107.

Sbert (2005): Miquel Sbert, *Llengua de glosador. Notes sobre la poesia de tradició oral*, Palma: Lleonard Muntaner.

Sbert (2010): Miquel Sbert, «Poesia oral: tradició, evolució? Quatre notes», *Lluc*, núm. 871, ps. 60-62.

Serrà (2012): Antoni Serrà, *Set estudis de literatura oral*, Palma: Lleonard Muntaner.

Tomás (2016): Emilio del Carmelo Tomás, *El trovo murciano. Historia y antigüedad del verso repentizado: propuesta didáctica para la Educación Secundaria Obligatoria*, tesis doctoral dirigida por M. D. Adsuar, Murcia: Universidad de Murcia.

Torreño (2011): Antoni Torreño, «El projecte 'Poesia oral improvisada'. Escoles de Torroella, Maella, Sineu i Picassent», *Caramella*, núm. 25, ps. 105-107.

Trapero (2002): Maximiano Trapero, «La poesía improvisada y cantada en España», dins: *La palabra: Expresiones de la tradición oral*, Salamanca: Centro de Cultura Tradicional, ps. 95-120.

Trapero (2005): Maximiano Trapero, «La décima, tercer género de la poesía popular y tradicional hispánica», dins: *El tiempo dará tu medida (Memorias del VII Encuentro Festival Iberoamericano de la Décima*), Las Tunas: Casa Iberoamericana de la Décima.

Trapero (2008): Maximiano Trapero, «El arte de la improvisación poética: estado de la cuestión», dins: *La Voz y la Improvisación. Simposio sobre Patrimonio Inmaterial: Imaginación y recursos en la tradición hispánica*. Urueña (Valladolid): Fundación Joaquín Díaz y Junta de Castilla y León, ps. 6-33.

Villar, Manel (2012) «Aplicacions didàctiques del hip hop en l'ensenyament de la poesia a l'ESO», *Quaderns Digitals.Net*, 72, ps. 1-11. També disponible en línia a: http://www.quadernsdigitals.net/ [Consulta: 15 maig 2016]

Zumthor (1983): Paul Zumthor, *Introducción a la poesía oral,* traducció de Ma. Concepción García Lomas, Madrid: Taurus.

ELS DIARIS D'EMILI GÓMEZ NADAL

Anna Esteve
Grup d'Estudis de Literatura Contemporània.
Universitat d'Alacant.

1. Introducció: Emili Gómez Nadal i els seus quaderns

Potser, en un país *normal* —des del punt de vista cultural, i també polític— disposaríem d'una biografia ben documentada que donés a conèixer la figura d'Emili Gómez Nadal (València, 1907- Valença d'Agen, 1993) i expliqués la seua trajectòria personal, política i literària, ja que «resulta paradigmàtica, i fins a cert punt representativa de les apories, esperances i frustracions d'una època que ens ha marcat profundament» (Muñoz 2008). Les darreres publicacions del grup de recerca de literatura contemporània de la Universitat d'Alacant: *La biografia a examen* (PAM, 2015) i *Aproximació a l'altre* (John Benjamins, 2015), assenyalen, precisament, aquest dèficit de la literatura catalana respecte al gènere biogràfic —més accentuat en l'àmbit valencià—, que en els últims anys estan mitigant autors —periodistes, concretament— com Agustí Pons[1] i Xavier Serra.[2]

Mentre la biografia arriba, recomanem l'excel·lent resum biogràfic[3] que Francesc Pérez Moragón ofereix en el pròleg de l'edició del

1. El professor Balaguer (2016) ha estudiat precisament aquesta aportació biogràfica de Pons.

2. Vegeu els tres volums que ha publicats fins ara amb el títol *Biografies parcials* (2009, 2011 i 2015).

3. Un resum molt succint seria aquest: l'historiador Emili Gómez Nadal va treballar a Madrid durant el 1928 i 1929 en la preparació del doctorat i és allí on, segons confessa, va descobrir la seua identitat com a valencià i catalanoparlant i des d'on escriu la primera col·laboració en la revista *Cultura Valenciana*. De tornada a València, fou un dels principals promotors d'Acció Cultural Valenciana (1930) i col·laborà en el diari *Acció Valenciana* (1930-31). Paral·lelament, el 1930 és nomenat professor auxiliar temporal a la facultat. La vida política, però, l'interessà més que l'acadèmica i així

llibre *Emili Gómez Nadal: diaris i records*, en què el professor de la Universitat de València i el fill de Gómez Nadal recuperen diferents quaderns escrits durant gairebé onze anys (entre setembre de 1977 i desembre, de 1988), tot i que sabem que aquesta pràctica es remunta a molts anys abans —com a mínim al 1943—,[4] però no s'hi han conservat els quaderns corresponents.

Aquests diaris constitueixen una mostra excepcional d'allò que es defineix com a diari íntim. Una etiqueta que sol aplicar-se únicament —almenys en les nostres latituds i al llarg del segle XX—[5] a les edicions pòstumes, en les quals l'escriptura no es veu limitada o autocensurada per l'horitzó de la publicació i, per tant, acostumen a dur implícit el problema moral sobre aquesta decisió per part dels hereus.

Són obres que, quan es donen les circumstàncies, tenen alguna cosa d'extraordinària que no trobem —si més no, amb la mateixa intensitat i nitidesa—, en dietaris publicats pels autors. Hi ha una autenticitat, un vigor, una veritat incomparable, que commou i fascina el lector. Un atractiu, al capdavall, que no podem deslligar de l'efecte que provoca en el lector saber-se un *voyeur*, un intrús que transita per territoris privats a través d'uns textos no gaire manipulats per l'autor.

---

participa en la fundació de l'Agrupació Valencianista Republicana (1930) i en fou membre del comitè polític. Així mateix, participà en les negociacions que conduïren a Les Normes de Castelló l'any 1932, i fou un dels primers signants. Col·laborà també en la revista *El Camí* amb escrits de crítica cinematogràfica, opinió política, ressenyes, etc. Durant l'estada a París (1933-34) s'adhereix al moviment comunista i després de 1936 s'integra al Partit Comunista d'Espanya, però es manté la relació amb el valencianisme i escriu en *La República de les Lletres* (1934-36). L'any 1937 ocupa diferents càrrecs a la Universitat de València i es fa càrrec de la càtedra vacant d'Història de la Cultura. En esclatar la guerra civil marxa a França, on treballa en el comitè de suport als exiliats, així com també participà en la xarxa de la Resistència durant l'ocupació nazi. Amic, entre altres, de Josep Renau i Manuel Sanchis Guarner, qui l'animarà a publicar l'assaig *El País valencià i els altres* (1972).

4. En l'anotació de 22 de juny de 1980 diu: «La agenda-diari mantinguda des de fa trenta-set anys i mig no té cap sentit. On aniran tots aquests díhuit quaderns? Li arribaran al fill?» (2008: 245)

5. Com sabem, aquest tipus de diaris no abunden en la nostra literatura, llevat d'algunes excepcions ben notables com les *Confessions i quaderns íntims* de Rosa Leveroni (1997), editats per Enric Pujol i Abraham Mohino, o els diaris de Guillem Simó *En aquesta part del món. Dietaris 1974-2003* (2005).

Alguns dels trets més definitoris o característics de l'escriptura dietarística, com ara la datació, el fragmentarisme i la repetició,[6] es revelen en aquest dietari de forma natural, quasi espontània. La data és una constant, tot i que el ritme morós d'aquesta obra ve donat per les repeticions que es deriven de les activitats quotidianes de l'autor, que en aquells anys es redueixen a contestar la correspondència, llegir periòdics i revistes especialment –però també llibres d'assaig i obres de caràcter autobiogràfic que li envia el seu fill o alguns vells amics des del País Valencià– i a veure les pel·lícules que emetia la TV francesa –d'una qualitat certament envejable si es compara amb la programació pública actual. Una rutina que no solament el manté intel·lectualment viu i en contacte al món exterior sinó que dóna sentit al seu dia, tant que si es veu modificada per qualsevol motiu –com ara, la vaga televisiva (SFP) durant el mes de març de 1979– «s'asfixia» (2008: 188); una expressió prou justa per descriure l'atmosfera que impregna aquesta obra i la fragilitat de l'home que escriu aquests quaderns.

Aquests costums ferris se sumen a una altra de les constants del diari, vertader *leitmotiv* que travessa l'escriptura: la presència de la mort i de la malaltia. En aquest sentit és significatiu el registre sistemàtic en el diari de les morts de personatges públics —artistes, escriptors, polítics, etc.— i de coneguts seus que són el contrapunt de les notes en què ell mateix confessa estar permanentment esperant el desenllaç final:

> Durant anys i anys, des de fa més d'un quart de segle, el mateix tema sempre, pàgina darrere pàgina: la malaltia i el desenllaç pressentit. Un exercici ben va, que no condueix a res [...] L'hora vindrà, potser ja és en camí, sense necessitat d'estar-ne pendent (2008: 188).

Una cadència vital que es manifesta de manera molt intensa –despullada de qualsevol artifici- i dóna compte de l'experiència d'Emili Gómez Nadal: de l'home, però també del polític i l'intel·lectual. La faceta pública i la privada es confonen i emergeixen tal com són en realitat: indestriables, oferint la dimensió més completa, més comple-

6. Vegeu Esteve (2010).

xa i humana d'Emili Gómez Nadal, en què reconeixem la importància de la seua trajectòria.

2. Imatge pública *versus* imatge privada

Aquests diaris actuen com si foren el llindar que separa el seu món privat i la realitat exterior (nacional i internacional); són el lloc ideal on filtrar tot allò que li arriba del món exterior –a través de finestres reals (des de les quals observar l'oratge, transformat en una sort de termòmetre anímic) i figurades (la premsa i la televisió)– per transformar-lo en anàlisi crítica, apunt poètic o plany.

2.1. «Estranger ací, més encara allà» la condició d'exiliat

Al llarg de les pàgines d'aquests diaris, Gómez Nadal dibuixa una identitat marcada per la circumstància de l'exili. Mostra un cansament vital que sovint es concreta en la sensació de no haver arrelat enlloc, de sentir-se permanentment exiliat, lluny de tots (del País València, però també de París): ni francès ni espanyol. Aquest estranyament s'agreuja a causa de l'aïllament físic —viu al camp, en una petita població occitana, a Valença d'Agen— i també emocional —el contacte amb els pocs amics i familiars, llevat de la dona i la filla, és quasi exclusivament epistolar.

Un estat de desesperança que contrasta, si més no, amb la tenacitat que demostra a l'hora de deixar rastre dels seus pensaments i les seues observacions dia rere dia. L'escriptura del diari s'imposa, doncs, com una necessitat vital, per constatar precisament el pas d'uns dies que qualifica d'inútils; per salvar-los de l'oblit i dotar-los així d'*utilitat*. Representa, en definitiva, la seua lluita interna per existir, per aferrar-se a la vida malgrat tot, malgrat ell mateix. Fins i tot es planteja la relectura dels divuit quaderns que té escrits per repassar trenta-cinc anys de vida amb la voluntat d'acomiadar-se'n (2008: 157).

Malgrat la distància que constata en aquesta lectura entre el Gómez Nadal de fa trenta anys i l'actual no pot estar-se d'afirmar que

l'escriptura d'aquest dietari ha esdevingut el seu refugi, una de les funcions clàssiques dels dietaris: «quina altra manera hi ha de viure, ja fora d'aquestes pàgines?» (2008: 158).[7] Cal dir que aquest estranyament que impedeix el dietarista reconéixer-se en els seus textos, passats els anys, la retrobem en molts altres dietaristes catalans, com ara Marià Manent en *L'aroma d'arç*. Segons argumenta M. Millares (1988: 33): «La fragmentarietat del text fa irrecognoscible el dietarista en mostrar-lo (als seus propis ulls i als nostres) com un subjecte [...] en estat privatiu; un subjecte intersticial».

No sabem, però, si aquesta lectura està motivada per la intenció —soterrada— d'una futura publicació[8] o simplement per la voluntat de deixar els quaderns al seu fill com a herència i testimoni familiar. Siga com vulga, advertim la coneguda funció dels diaris com *avant-text*, que formula Philippe Lejeune (1998), segons la qual el diari pot arribar a ser el punt de partida o material font per a confegir obres literàries en forma de dietaris, de memòries, d'autobiografies, etc. Així ho expressa Gómez Nadal: «Puix que les anotacions de tota «agenda» no tenen altra justificació que poder ser utilitzades passats els anys. I per això caldria durar i tindre quelcom a dir» (2008:133). De fet, el mateix Gómez Nadal les utilitzarà, en part, per elaborar una antologia de textos que F. Pérez Moragón i M. Aznar li proposen i que es publicarà finalment l'any 1990,[9] complint també amb una altra funció pròpia dels diaris: la de magatzem d'escrits, records o reflexions. El procés d'aquesta publicació, però, es dilatarà en excés —amanit amb alguns silencis i malentesos—, fet que desfermarà el desassossec de Gómez Nadal. Molts dels sotracs emocionals que llegim en aquests diaris són plasmats en forma de percepcions i referències a l'oratge, com també sol ser habitual en aquests escrits autobiogràfics.

7. Tot i que de vegades, guanyat per la desesperança, també afirma el contrari: «De què pot servir entossudir-se a omplir aquestes pàgines sense futur?» (2008: 124).

8. Segons puntualitza el seu fill en la introducció d'aquest volum (2008: 64-65), en les agendes originals constaven algunes marques classificatòries.

9. *Articles (1930-1939). El País Valencià i els altres*, València, Alfons el Magnànim, IVEI.

El registre d'aquestes sensacions actua com un cordó umbilical que connecta l'escriptor amb l'entorn natural i l'influeix. Són incursions poètiques aïllades a recer de la fenomenologia meteorològica i del seu efecte en el paisatge i en l'esperit del dietarista. Així ho veiem en el text amb què enceta el 1980, l'1 de gener: «Un nou any que comença amb la pluja i la grisor per fora, i per dins. I tot sempre igual, un dia empenyent l'altre...». Una monotonia que arriba a ser desoladora en altres moments:

> *Dissabte 30* [setembre, 1978]
> La pluja ens ha arribat a la nit, la jornada roman grisa i la temperatura comença a baixar [...] és ben bé el temps de replegament que torna. Ací encara? I per quant temps? Fer com si el temps no comptara? El seny ho aconsella però, com fer per creure-hi? Tot és ja darrere (2008: 161).[10]

Fixem-nos, però, de nou en les darreres paraules d'aquesta citació —«Tot és ja darrere»— perquè són un magnífic resum de l'actitud amb què Gómez Nadal escriu aquests quaderns. La sensació de no tenir futur, ni tampoc present (llevat de l'escriptura d'aquests quaderns) domina tota l'obra i la satura d'una sentiment d'angoixa que esfereeix el lector. Ací rau una de les contradiccions més fascinants d'aquesta obra, perquè precisament l'anotació en aquests quaderns intensifica a el seu present, que s'eixampla i transcendeix gràcies a aquests quaderns, com comentàvem adés. Amb tot, només sembla reconèixer com a vida vertadera la passada: «Tot és ja darrere»; i tanmateix, la relació amb aquest passat és del tot ambivalent, com veurem tot seguit.

2.2. Entre la melangia i l'oblit: ser valencià, d'ètnia catalana

D'una banda, el passat llunyà dels primers anys d'exili a França (la lluita antifeixista, les activitats culturals i polítiques d'aquell moment, etc.) és recordat amb melangia però també amb determinació. Cada

10. I que alterna amb aïllats moments de pau, com el que descriu en anotacions com aquesta: «El sol i el vent marítim equilibrant-se. Silenci i calma. L'amenaça que pesa sobre ell, fent d'este racó modestíssim una manera de paradís que hom embelleix ja, perquè aportà estabilitat i respir, malgrat tot» (2008: 154).

any, puntualment, registra l'aniversari de la seua partida, en creuar els Pirineus (el sis de febrer, pocs dies abans del seu aniversari). Tot i que, de l'altra, en aquestes dues efemèrides expressa el seu desig de ser oblidat. L'últim febrer que s'ha conservat (1988) anota: «Quaranta-quatre anys d'exili. Oblit, anonimat, silenci és el que cal esperar des d'ara, puix que les sol·licitacions que vénen del País semblen haver cessat al cap de quinze anys d'insistències...».

La seua actitud pública en relació amb les constants invitacions que li arriben del País en un període decisiu (la transició democràtica espanyola) és de distanciament per evitar ser manipulat.[11] Li demanen, amb insistència, «exercir la memòria» —seguint la definició de Ricoeur (2003)— per recordar el passat dels primers anys d'exili i de l'activitat política dels anys trenta, però s'hi nega a convertir-se en símbol per evitar «deformacions triomfalistes» (2008: 89). Defuig la instrumentalització que s'ensuma en algunes de les proposicions, amb contundència i certa amargor, com es pot veure en diferents anotacions ben pròximes, datades a l'octubre de 1977: «Està ben clar que mai més retornaré al País, i menys encara per a «figurar» [...] No. Puix que mite hi ha, almenys no fer res per a fomentar-lo, ja que de res serviria fer entendre la raó» (2008: 87).

Aquesta autoexclusió de la realitat política del País contrasta amb l'interés i el profund coneixement que demostra tenir de l'actualitat política i cultural valenciana (i també internacional). Una connexió que li arriba de la mà de la lectura de premsa o revistes (*Las Províncias, Serra d'Or, L'Espill, Trellat, El Temps*...), però també de literatura memorialística i assaig.[12]

De nou, torna a surar l'ambigüitat. El seu desig de ruptura o d'indiferència respecte al que passa al País Valencià no deixa de ser una

11. Només en unes poques entrades reconeix com és de reconfortant que es recorden d'ell, sobretot quan la seua participació és tractada i descrita amb objectivitat i rigor. Així, destaca molt positivament els papers que li dediquen Ricard Blasco, Manuel Aznar, Pérez Moragón,fonamentalment.

12. Sobretot els Premis Joan Fuster, dels Premis Octubre, com ara *Història de la senyera al País Valencià*, d'Orts i Bosch, que considera tendenciós. *País Perplex*, J-V. Marqués, que titlla d'abstracte. O altres títols com *Tots els camins duen a Roma*, de Gaziel que el fan concloure que no s'ha d'exhibir la vida privada ni llançar reflexions moralitzadores (2008: 278). Dos trets que no trobarem en els seus diaris.

cuirassa o un escut per combatre la nostàlgia. Gómez Nadal s'autoconvenç —com si a força d'escriure-ho es convertís en realitat— de la impossibilitat de participar en el present valencià, molt probablement, perquè la deriva del País Valencià en qüestions culturals i sobretot polítiques i identitàries, el neguiteja: «El projecte d'Estatut en preparació mostra ja que, com diu l'hime regional, servirà per «ofrendar nuevas glorias a España». Arribar a oblidar tot això, pel temps que puga quedar, guardant la pau de l'ànima» (263). En aquests mots podem reconèixer el dret a l'oblit de què parla Todorov (2000), davant circumstàncies doloroses. Un oblit, doncs, sanador —terapèutic si es vol—, que no s'oposa a la memòria sinó que n'és el revés, l'altra cara irrenunciable.

Aquesta és, si més no, la motivació última de la decisió de demanar-li al seu nebot suspendre la subscripció a *Las Provincias*, un diari que il·lustra perfectament la transformació ideològica del nacionalisme valencià anterior a la Guerra Civil.

> *Las Provincias* han treballat bé, cap perill de «separatismo a la catalana»; l'òrgan oficiós de la UCD i del conservadorisme sucursalista deu triomfar hui. Com ja fa un segle [...] la burgesia valenciana i el seu diari continuen traint el País i servint l'Estat Espanyol. L'anticatalanisme, és a dir, el refús de la identitat nacional, esdevé l'instrument ideal d'aquesta política (2008: 187).

Diversos són els motius que furguen en la mateixa ferida. Així per exemple, es plany de la inexistència del valencianisme:

> Pense en el comunicat del «Grup d'Acció Valencianista» vist en una de LP arribades ahir; i on després de dir que hom no és partidari de la violència sinó de l'acció cultural, demana una investigació rigorosa, insinuant que Fuster i Sanchis Guarner podrien estar a l'origen dels atemptats per tal de fer-se la popularitat perduda quan reclamaven l'oficialitat del català al PV; però, què és el «valencianisme» en 1978? (173).

També del retorn de l'anticatalanisme dels temps «històricament agressiu, intolerant, dels anys trenta. No res a esperar» (247), de la

metamorfosi blavera d'antics nacionalistes dels anys trenta (Casp i Adlert), dels atemptats contra Joan Fuster, o de la marginalitat del nacionalisme valencià (283) i les *rebaixes* de l'Estat d'Autonomia valencià, començant pel nom: «ja no som ni *Reino* ni país, sinó Comunidad Valenciana!» (309). Actituds que es contraposen amb el que passa a Catalunya en les eleccions de 1982, que esdevé l'única esperança.

Gómez Nadal recorre sovint a la ironia més subtil per a criticar les falsedats en qüestió d'identitat nacional o col·lectiva i per subratllar-ne les renúncies nacionalistes. Ja ho hem vist en referència al nom del País i també ho fa en relació amb el fals bilingüisme. En rebre una carta en castellà d'un periodista que demanava algunes dades que recordava, escriu: «Cortesia que no impedeix de respondre en valencià a una carta escrita en espanyol; puix que sembla que hi ha bilingüisme... En tot cas, és la sola cosa sobre la qual no cedir: l'idioma» (274). Perquè Gómez Nadal té molt clara la prioritat per subsistir com a *ètnia*: l'acció cultural a través del conreu de la llengua.[13] Per això mostra gran preocupació davant la immigració pel que representa per a la minoria valencianoparlant (230). Tot i que, escadusserament, hi ha alguns motius de celebració i alegria, com la fortalesa d'un projecte com el d'ACPV (inimaginable en els anys 30), l'aparició del *Diario de Valencia* o la solidaritat catalana:

> Àdhuc reixint, la conspiració antinacional al PV, animada per la gent que mediatitza Consell preautonòmic, Academia de Cultura Valenciana, lo Rat Penat, etc., no podrà res contra la qualitat intel·lectual i la normalitat cultural de tot ço que es fa solidàriament amb els altres sectors i territoris de l'ètnia que, hom vulga o no, és catalana (2008: 242).

Un capítol a banda mereix, la crítica al partit comunista que ara només resumiren en dues citacions del tot eloqüents per cloure aquest article. La primera es refereix al PCF i és tan breu com contundent: «com poder fer compatible l'esperit crític i el dogmatisme?» (228). La

13. Amb aquest terme es refereix a la unitat cultural, social i lingüística dels territoris de parla catalana.

segona, l'escriu dos dies després: «Clar, com l'aigua clara, en u: si el món occidental està ple d'injustícies, no res invita a acceptar com a solució la societat proposada pel «món socialista». El primer de tots els drets, la llibertat d'esperit» (228).

3. Algunes conclusions

Comptat i debatut, els diaris d'Emili Gómez Nadal constitueixen una mostra excepcional de diari íntim en la literatura catalana. Són una raó més per continuar recuperant papers inèdits escrits al compàs dels dies i reivindicant unes obres que, a més del valor literari, continuen oferint lliçons de vida. Hi reconeixem la funció de refugi, d'àncora on arrelar les vivències d'un present dolorós, però també el magatzem i el possible *avant-text* d'unes memòries a què renuncià.

Per cada línia d'aquests diaris raja la vida. El testimoni humà, sensible i contradictori d'una figura de gran rellevància per a la nostra cultura. En aquestes anotacions sentim una veu que es projecta i s'emmiralla en una climatologia gelada i trista, sota l'ombra constant de la mort; copsem la lucidesa i la capacitat crítica d'un pensador compromés amb la llibertat en majúscules. Un intel·lectual que observa, que llegeix i malda per entendre el que passa al món en què viu; que pensa, al capdavall, en Europa, en França, però sobretot en el seu País Valencià —que vol i se'n dol— i en la supervivència d'una cultura minoritària com la valenciana, durant uns anys convulsos i decisius de la nostra història recent, sense els quals —i sense testimonis com el seu— no és possible entendre el nostre present.

Bibliografia

Balaguer (2015): Enric Balaguer et ali, *Aproximació a l'altre*, Amsterdam: John Benjamins.

Balaguer (2016): Enric Balaguer «Agustí Pons, biògraf», dins *Literatura catalana contemporània: crítica, transmissió textual i didàctica*, Barcelona: Societat Catalana de Llengua i Literatura / Universitat de Vic / Universitat Central de Catalunya, ps. 109-126.

Espinós (2015): Joaquim Espinós et ali, *La biografia a examen*, Barcelona: PAM.

Esteve, A (2010): Anna Esteve, *El dietarisme català entre dos segles*, Barcelona / Alacant: PAM / IFFV.

Gómez Andrés & Pérez Moragón (eds.) (2008): A. Gómez Andrés & F. Pérez Moragón, *Emili Gómez Nadal: diaris i records*, València: PUV.

Lejeune (1998): Philippe Lejeune, *Les brouillons de soi*, París: Seuil.

Muñoz Millares (1998): José Muñoz Millares, «Marià Manent i l'escriptura del dietaris», *Reduccions*, 37, ps. 27-37.

Muñoz, G. (2008): Gustau Muñoz, «Emili Gómez Nadal: diaris i records», *Eines* 5, ps. 184-185.

Ricoeur (2003): Paul Ricoeur, *La memòria, la historia, el olvido*, Madrid, Trota.

Todorov (2000): Tzvetan Todorov, *Los abusos de la memoria*, Barcelona: Paidós.

TEATRE APLICAT: UNA DRAMATÚRGIA PER A L'EDUCACIÓ DE LA MEMÒRIA

Isabel Marcillas
Grup d'Estudis Transversals: Literatura i altres Arts en les Cultures Mediterrànies-UA

El teatro es un acto de la memoria
Juan Mayorga

1. Introducció: la memòria a través de l'educació literària teatral

«A quién le importa eso de la memoria histórica» afirmava Mariano Rajoy en un acte públic a Huelva, l'any 2007, «pregunten a uno de 18 qué es eso de la República o de Franco […] a los jóvenes habrá que hablarles de futuro […] aquí se habla demasiado del pasado, de la historia, de los abuelos y de otras cosas».[1] Any 2008, «Yo eliminaría todos los artículos de la Ley de Memoria Histórica que hablan de dar dinero público para recuperar el pasado. No daría ni un solo euro público a esos efectos», paraules de Mariano Rajoy en una entrevista en *20 minutos*.[2]

Aquestes són només dues mostres, entre moltes altres, de les que s'han anat succeint al llarg de la legislatura del govern popular. Un menyspreu cap al nostre passat recent que no només afecta els familiars directes de les víctimes sinó que, a més, redunda en la resta de la

1. Pot ampliar-se aquesta informació en: «Mariano Rajoy: "A quién le importa eso de la memoria histórica"». *El Diario de Córdoba,* 28/03/2007. http://www.diariocordoba.com/noticias/cordobaandalucia/mariano-rajoy-a-quien-importa-eso-memoria-historica_310852.html [03/05/2016].

2. Pot ampliar-se aquesta informació en: Natalia Junquera, «La promesa que Rajoy sí cumplió. El Gobierno deroga de facto la Ley de Memoria al dejarla sin fondos», *El País*, 05/10/2013. http://politica.elpais.com/politica/2013/10/05/actualidad/1380997260_542677.html [03/05/2016].

societat, atès el buscat analfabetisme de la generació més jove cap a la pròpia història. Aquesta circumstància, unida al declivi de les humanitats, en una societat que manifesta una tendència creixent al rebuig per tot allò que no és tècnic i que, per tant, no reporta una utilitat immediata, dificulta la sensibilització dels que ens succeeixen envers el trauma dels que van viure una guerra, la nostra o una altra qualsevol, i les seqüeles que aquestes vivències comporten. És en aquest sentit que el treball que presentem defensa el fet teatral, text o representació, com a eina de coneixement que, a través de mecanismes literaris, és capaç de desvetllar la consciència social. El Memorial Democràtic de Catalunya així ho va entendre i va convocar, l'any 2008, el Premi 14 d'abril de teatre, del qual en van ser guanyadors, en la primera edició Joan Cavallé, amb l'obra *Peus descalços sota la lluna d'agost* i, en la segona, Helena Tornero amb *Apatxes*,[3] les dues peces a les quals ens aproximarem en aquest estudi.

Tanmateix el teatre, entès en les dues dimensions que el conformen, textual i espectacular, és un dels grans oblidats en la formació literària dels nostres infants i, en conseqüència dels nostres joves que, poc avesats a tenir un llibre de teatre entre les mans, n'ignoren el gènere o s'hi enfronten amb marcades reserves quant a les possibilitats d'experimentar-ne algun tipus de gaudi amb la lectura o fins i tot, acudint a una representació.

En contrapartida, dia a dia creix la consciència dels educadors pel que fa a la rellevància de l'educació lectora dels més joves, de tal manera que aquesta inquietud es veu reflectida en les lleis que donen cos a un sistema educatiu que fluctua en la inseguretat del canvis constants però que accepta, si més no, la transcendència de la lectura en una societat cada vegada més global afectada pels nous hàbits lectors promoguts pel ràpid desenvolupament de la tecnologia. En aquest sentit, la *LEY 10/2007*, de 22 de juny, de la *lectura, del libro y de las bibliotecas*, afirma:

3. Per a una aproximació sobre els interessos, la tasca realitzada i la polèmica generada a l'entorn del Memorial Democràtic de Catalunya podeu consultar Maria Llombart, «Sobre memòries: El Memorial Democràtic (2007-2011), un projecte sense futur?», *Tropelias. Revista de teoria de la literatura i literatura comparada*, 22, 2014, p. 58-69.

> En la actualidad, se concibe la lectura como una herramienta básica para el desarrollo de la personalidad y también como instrumento para la socialización; es decir, como elemento esencial para la capacitación y la convivencia democrática, para desarrollarse en la Sociedad de la información. La ciudadanía, a través de numerosos medios y recursos, recibe abundancia de información; mas, en este contexto, es preciso disponer de la habilidad necesaria para transformar la habilidad en conocimientos, y esta capacidad se logra gracias al hábito lector. Sólo de esta manera los ciudadanos pueden aspirar a participar y disfrutar en igualdad de las posibilidades que ofrece la Sociedad del conocimiento: leer es elegir perspectivas desde las que situar nuestra mirada invitando a reflexionar, a pensar y a crear.

Llegir no és innocent; la reflexió, el pensament i la creació formen part indestriable del procés lector que iniciem en la infantesa i que ens ajuda, al llarg de les nostres vides, en el desenvolupament i la maduració personal. El bagatge literari que adquirim modela el nostre pensament i ens permet construir-nos com a individus integrants d'una cultura. Sovint entès com a eina de denúncia social, el teatre és «l'art de la mímesi i de la reproducció de la realitat –del joc de la vida–, que neix de la necessitat d'interpretar-la i explicar-la. Es justifica per l'instint propi de l'home de conèixer les coses i narrar-les amb paraules i gestos, i per la necessitat que sentim els humans d'actuar, d'influir sobre la realitat» (Aleu *et al*. 1995: 10)

Així, transversal, com la mateixa realitat o com el joc de la vida, en mans de l'educador o del mateix lector, el teatre pot convertir-se en eina de reconstrucció o de reinterpretació de vivències generades per determinats esdeveniments de caire històric, un element capaç de suscitar la catarsi tant individual com col·lectiva dels individus que participen en el fet teatral. Tomás Motos (2012) reivindica l'aprofitament d'escenaris emergents en l'àmbit teatral, en els quals la teatralitat pot ser usada amb d'altres finalitats més enllà de les purament estètiques. A parer de l'autor, es tracta d'àmbits com ara el de l'educació formal, la intervenció sociocultural, el canvi personal o col·lectiu entès com a curació i la formació contínua en empreses.

Amb l'excepció d'aquest últim, l'àmbit de l'educació formal, la intervenció sociocultural i el canvi personal o col·lectiu, sense enten-

dre'ls des d'una perspectiva curativa sinó com a mitjà activador de la consciència, són escenaris en els quals el fet teatral, referit a la memòria històrica més immediata, pot actuar com a instrument que ajuda l'individu a reconstruir la realitat des de perspectives diverses i explicar-la, al temps que li permet sentir-se com a part integrant d'una determinada col·lectivitat, amb la qual comparteix un passat històric comú.

2. El teatre és un art de la memòria

Durant els actes del dia mundial del teatre de l'any 2003, Juan Mayorga afirmava: «No vamos a guardar silencio porque tenemos memoria. El teatro es un arte de la memoria. Recordamos todas las guerras desde los griegos, todas las víctimas, cada una de ellas. Y todas ellas están presentes hoy, otra vez en peligro. Aunque solo hay una forma de hacer justicia a las víctimas del pasado: impedir que haya víctimas en el presente».[4] D'aquesta proclama de Juan Mayorga ens interessa particularment l'afimació «el teatro es un arte de la memoria», que reivindica el paper social del fet teatral més enllà del seu valor estètic, característica que, justament, ens permet parlar de l'aplicabilitat del teatre en l'ensenyament, elemental, primari o superior, amb l'afany de custodiar la memòria entre els membres d'una generació perillosament educada en els marges de la desmemoria –recordem les paraules de Mariano Rajoy, «pregunten a uno de 18 qué es eso de la República o de Franco».

Marianne Hirsch, professora a la Universitat de Columbia, postula el terme *postmemòria* com un concepte que «descriu la relació de la segona generació amb les intenses, sovint traumàtiques experiències que van precedir els seus naixements però que tanmateix foren transmeses tan profundament que sembla concedir-los el dret al record» (Hirsch 2013: 108). Així, la generació de la postmemòria desenvolupa un sentit de connexió vital amb els fets traumàtics vis-

4. Manifest alternatiu de Juan Mayorga, llegit el 27 de març de 2003 i citat a través de Mariano de Paco, en «Juan Mayorga: teatro, historia y compromiso».

cuts pels nostres avantpassats, que es manté i perpetua fins i tot quan la generació de supervivents ha desaparegut. És en aquest sentit que la professora estatunidenca es planteja el deure de custòdia d'un passat generacional dolorós per part dels joves amb els quals hi ha establides relacions de parentiu o, simplement, de pertinença a una mateixa comunitat. Tant *Peus descalços sota la lluna d'agost* com *Apatxes* acompleixen aquesta missió de custòdia a través de la literatura, una tasca delicada si tenim en compte la magnitud dels fets que es pretenen transmetre i la possibilitat de caure fàcilment en la banalització en intentar expressar-los en paraules, de forma que ètica i estètica caminen de la mà.

2.1. *Peus descalços sota la lluna d'agost*

Peus descalços sota la lluna d'agost és el títol amb què Joan Cavallé guanyà la primera edició del Premi 14 d'abril de teatre convocat pel Memorial Democràtic. Conta la història d'una família que fou assassinada durant l'ocupació militar d'una guerra que podria ser la del trenta-sis, tot i que en cap moment no se n'esmenten dades concretes, sinó que, al contrari, els esdeveniments que s'hi succeeixen podrien pertànyer a qualsevol guerra.

L'acció transcorre entre dos mons paral·lels, el dels vius –que van ignorar la tragèdia dels seus veïns i, per por, van callar–, i la dels morts –víctimes innocents de la barbàrie que no aconsegueixen descansar en pau. El descobriment casual d'uns ossos evidencia la massacre produïda i denuncia un tema d'absolutíssima actualitat, en el moment d'ésser publicat el text el 2009, i encara ara, alguns anys després, davant la negativa pública del president del govern en funcions a reconèixer que hi ha milers d'espanyols que no saben on estan enterrats els seus avis.[5] Com afirma Enric Gallén en el pròleg del text

5. Entrevista de Jordi Évole a Mariano Rajoy 03/04/2016. Vegeu Alejandro Torrús, «Una clase de historia gratuita para Rajoy: En España hay 114.223 desaparecidos de la Guerra Civil», *Público*, 04/04/2016, consultable en http://www.publico.es/politica/114-226-desaparecidos-guerra-civil.html, [15/05/2016].

> Com tots aquells aspectes que tenen a veure amb un passat històric de confrontació social, com va ser la nostra guerra civil, basar-se en uns fets reals per fer-ne literatura demana, a més de la perícia exigible en un escriptor, una determinada actitud moral i una certa sensibilitat artística a l'hora d'exposar un tema tan delicat com el de *Peus descalços sota la lluna d'agost* per tal d'evitar que l'obra pugui ser titllada d'un mer pamflet polític (Gallén 2009: 21).

Però no només això, com hem comentat adés, també és necessari que l'escriptor sàpiga abordar el tema respectant el dolor aliè, sense caure en la banalització del fets, un dels perills de la literatura referida a esdeveniments traumàtics. Estudis recents sobre el concepte de *postmemòria* a què ens hem referit al principi d'aquest treball, indaguen al voltant de la representació del que Susan Sontag (2003) anomena «el dolor dels altres», i es demanen què devem a les víctimes i de quina manera és possible portar al present les seues històries. En referència a això, com afirma Ernst Van Alphen (2011), l'experiència depèn en bona mida de la forma en què el discurs és expressat, pensat o conceptualitzat, és a dir, la recuperació de la memòria i la transmissió dels esdeveniments traumàtics que en formen part, depenen del llenguatge, malgrat que aquest es quede curt en les seues possibilitats mimètiques de representar realitats històriques que se situen més enllà de la comprensió o racionalització humanes.[6]

Potser per aquest motiu, Joan Cavallé tria l'opció de representar el món dels vius però també el dels morts; l'Home de Tots els Temps serà el personatge encarregat de transitar entre tots dos amb la finalitat de diferenciar-los al temps que els interrelaciona amb la intenció de fer reflexionar el lector / espectador sobre l'horror i sobre el pes de la culpa d'ignorar la ignomínia a causa de la covardia. En definitiva l'horror i la por, al costat de la necessitat de verbalitzar i reconstruir la història, són els eixos que vertreben *Peus descalços sota la lluna d'agost*.

Sobre l'Home de Tots els Temps, Enric Gallén (2009), en el pròleg del llibre afirma que es tracta d'un personatge excepcional amb ressons

6. Cal remarcar que les reflexions de Van Alphen es refereixen en particular als fet de l'Holocaust i a les dificultats per narrar un passat traumàtic amb què s'enfontraren els historiadors i els mateixos supervivents.

d'altres de similars en la història del teatre contemporani, des de Brecth a Espriu, passant per Thorton Wilder o Tadeusz Kantor en *La classe morta*. Un encert discursiu, i escènic arribat el cas, que permet l'aproximació a un horror extemporani que, vivificat, reconstrueix la memòria fent efectiu el dolor col·lectiu recreat com a trauma cultural producte de la nostra història.[7] Diu l'Home de Tots els temps:

> Comparats amb Mauthausen, la fossa adreatina o els bombardeigs innobles de Dresde o de Gernika, respirem alleujats: només són cinc cadàvers. Qui va assassinar-los no inventava la mort d'indefensos civils. Això, d'acarnissar-se sobre cossos inermes s'ha assajat mil vegades i hi ha rècords infames de morts deixats de banda amb la testa escapçada, amb la llengua partida, amb els ulls esclatats, amb els sexes ofesos, amb el tors esventrat i les entranyes brutes esbandides pel fang, amb la sang escampada dibuixant el perímetre de la pàtria en perill. Res de nou sota el sol, quan hi penses (*Peus descalços*, 81-82).

Però aquesta reconstrucció de la memòria necessita, si més no, de l'estímul de la curiositat; l'Home de les preguntes la personifica, remou el passat per portar-lo al present i, així, activa la consciència de la gent del poble: «A qui pertanyen aquests ossos? Quan els van matar? Per què van matar-los? Com els van assassinar? Qui va ferho? Per què els van deixar aquí? Qui els va cobrir de pedres? Per què? Recorda algú alguna cosa per contestar les preguntes?» (*Peus descalços* 2009: 125). La reconstrucció de la història crea sentiments contraposats entre els vilatans, els d'aquells que es pregunten com han pogut viure en la ignorància i els d'aquells altres que es demanen què ha guanyat el poble amb el descobriment de la veritat. Finalment, una làpida culmina el procés, convertida en un petit espai de commemoració a les víctimes innocents d'una guerra que podria haver estat qualsevol guerra; una làpida contra l'oblit, una pedra en el paisatge que materialitza una interpretació històrica particular i que

7. Per a una aproximació al concepte de *trauma cultural*, podeu consultar Neil J. Smelser, «Trauma psicológico y trauma cultural» en *Trauma, cultura e historia: Reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*, Universidad Nacional de Colombia, 2011, p. 85-123.

ens permet recordar que la memòria pública és construïda i que, en bona part, la comprensió dels esdeveniments depèn de la construcció de la memòria.

2.2 *Apatxes*

La gestació d'*Apatxes*, d'Helena Tornero, està connectada primer amb la relació de parentiu amb individus que visqueren fets traumàtics referits a l'experiència bèl·lica i, segon, amb el sentit de custòdia a què hem fet al·lusió, «d'un passat que està passant a la història» (Hirsch, 2013: 109). Tornero, llicenciada en Direcció i Dramatúrgia per l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, afirma que l'escriptura –teatral– és una forma de mirar el món, de reconstruir-lo; tots tenim una manera única i particular de veure'l i les paraules que emprem són una porta que ens permet parlar de les coses a través de la nostra pròpia visió.[8] Aquesta concepció de la paraula com a generadora d'escenaris presents, però també passats, és la que induí la dramaturga a estructurar *Apatxes* com si es tractara d'un diccionari, a través de les definicions de paraules, ordenades alfabèticament, que guien la història i generen el sentit del text.

Apatxes conta una història de l'ocupació alemanya en un petit poble francès. Gabriel és un nen que viu amb la mare i l'avi; el pare és desaparegut, ja fa temps, però Gabriel parla amb ell més que mai. Abans de desaparèixer li va deixar un diccionari que serveix al petit per a donar veu a la figura paterna i explicar emocions, sentiments i vivències experimentades arran de l'agressió a la intimitat de la vida quotidiana que suposa l'ocupació. –«DESAPAREGUT/-UDA. Mort, finat. Dit de la persona considerada com a morta, tot i que la seva defunció no és provada» (*Apatxes* 2009: 29)–, aquesta definició, al costat d'altres inserides dins del cos de l'obra, que alenteixen el desenvolupament dels fets, però que en precisen l'abast emocional, puntualitza el tipus d'experiència

8. Alguns dels comentaris que formulem sobre *Apatxes* estan extrets de la conferència que Helena Tornero va impartir a la Universitat d'Alacant sota el títol «Apatxes: memòria d'un procès de creació», el 17 de novembre de 2015.

que viu el nen protagonista, la incertesa que pateixen els familiars i la desestabilització de l'evolució cognitiva dels més joves.

Recentment ha sigut notícia un vídeo de l'organització Save the Children que mostra l'impacte que podria tindre la guerra en la vida d'un nena britànica. La felicitat de la vida quotidiana es transforma en fam, malaltia i por per a la xiqueta, que trasmuda el seu rostre de felicitat i innocència per un altre en què només té cabuda la desolació. En només vint-i-quatre hores, el vídeo va rebre més de 9,5 milions i mig de visites. El fet que els infants siguen víctimes de la guerra afecta fortament l'esperit de l'espectador, que s'hi identifica, en especial, en sentir la víctima culturalment propera. En aquest sentit, Helena Tornero –de la mateixa manera que fa Joan Cavallé en narrar l'estat dels cossos assassinats– tria encertadament el protagonista del seu relat, un infant, al temps que l'universalitza. És remarcable el fet que Tornero no es referisca de forma directa a la nostra Guerra Civil; realment no li fa falta, tant els sentiments de por i de pèrdua com la devastació física i moral són idèntics per a tots, més enllà de la raça, la cultura o la contingència bèl·lica viscuda.

Afirma Tornero que *Apatxes* investiga les reaccions davant la por, i ens recorda el significat del terme: «Torbament de l'ànim, especialment sobtós i fort, en presència d'un perill real o imaginari» (DIEC2). Per bastir la història, la dramaturga pren com a base d'inspiració el testimoni oral de Teodor Garriga, locutor radiofònic català, exiliat i col·laborador amb la resistència francesa en la lluita contra el feixisme. Helena Tornero relata que, a punt de morir afusellat, Garriga premé fortament els ulls. Va passar tanta por que, quan els va tornar a obrir, un tic als ulls, que li recordaria el moment, el va acompanyar al llarg de tota la vida. La por de Garriga en el que hauria pogut ser l'últim moment de la seua vida, juntament amb l'experiència viscuda pel locutor, conviden la dramaturga a usar el testimoni oral per a literaturitzar una història que, des de la perspectiva d'un infant, aconsegueix destacar el costat menys èpic d'una guerra.

A banda de la por, són diversos els temes que tracta *Apatxes*, tots ells relacionats amb la transgressió dels codis socials en temps de guerra: el col·laboracionisme, la resistència, la resistència pacífica o l'especial vulnerabilitat de les dones. Resulta particularment remarcable el sentiment d'indefensió generat a partir de l'ocupació, circums-

tància que modifica la relació entre les persones i que et fa veure com a enemics a aquells a qui podries haver estimant. En aquest cas, la indiferència és l'arma que proposa l'avi de Gabriel:

> MICHEL: No els miris. No parlis amb ells. Dignitat, el que cal és DIGNITAT. Sigues correcte amb ells, però correcte i prou. Que siguin ells qui facin el gest d'anar cap a tu. Mai de la vida, MAI SIGUIS TU QUI VAGI CAP A ELLS. Ja no ens queda país, com a mínim que ens quedi dignitat. La dignitat que el nostre govern no ha tingut, la mantindrem nosaltres. La conservarem. Per uns altres temps. Pels que vinguin després. [...] Com si no hi fossin. Inexistents. Fantasmes. NO els saludis. NO els miris als ulls quan els despatxis a la botiga, a l'estació, al cafè, al restaurant. Fes que es sentin sols, perduts. Fes que trobin a faltar la teva mirada, però fes-ho sense cap gest d'ofensa: la nostra indiferència és la millor ofensa , i la nostra fredor, el millor càstig. No deixis de pensar mai en els nostres, els que mai no tornaran, els presoners, els morts, els desapareguts, els trepitjats pel soroll de les seves botes i el seu somriure triomfador. Mastega la ràbia. [...] Tindran el nostre país, però no podran tenir mai les nostres mirades. Mai. Abans ens hauran d'arrencar els ulls. No les tindran. No (*Apatxes* 2009: 22).

Malgrat tot, són les mirades les que, finalment, descobreixen el costat més humà dels ocupants i les que aconsegueixen en la ficció, que el tret que havia de matar qualsevol altre Teodor Garriga, fóra simplement una ordre de retirada. La poètica del tractament de la ficció no impedeix que l'exploració de la conducta humana, davant situacions crítiques provocades en temps de guerra, siga reeixida i provoque en el lector una reflexió extrapolable a les circumstàncies bèl·liques que els nostres avantpassats més directes van viure.

3. Consideracions finals: el teatre aplicat a l'ensenyament com una eina de reconstrucció de la memòria

Reprenem ara la idea de teatre aplicat que hem apuntat al principi d'aquest treball, a partir de la qual, diferents grups de professionals comparteixen la creença en el poder del teatre per anar més enllà de la

simple forma estètica (Motos 2012). El teatre aplicat esdevé un terme que aixopluga enllaços i connexions entre tots aquells que treballen d'una forma o altra en l'àmbit teatral per canviar les coses (Taylor 2006). Prendergsat i Saxton (2009) organitzen el món del teatre aplicat en nou categories entre les quals destacarem el teatre en l'educació.[9] Tenint en compte que el teatre aplicat es defineix com una forma híbrida que pot ser conceptualitzada com a teatre i alguna cosa més, seguint a Robert Landy i Montgomery (2012), es pot entendre com a eina per a influir en la vida quotidiana, de tal forma que puga servir per a resoldre problemes difícils d'abordar en grups socials concrets. Alguns autors entenen aquesta aplicabilitat com la posada en pràctica d'activitats dramàtiques fonamentalment fora del corrent dominant del teatre convencional, portades a terme amb el desig de beneficiar els individus i les societats (Nicholson 2005: 2). En termes generals, els estudis actuals sobre el teatre aplicat, el reconeixen com a instrument de canvi personal i social amb un alt potencial que permetrà enfortir aquells aspectes que hi siguen treballats.

Més enllà de la diversitat d'estudis que analitzen els efectes del teatre en entorns escolars, sobre els quals s'identifiquen multiplicitat d'efectes beneficiosos,[10] alguns d'ells relacionats amb les matèries curriculars en tant que d'altres referents al desenvolupament integral de l'infant o adolescent, l'àmbit universitari s'erigeix com un espai adient al conreu del teatre aplicat, simplement com a fórmula de conscienciació de determinades realitats o d'adquisició de nous coneixements; no ens referim doncs a plans de formació directament relacionats amb l'àmbit teatral[11] sinó a la formació transversal en textos, representaci-

9. Les nou categories són: teatre en l'educació, teatre popular, teatre de l'oprimit, teatre en l'educació per a la salut, teatre per al desenvolupament, teatre en les presons, teatre comunitari, teatre museu i teatre record. D'altres autors com Landy i Montgomery (2012) afegeixen encara d'altres categories per al teatre aplicat: action theatre, bibliodrama, engaged theatre, ethnodrama, grassroots theatre, playback theatre, social theatre i sociodrama. Vegeu Motos (2012).

10. Vegeu, per exemple, Catterall, J., «Enhancing peer conflict resolution skills through drama: an experimental study», *Research in Drama Education* 12 (2), 163-178.

11. Tomás Motos es refereix, per exemple, al programa de màster Applied Theatre (Drama in the Community and Drama Education, oferit per la Central School of

ons o estratègies teatrals diverses que culminen en la resolució de conflictes que se li plantegen a l'individu.

Amb tot, abordar fets relatius a la reconstrucció de la memòria històrica des de la literatura, en aquest cas des dels textos dramàtics, suposa dificultats diverses entre les quals n'hi ha de dos tipus: formals i de contingut. Formalment l'alumnat, tot i ser universitari, parteix d'un cert sentit de distanciament cap al fet teatral, escrit o representat, perquè l'ensenyament, tant primari com secundari, no s'ha ocupat d'establir unes bases que el permeten d'apropar-s'hi sense prevencions. L'altre obstacle al qual ens referim és el desconeixement general de la pròpia història, desconeixement emparat per un sistema de govern procliu a ignorar aquells fets del passat que no resulten convenients.

Un teatre aplicat, adreçat a la reconstrucció de la nostra memòria històrica més recent, pot ajudar a revertir aquesta situació d'ignorància al temps que ajudarà el nostre jovent a desenvolupar el seu esperit crític davant la diversitat d'informacions, en moltes ocasions contradictòries, que ens arriben. La lectura, el comentari, el debat i, sobretot, la dramatització de textos com *Peus descalços sota la lluna d'agost* o *Apatxes* els permeten identificar-se àmpliament amb els sentiments de les víctimes d'una guerra, pròpia o aliena. Els mecanismes discursius d'ambdós textos enfronten el lector/espectador/actor a la por, el dolor i l'horror i l'indueixen a preguntar-se per què. Finalment, cal comentar que l'experiència, desenvolupada entre alumnes de segon curs de l'assignatura Introducció als Llenguatges Teatrals del Grau de Filologia Catalana de la Universitat d'Alacant, confirma l'escassa reflexió prèvia de l'alumnat pel que fa a aquesta temàtica que els comença a parèixer propera en el moment en què s'adonen que aquelles víctimes podrien haver estat ells mateixos: «em van caure les llàgrimes», confessà un dels alumnes en comentar una d'aquestes lectures, des-

---

Speech and Drama de la Universitat de Londres; al màster Applied Theatre: Drama in Educational, Community &Social Contexts, de Goldsmiths; al postgrau Teatre Aplicat: Impacte Comunitari i Creació Teatral, impartit en l'Institut de Teatre de Barcelona, o el Diploma de teatre en l'Educació: les estratègies dramàtiques en l'ensenyament I en la intervenció sociocultural, impartit en la Universitat de València.

prés de reconèixer que mai abans no s'havia plantejat que vivències d'aquestes característiques formaren part de la seua pròpia història i, per tant, de la seua identitat.

Bibliografia

Aleu *et al.*(1995): Maria Lluïsa Aleu, V. Minerva Álvarez i Aurèlia Esteve, *L'art del teatre (català i castellà)*, Barcelona: Editorial Empuries.

Cavallé (2009): Joan Cavallé, *Peus descalços sota la lluna d'agost*, Tarragona: Arola Editors.

Gallén (2009): Enric Gallén, «Pròleg», en Joan Cavallé, *Peus descalços sota la lluna d'agost*, Tarragona: Arola Editors.

Hirsch (2013): Marianne Hirsch, «La generació de la postmemòria», *Revista del Centre d'Estudis Jordi Pujol*, 04/2013, p. 108-137.

Junquera (2013): Natalia Junquera, «La promesa que Rajoy sí cumplió. El Gobierno deroga de facto la Ley de Memoria al dejarla sin fondos», *El País*, 05/10/2013. http://politica.elpais.com/politica/2013/10/05/actualidad/1380997260_542677.html [03/05/2016].

Landy & Montgomery (2012): Robert J. Landy & David T. Montgomery, *Theatre for Change. Education, Social Action and Therapy*, Great Britain: Palgrave MacMillan.

Ley 10/2007 de 22 de junio, de la lectura, del libro y de las bibliotecas. https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2007-12351

Llombart (2014): Maria Llombart, «Sobre memòries: El Memorial Democràtic (2007-2011) un projecte sense futur?», *Tropelias. Revista de teoria de la literatura i literatura comparada*, 22, 2014, p. 58-69.

Motos (2012): Tomás Motos, «Otros escenarios para el teatro: el teatro aplicado», en *Ñaque. Teatro Expresión Comunicación,* núm. 73, diciembre 2012-febrero-2013, p. 142-159.

Nicholson (2005): Helen Nicholson, *Applied Drama. The gift of theatre*, Palgrave MacMillan.

Paco (2006): Mariano de Paco, «Juan Mayorga: teatro, historia y compromiso», *Monteagudo*, 3ª Época, núm.11, p. 55-60.

Prendergsat & Saxton (eds.) (2009): Monica Prendergsat & Juliana Saxton, *Applied Theatre: International Case Studies and Challenges for Practice*, Chicago: University of Chicago Press Books.

Redacció (2007): «Mariano Rajoy: "A quién le importa eso de la memoria histórica"». *El Diario de Córdoba,* 28/03/2007. http://www.diariocor-

doba.com/noticias/cordobaandalucia/mariano-rajoy-a-quien-importa-eso-memoria-historica_310852.html [03/05/2016].

Smelser (2011): Neil J. Smelser, «Trauma psicológico y trauma cultural», dins: Francisco A. Ortega Martínez (ed.), *Trauma, cultura e historia: Reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*, Colombia: Universidad Nacional de Colombia, p. 85-123.

Sontag (2003): Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others,* Nova York: Farrar, Strauss&Giroux.

Taylor (2002): Philipe Taylor, «Afterthought: Evaluating Applied Theatre», en *Applied theatre Researcher* / IDEA Journal, Number 3, https://www.griffith.edu.au/__data/assets/pdf_file/0010/54973/after-thought.pdf , [03/06/2016].

Tornero (2009): Helena Tornero, *Apatxes*, Tarragona: Arola Editors.

Torrús (2016): Alejandro Torrús, «Una clase de historia gratuita para Rajoy: En España hay 114.223 desaparecidos de la Guerra Civil», *Público*, 04/04/2016, http://www.publico.es/politica/114-226-desaparecidos-guerra-civil.html, [15/05/2016].

Van Alphen (2011): Ernst Van Alphen, «Experiencia, memoria y trauma: síntoma de discursividad», dins: Francisco A. Ortega Martínez (ed.), *Trauma, cultura e historia: Reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*, Colombia: Universidad Nacional de Colombia, p. 195-216.

ODÓ HURTADO, NOVEL·LISTA D'EXILI*

Montserrat Corretger
Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (GRILC)- URV

1. Un novel·lista per descobrir[1]

En la seva *Literatura catalana contemporània*, Joan Fuster –un els pocs crítics que han parat esment en l'obra narrativa d'Odó Hurtado– valora el seu corpus literari com un testimoni d'exili centrat en «l'adaptació i la nostàlgia aburgesades» i, en tractar les novel·les de la diàspora, es limita a dir que «peca de convencional», tot concedint: «però també és una dada» (Fuster 1971: 334 i 381). El present article té com a objectiu aprofundir en aquesta dada i divulgar alguns dels resultats obtinguts en la recerca que se'n deriva.

Odó Hurtado fou un novel·lista molt fecund entre 1958 i 1963, quan, més enllà de la cinquantena, començà a publicar la seva obra: el llibre de contes *Unes quantes dones* (Mèxic: Xaloc, 1955, premi Narcís Oller 1954) i les novel·les *L'Araceli Bru* (Mèxic: Xaloc, 1958, premi Fastenrath 1957), *Es té o no es té* (Selecta: 1958, finalista del premi Joanot Martorell 1957), *Un mite* (Albertí 1959), *La condemna* (Selecta: 1962) i *Desarrelats* (Selecta: 1963, finalista del premi Sant Jordi 1962). En mo-

1. Les cartes aquí utilitzades provenen del fons epistolar de cartes rebudes i enviades per Odó Hurtado conservat a l'arxiu d'Odó Hurtado (cartes creuades amb Rafael Tasis, Josep M. Cruzet, Tomàs Tebé). Agraeixo a Víctor Hurtado Cuevas, fill de l'escriptor, la consulta d'aquestes lletres. He pogut contrastar aquestes epístoles amb les conservades al fons Rafael Tasis de l'hemeroteca de la UAB. Regracio a Montserrat Gutiérrez les facilitats per a consultar aquest fons. També he contrastat l'epistolari de l'arxiu Odó Hurtado amb les cartes conservades al fons Josep M. Cruzet de la Biblioteca Nacional de Catalunya. Agraeixo a Josep Casals les facilitats per a la consulta de la correspondència del fons Cruzet. Regracio a Joan Pujadas Marquès el coneixement de les dues cartes d'Odó Hurtado a Riera Llorca aquí utilitzades que conserva l'arxiu d'aquest darrer a Pineda de Mar i les facilitats per accedir-hi.

rir deixà un centenar llarg de pàgines de la novel·la inèdita *La dona marginal*,[2] algunes traduccions de contes a l'alemany i les novel·les *La condemna*, i *Es té o no es té*, traduïdes, respectivament, al castellà i a l'alemany.[3] La seva fou, doncs, una dedicació tardana a les lletres, que en deu anys donà una sòlida producció narrativa. Nascut el 1902, advocat i membre d'Acció Catalana, en la dècada dels anys trenta fou tinent d'alcalde de l'ajuntament de Barcelona, per la qual cosa, i després dels Fets d'Octubre, fou empresonat al vaixell Uruguay. El 1937 va marxar a París, on residia el seu pare, Amadeu Hurtado, des de les acaballes de 1936. En els darrers mesos de 1937 va començar a treballar a la mútua parisenca Service Médical fins que en començar la segona guerra mundial decidí anar a Amèrica. El març de 1940 es casà amb Carme Cuevas, l'endemà partiren cap a Nova York i Veracruz, on van arribar a l'abril. S'instal·laren a Mèxic D.F., on encetà un nou itinerari professional com a traductor, dependent de la llibreria Misrachi, publicista, banquer i industrial. La primavera de 1965 arribà, malalt, a Barcelona, on traspassà el 27 de juliol de 1965.

Odó Hurtado volia donar testimoni de l'entorn i crear un món literari on trobava una evasió[4], però alhora, un compromís amb un públic i una literatura mancats d'obres i de llibertat. Amb la seva naturalitat expressiva i la seva audàcia en el plantejament de situacions i dilemes morals individuals i col·lectius, Hurtado esberlà el mur que encerclava la producció literària a l'interior. El seu combat constant fou donar-se a conèixer a Catalunya, atès que tant la distància geogrà-

2. En carta a Tasis del 8-7-1962 diu: «Jo he començat una altra novel·la. La primera que ho faig pel títol, que fins ara ha estat el darrer detall a resoldre en les meves coses anteriors: *La dona marginal*. [...] En porto escrites un centenar de pàgines. Falta veure fins on em durarà el buf. Si no se'm complica no crec que arribi a les dues-centes».

3. Núria Parés li traduí al castellà *Se tiene o no* (1960) i *La condena* (1963), publicades a Hermes, México-Buenos Aires i distribuïdes a Barcelona per EDHASA. A instàncies de Tebé, inicià el 1958 relacions amb el Dr. Richard Hoffmann, que el 1960 li traduí i publicà un conte en una antologia humorística i el 1963, un altre en una de contes d'amor a Paul Neff Verlag, de Berlín-Viena; el 1961 publicà la novel·la *Der eine hat's, der andere nich* a la mateixa editorial.

4. Expressa aquest sentit de l'escriptura en diverses ocasions; en són una mostra confessions a Tasis com la del 5-2-1956: «suposo [...] que en l'escriure hi busques i hi trobes el mateix sentiment estimulant de fugida que hi trobo jo».

fica com l'inici tardà de la seva carrera de novel·lista l'havien mantingut en l'anonimat malgrat la seva representativitat social i política, oblidada a partir de 1939.[5] Així, i a tall d'exemple, el darrer dia de l'any 1957, animat per haver quedat finalista al premi Sant Jordi amb la novel·la *Es té o no es té*,[6] i davant la proposta que li fa l'editor Cruzet de Selecta que «abans de presentar-la a la censura s'hi facin unes retallades», confessa en carta a Tasis: «Per poc que pugui li donaré el meu consentiment, tantes són les ganes que tinc de ser editat a Barcelona, però si se n'ha de fer un gra massa, m'estimo més deixar-ho córrer». La voluntat de publicar en editorials barcelonines –després d'haver editat els dos primers llibres a Mèxic– reeixí i aconseguí la introducció –amb els efectes de la censura, sovint– de quatre novel·les seves entre el públic català de l'interior. Expressa aquest goig en lletra del 22-10-1958 a Tasis en rebre des de Barcelona un exemplar d'*Es té o no es té*, la seva primera novel·la publicada a Catalunya: «És difícil que et facis càrrec del que això significa per a mi. Entre publicar un llibre català a Mèxic per un públic tan reduït com el dels catalans d'Amèrica, amb una participació personal directa i considerable en l'edició, o veure un llibre meu, editat en condicions normals, com el d'un altre autor qualsevol, per a un públic també normal, en una col·lecció barcelonina com la Selecta hi ha un abim».

El valor de l'obra d'Hurtado radica en gran part en la naturalitat a causa de l'ús mínim que fa de les autolimitacions, atès que no estableix tesis ni vol moralitzar. En carta a Riera Llorca del 5-4-1960 li

5. Rafael Tasis fou el crític que introduí Hurtado a l'interior. Tenen un gran valor informatiu les seves panoràmiques «Retorn definitiu a la terra. Odó Hurtado, novel·lista de l'amor» (Tasis 1965*a*) i «Odó Hurtado (1902-1965)» (Tasis 1965*b*). Riera Llorca, al seu torn, li dedicà dos complets i lúcids articles (1965*b* i 1968) aplegats a *Nou obstinats* (Riera 1971). L'11-2-1962 en carta a Tasis atribueix el fet de no haver estat destacat al premi Sant Jordi a la distància que el separa de l'ambient literari barceloní: «ja vares veure com va quedar de maltractada la meva novel·la. Ja estic decidit a no tirar més a cap premi. Sóc massa lluny».

6. Expressa, amb ironia, a Tasis la joia, limitada, d'haver quedat finalista: «el resultat del Joanot Martorell m'ha omplert de satisfacció. És clar que hi ha una gran diferència –i no em refereixo als diners– entre guanyar o quedar-te a la porta, però ho considero un èxit i així veig que ho consideren els amics. Mai no havia estat tan felicitat per haver perdut» (31-12-1957).

confessa, tot parlat d'*Un mite*: «No he volgut –no ho vull mai, explicar una lliçó. No he volgut posar un exemple a no seguir. M'he limitat a explicar l'equivocació d'una dona i el desengany que en resulta». En els anys de publicació, les seves novel·les van airejar l'ambient i van obligar a plantejar o replantejar temes –relacions afectives, fidelitat en la parella, matrimoni, institució familiar, llibertat individual, relacions paternofilials, autonomia de la dona– des de una nova òptica, moderna i aliena als criteris de la censura franquista, un control que havia condicionat també els gustos i la capacitat de discernir de la societat lectora, la moral col·lectiva, en definitiva. És Tasis qui, a la crítica de *Pont Blau* d'*Unes quantes dones* (1956: 30) estableix aquest principi fonamental de la literatura d'Hurtado, a qui defineix com

> un narrador català lliure de tots els complexos i totes les censures externes i internes que frenen la ploma dels que havem d'escriure i publicar a Catalunya mateix, que podem mesurar fins a quin punt hem anat limitant el camp de la nostra experimentació literària, fins a quin punt hem exclòs, primerament per força i després per una habitud esdevinguda gairebé natural, tot de temes, d'implicacions, d'influències i de realitats que, presents a totes les literatures lliures del món, estan absents de la nostra, en els nostres dies.

També és Tasis qui, en la privadesa de la carta que li adreça l'11-9-1958 reafirma la modernitat i naturalitat de la narrativa d'Hurtado en comentar-li *L'Araceli Bru*: «és una novel·la de to modern, correcta d'estil, amb el mínim d'audàcia que cal per plantejar situacions i resoldre-les, i que ens desembafa una mica de tantes coses pseudo-transcendentals –com ara *El Mar* [Blai Bonet, 1958]– o de psicologia recargolada com *El viatge* [Xavier Benguerel, 1957]».

El món d'interessos literaris d'Hurtado es reflecteix en els epistolaris creuats amb els editors Josep M. Cruzet i Tomàs Tebé, de Selecta, entre setembre de 1955 i abril de 1965.[7] S'hi concreta el cercle entre la voluntat de publicar, les invitacions de l'editor envers els premis literaris i les estratègies per superar la censura a través dels «tràmits

7. Amb Cruzet fins a la seva tràgica mort, esdevinguda el 17 de febrer de 1962.

previs».[8] L'edició d'*Es té o no es té*, després que la censura hagués denegat la sortida de *L'Araceli Bru*, així com els comentaris cap al control polític de la literatura són centrals en la correspondència.[9] Aquest cercle publicació-premi-censura es repeteix en l'ocasió d'editar cada novel·la i es complementa amb les informacions i dubtes d'Hurtado entorn de qüestions com les potencialitats del públic de l'interior –assimilat al pensament moral dominant–;[10] la inexistència

8. Al marge de la presentació d'Hurtado al premi Sant Jordi 1957 amb la novella *Es té o no es té* (finalista) i com a exponent del seu interès a introduir-se a l'interior des de Mèxic a través dels certàmens, cal tenir en compte que va garbellar la possibilitat de «tirar» a tots els premis literaris de més prestigi: al Víctor Català 1958 amb un aplec de contes aprovat per la censura; al Premi Joan Santamaria de 1956 (a Tasis 18-4-1956), de 1957, en què va quedar finalista amb el conte «La Província» (a Tasis, 31-12-1957) i de 1958 (a Tasis 14-3-1958 i 12-6-1958); al Joanot Martorell 1954 amb *L'Araceli Bru* (a Cruzet, 10-5-1955 i a Tasis 18-4-1956) i al Sant Jordi 1961 i 1962 –en aquest segon any va quedar finalista– amb *El cop de pedra en un bassal*, finalment amb un altre títol: «he tornat a "tirar" la novel·la de l'any passat amb un títol diferent: Desarrelats» (a Tebé, 4-11-1962).

9. Confessa a Cruzet en carta del 5-9-1957: «el meu propòsit és presentar-la al Joanot Martorell d'aquest any […] només voldria que com a amic i possible editor de la novel·la em diguéssiu si creieu que té alguna esperança de no ser rebutjada com ho fou tan injustament *L'Araceli*». En aquest sentit, el 10-10-1957, després de la resposta de Cruzet del 4 d'octubre –«les vostres temences de cara als tràmits previs són al meu entendre […] justificades. Em sembla que toparíeu amb els mateixos inconvenients que van impossibilitar la publicació de l'*Araceli*»–, acaba acceptant eliminacions i retalls previs a la censura: «En la meva anterior us deia que m'interessava molt més la possible edició de la novel·la que l'espigolar uns vots en el premi Martorell, perquè la meva ambició no arriba a pretendre guanyar el premi […] Jo estava resignat a que féssiu totes les supressions que calgués en tot allò que pugui tenir una interpretació o un significat polític […] Per altra banda, […] pensant en la moral i els bons costums […] ja hi he d'anar amb molt més compte i crec que no serà possible rebaixar el to de l'obra al nivell dels tràmits previs».

10. «em faig càrrec que potser trobeu massa lliure la novel·la [*Es té o no es té*] per al tarannà de la majoria dels vostres lectors […] en el cas que la censura l'aprovi, potser vos mateix em podríeu ajudar a trobar una manera d'editar-la sense proporcionar mals de cap innecessaris al Comitè de Publicacions i a la manera de pensar dels vostres clients més assidus que són els que us han seguit en els moments més dolents i difícils» (a Cruzet, 30-12-1957). En termes semblants s'adreça a Tasis el 15-10-1957 tot referint-se a les possibilitats d'optar al Joanot Marorell amb *Es té o no es té*: «el tema és exposat en una forma potser massa lliure i crua per a l'ambient, perquè el que resulta-

d'una institució crítica catalana;[11] el seu interès en la projecció i la venda de novel·les catalanes;[12] l'interès participatiu en la dinàmica del món literari barceloní a l'entorn de la concessió dels premis,[13] amb força referències a la seva situació de desavantatge pel fet de residir a

ria una novel·la rosa a París o Nova York és un escàndol a la puritana Barcelona i més si és escrit en català».

11. En parla a Tebé (2-2-1962) en ocasió de trametre-li les galerades de *La condemna*: «Crec sincerament que la novel·la està bé. Que pot agradar. […] La llàstima és que no hi hagi crítica, ni discussió, ni comentari. Potser d'aquí un any en parlarà *Serra d'Or*. Potser ni això». El 18-9-1958 també exposa a Tebé el desig de saber si la seva novel·la *Es té o no es té* ha agradat: «El públic ho dirà. Com que hi ha tan poca crítica literària no es podrà tenir altre índex de l'interès dels lectors que les xifres de venda».

12. Així, el 13-7-1958, envia a Cruzet la còpia d'un article sobre la seva novel·la *Es té o no es té*, escrit per a *El Pont* a instàncies del seu director, Miquel Arimany: «Crec que essent vós l'editor cal que estigueu d'acord amb aquesta publicació, que suposo que ajudarà a la sortida del llibre». En carta del 4-3-1964 comenta a Tebé: «Pel que em digueren alguns amics i llibreters, un dels defectes que assenyalen a la Selecta és una certa falta d'agressivitat en les vendes que fa que altres editorials més noves i amb menys qualitats i títols es posin a primer rengle. No pretenc donar-vos consells, cosa que faria riure, sobretot venint de tan lluny i d'un home desconeixedor de mercat com sóc jo».

13. Gairebé totes les cartes aporten opinions sobre la pròpia presentació a premis o s'interessen per les incidències de les concessions, amb la voluntat de participar des de lluny en la vida literària catalana. L'11-1-1957 diu obertament a Cruzet: «M'han arribat les xafarderies dels darrers premis. Si han arribat fins a Mèxic, m'imagino el que deu haver estat a Barcelona. Això és una sort, doncs aquesta mena de comentaris ajuden a donar als premis un interès d'actualitat i de cosa viva incorporada a la vida de la ciutat que contribueix al prestigi dels premis i a la seva anomenada». El 2-12-1958 es dol que al Jurat del premi Víctor Català –al qual es vol presentar amb un aplec de contes, aprovat per la censura, *Amb unes gotes d'amargant*, plantejat a Tebé en cartes anteriors, del 20-7, 18-9, 12 i 29-10 de 1958, mai no presentat ni publicat– el president no sigui Miquel Llor. És també en aquest sentit central la carta d'Hurtado de 19-11-60, en la qual, tot responent la de Cruzet on l'informa del canvi del premi, amb el nou nom de Sant Jordi i nova dotació, aporta valoracions i propostes per tal d'aconseguir una ampliació de la nòmina de premiats i un reforçament de la literatura catalana: «amb motiu del premi es fa una gran publicitat i propaganda de la novel·la catalana en general perquè la gent en parla [...] encara que després per la manca de crítiques i de revistes literàries la pobra novel·la catalana es passa tot un any sense que ningú se'n torni a recordar».

l'exili;[14] la valoració de les obres premiades des d'un punt de vista crític i sociològic i, també, des de l'òptica d'un autor a qui es resisteixen els guardons a causa d'una competència que no sempre accepta amb esportivitat i respecte de la qual creu tenir, a causa de la distància, un handicap, evident en el cas de les seves novel·les finalistes de 1957 i de 1962.[15]

14. Aquesta idea recurrent apareix durant tot l'exili. Així, l'1-9-1955 diu a Cruzet: «Tinc escrits uns quants contes més [al marge dels d'*Unes quantes dones*] que havia pensat enviar al Premi Víctor Català d'aquest any, però he renunciat a fer-ho, en primer lloc perquè havent guanyat l'any passat en Calders, resident a Mèxic, m'ha semblat que les probabilitats de triomf per un altre refugiat, eren més limitades». El 15-10-1957 confessa a Tasis que té poques esperances en el premi Joanot Martorell perquè «Mèxic és massa lluny. Els de per aquí estem massa oblidats». En ocasió de la concessió del premi Sant Jordi a Calders un cop situat a Barcelona, el 20-12-1963 exposa a Tebé les seves reticències en aquest sentit: «L'èxit de Calders en el Sant Jordi […] confirma el que us he dit i repetit tantes vegades: que per guanyar el premi cal ésser a Barcelona. L'exiliat és massa lluny de tot i de tothom». És central la confessió d'Hurtado a Tebé del 26-1-1964: «El meu comentari sobre la necessitat de viure a Barcelona per a guanyar el premi no és nou. El cas Calders no ha estat més que una confirmació. Però de cap manera no representa cap maliciosa suposició respecte als membres del jurat, com tinc por que no hàgiu interpretat. Segueixo creient que és encertat. Costa molt d'enviar lluny cent-cinquanta mil pessetes i si jo fos jurat no sabria segurament sostreure'm al pes de la presència física. Sobretot –com és generalment el cas– si no hi ha entre la novel·la premiada i la finalista una claríssima i estrident diferència de qualitat. Jo sempre he tingut pega en topar amb gent molt qualificada, Blai Bonet, Espinàs, Pedrolo, però vull creure que si hagués estat a Barcelona, sobretot l'any 1957, potser el premi hauria estat per a mi. O potser no».

15. Són molts, i en alguns casos notables, els comentaris crítics sobre les novel·les premiades. El seu to franc destil·la l'amargor de qui se sent marginat de l'àmbit literari i provoca sovint crítiques negatives, ja sigui de manera subreptícia o declarada. En Pedrolo concentra admiració i una visió negativa d'alguns dels seus experiments narratius, contraris a la visió popular que Hurtado té de la novel·la, que per a ell –tal com diu a Tebé el 4-11-1962–, per damunt de tot, ha de «desvetllar l'interès del lector»: «ja he acabat la novel·la d'en Pedrolo [*Estrictament personal*, premi Joanot Martorell 1954]. Trobo que és el que els castellans en diuen "un alarde"» (a Cruzet, 1-9-1955). En carta a Cruzet del 10-10-1957 li comunica que *L'Araceli Bru* «va guanyar el premi Fastenrath a mitges [ex-æquo] amb una novel·la de Pedrolo titulada *Un de nosaltres*» [en els Jocs Florals de Mèxic: carta a Tebé del 30-12-1962]. El 30-12-1962 comenta a Tebé la casualitat que la mateixa obra de Pedrolo, amb el títol *Balanç fins a la matinada*, hagi tornat a competir en el Sant Jordi de 1962 amb la seva novel·la *Desarrelats*,

En les cartes d'Hurtado als seus editors apareixen els objectius que el porten a escriure, la teoria literària que el mou, l'opinió que li mereixen les pròpies obres, les inseguretats i decepcions que li susciten els premis, la seva situació, que interpreta com a marginal, respecte dels autors de l'interior, les incidències que genera cada llibre així com les notícies de les traduccions d'alguns dels seus contes i novelles. D'entre aquesta allau d'informacions i opinions se singularitza el conjunt d'idees entorn de la pròpia teoria literària, eix de la seva voluntat de construcció d'una narrativa acordada amb els principis de llibertat de la societat anterior a la dictadura però escrita per a la societat de l'interior immergida en el règim. Hurtado va desenvolupar tota la seva obra a través d'aquesta paradoxa intel·lectual i moral.

A l'article escrit per a *El Pont* de Miquel Arimany (setembre 1958), enviat a Cruzet el 13 de juliol d'aquell any, sistematitza –«en to menor»–[16] les idees disperses en cartes personals –a Tasis, Cruzet i Tebé–, entorn del seu doble objectiu: interessar el lector i gaudir personalment amb una escriptura «llegible i plena d'argument [...] atractiva per una part del públic que li agrada saber «el que passa», una posició implícitament acordada amb la posició crítica de Tasis (1934)– de crear una novel·la de qualitat apta per a una majoria lectora:

> L'escriure em proporciona un innegable plaer, en veure sortir personatges que es mouen i viuen com m'agrada a mi que es moguin i visquin, el qual, com a tot plaer, és egoista i, com a meu només, no interessa. [...] Si després resulta que el que escric es llegeix amb gust, no demano altre premi. Si els meus personatges interessen i les seves reaccions es troben justes, quina satisfacció per a mi! [...] Voldria interessar als meus lectors, d'una manera semblant al que fan, utilitzant l'argu-

finalista. Critica de manera semblant les obres d'altres guanyadors del Joanot Martorell –Blai Bonet (1957)– i del Sant Jordi –Espinàs (1961). El 18-9-1958 diu a Cruzet: «He llegit *El mar* de Blai Bonet i no m'ha agradat. Trobo no sols que no és un premi de novel·la, sinó ni tan sols una novel·la. És possible que la meva no sigui tampoc un premi, però penso que almenys és una novel·la».

16. «No és fàcil parlar d'un mateix i tinc por de no haver trobat el to adequat. Com que no m'agrada fer el fatxenda he tractat que l'article sigui en to menor» (a Cruzet, 13-7-1958).

> ment, els autors de novel·les policíaques o d'aventures. El resultat obtingut d'interessar, de donar un motiu d'evasió al lector, de fer-lo pensar, tal vegada recordar o enyorar, d'identificar-lo amb els personatges i les seves trifulgues o cabòries, m'agrada creure que ho aconsegueixo –quan ho aconsegueixo– per la banda de l'emoció.[17]

La justificació d'aquesta ambició literària aparentment limitada es concreta amb una certa minuciositat en confessió a Tebé el 4-11-62:

> No em considero prou preparat per a voler donar un gruix filosòfic a les meves coses, ni crec que valgui la pena de fatigar els lectors amb pensaments més o menys profunds que no tindrien altre valor que el de ser meus. Conscient de les meves limitacions, tracto de donar a qui em llegeixi, una obra d'imaginació, uns personatges amb els seus problemes i unes situacions. Podria intentar de fer-ho en una forma transcendental, o si voleu més complicada, més moderna, més actual, perquè en el fons la literatura només és forma. Però no seria sincer i no sé si sabria fer-ho. En realitat no m'atrau. Si el meu lector s'interessa pels meus personatges i em diu, com heu fet vos, que el meu llibre es fa llegir, ja és per a mi un premi suficient i un estímul important. Per ara Catalunya no ha donat encara un Joyce (potser afortunadament) ni un Musil o un Proust. Deixeu que m'acontenti amb tractar de representar en el nostre món literari (totes les diferències de qualitat i de resultats respectades) una mena de Somerset Maugham, de Steinbeck, de Maurois o, fins i tot, perquè no? de Sagan masculí de seixanta anys. Que de tot ha d'haver-hi en un quadre literari complert.

La situació que s'adjudica Hurtado en la literatura catalana ultrapassa el mer desig de popularitat i es concreta en aspectes coincidents amb els autors que cita, molt llegits en els anys en què escriu, atrets, com ell, pels problemes socials i les emocions humanes en el si d'una societat en conflicte i per la unió indissoluble entre ficció i realitat. Les protagonistes d'Hurtado, torturades pel dubte, problematitzades

17. Són moltes les declaracions que Hurtado fa a les cartes en aquest sentit. A tall d'exemple, la confessió privada a Tebé (4-11-1962), gairebé calcada del que diu a l'article: «Desvetllar l'interès del lector potser no és un mèrit que es cotitzi molt en l'obra d'un literat, però jo em dono per satisfet perquè mai no he tingut ambicions excessives».

en les seves relacions socials i personals, rebels i constructores de les pròpies vides, suggereixen aspectes de les dones de Françoise Sagan i poden rememorar el treball psicològic de Maurois, sense excessos en l'aprofundiment. La pruïja per dur situacions i tipus de la pròpia societat a les novel·les palesa el coneixement de Maugham, i la concreció de les passions humanes, sovint doloroses, en vides trencades per la guerra i les seves conseqüències recorda les dificultats relacionals dels personatges d'Steinbeck.

Les novel·les d'Hurtado expliquen un espai social –polític, històric, cultural–: la situació de la classe burgesa, o petitburgesa, exiliada, des de plantejaments existencials individuals. Per aquest motiu, esdevenen un testimoni des de dintre, un documental de fort component literari –atesa la fórmula de la naturalitat per què opta– que li permeté arribar, a través de diversos nivells de lectura, a un gran públic.[18] Així, en l'article citat d'*El Pont*, justifica el seu desinterès en la construcció d'una novel·la experimental a partir d'aquesta opció per la naturalitat:

> en la forma d'explicar la novel·la m'estimo més ser sincer amb mi i amb els lectors, que intentar o seguir fórmules noves que em donarien l'impressió que em faig jo mateix la comèdia i no em produirien la satisfacció egoista, ni el benestar que trobo en escriure el que escric i com ho escric.

L'acceptació pública de la seva obra tardana té un deute amb aquesta expressió natural, suggeridora de l'espontaneïtat –sempre «evitant l'extravagància i l'enfarfec» (Riera Llorca 1958: 206)– i la seva claredat moral, evident en l'exposició de casos que, sense moralitzar, provocaven el posicionament de les consciències.

Josep M. Miquel i Vergés, exiliat a Mèxic, estudiós de la literatura catalana, novel·lista i poeta, tractà de situar l'espai literari que anà ocupant Odó Hurtado amb la seva obra; tot referint-se als contes i a la

18. Alguns d'aquests aspectes són tractats per Tasis (1959) a la crítica d'*Es té o no es té*. Hi destaca les condicions d'Hurtado per a interessar un gran públic, «i públic femení»; les seves qualitats per a crear figures, ambients i episodis amb «un interès, una vivacitat, un ritme que revelen el narrador autèntic»; un llenguatge planer i eficaç i, sobretot, el valor de «document fidel» de la novel·la.

primera novel·la, després de fer un repàs dels contistes catalans, acaba concloent:

> ell seria, com ho ha estat en els records, el qui donaria el to expressiu a un redòs burgès, amb el mateix encert de calcomania que representen alguns contes, indubtablement evocadors de personatges i ambients vistos a través de la boira dels anys. Tan ciutadà resulta Odó Hurtado que només per excepció surt una mica de paisatge en les seves narracions, sempre expressives, en canvi, en la descripció d'interiors burgesos o d'abillaments femenins (MIQUEL I VERGÉS 1955: 231).

A la seva posició de novel·lista «ciutadà» –i en conseqüència, i per la seva biografia, cosmopolita–, Hurtado uní sense concessions la seva vocació de relator del món interior –i exterior– femení. Tasis, en lletra del 23-8-1955, el qualifica com «un dels més penetrants analistes de l'ànima femenina que hagi donat la nostra literatura». Tanmateix, s'inscriu en la psicologia de les seves protagonistes des de la distància que evita el paternalisme visible en novel·les on podríem cercar alguns del seus antecedents –*Pilar Prim*, *Laura a la ciutat dels sants*, com a casos paradigmàtics– i tria, ben altrament, la descripció respectuosa dels capteniments d'unes dones que, en sentits ben diversos, es mouen i pensen per elles mateixes, els encerts i els errors vitals de les quals es deuen a l'ús que fan de la seva llibertat: o són fruit de la seva rebel·lió o del sacrifici ofert a les obligacions morals –fruit de l'educació rebuda– que s'autoimposen. Hurtado no imposta ni corregeix les actituds femenines: dóna testimoni de la pròpia experiència i lluita per explicar la societat catalana de Mèxic i la de l'interior (HURTADO 1957) –coneguda en diverses visites a Catalunya– i extreure'n, sense moralitzar, reflexions sociològicament vàlides, basades en les circumstàncies reals. Per aquest motiu, els seus personatges femenins són tan variats com les dones que li forneix l'entorn, des de la jove submisa i casolana fins a la professional o la intel·lectual que lluita per un lloc en la societat. Sense reivindicacions directes, Hurtado aporta realitats socials i històriques que afecten les dones, singularitzades en figures contradictòries, fet que permet al lector d'extreure les pròpies conclusions.

Aquests contrapunts són constants en l'obra d'Hurtado, que volgué deixar constància literària dels dos mons femenins que va

conèixer: el de la Catalunya que deixà el 1939 i la seva continuïtat en la colònia catalana de Mèxic, i el de l'interior, representat –i en alguns moments, caricaturitzat (TORRES 1965: 59)– a *Desarrelats*. Concretà aquests dos mons a l'article «Dos conceptes de la dona», articulat entorn de la coincidència, el juny de 1957, en els teatres de la ciutat de Mèxic, de dues obres centrades en la dona: *La casa de Bernarda Alba*, de García Lorca, i *Women*, de Clare Boothe. L'assaig concentra la teoria que Hurtado deixata en les seves novel·les, els dos caràcters femenins entorn dels quals giren les seves trames: el representat per les dones occidentals que concreta Boothe –«elegants, lliures, airejades, sexualment satisfetes»– i les que defineix Lorca, per a les quals «és crim i és maldat aspirar a l'amor si no és exclusivament en el matrimoni». I com si de les pròpies novel·les parlés, Hurtado compara i contrasta: «I si tant les castellanes de poble, com les americanes de gran ciutat es preocupen per l'home, les segones ho fan dels que tenen, les primeres del que no podran tenir mai. Per això, en el món civilitzat de Clare Boothe s'arriba a la intriga i en el món primitiu de García Lorca a la tragèdia i la mort» (HURTADO 1957b: 220). En aquest sentit, a la narrativa d'Hurtado coincideixen aquestes dues tipologies femenines: dones amb unes vides que oscil·len entre la intriga i –menys, però també s'hi inclou– la tragèdia. El model de dona jove i moderna, que ha iniciat un camí de llibertat cap a la plenitud personal, queda perfilat en Neus Balaguer, a *Es té o no es té* –«una dona excepcional», segons Isidre, l'home de món (p. 154)–, periodista entusiasta, «interessant», amb el seu «aspecte d'intel·lectual una mica sofisticat» (p. 35 i 42), una dona que fuig dels valors convencionals; també Regina, la filla d'Eladi a *Desarrelats*, mexicana de naixement, cultivada, lectora de Proust i dels escriptors desconeguts per la generació del pare que s'ha quedat a l'interior –Joyce, Faulkner, Sartre, Musil– (p. 38 i 43), xoca, amb el seu posat lliure, desconeixedora de les foscors de la postguerra, amb la societat oprimida de la dictadura, un ambient on es nega a viure quan Eladi li suggereix la possibilitat de quedar-se a Catalunya: «a Mèxic […] em sembla que serà com si la casa tingué més finestres, més obertures cap a fora. Cap al món» (p. 157). Núria, a *La condemna*, també representa la dona jove compromesa des d'abans de la guerra amb «la defensa d'un ideal» (p.

15), «republicana i fugitiva» a París (p. 110), però vigilada des de Barcelona per la família aclimatada al règim: «tenia obligacions amb els seus i amb la societat a causa de ser una Albareda; que vivia en pecat, que la gent li giraria la cara i li negaria la mà perquè vivia amb André i l'estimava». El seu pensament, en veure's controlada, defineix la pròpia escala de valors, la seva rebel·lia: «mataven [...] tota la seva felicitat, tota la despreocupació que li permetia de viure feliç amb ell, perquè tant se li'n donava de tot allò que els seus, en el transcurs dels anys i plens de diners i d'obligacions, li havien posat al damunt sense ella voler-ho ni demanar-ho» (p. 84-85). Un cop desenganyada, decideix «reprendre el lloc d'abans», amb els seus pares, «amb els quals tot li semblava fàcil a despit de la seva rebel·lia» (p. 160), una decisió que pren quan no troba altra sortida. Altres joves rebels s'aboquen a finals dramàtics o tràgics: Joana, noia de vida lliure, a *Desarrelats* acaba exercint en la maduresa d'«amant oficial i mig amagada d'un industrial ric» (p. 177) i Viola, jove aviciada de família de l'alta societat, en el primer capítol d'*Es té o no es té*, mor víctima d'un avortament clandestí.

A l'altra banda apareixen les dones modèliques segons el cànon social vigent en els anys quaranta i cinquanta, sovint amb un passat poc o molt inconfessable: Eulàlia a *Es té o no es té* i Teresa a *Desarrelats* es neguen l'última possibilitat de cercar el goig de viure per conviccions morals sobreposades; en aquest sentit, Teresa rebutja fugir amb l'home estimat: «he de prendre sobre la meva consciència la responsabilitat de una falta i d'un pecat. Em sento tancada en un cercle d'on no puc sortir» (p. 209). Núria, a *La condemna*, cerca la vida burgesa després de l'aventura salvatge –segons els criteris educatius de la seva classe– en una transformació que –en aparença– l'oposa a la Núria de la primera. Hurtado crea encara una altra tipologia femenina: la de les dones que en la maduresa es fan ostatges de l'amor utòpic: Sofia, a *Desarrelats*, lluitadora política en defensa del socialisme, i Pilar, a *Un mite*, actriu en ple èxit que es creu obligada a renunciar a la seva carrera per amor.

És evident que l'interès d'Hurtado en la dona contemporània el féu arribar fins a l'obra de M. Aurèlia Capmany, sobre la qual impartí una conferència a Mèxic el 1958 –a més de ressenyar algun dels

seus llibres–,[19] amb la intenció de difondre'n les idees que compartia, tal com es palesa en el comentari que inclou en carta del 12-6-1958 a Tasis on li agraeix el material que li havia tramès per a preparar-la, un text que, segons afirma, «em permetrà ser més contundent en les meves afirmacions i anar més segur en els meus judicis. […] Quedem en que la nostra amiga és una molt bona novel·lista i una escriptora d'una qualitat extraordinària». La crítica sobre *Beúlia* permet saber el coneixement que Hurtado tenia de l'obra d'escriptores com Katherine Mansfield, Rosamond Lemon o Margaret Kennedy, que posa al mateix nivell de la narrativa de la Capmany, de la qual se sent tan a prop a causa, sobretot, de la seva manca de convencions i del seu cosmopolitisme, i a qui atribueix «un lèxic obert, airejat, sense una sentor de resclosit i d'excessivament local que sovint em neguiteja llegint en català i que forçosament ha de ser resultat i reflex d'un esperit liberal, comprensiu, avesat a tota mena de lectures» (Hurtado 1957c).

2. Novel·la cosmopolita i crònica burgesa des de l'exili

Hurtado fou entès i qualificat coetàniament com el novel·lista d'un sector de la societat catalana, la burgesia de l'interior i la de l'exili –sovint, enriquida de nou. En la crítica d'*Un mite*, Ramon Nebot[20] recorda que en un sopar d'homenatge per la publicació d'una novel·la [*Es té o no es té*] Nicolau d'Olwer va dir-li: «Tant si us ho heu proposat com no, sou el cronista de la vostra època i de la vostra societat» i afegeix que amb la seva obra «segueix la descripció d'un grup social que cap escriptor català no havia retratat literàriament d'una manera

19. En carta a Tasis del 14-3-1958 li comenta: «He rebut una carta molt extensa i molt densa de la Maria Aurèlia Capmany, que ha vist amb gust que jo donés una conferència parlant d'ella i de la seva obra literària». Fa una crítica original i directa de la narrativa de Capmany a «A propòsit de Betúlia» (Hurtado 1957c) i a «Recensions. *Com una mà*» (1958c).

20. Ramon Nebot: pseudònim col·lectiu a *Pont Blau*, atribuït per Albert Manent al grup coordinat per Vicenç Riera Llorca «que recollia i cuinava informacions de Catalunya» (1984: 262).

tan viva i fidel com ell, a desgrat que una bona part dels nostres escriptors procedeixen, precisament, d'aqueix grup social» (NEBOT 1960: 166). En definitiva, Hurtado dóna testimoni del propi món viscut, des del coneixement directe,[21] sense clixés ni tòpics, atent a l'evolució i les mutacions que la guerra, la postguerra i l'exili van aportar a la vida burgesa. Tasis (1959: 3) defineix el món de les novel·les d'Hurtado –en relació amb Hemingway– com «més subtil, diguem-ne més europeu [...] –la societat burgesa barcelonina de l'avant-guerra, dispersada o transformada pel gran trasbals». En aquest sentit, no s'atura davant el relaxament moral i la corrupció que penetren en aquest ambient socioeconòmic, a Barcelona –el conte «Quina en fóra!» (HURTADO 1959) i el món marginal de Viola, noia de casa bona, a *Es té o no es té*– i a Mèxic –el conte «L'esquer» (HURTADO: 1962*a*) i *Desarrelats*)–, i narra amb cruesa la desavinença de Núria, a *La condemna*, amb les convencions burgeses de la seva família.

Les novel·les d'Hurtado extreuen l'ambient burgès de tres moments i llocs ben coneguts de l'autor: el del seu voltant més immediat: «un món de catalans a Mèxic barrejats amb mexicans, però amb totes les característiques psicològiques de la nostra terra» (carta a Riera del 5-4-1960) –un nombre elevat dels contes publicats en llibre o a *Pont Blau*, la tercera part d'*Es té o no es té* i els protagonistes arribats de Mèxic amb els seus records i la seva distinta complexió moral a *Desarrelats*–; l'ambient burgès de joventut viscut a Barcelona durant els anys vint i fins al 1939, amb contrastos i interferències amb altres grups socials –*L'Araceli Bru*, les dues primeres parts d'*Es té o no es té*, *Un mite*, volgudament eradicada d'un espai concret, però amb una Barcelona que s'hi endevina, aspectes de *La condemna* i alguns contes–; i, finalment –a partir del coneixement que en té amb les visites que fa a Catalunya–, l'ambient social resclosit de la burgesia i petita burgesia en la postguerra: en són els exponents més expressius la darrera part de *La condemna* i, a *Desarrelats*, el contrapunt de Teresa, una antiga enamorada d'Eladi transformada en els vint anys de fran-

21. Cap de les novel·les d'Hurtado no pot ser considerada *roman á clef*, però totes evidencien un coneixement profund i detallat del mode de vida burgès, des de la dècada dels vint fins a la dels seixanta.

quisme que ha viscut, i la seva família, que esdevé la concreció més aguda de la sàtira de l'autor.

La narrativa d'Hurtado es produeix sota una capa d'aparent frivolitat –trames sentimentals, triangles amorosos, adulteris i passions indòmites, però a la fi controlades–: es tractaria d'aquell «matís personalíssim d'aparent casolanisme intranscendent» que assenyala J. M. Miquel i Vergés (1955: 230). Les novel·les, però, destil·len una visió crítica –una projecció literària i profunda de la societat de l'entorn– que circula in extenso, a través d'una xarxa àmplia de personatges, més que no pas facilitada per anàlisis psicològiques o estudis psicoanalítics individuals. Hurtado estableix –sempre des de la distància aportada per una ironia gairebé invisible, una actitud constant del narrador més que no pas un tractament literari– un mural ampli, on els casos de relacions humanes que presenta –domèstics i socials, en una dilatada variabilitat– es diseccionen amb aquesta ironia fonamental –i sovint amb sarcasme– i amb un darrer resultat –sovint sorprenent, ambigu, obert– que aboca el lector a consideracions entorn de la feblesa de la condició humana, del desengany existencial. Per a Miquel Vergés l'element que mai no manca en la narrativa d'Hurtado, en especial en els seus contes, és «una ironia angoixosa pel grotesc d'algunes situacions magníficament dibuixades» (1955: 231). El diagnòstic social i existencial es fa palès en la major part de les obres, tant en la que transcorre a la Barcelona dels anys vint i trenta –*L'Araceli Bru*– com en la que s'inicia a Barcelona i es clou a Mèxic –*Es té o no es té*–, en la que exposa la visita a Catalunya d'un pare i una filla exiliats a Mèxic –*Desarrelats*– o en *La condemna*, on la protagonista, refugiada a París, retorna a Barcelona tot just acabada la guerra, havent sofert una transformació, la més radical dels relats d'Hurtado, que la duu a acceptar el paper de dama de l'alta societat barcelonina. Fins i tot en aquest cas extrem, però, la coherència en el plantejament de les situacions –històrica, social, política, cultural– facilita la comprensió de les reaccions humanes i manté la força de la novel·la. La banalitat aparent de les trames es fonamenta paradoxalment en el dolor de viure, en la insatisfacció o en la incapacitat per a aconseguir la plenitud dels protagonistes, fet que n'elimina la superficialitat tot just apuntada –vistent en el luxe, el cosmopolitisme, la bellesa dominant– i suggereix, ben

altrament, una reflexió existencial sovint amarga. La novel·la d'Hurtado no aboca al buit ni al *non sens* del viure que desprenen les novelles de Françoise Sagan –tot i recordar-les– ans forneix amb subtilitat el lector d'un ventall d'actituds, dubtes, sentiments i entreforcs vitals que aporten un gruix dramàtic i intel·lectual molt notable, sempre servit amb la distant elegància que permet l'anàlisi que el relat no aporta explícitament. Els finals de les novel·les, amb la seva intriga sostinguda i amb l'obertura ambigua que presenten, col·laboren a obtenir aquest gruix reflexiu. En són mostres evidents la rebel·lia d'Araceli Bru, en adonar-se de l'error a què l'ha portat la seva situació equívoca en el món burgès, on, a causa de la vida lliure de la mare, s'ha de moure amb cautela; el contínuum vital sense al·licient a què es veu limitada –malgrat la comoditat i el luxe en què està immergida– Núria, a *La condemna*, després d'haver conegut la passió desbordant; la «condició indefinible» d'Isidre, que el singularitza en l'atractiu fins a causar estralls en el món familiar d'Eulàlia a *Es té o no es té*; i la renúncia de Teresa a l'amor, mediatitzada per l'ambient convencional de postguerra, a *Desarrelats*, on la vida inquietant d'Eladi suscita en el lector múltiples interrogants morals.

Hurtado escrigué sempre des de l'exili però no sempre sobre l'exili, per bé que, llevat de la primera novel·la –*L'Araceli Bru*– i d'alguns contes, el pes del *dépaysement* condiciona no tant els arguments com els processos literaris de captació de la realitat que vol transportar al text. En aquest sentit, es manté lluny de la fantasia –malgrat l'ambient tropical i els costums exòtics de l'entorn– i s'hi oposa amb la seva teoria poètica de la transcripció de la vida, narrada des de la lògica habitual tot i els nous dilemes que el pas del temps i els espais desconeguts comporten. En aquest sentit, Hurtado se situa als antípodes de Pere Calders, la literatura del qual no era, per a ell, representativa de l'exili, tal com comenta a Rafael Tasis en carta del 20-5-1964:

> No vull passar per alt el disgust que m'ha donat «L'ombra de l'atzavara». Jo estava molt content que en Calders hagués guanyat el premi i em sembla que t'ho havia dit en una carta anterior. Però la novel·la no és bona i l'intenció inadmissible. El títol no vol dir res, sinó vol dir «Mèxic» i el Mèxic que presenta és fals amb un inexplicable propòsit

> de rebentada. El més greu és que això no ho hagi vist el jurat i el llibre s'hagi emportat el premi més important de la literatura catalana.
> Un autor té el dret d'escriure el que li sembli, de ser just o injust, d'equivocar-se o d'encertar-la, però no crec que enlloc del món un jurat de la importància del del Sant Jordi doni el premi a una obra que no té altre propòsit que rebentar sense més ni més i perquè sí a un poble amic. El cas és especialment incomprensible quan és tan clar que pels catalans de la nostra corda, Mèxic es mereix, si més no, una mica de respecte.

La duresa d'aquestes paraules, coincidents amb l'opinió que bona part de la crítica que no havia entès l'obra de Calders generà fins a la fi dels anys setanta (Gregori 2002: 447-456), té el valor de destil·lar per contrast la teoria literària d'Hurtado, arrelada en el document i en l'aportació de les vivències experimentades *realment* en l'exili. És evident que el concepte de realitat, tant llargament estudiat avui pels especialistes en l'obra caldersiana, i comprès tan distintament per Calders i per Hurtado, és allò que no permet a aquest darrer d'entendre la visió que dóna *L'ombra de l'atzavara* de la terra i el poble mexicans. De l'obra d'Hurtado es desprèn que Mèxic és el país acollidor, l'espai de continuïtat social i familiar que permet parlar de les idees republicanes i viure-hi adscrit amb llibertat. La darrera part d'*Es té o no es té*, en enfocar directament les relacions entre dos dels protagonistes i el nou país on han viscut durant quinze anys, duu a terme, des de diversos punts de vista, una revisió del paper de Mèxic en la vida dels refugiats catalans, en aquest cas els que es van situar en els nivells socials més elevats, encara que no exclusivament. Destaca la seva observació crua i distant del món indígena, tan distinta en la fixació literària –tot i centrada en la mateixa actitud de resignació dels indis– del relat de Calders *Aquí descansa Nevares*:

> mirant-la de nit, aquella ciutat que ara era la d'ella, des de la segura senyorial barriada de Las Lomas, li despertava un neguit, amb la sensació viva i inesborrable de la presència d'una multitud miserable, fosca de color, malmenjada, que ella sabia que darrera l'enganyadora pel·lícula dels llums i les clarors, vivia, si d'allò se'n podia dir viure, en una forma i en un medi absolutament diferents, per no dir oposats als seus,

> amb uns sentiments i unes reaccions d'aparent resignació, que ella no acabaria mai d'entendre (HURTADO 1958: 213).

L'agraïment a Mèxic, latent en tota l'obra, emergeix en algun moment de manera explícita referit a les potencialitats del país, a la possibilitat d'arribar-hi a viure amb la màxima comoditat, sempre en un món tancat, reduït als catalans. La darrera part d'*Es té o no es té* concentra la major part d'aquestes apreciacions, centrades en les focalitzacions interiors d'Eulàlia i del seu marit, Felip, i també en les converses entre els exiliats. La novel·la pren en aquest punt elements de l'assaig històric i sociològic, extret de l'experiència de l'autor (pp. 211-252). La realitat de l'exili s'hi desgrana: els records de la guerra i de la fugida; l'arribada a Mèxic, «una ciutat on hi havia de tot en abundància i que, generosa i acollidora, els donava un refugi segur i els permetia de treballar i viure» (p. 218); el món tancat dels refugiats, on difícilment entren els indígenes (p. 236); les converses sobre temes polítics (p. 233-234); les expectatives vitals de retorn a Barcelona en acabar la guerra europea (p. 218); la comparació del pensament dels refugiats amb la mentalitat dels catalans de l'interior, influïts pel franquisme, enfront de l'estabilitat dels residents a Mèxic, mentalment en un contínuum amb la Catalunya republicana (p. 235-236), però en ocasions amb una actitud de superioritat pel que feia a la voluntat de reconstrucció política que Riera comentà i corregí en els seus editorials de *Pont Blau* i en la ressenya dedicada a *Desarrelats* (RIERA 1965*a*). I, com a tema fonamental, el progrés en la situació econòmica dels exiliats, detallat a *Es té o no es té*, que els porta des dels petits habitacles dels primers anys fins a residències de luxe com Las Lomas, en un procés coincident amb la biografia d'Hurtado.

El contacte amb la població indígena té significació a *Desarrelats*, on el món de la selva condiciona el protagonista, Eladi, en un dels episodis més crus de la narrativa d'exili, proper al relat «Nàufrags» de *La ciutat i el tròpic*, de Ferran de Pol (*Desarrelats*: 111-148). Els indis protagonitzen també alguns dels contes d'*Unes quantes dones* o dels publicats a *Pont Blau* i serveixen de contrapunt als protagonistes exiliats als quals suggereixen reflexions i sentiments que els obren un món desconegut i exòtic, explicat a partir dels contrastos –«Seté-le-

vie» (Hurtado 1958*a*), «Crisi» (Hurtado 1960*a*)–, la subtilitat –«El vestit verd» (Hurtado 1955)– i la ironia –«Festa» (Hurtado 1958*b*). Al marge de l'analepsi sobre la vida indòmita d'Eladi a la jungla mexicana, la novel·la *Desarrelats* aporta una gran riquesa sociològica, de contigüitat i contrast d'opinions sobre l'existència. Hi coincideixen protagonistes de tres mons, que, en interactuar, aporten densitat sociològica i política a l'obra: els qui van viure lliurement la seva joventut en els anys trenta –posterioment alineats en els àmbits interior i exterior– i que mantenen aquella actitud tota la vida, representants del món «vell»; els arrecerats en el món «nou» –«el d'ara»– de la Catalunya arrasada per la dictadura; i el que simbolitza la jove Regina, un món veritablement nou, «el qual, per una contradicció inexplicable, era evident que estava situat molt més a prop del vell que no pas el d'ara» (p. 43).

El conflicte fonamental a *Desarrelats* projecta el gran tema de la literatura d'exili: l'arrelament de l'exiliat al cap dels anys, fluctuant entre el país d'acollida i el desig de la pròpia terra idealitzada. És un problema present, amb plantejaments molt distints, en les obres de Riera Llorca, Domènec Guansé, C.A. Jordana, Artís Gener, Calders i altres autors (Campillo 2011). Eladi i Regina –pare i filla– senten a l'unísson la dificultat d'integrar-se en un ambient on les paraules de Teresa, símbol de l'adaptació, fan «olor de resclosit, de tancat» (*Desarrelats*, p.158). Eladi s'imposa «tenir arrels en un lloc o altre», però arrelar a Catalunya esdevé un problema per a la generació que ha nascut en llibertat, la de la seva filla: «Quedant-se a Barcelona, aconseguiria que ella s'hi sentís com ell identificada? ¿O no obtindria altre resultat que el que li deia clarament la seva experiència i faria de la seva filla, a Barcelona, una desarrelada com ell ho havia estat a Mèxic?» (p. 159). Eladi, en teoria, i des de Mèxic, es plantejava la tria «Mèxic o Barcelona», però amb el «sotrac de la tornada a Catalunya li havien tornat els dubtes, la indecisió» i, davant les reaccions de la seva filla, conclou que «decididament, cal ser d'una banda o altra». Per a ell tot sol, la tria és segura si se la planteja al marge del sentiment de Regina, que acaba no trobant cap al·licient a viure en la Catalunya tancada i grisa que ha trobat. Eladi, malgrat tot, després d'haver viscut en l'exili recolzat en els records, rebutja sentir-se «ciutadà del món»

«perquè no tindria la sòlida sensació reconfortant de l'existència d'una terra on els seus peus trepitjaven segurs i on tot ell se sentia familiarment acollit» (p. 162). El retrobament de Barcelona per part d'Hurtado, després de vint anys d'exili, tingué molt a veure amb la versió literària que aporten aquests mots d'Eladi a *Desarrelats*. En dóna fe a l'article «Retorn provisional» (HURTADO 1962*b*), on el cosmopolitisme que el caracteritza es retroba amb la pròpia ciutat en expansió, «la Barcelona que jo portava a dintre meu des de Mèxic». I és que Hurtado, amb un itinerari biogràfic internacional, manté Barcelona –en la versió republicana dels anys trenta– com la ciutat de referència a les seves novel·les.

La ciutat és en l'obra d'Hurtado l'espai únic, també en les novelles i contes mexicans –llevat del cas de *Desarrelats*–, atès que, tal com exposa a l'incisiu assaig «Tròpic asfaltat» (HURTADO: 1960*b*), «l'home, en aquelles latituds, viu sotmès al tròpic. Dominat, gairebé vençut. Només pot prendre revenja damunt de les diminutes plaques del tròpic asfaltat». Per aquest motiu, Eladi, a *Desarrelats*, deixa de ser ell mateix situat en la irracionalitat de la jungla. La continuïtat dels problemes de la burgesia «civilitzada» és possible, només, quan «l'asfalt et protegeix, t'acompanya, et dóna aigua corrent i llum elèctrica, whisky, restaurants, barberies, ventiladors, hotels amb aire condicionat, regles de trànsit i turistes americanes». A desgrat de tot, la crueltat humana és superior en els illots asfaltats «perquè disposa de la intel·ligència amb tota la seva despietada superioritat damunt l'instint». No es pot entendre, doncs, com una opció frívola la preferència d'Hurtado per l'escenari urbà, on es demostra que a la condició humana resideix, paradoxalment, la manca d'humanitat visible en contes com «Quina en fóra!» (HURTADO 1959) o «Festa» (HURTADO 1958*b*) i en novel·les com *L'Araceli Bru*.

L'altra gran dificultat d'Hurtado, després dels obstacles externs, és un problema que neix unit al seus plantejaments literaris. Hurtado comença la seva obra a l'exili i això afectà el referent espacial del punt de vista narratiu a totes les seves novel·les, inconvenient que tractà de resoldre provant d'evitar la concreció de l'espai físic a *Un mite*: «Escriure una novel·la que no passi enlloc. Que no tingui un escenari precís i delimitat geogràficament». Tanmateix, reconegué que l'intent de

superar aquest problema «rebota, també com un obstacle, en la mateixa novel·la i aquesta pot ser una de les causes amagades del poc èxit de *Un mite*» (carta a Riera Llorca del 5-4-1960). La causa d'aquesta dificultat tècnica rau en la seva biografia, que arriba a comprometre en cada novel·la la relació entre referent real i ficció, atès que, deutor del seu entorn, pateix com a creador en no sentir-s'hi integrat i no poder-lo experimentar per a transformar-lo en matèria literària:

> Un dels obstacles més grans amb què topo en escriure és la meva falta d'arrels geogràfiques. Quan algun refugiat –Calders, Max Aub–, ha reeixit en escriure magnífiques històries curtes mexicanes ha prescindit de l'ambient burgès en què viu i s'ha acollit a l'anècdota, a la sang i fetge en què es complauen els escriptors mexicans i de seguida es veu que parla pel que ha sentit a dir, no pel que ha vist al seu voltant, que ha de ser per força el mateix que veig jo (carta a Riera Llorca del 5-4-1960).

En conseqüència, es nega a abandonar, per a construir els espais literaris, l'únic ambient que coneix bé, el propi: «No em veig amb cor d'aprofundir en una novel·la, l'exposició i l'estudi d'unes reaccions típicament mexicanes. Sóc massa honest per fer-ho i no seria feliç en basar una obra meva en la fragilitat del pintoresc i l'anecdòtic» (carta a Riera Llorca del 5-4-1960). Creu que si es volen llegir obres mexicanes «tenim a la nostra disposició tota una literatura que suma al seu valor literari, el major valor d'una autenticitat d'interpretació, producte d'una comunitat d'emoció. I és que una bona novel·la, com un bon vi, és molt important que sigui "embotellat d'origen"» (carta a Riera Llorca del 5-4-1960). És partidari, doncs, d'una visió idealista i alhora determinista de la literatura, emanada directament d'una terra i una cultura. D'aquí la seva orfenesa com a creador desplaçat del propi territori. En la carta ara citada a Riera exposa les provatures amb què ha intentat explicar el seu món: «retrobar les meves arrels catalanes, evocar els ambients que em foren familiars vint anys enrera i ja ho he fet. Però, o bé he de refugiar-me en el passat (l'Araceli Bru) o de seguida em sentiré a dir que es nota que fa anys que en sóc fora». Finalment, veu com la solució que té a l'abast és reduïda i insuficient: «Queda la petita societat que ens volta, de catalans lleugerament tenyits de mexicà, però com a camp d'experiència és extraordinària-

ment limitada per la seva falta d'extensió». El propi desarrelament vital li comporta el problema de l'adequació d'un espai –el de l'exili– com a referent real de tota la seva arquitectura literària, tècnica i ideològica. Aquest problema, tanmateix, acaba esdevenint eix temàtic en les seves novel·les més aconseguides: *Es té o no es té* i *Desarrelats*, i, doncs, es resol en la més pura concreció literària.

Bibliografia

Campillo (ed.) (2011): Maria Campilo, *Llegir l'exili*, Barcelona: L'Avenç.

Fuster (1971): Joan Fuster, *Literatura catalana contemporània*, Barcelona: Curial.

Gregori (2002): Carme Gregori, «*L'ombra de l'atzavara*, de Pere Calders i el realisme històric», dins *Realisme i compromís en la narrativa de la postguerra europea*, a cura d'A.Bernal i C. Gregori, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, ps. 447-475.

Guillamon (2008): Julià Guillamon, *El dia revolt. Literatura catalana de l'exili*, Barcelona: Empúries, ps. 420-429.

Hurtado (1955): Odó Hurtado, «El vestit verd», dins *Unes quantes dones*, Mèxic: Xaloc, ps. 99-113.

— (1958*a*): «Seté-le-vie », *Pont Blau*, núm. 65 (març), ps. 76-79.

— (1958*b*): «Festa», *Pont Blau*, núm. 68 (juny), ps. 182-185.

— (1959): «Quina en fóra!», *Pont Blau*, núm. 77 (març), ps. 80-82.

— (1960*a*): «Crisi», *Pont Blau* 90 (abril), ps. 119-121.

— (1960*b*): «Tròpic asfaltat», *Pont Blau*, núm. 95 (setembre), ps. 284-285.

— (1962*a*): «L'esquer», *Pont Blau*, núm. 114 (juny), ps. 168-173.

— (1962*b*): «Retorn provisional», *Pont Blau*, núm. 118 (novembre), ps. 322-325.

Manent (1984): Albert Manent, *Escriptors i editors del nou-cents*, Barcelona: Curial.

Miquel i Vergés (1955): Josep M. Miquel i Vergès, «Revelació d'Odó Hurtado», *Pont Blau*, núm. 33, (agost), ps. 230-231.

Nebot (1960): Ramon Nebot [pseudònim col·lectiu], «Recensions. *Un mite*, per Odó Hurtado. Nova col·lecció Lletres, Albertí Editor, Barcelona, 1959», *Pont Blau*, núm. 91 (maig), ps. 165-167.

Riera Llorca (1958): Vicenç Riera Llorca, «Una bona novel·la [*L'Araceli Bru*]», *Pont Blau*, núm. 68 (juny), ps. 205-207.

— (1962): «Aspectes de la literatura catalana a Amèrica», *Serra d'Or*, núm. 2, ps. 29-32.
— (1965*a*): «Pertinència i transcendència d'un llibre. Desarrelats a fora i a dins», *Xaloc*, núm. 6 (març-abril), ps. 51-53.
— (1965*b*): «Retorn definitiu a la terra. Una vocació continguda i reeixida», *Xaloc*, núm. 9 (setembre-octubre), ps.172-174.
— (1968): «A la memòria de Ramon Xuriguera i Odó Hurtado. Parlament de Vicenç Riera Llorca», *Xaloc*, núm. 23 (març-abril), ps. 39-45.
— (1971): «Odó Hurtado», dins *Nou obstinats*, Barcelona, Selecta, ps. 59-82.
— (1977): «Del dir i del fer. A cada temps, la seva literatura», *El Poble Català*, núm. 0, p. 16.
Tasis (1934): Rafael Tasis, «Falles d'una literatura. Variacions sobre la novella», *Mirador*, núm. 295 (27-9), p. 6.
— (1956): «*Unes quantes dones*, per Odó Hurtado», *Pont Blau*, núm. 39 (gener), ps. 30-32.
— (1959): «*Es té o no es té*», *Pont Blau*, núm. 75 (gener), ps. 2-4.
— (1965*a*): «Retorn definitiu a la terra. Odó Hurtado, novel·lista de l'amor», *Xaloc*, núm. 9 (setembre-octubre), ps. 169-171.
— (1965*b*): «Odó Hurtado (1902-1965)», *Serra d'Or*, núm. 11 (novembre), ps. 59-62.
Torres (1965): Estanislau Torres, «*Desarrelats*, d'Odó Hurtado», *Serra d'Or*, núm. 3 (març), p. 59.

LA POÈTICA VISUAL DE J.M. CALLEJA: ACTIVISME, INTERNACIONALITAT, SOCIALITZACIÓ I TRADICIÓ

M. Victòria Parra Moyà
Literatura Contemporània: Estudis Teòrics i Comparatius-UIB

La poètica visual de J.M. Calleja (Mataró, 1952) se situa en la frontera sinuosa de les arts: les visuals i les escèniques, també de la literatura i del cinema. És un explorador incessant de les diferents possibilitats creatives, motiu pel qual del seu bagatge es desprèn una trajectòria artística diversa. L'eix principal de la seva obra és la poesia visual —publicada en diferents suports— i compta, alhora, amb installacions, llibres d'artista, Net.Art,[1] *performance*s, films, Mail Art... En definitiva, una multiplicitat de pràctiques que es tradueixen en una obra profusa.

Calleja treballa amb els sentits posats en l'exterior. Obert a múltiples estímuls i diverses influències però també, disposat a escampar la seva poètica arreu del món. D'aquesta manera, participa d'un joc de reciprocitats que el manté en contacte amb altres artistes i li permet establir una xarxa pròpia de relacions i intercanvis. És així com, a la llista anterior, se sumen llibres, trobades, exposicions, convocatòries i antologies de caràcter col·lectiu que fan palesa l'existència d'una poètica treballada en dos graus: l'individual i el col·lectiu.[2] En aquest últim la presència de Calleja és activa i sovint pren el doble paper d'organitzador i/o participant.

1. Pràctica resultant de la suma de l'art i la informàtica , el seu únic accés és la xarxa. És, alhora, un dels principis creatius i una de les vies de comunicació alternatives que presenta la poètica de Calleja.

2. Cal precisar que la pràctica mailartista és treballada en ambdós nivells i és un altre dels motors creatius i canals de comunicació artístics de la poètica de l'artista (PARRA 2016: 79-91).

Refent les passes de J.M. Calleja: l'exteriortització d'una poètica

A l'hora d'estructurar cronològicament el panorama poeticovisual català, els estudis teòrics inclouen Calleja a dins la generació del vuitanta, data de la seva primera publicació —*El llibre de les hores* (1981). Però cap a les acaballes de la dècada precedent, el nom del poeta s'havia fet ressò en qualitat de *performer* pels circuïts artístics lligats a la fotografia i el cinema. Paral·lelament i més aviat en la intimitat, Calleja inicià una etapa prèvia d'experimentació poeticovisual en la qual s'establiren part dels fonaments estètics i les influències de la seva obra. Com podem comprovar al web de l'autor, alguns d'aquests primers treballs foren donats a conèixer en publicacions periòdiques estrangeres —*Doc(k)s* i *Libération* a França o «Commonpress» a Itàlia—, d'altres veurien la llum anys més tard —*Poemes dels setanta* (Badalona, 2006).[3] El fet que la poesia visual de Calleja es donés a conèixer als cercles internacionals abans que en l'àmbit nacional, determinà des d'un principi la seva xarxa de contactes i col·laboracions, a més d'encaminar la projecció de la seva poètica.

Un dels primers treballs resultants d'aquest fet fou la cura de l'antologia *17* (1980), coordinada amb J.A. Sarmiento (Las Palmas, 1952), en la qual s'apleguen artistes coetanis a Calleja: Xavier Canals, Gustavo Vega, Grupo Texto Poético... Cal parar esment que en aquella època, Sarmiento es trobava a París en col·laboració amb la revista *Doc(k)s* liderada per Julien Blaine, autor, alhora, del pròleg de l'antologia. Que *17* sigui un dels primers treballs de Calleja és un fet ple de

3. La tasca artística de Calleja és una experiència protocol·lària de creació, repòs i reflexió que sembla atenir-se als consells de Kavafis que encoratgen i alerten, alhora, l'entusiasme creatiu (*Prosas*, 2003). El resultat, un treball meticulós i purista que dóna explicació a la diferència entre les dates de creació i publicació de les composicions: «Jo acostumo a fer tries dels meus poemes, i no els publico fins al cap d'un temps. No m'agrada donar poemes de seguida. Si mires els llibres veuràs que respecte de l'any de publicació els poemes sempre tenen tres o quatre anys […] Tot queda en repòs per veure si el que vas fer en un moment d'eufòria manté la força i la potència que creies» (MASGRAU 2011: 400). En la poesia visual el repòs de la creació contrasta amb la recepció immediata de la imatge, i alhora presenta similituds amb el procés reflexiu del lector-receptor.

significances, gairebé una declaració de principis. Amb fermesa, es posà al capdavant d'un treball de caràcter col·lectiu amb el qual esdevingué agent difusor de les joves poètiques visuals de la seva dècada. Una tasca divulgativa que amb l'antologia pot desenvolupar amb èxit perquè permet treure a la llum el treball de diferents artistes, per mínima que sigui la seva contribució històrica. A més a més, les antologies i catàlegs foren les publicacions majoritàries de la dècada dels setanta, període de màxim apogeu de la poesia visual. Aquestes obres estaven marcades per l'activisme i un gran esperit internacionalista als quals J.M. Calleja volgué donar continuïtat en la nova dècada.[4]

Aquell mateix any, 1980, publicà «Palabra» (Fig. 1) en l'esmentada revista francesa, una composició que juga amb les consonants i les vocals per construir la paraula «incomunicació». El poema obre la porta a reflexions sobre els límits del llenguatge i la improbabilitat d'una comunicació plena a causa del paper determinant dels interlocutors. Per altra banda, el tema —la incomunicació— i el suport de la publicació —una revista estrangera— resulten paradoxals perquè, justament, s'estava esdevenint tot el contrari: l'exterioització de la seva poètica visual.

4. Les publicacions periòdiques estrangeres tingueren un paper fonamental en l'exterioització de la poesia visual espanyola, ja que encomanaren l'elaboració d'antologies motivades per una tria geogràfica. La primera projecció internacional d'aquest tipus fou per a la publicació alemanya *Akzente* (1972) que encarregà la tasca al teòric i poeta visual F. Boso (1924-1983). Escollí una vintena d'artistes d'entre els quals destacà per a l'àmbit català la tríada Brossa, Viladot i Iglésias del Marquet. Una altra publicació a subratllar, en aquest sentit, fou l'elaborada deu anys més tard per J.A. Sarmiento per a la revista francesa *Doc(k)s*, intitulada «L'avant-garde poétique en Espagne (1963-1981)». La tria de Sarmiento es circumscriu a un període més o menys ampli i té una intencionalitat exhaustiva. En relació a la poesia visual d'àmbit català esmenta el trio per excel·lència, al qual afegeix la figura de J. E. Cirlot (1916-1973). També hi hagué lloc per a figures essencials de la primera avantguarda (Junoy i Salvat-Papasseit), A. Terrades i la publicació *Neon de Suro*, poetes consolidats com C. Camps i S.Pau Bertran, o noves figures capdavanteres de la generació del vuitanta –J.M. Calleja, B. Ferrando i X. Canals. Pel que fa al panorama català en relació a les publicacions d'abast internacional, cal destacar l'*Antologia da poesia visual europeia* (Lisboa, 1977), coeditada per J.M. Figueres i M. de Seabra. L'antologia tenia per objectiu tractar la poesia visual obertament, però finalment sols es centrà en Europa —només un nom llatinoamericà, S. Feijóo (Cuba). Tot i així, és un gran exemple de l'exterioització i els contactes del panorama català.

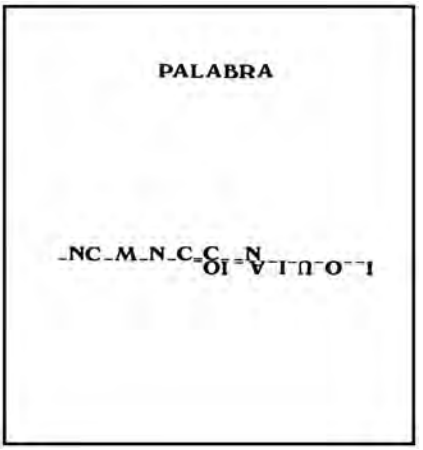

Fig. 1. «Incomunicació» (1980) a dins la revista francesa «Doc(k)s», n. 19. Arxiu de l'autor.

Gràcies a les relacions que havia fet al cercle de *Doc(k)s*, aquell mateix any Calleja publicà a la revista *Arte(f)actos* (Veneçuela) i també participà en algunes convocatòries mailartistes com *Mail Art Fair* (França) o *Tramesa Postal/Mail Art Exhibition* (Barcelona), en la qual també participaren M. Pey, B. Rossell, A. Terrades... Fou sobretot en la dècada dels vuitanta que el Mail Art jugà un paper fonamental en la creació de xarxes de contactes entre artistes perquè els oferia una altra via de comunicació. Amb una compartició desinteressada de l'art —enviar sense esperar res a canvi— la pràctica esdevingué una alternativa subversiva a la comercialització, la reproducció mecànica i les vies canòniques de difusió artística (galeries, museus, editorials...).

Els primers anys foren decisius per situar J.M.Calleja en el panorama poeticovisual internacional, un fet del qual donen compte els treballs individuals, però sobretot els col·lectius. El rastreig de les llistes de participants en exposicions, trobades o altres convocatòries sobre poesia visual i/o experimental fan palesa una participació recurrent. D'aquesta manera, als anys vuitanta trobem instal·lacions com *Ombres de llum* (Tesalònica, 1986) o *6 sólo seis* (Mèxic D.F, 1990) en

les quals el poeta creà amb cura uns espais que propiciaven la comunió entre l'art i la reflexió. D'altra banda, la dècada dels noranta és marcada per les trobades. Hi destaca la seva col·laboració en la III Bienal Internacional de Poesía Visual-Experimental a Mèxic. Únic artista espanyol, Calleja hi col·laborà amb la *performance Náufragos*. Anys més tard (2009), hi tornà per participar en la dècima i última Bienal, dedicada al poeta uruguaià Clemente Padín. Aquesta vegada hi col·laborà amb la *performance Tiempos Verbales* i presentà els poemes de la sèrie *Ensw News*, una proposta derivada de l'exposició que sota el mateix títol presentà a Barcelona (2005) i a Burgos (2006).

Les trobades esdevenen espais de confluència que presenten a Calleja múltiples oportunitats. El fet de conèixer altres artistes li permet presentar-los la seva poètica, però alhora nodrir-se de la dels altres. D'aquesta manera, s'engrandeix no sols la xarxa de contactes, sinó també les influències i les figures que integren la seva tradició poeticovisual. Aquestes relacions són també les que li han permès publicar llibres o plaguetes —a banda de les revistes— en altres països, o bé emprendre publicacions col·lectives. Es tracta, en gran mesura, d'edicions dedicades a la difusió de la poesia visual internacional, com ara *Altri* (Itàlia, 2004). A la *plaquette* li segueix *Pets* (Irlanda, 2009) que forma part de la col·lecció *C'est mon dada*. Anys després, a dins la mateixa sèrie es publicà *ABCdarum* (2013), realitzat a quatre mans amb el teòric i poeta Klaus Peter Dencker, curador d'una de les primeres antologies de poesia visual internacional —*Text-Bilder. Visuelle Poesie International* (1972).

L'ús de l'alfabet en la poesia visual és un tema recurrent des del Barroc, però sobretot des de la influència del Lletrisme. Isidore Isou popularitzà aquest moviment d'inspiració neodadaista cap al 1946. Isou proposava la lletra com a única partícula significativa, tot jugant amb la disposició dels elements com a símils de la sintaxi. Per la possibilitat de dur a terme aquest joc experimental, no és d'estranyar que l'abecedari sigui un dels fonaments de la poesia visual de J.M. Calleja. El trobem present des dels inicis — *Poemes dels setanta* (2006) i *Poemes dels vuitanta* (2007)— i esdevé el tema central del darrer llibre, *ABCDario...* (2015). De nou una coedició internacional, hi convergeixen els treballs d'A. Gangi (Argentina, 1973), M. Gubbins

(Xile, 1971) i C. Caulfield (Cuba, 1953); precedits pel pròleg d'un altre gran activista, Bartolomé Ferrando. Deixant de banda els lligams de semblança o dissemblança que entreteixeixen les diferents parts, aquesta última publicació és una mostra de la vigència de l'activisme i internacionalisme que caracteritzen Calleja com a poeta. A més, ens descobreix una xarxa de contactes que no es limita a generacions pròximes i un interès per la descoberta d'altres pràctiques i/o experiències artístiques.

J.M. Calleja ha aconseguit vèncer el pas del temps amb unes inquietuds i inspiracions artístiques que brollen des del fons del seu ésser. Unes forces poderoses i actives que depassen tant les fronteres geogràfiques com les dels gèneres artístics. Calleja crea, connecta i dialoga amb artistes d'arreu del món. Manté una consolidada xarxa de contactes i influències que s'actualitza amb les convocatòries col·lectives, amb la lectura d'una antologia o un catàleg, amb les descobertes casuals o les presentacions desinteressades. Per aquest motiu el podem destacar en qualitat de «pont entre diferents generacions poètiques i entre diferents corrents estètics», com afirma amb encert Marina Masgrau (2011: 370). Un atribut que condicionat per una llarga trajectòria artística el determina també com a «bon coneixedor del panorama poeticovisual actual i precedent» (MASGRAU 2011: 370).

Reescriptura de la tradició heretada

J.M. Calleja és un esperit itinerant en tots els sentits. La seva curiositat intel·lectual no cessa d'alimentar el seu desig artístic i el seu bagatge, el conjunt de la tradició que pren com a inspiració. Tot forma part d'un procés creatiu que suscita la reinvenció constant de l'artista a la qual apel·lava T.S Eliot en l'assaig «La tradició i el talent individual» (1919).[5]

El tema de la tradició és intrínsec en la pràctica de la poesia visual i és, alhora, motiu de legitimació. Per a Calleja és la saba que el no-

5. «La progressió de l'artista és un sacrifici constant de si mateix, una contínua extinció de la seva personalitat» (ELIOT 1919 [1996]: 43).

dreix, un dels eixos que basteixen la seva poètica, i amb la qual estableix nombrosos jocs de correspondències i significances: «Les apropiacions, els homenatges i les composicions a partir de peces d'altri, tan freqüents en l'obra de Calleja, constitueixen una altra via d'obertura [...] un propòsit de conformar un jo col·lectiu [...] [i] densificar la pròpia individualitat» (PONS 2012: 11).

El pes de la tradició en la poètica de J.M. Calleja el trobem en l'herència d'unes tècniques —els collages d'inspiració dadaista o l'escriptura ratllada de Man Ray —, la influència d'uns corrents artístics o estètics —Minimalisme,[6] Arte Povera, Lletrisme...— i en la referència a figures que li han deixat petjada —S. Mallarmé, L. Pignotti, Marinetti, J.Brossa, etc. [7] En relació a aquest últim aspecte, són nombroses les composicions que contenen referències explícites —amb un títol o una endreça al final del llibre, per exemple—, d'altres conviden el lector-espectador a desxifrar un joc de símbols. D'altra banda, la majoria d'aquests poemes són fàcilment identificables perquè han estat aplegats en un únic volum, o bé han estat el motiu per a una publicació. Aquest és el cas de *Transfusions* a la revista «l'avioneta» (n.14, 1996) i *Homenajes* (2007), obres que aborden el tema de la tradició des de perspectives diferents. El títol de la primera és prou significatiu. No són òrgans ni sang allò que el poeta rep, sinó unes influències de similar importància vital per a ell: Julien Blaine, Guillem Viladot, Francis Picabia... D'aquesta manera, a *Transfusions* trobem poemes aliens a partir dels quals Calleja elabora noves composicions i lectures. En són exemples significatius les reelaboracions «Poème» (Fig.2), «Transformació» i «Adolescent».

6. «Suggerir amb pocs elements és una de les meves premisses [...] El minimalisme poètic seria l'estètica a la qual em considero més proper: el silenci, el traç subtil, l'espai en blanc... Però també em sento deutor del dadaisme i el futurisme» (PONS i REYNÉS 2012: 120).

7. La presència i identificació d'aquest joc de reciprocitats amb la tradició varia en cada una de les pràctiques conreades per Calleja, perquè depèn de les característiques intrínseques de cada suport. En aquest sentit existeixen diferents límits de recerca, essent menys accessible l'estudi d'una *performance* o d'una obra Mail Art que no pas la consulta de creacions en format llibre o en Net.Art. Per aquest motiu, les obres a les quals ens referirem a continuació tenen la pàgina com a suport.

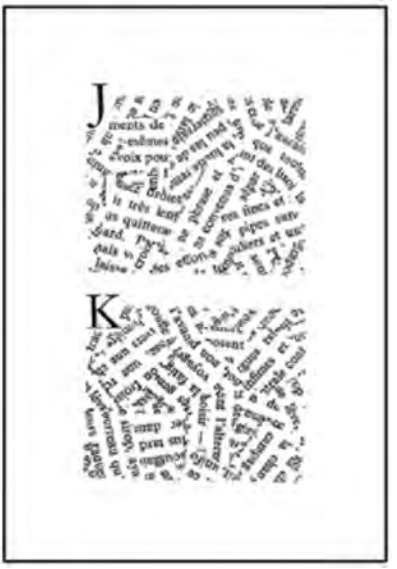

Fig. 2. «Poème» a dins la revista «l'avioneta» (n. 14, 1996).

La primera composició està dedicada a un mestre del collage i el *decoupage*, el txec Jiří Kolář (1914-2002).[8] Al contrari dels poemes de Calleja que prenen com a base la pàgina en blanc, en Kolář l'espai de la pàgina és utilitzat per complet, sense deixar cap racó al descobert. Arxiconegut pels seus collages surrealistes elaborats a partir de centenars de trossets de text, Calleja en ret homenatge en aquest poema i s'hi inspira per crear-ne un altre, «El visitant» (1998) —publicat a *7poemesperanoapaivagarla7* (1998). Es tracta d'una composició amb el mateix rerefons de *Transfusions*, sols que en comptes d'unes lletres hi trobem una mosca. La societat sempre ha atribuït a

8. De gran influència en els cercles d'Art Conceptual internacionals, Kolář participà als Encuentros de Pamplona (1972) i en les exposicions *Poesía Experimental* (1973) —comissariada per Gómez de Liaño— i *Llibres d'Artista/Artist's Books* (1980), ambdues celebrades a Barcelona. En aquesta última, amb seu a la sala Metrònom, també participà J.M. Calleja.

aquest insecte una suma de connotacions negatives pel fet de freqüentar llocs bruts, insalubres. Per aquest motiu, existeixen refranys com «tenir la mosca» —estar malhumorat— o «tenir color d'ala de mosca» —color indefinit, brut. Se la distingeix i detesta pel seu brunzit, com també per l'incessant moviment. Amb tot aquest conjunt d'idees sembla inimaginable que la mosca pugui suscitar opinions positives, però Calleja capgira l'opinió social i s'atreveix a identificar la figura del poeta amb l'insecte: no és la tasca del poeta una activitat contínua? Una recerca d'inspiració i coneixements incessant? *Voilà* la comparació, ambdós necessiten matèria per a la seva subsistència perquè com la mosca, el poeta xucla i s'inspira de la tradició i de tot allò que té a l'abast.[9]

«Transformació» (Fig. 3) és un poema cúbic, un tipus de composició que pren com a punt de partida aquesta forma fixa per experimentar amb la paraula o la lletra. Es tracta d'una figura conreada des del Barroc però que reviscola amb ímpetu gràcies a la Poesia Concreta. Als voltants dels anys cinquanta, els poetes concrets reinventen aquesta forma per seguir experimentant amb les diverses possibilitats comunicatives i creatives del llenguatge. Volen oferir un joc lingüístic en el qual es concentri i redueixi al mínim el missatge per tal de fer-lo instantani i global. Així trobem poemes com «Velocidade» (Fig. 4, 1957) de Ronaldo Azeredo en el qual es juga amb el ritme i la disposició dels elements per tal de recrear la imatge visual i fonètica del concepte. En un gest de complicitat amb aquesta composició Calleja elabora «Transformació», un poema ric en suports i possibilitats verbivocovisuals. D'una banda, la pàgina permet visualitzar el procés onomatopeic proposat i per l'altra, la composició pot esdevenir sonora —com Calleja representà al XXI Festival de Poesía de Medellín (Colòmbia, 2011). Finalment, el poema pot també assolir moviment gràcies a la xarxa, com a creació Net.Art.

9. També hi podem entreveure similituds pel que fa a les esmentades connotacions negatives. Sota aquest sentit, ambdues figures estarien lligades pel rebuig de la societat, una relació que el jo poètic utilitzaria per denunciar la pèrdua de prestigi i pes en la comunitat que la figura del poeta ha anat perdent al llarg dels segles.

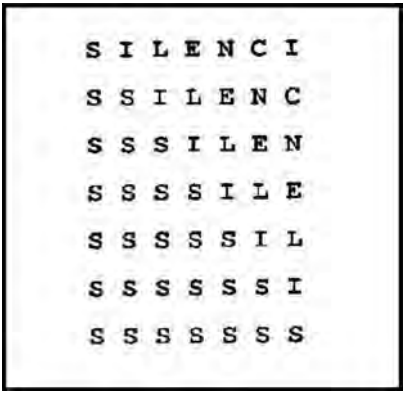

Fig. 3. «Transformació» a dins la revista «l'avioneta» Ronaldo Azeredo. (n. 14, 1996).[10]

Fig. 4. «Velocidade» (1957), Ronaldo Azeredo. Exemple de poesia concreta.[11]

10. Versió en Exemple de poesia línia: <http://www. concreta. Versió en línia: xifra.com/jmcalleja/flash/silenci.html>.

11. Versió en línia:<https://books.google.es/books?id=0Mk5CnL6l5EC&pg=PA200&lpg=PA200&dq=velocidade+ronaldo+azeredo&source=bl&ots=sj17zbxkxH&sig=N8dANCaM0Jai7Vje6en30YQNyf8&hl=ca&sa=X&ved=0ahUKEwjgk7-a1ojNAhUGVRoKHSYPC48Q6AEIMjAD#v=onepage&q=velocidade%20ronaldo%20azeredo&f=false>.

La xarxa és un dels espais més utilitzats per J.M. Calleja a l'hora de reescriure i actualitzar la tradició. Dels poemes Net.Art exposats al seu web, la majoria són composicions d'aquests tipus: «Nachtgesang» inspirat en «Fisches Nachtgesang» de C. Morgenstern, «Tret» un altre poema d'inspiració concreta que pertany a Alan Ridell o «Traç», dedicat a J.Iglésias del Marquet.[12] Les composicions Net.Art són un exemple de com l'espai digital amplia, completa i potencia les característiques de la poesia visual. Si, a més, aquestes obres es posen en circulació a la xarxa, adquireixen nous trets propis del nou medi comunicatiu, tals com la mobilitat, l'abast global, l'extensió en el temps i el replantejament de les interaccions autor-màquina-obra i autor-obra-receptor.

Però no totes les influències en Calleja formen part de la tradició visual, també hi trobem, per exemple, la narrativa i la poesia discursiva de diferents contextos geoculturals (Kafka, Pessoa, Roussel...). En *Transfusions* trobem el cas d'«Adolescent» (Fig. 5), la reelaboració del poema «Adolescent de sal» de Biel Mesquida. La composició fou publicada a *El bell país on els homes desitgen els homes* (1974) i comparteix títol amb una de les novel·les més controvertides de Mesquida, publicada el 1975 després de tres anys de censura. Amb la tècnica de l'escriptura ratllada—una mena de censura creativa— J.M. Calleja recrea el poema de Mesquida del qual surt una nova composició que manté la vivacitat i sensualitat dels versos originals.

Fig. 5. «Adolescent» a dins la revista «l'avioneta» (n. 14, 1996).

12. <http://www.jmcalleja.com/?page_id=43>

En l'altre poemari citat anteriorment, *Homenajes* (2007), Calleja treballa una altra manera de reescriure i continuar la tradició. De nou elegeix uns artistes —Guillem Viladot, Adriano Spatola, Felipe Boso... — que també són vitals per a ell i per aquest motiu, els venera i dedica una nova composició.

D'entre aquestes lloances no podia faltar Mallarmé i el tantes vegades venerat «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard» (1887). La disposició del poema al llarg de les pàgines evoca una tirada de daus en la qual els espais en blanc fan pensar en els bots del cub, i el text, en el moment en què aquest toca la superfície. Per aquesta sensació de moviment la composició ha estat reivindicada com a precedent i exponent màxim de la poesia visual d'avantguarda. Calleja també li ha retut homenatge en altres ocasions a partir d'accions performatives, com per exemple, les desenvolupades al Festival de Poesia de Barcelona (2005) o a l'Institut Cervantes de Berlín el 2011 –*Spur (un coup de dés*.

Fig. 6. «a Stéphane Mallarmé» (2002).

Comprovem, així, com J.M. Calleja vindica i reescriu el conjunt de la tradició des de diferents pràctiques i punts de vista –malgrat que ens haguem focalitzat en la poesia visual. Presenta un panorama ampli a on sembla no haver-hi filtres, hi integra artistes de qualsevol època, terri-

tori o pràctica artística. D'aquesta manera, Calleja s'autoafirma com un dels hereus d'aquest llegat conjunt. Amb aquesta interiorització, el poeta aporta noves lectures que li donen continuïtat, i alhora s'hi insereix amb la pròpia poètica. Una tasca que ens remet, de nou, a l'assaig de T.S. Eliot quan parla de l'assimilació —quasi obligatòria— de les influències històriques. Segons Eliot no es pot defugir del sentit històric, tot creador hauria de saber què s'ha fet i què es pot fer, perquè al cap i a la fi la nova obra s'integrarà dins el conjunt de la tradició.

Punt de partida per a noves perspectives del panorama poeticovisual català

J.M. Calleja, però, no sols continua la tradició des de les diferents pràctiques artístiques que conrea. També hi compta una actitud compromesa, legitimadora i un punt de passió. Com una acció performativa constant, l'activisme, socialització i internacionalisme que presenta la seva trajectòria artística esdevenen conducta de vida. D'aquesta manera, el poeta dóna continuïtat a una disposició col·lectiva i expandeix la xarxa de contactes i influències que havien emprès els predecessors avantguardistes. La poesia visual, com a pràctica artisticoliterària potenciada per l'Avantguarda, presenta com a pròpies aquestes característiques.

Les primeres avantguardes sembraren, doncs, la pruïja de la interrelació i l'organització col·lectiva de les quals en resultaria una convergència de tendències que fou essencial en la conformació d'un panorama artisticoliterari divers i transversal que influiria les dècades següents.

Així com els primers poemes de Calleja anaren apareixent en diferents revistes estrangeres, al panorama català l'influx internacional de les primeres avantguardes s'escampà gràcies a les publicacions periòdiques que lideraven algunes de les principals figures de l'avantguarda catalana. En aquest sentit, hi destaquen *Arc Voltaic* (1918), encapçalada per Salvat-Papasseit o *Troços* (1917) –liderada en aquell moment per J.M. Junoy i posteriorment per J.V. Foix– en la qual es publicaren, en gran mesura, artistes francesos i italians com ara Pierre-Albert Birot, Pierre Beverdy o Ezio Bolongaro.

L'esmentat moviment Mail Art –presentat com a via de subversió contra les institucions canòniques de l'art, però també, com a canal de comunicació alternatiu entre artistes– proposat per Ray Johson el 1950 no fou cap novetat. Diversos artistes europeus ja havien utilitzat el correu postal com a intercanvi o mostra de les seves creacions —P. Picasso, H. Matisse, M. Ray, F. Picabia... Aquest fet facilità la cohesió de grups amb paràmetres estètics similars i permeté la realització de treballs en conjunt. Es tracta del mateix afany de compartició i intercanvis que menà —ja en context nacional— Marinetti i Gómez de la Serna a convocar les trobades del Cabaret Voltaire o el Cafè Pombo, a on es reuniren artistes com Pablo Picasso, Vicente Huidobro, Rubén Darío, Oliveiro Girondo...

Als anys 50-60, els avenços en l'àmbit de la comunicació permeteren una major socialització i en conseqüència, els contactes i les activitats s'esdevingueren a gran escala. Moltes de les fronteres intel·lectuals de l'art es difuminen i desapareixen els «centres irradiadors» (Cerdà 2014: 27) —França, Alemanya, Itàlia...—: entrem en l'era de la globalització i l'inici de la postmodernitat.[13]

Si durant les dècades anteriors la tendència havien estat les trobades de grups reduïts o les tímides col·laboracions en revistes, a partir dels anys seixanta i setanta proliferen les exposicions col·lectives. A Espanya algunes de les més remarcables foren la *Exposición de Poesía Espacial, Fónica, Visual y Concreta* (Bilbao, 1965) o els *Encuentros de Pamplona* (1972), actes en els quals participaren el grup concretobrasiler Noigandres, a més del francès J. Blaine i l'italià Adriano Spatola. La participació catalana es reduí a Carles Camps Mundó, tot i que no hi faltaren referències i col·laboracions de Santi Pau Bertran o Joan Brossa.[14] Algu-

13. A propòsit de la progressiva desaparició de les capitals artístiques i l'auge de la poesia visual a Espanya, Fernando Millán —poeta visual i teòric— afirma: «En ese momento España, frente a lo que había sucedido en el pasado que, o bien participaba diez años después o bien no participaba para nada en esos movimientos, está en esos momentos en la primera línea al mismo tiempo que se están haciendo cosas en Francia, en todos los países» (1997, en línia).

14. Brossa també publicà en revistes estrangeres, com per exemple l'argentina *Diagonal Cero* (1965:15-16) que dedicà una secció per als seus poemes lírics i un breu text informatiu que el destaca com a referent internacional.

nes de les convocatòries estrangeres a destacar tingueren lloc a territori sud-americà, com per exemple, la itinerant *Exposición exhaustiva de la Nueva Poesía* (Uruguai, Xile, Cuba, 1972), curada per C. Padín i en la qual participaren G. Viladot i J. Iglésias del Marquet.

Pel que fa a les trobades i l'organització d'activitats, al panorama català dels anys seixanta cal destacar la tasca del Club 49, integrat i connectat per diferents artistes: J. Miró, J. Brossa, J.V. Foix, G. Guasch, A. Cirici, A. Tàpies... En funció de promotors culturals, la vocació del Club 49 fou «establir ponts internacionals per als creadors catalans i espanyols més destacats. Els membres del club eren viatgers i feren venir a Barcelona els creadors més innovadors del moment, trencant d'aquesta manera el pretès aïllament cultural» (Audí *et al.* 2010: 3). Entre els artistes contactats destaquen J. C. de Melo e Castro, A. Spatola o E. Gomringer, amb qui organitzaren el cicle Tendències recents del cinema, la música i la lírica (Barcelona, 1967). Gomringer, acompanyat de R. Döhl, parlà sobre la poesia visual i concreta.

Com un eco de l'activitat avantguardista de principis del segle XX, el panorama català de la segona meitat continuà teixint la xarxa de relacions i intercanvis. Del conjunt de projectes i connexions col·lectives també en sortiren reforçades algunes afinitats: J.M. Figueres i Manuel de Seabra, J. Brossa i J.C. de Meloe Castro, J.M. Calleja i J. Blaine...

La participació de Calleja en la conformació del panorama poeticovisual català i internacional ha estat i és activa. El seguiment de la seva trajectòria per antologies, catàlegs d'exposicions o altres activitats col·lectives treu a la llum una sèrie d'artistes, més o menys recurrents, que també hi ha format part. A banda de la tríada Brossa, Viladot i Iglésias del Marquet també hi intervingueren altres poetes que esdevingueren ponts de contacte, una via d'obertura al món: S.Pau Bertran, C. Sindreu, C. Camps Mundó, X. Canals, A. Terrades, etc. Més que en publicacions o convocatòries estrangeres, trobem els seus noms en nombroses exposicions a territori nacional com per exemple, *Poesía Experimental* (Barcelona, 1973).[15]

15. Comissariada per Ignacio Gómez de Liaño i promoguda per l'Institut Alemany de Barcelona, s'hi aplegaren més de cent vint artistes d'arreu del món. Dels participants estrangers destaquem: R. Azeredo, M. Bense, J. Blaine, G. Deisler, J.

Però la tendència reductiva i cronològica amb la qual ha estat llegit i estudiat el gènere poeticovisual al panorama català , sovint, ha deixat de banda aquests (i altres) noms. La lectura aprofundida d'aquestes poètiques menystingudes reclama un gir, un punt de vista obert:

> Se sol tractar l'experimentalisme català a partir de les més destacades individualitats i, certament, aquest abordatge no ajuda gaire a copsar la dimensió d'aquest fenomen. El podi format per Iglésias del Marquet, per Guillem Viladot i, a molta distància, en l'Olimp, per Joan Brossa, deixa fora noms i obres que van interactuar entre ells i que ens ajudarien a explicar millor tant el període com els autors esmentats. No es tracta d'aigualir el component tan personal i suposadament aïllat dels tres artistes, però un abordatge més ampli —en un sentit col·lectiu i també internacional— és necessari en la mesura que és element constitutiu d'aquesta pràctica poètica (Cerdà 2014: 58).[16]

Com a conseqüència d'aquestes lectures i estudis focalitzats en individualitats, sovint, s'ha afirmat una actitud closa dels poetes visuals catalans, aïllats de la producció de la resta del món. Un dels arguments que s'hi han exposat és el treball individual, per compte propi, en contrast a la predisposició de la resta d'Espanya a la conformació

Kolář, C. Padín, E.A. Vigo... Mentre que la participació catalana comptà entre d'altres amb: J. Brossa, C. Camps Mundó, J.E. Cirlot, G. Guasch, J. Iglésias del Marquet, S.Pau Bertran, A. Tàpies, G. Viladot...

Jordi Cerdà a «Socialització i internacionalització de la poesia visual durant la transició. A propòsit de *l'Antologia da poesia visual europeia* (1977)» (2014) destaca el paper de mediació i promoció cultural que varen tenir algunes institucions estrangeres com ara l'Institut Alemany de Barcelona o l'Institut Francès. Afirma que fou un «important flux internacional» que es donà «per la dèbil homogeneïtat cultural promoguda per l'Estat espanyol» (Cerdà 2014: 27).

16. Cerdà també denuncia el poc interès i exhaustivitat amb els quals ha estat tractada la pràctica experimental en algunes de les antologies més importants de la segona meitat del segle XX. En cita, per exemple, la de J.M. Castellet i J. Molas (1963) que no inclou J. Brossa o la *Història de la literatura catalana* de l'editorial Ariel. Hi afegim *La crisi de la paraula. Antologia de la poesia visual* de J. Molas i E. Bou, que tot i publicar-se el 2003 atura el recorregut històric a les primeres avantguardes o *Panorama de la literatura catalana* (Broch *at al.* 1998).

de grups artístics (Problemàtica 63, N.O, ZAJ...). Una opinió errada com ho demostra l'existència de col·lectius com: TarotdeQuinze, Sàpigues i Entenguis Produccions, Èczema o CAPS.A (1982-1985) del qual Calleja en formà part.... I és que el treball col·lectiu no sols és una continuació de l'esperit socialitzador de l'Avantguarda, sinó que segons Fernando Millán és també una via de superació del «concepto tradicional del artista mítico, aislado, etc» (1997, en línia).

La poètica callejiana vindica i participa d'una tradició llarga i plural de la qual en dóna compte l'estudi poliperspectiu de la seva obra. Sols entenent el context que l'emmarca, la podrem comprendre i viceversa. La poesia visual ha de ser assimilada d'acord amb les seves característiques més genuïnes.

Algunes reflexions a tall de cloenda

«Constel·lacions» (Fig.7), un dels poemes que també integra *Transfusions*, podria ser l'equivalent visual de les pàgines precedents. Diferents línies (lligams) uneixen les diverses individualitats estrella que conformen la tradició heterogènia (espai) que dóna llum a la poètica de J.M. Calleja. La poesia visual callejiana convida a trobar l'equilibri entre els astres: distingits, però sense ombrejar-se, cada un necessari per dibuixar la constel·lació –el panorama històric de la poesia visual– i més o menys lluents depenent de la pròpia distància geocultural.

No debades, el poema i el títol ens remeten a Eugen Gomringer, malgrat que la composició no hi estigui dedicada.[17] Gomringer utilitzà el terme «constel·lacions» per referir-se a un tipus de poesia visual que, temps després, redesignaria amb el nom de «poesia concreta» –en acord amb el grup Noigandres. A la nova denominació l'acompanyava el concepte de «llengua supranacional» a partir del qual Gomringer afir-

17. Està dirigida a Josep Sou —poeta visual coetani de J.M. Calleja— i presenta un doble joc en la seva elaboració. Arran de la publicació d'*Auca de les constel·lacions* de Sou a «Vèrtex» (n19, 1992) –publicació periòdica codirigida per Calleja i M. dels Àngels Ballbé–, Calleja pren el model de les composicions de Sou i crea un nou poema amb les influències clau de la poètica de Sou.

mà l'existència d'un nou codi comunicatiu basat en la imatge a partir de la paraula.[18] El nou llenguatge possibilitava la immediatesa i un major abast geogràfic, però tot i així, el mot impedia la globalitat. Aquest és el motiu pel qual, artistes i teòrics com Fernando Millán han deslligat la paraula de la imatge, han elevat la càrrega semiòtica del signe i hi han visualitzat tots els valors que preconitzava Gomringer.[19] D'aquesta manera, la idea de «llengua supranacional» s'ha fet expansiva per a tota la pràctica poeticovisual i permet parlar d'una poesia global i postmoderna: «La poesía visual es un género que supera las diferencias culturales y sociales, además de las lingüísticas: Es un verdadero y único arte global» (Millán 2011, en línia).

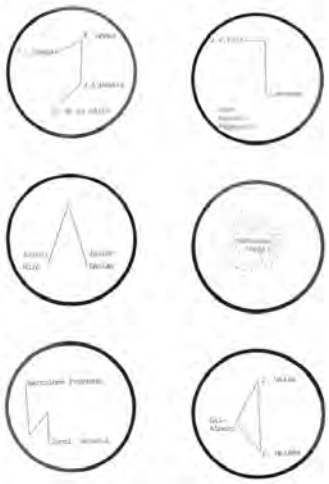

Fig. 7. «Constel·lacions» a dins la revista «l'avioneta» (n.14, 1996).

18. La comunicació «La poesía concreta como lengua supranacional» fou exposada a Espanya en 1967 a Madrid, en el marc de les jornades Poesía experimental. Estudios y teoría organitzades per Gómez de Liaño.

19. «La poesía semiótica resuelve ya de entrada la consecución de una poesía supranacional, desde hace tiempo buscada, porque su necesidad de traducción es prácticamente nula en numerosos casos» (Millán i García 1975: 28). Ni tan sols el Lletrisme —reducció morfemàtica— podria assolir una comunicació global perquè està lligat a l'abecedari.

Un aspecte transgressor de l'Avantguarda fou voler adquirir valors absoluts –pensem també en la Poesia Totale d'Adriano Spatola. Val a dir però, que les vindicacions supranacionals estableixen un joc utòpic ple de contradiccions. El poema visual es presenta per a tothom amb els mateixos símbols buits de significació, però la seva decodificació depèn en darrera instància del lector-receptor; un fet que ens mena a les tesis de Roland Barthes i Umberto Eco sobre les teories de la recepció.

Utopia humanista o no, com afirmava Rafael de Cózar «es el arte mismo quien establece sus fronteras a pesar de los teóricos» (1989: 155) i la poesia visual, hereva de l'Avantguarda, demostra que no es limita a cap temps, territori o individu: pren tot el conjunt de la tradició. Màgica i íntegra tant en la pràctica com en la teorització, A. Zárate s'aventurà a veure en les constel·lacions de Gomringer el tribut al poema de Mallarmé (1977: 137).[20]

Capbussar-se de ple en la poètica de J.M. Calleja implica desplegar i redescobrir la història i la tradició poeticovisuals sota perspectives de socialització i internacionalització. Punts de vista que, tot i ser propis del gènere, sovint no són tractats en el seu estudi. Calleja vol legitimar la tradició de la poesia visual i per això la pren com a marc, fonament i motor creatiu de la seva poètica. És el context que ajuda a capir la seva obra i viceversa.

D'altra banda, la indagació en aquest marc internacional treu a la llum una sucosa xarxa de contactes, intercanvis i influències. Com a exemple, l'interès que ha motivat l'escriptura d'aquestes pàgines és la comparació de les poètiques de J.M. Calleja i Clemente Padín (Uruguai). Ambdues trajectòries artístiques presenten similituds. Són continuadors de l'actitud avantguardista activa, socialitzadora i internacionalista i a la vegada, prossegueixen amb la idea del creador polifacètic, conreador de diferents pràctiques (poesia visual, Net.Art, *performan-*

20. Als darrers versos llegim: «UNE CONSTELLATION/froide d'oubli et de désuétude/ pas tant/ qu'elle n'énumère/sur quelque surface vacante et supérieure/le heurt successif/ sidéralement/ d'un compte total en formation/veillant/ doutant/ roulant/ brillant et méditant/ avant de s'arrêter/ à quelque point dernier qui le sacre/ Toute pensée émet un Coup de Dés».

ce, Mail Art...). Calleja i Padín estan en contacte i han treballat junts en nombroses ocasions. Partidaris d'una mateixa tradició des de contextos geoculturals diferents, les respectives poètiques estableixen un diàleg de semblances i divergències que sustenten la configuració d'aquesta llengua supranacional.

Bibliografia

Audí *et al.* (2010): Marc Audí *et al.*, «Poesia experimental a Catalunya i a Espanya (1940-1975)», dins: F. Lafarga *et al.* (ed.), *Interacciones entre las literaturas ibéricas*, Bern: Peter Lang, ps. 73-88. També disponible a: <http://www.pocio.cat/continguts/documents/comunicacioRelibe_AudiBordonsCosta.pdf>. [Consulta: 4 octubre 2015].

Broch *et al.*(1998): Àlex Broch *at al.*, *Panorama de la literatura catalana*, Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes.

Calleja (1996): J.M. Calleja, «Transfusions», *L'avioneta*, núm. 14 (novembre).

— (2007): *Homenajes*, Valladolid: Tansonsille.

— (2009): *Pets*, Dugort: Redfoxpress.

Cerdà (2014): Jordi Cerdà, «Socialització i internacionalització de la poesia visual durant la transició. A propòsit de l'Antologia da poesia visual europeia (1977)», *Franquisme i transició. Revista d'història i de cultura*, núm. 2, ps. 9-61. També disponible en línia a: <http://journals.uoc.edu/index.php/franquismeitransicio/issue/view/162>. [Consulta: 26 maig 2016].

Cózar (1989): Rafael de Cózar, «Poesía experimental en España. Algunas notas introductorias», *Canente*, núm. 6, ps. 155-171.

Eliot (1996): T.S. Eliot, «La tradició i el talent individual», dins: Jordi Larios: *Llegir i escriure*, Barcelona: Empúries, ps. 39-49.

Guinea (1997): Chema de Francisco, «Entrevista con el fundador del grupo N.O. La poesía experimental en España en una conversación con Fernando Millán», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, [en línia], núm 6 (juliol-octubre). <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero6/millan.htm>. [Consulta: 27 maig 2016].

Masgrau (2011): Mariona Masgrau, *Sobre poesia visual: aprenent a llegir davant les línies*, [en línia], Girona: Universitat de Girona. <http://hdl.handle.net/10803/96877>. [Consulta: 12 maig 2014].

Millán i García (1975): Fernando Millán, Jesús García, *La escritura en libertad*, Madrid: Alianza.

— (2011): «Pensamiento visual, comunicación de masas y experimentación. Una poesía global», [en línia], < http://www.merzmail.net/poesiaglobal.htm>. [Consulta: 27 maig 2016].

Molas i Bou (2003): Joaquim Moles, Enric Bou, *La crisi de la paraula. Antologia de la poesia visual*, Barcelona: Edicions 62.

Parra (2016): M. Victòria Parra, «La poètica visual de J.M. Calleja: el Mail Art i el Net.Art com a canals d'expressió alternatius», dins: Margalida Pons i Josep Antoni Reynés (ed.): *Poètiques liminars: imatge, escena, objecte, trànsit*, Palma: Edicions UIB, ps. 79-91.

Pons (2012): Margalida Pons, «Descalç a mitjanit», dins: J.M. Calleja: *Artxipèlag*, València: Babilònia, ps. 3-9; «Pliegos de la visión», núm. 36.

Zárate (1977): Armando Zárate, «Devenir y síntoma de la Poesía Concreta», *Revista Iberoamericana*, núm. 98-99, ps. 117-149.

ENDRETS.CAT: UN ESPAI VIRTUAL TAMBÉ PER A LA MEMÒRIA I LA INTERCULTURALITAT

Ricard Giramé-Parareda-Mia Güell Devesa
Grup de Recerca Textos literaris contemporanis: estudi, edició i traducció- UV-UCC

1. Introducció

1.1. Projecte

«Endrets.cat: Geografia Literària dels Països Catalans» és un projecte liderat pel Dr. Llorenç Soldevila dins la línia de recerca de Literatura i Territori del grup de recerca Textos literaris contemporanis: estudi, edició i traducció de la UVic-UCC. Els eixos principals del projecte són la col·lecció de llibres *Geografia Literària dels Països Catalans* i el portal web Endrets.cat. El portal combina literatura, llocs i autors amb les tecnologies de la informació i la comunicació. Té una finalitat educativa i cultural, i està dirigit a institucions públiques, turistes, excursionistes, entusiastes de la literatura o curiosos que volen saber més sobre els autors o les seves obres, el patrimoni o la geografia catalana, però sobretot està pensat com a una eina didàctica de suport tant per a mestres com per a estudiants des dels primers cicles educatius fins a l'ensenyament universitari.

A través dels països, pobles i ciutats de la geografia catalana, el portal recupera la memòria de paisatges, espais, cases, monuments, edificis patrimonials o llocs que adquireixen significat a partir dels vincles amb els escriptors catalans, des dels trobadors i Ramon Llull fins als nostres dies: són els indrets literaris. Entenem per indret literari el lloc amb el qual un autor té o ha tingut una relació física o conceptual. Però també el que ha estat descrit o recreat en qualsevol gènere, de manera coetània o a posteriori per un autor i, encara que destruït o transformat del tot, pot ser reviscut mentalment amb una lectura literària que s'hi relaciona. El text sobre la casa dels germans Ramon i Vidales n'és una bona mostra:

La plaça dedicada als germans Ramon i Vidales ocupa l'espai on hi havia la seva casa familiar. Jaume Ramon i Vidales (el Vendrell, 1846–1900), partidari de la Renaixença, fou un dels fundadors de la Jove Catalunya i influí en el fet que Àngel Guimerà escrivís en català. Ramon Ramon i Vidales (el Vendrell, 1858–1916) era un dramaturg prolífic que de ben segur també incidí en la futura dedicació de Guimerà al teatre. Construïda el 2008, és un bon lloc per llegir una carta que l'autor de *Terra baixa* envià al petit del Vidales, i que tancà amb una abrandada proclama nacionalista per a Ramon Ramon, el més gran dels dos germans.[1]

Fig. 1. Façana de la casa dels germans Ramon i Vidales (Autor: Llorenç Soldevila).

1. http://www.endrets.cat/indret/822/la-casa-dels-germans-ramon-i-vidales-el-vendrell-ca.html

Tanmateix, l'abast definidor de lloc literari pot abraçar també tots aquells emplaçaments que, no existint en l'època de l'autor, han estat creats amb símbols de diferents significats per a rememorar uns fets històrics (llocs de batalles o fets heroics) o d'enaltiment de persones o accions individuals o col·lectives (monuments) i als quals es pot adscriure un text literari que hi faci referència, com en el cas del text dedicat al monument als Castellers de Tarragona:

> Davant del monument als castellers, hi escau la lectura d'un fragment del conte «Castell de cartes», de Joan Cavallé. S'hi explica la construcció d'un quatre de vuit que acaba en llenya i les reflexions i reaccions que provoca en els castellers. El lloc on transcorre l'acció principal és a la Rambla Nova de Tarragona, encara que surt anomenada genèricament com «el Passeig».[2]

Actualment des de la línia de recerca de Literatura i Territori s'està treballant amb deu indicadors diferents que agrupen els llocs literaris, lligats en la majoria dels casos als referents geogràfics o patrimonials, i tots ells però amb una connexió prou oberta i alhora indiscutible amb el patrimoni immaterial que és la literatura.

2. Web endrets.cat

Endrets.cat és un portal d'informació literària georeferenciada dels Països Catalans. El conformen un lloc web públic[3] i una base dades relacional per administrar-ne els continguts.

El portal es compon de diferents elements pensats per a informar l'usuari i perquè hi pugui interactuar. Seguint la disposició de cada element en el web, d'esquerra a dreta i de dalt a baix, hi ha en primer lloc un enllaç «Contacta'ns» que porta a l'apartat del web que conté informació relativa a l'equip de treball i que ofereix les vies de comunicació amb els membres del projecte: correu electrònic i formulari. A

2. http://www.endrets.cat/indret/793/monument-als-castellers-tarragona-ca.html
3. http://endrets.cat

continuació hi ha el cercador que permet buscar per paraula clau en tots els continguts de la base de dades. Finalment, a la part superior del portal hi ha un menú de navegació constant format per tres pestanyes que donen accés directe als continguts segons la categoria seleccionada: autors, indrets o rutes literàries.

Fig. 2. Pàgina inicial del Portal Endrets.cat.

Els continguts literaris es presenten a la part central del web a partir d'una mostra aleatòria d'autors, indrets i textos. A la dreta, uns bàners publicitaris permeten arribar a altres webs relacionats amb el camp de la literatura, els llibres i diverses temàtiques culturals.

A la part inferior del portal hi ha la informació estadística d'Endrets obtinguda de la base de dades que emmagatzema els continguts del portal des d'on s'ofereix als usuaris dades indicatives del creixement del recurs actualitzades al moment i els patrocinadors i col·laboradors. L'usuari pot conèixer-los a través dels logotips i els enllaços cap als llocs web de les institucions que sostenen econòmicament el portal o que hi col·laboren de diferents maneres.

3. Indrets literaris de memòria i interculturals

3.1. Indrets de memòria

Una font, un balneari i la frontera amb França són els llocs escollits per a il·lustrar l'apartat sobre els indrets literaris de memòria.

3.1.1. Font d'en Jeroni (Dosrius)

Anna Murià va escriure molt poc sobre la seva la infantesa i adolescència. Un dels testimonis d'aquesta etapa és present en una de les narracions del llibre *El país de les fonts*, en què fa referència a les estades de l'autora a la població de Dosrius (Maresme), concretament a l'indret de la Font d'en Jeroni. Aquest és un exemple del que es defineix com a «memòria personal».[4]

3.1.2. Balneari de Vallfogona de Riucorb (Vallfogona de Riucorb)

En aquest indret literari trobem un exemple de memòria històrica. Durant la Guerra Civil espanyola, l'exèrcit republicà el va confiscar i el va fer un centre d'operacions tal com documenta un fragment de les memòries d'Avel·lí Artís-Gener, Tísner. També en parla en el seu llibre de memòries Oriol Bohigas, que hi va fer estades de jove.[5]

3.1.3. Monument del coll de la Manrella (La Vajol)

El coll de la Manrella, que uneix les comarques de l'Alt Empordà i el Vallespir, constitueix un altre testimoni de memòria històrica.[6] A

4. http://www.endrets.cat/indret/221/font-d-en-jeroni-ca.html

5. http://www.endrets.cat/indret/1697/balneari-de-vallfogona-de-riucorb-vallfogona-de-riucorb-ca.html

6. http://www.endrets.cat/indret/2363/monument-del-coll-de-la-manrella-vajol-ca.html

tocar del coll, hi ha el monument, un mur de paret amb blocs granítics en forma esgraonada, inaugurat l'octubre de 1981 en homenatge al president Lluís Companys, en motiu del seu afusellament, i en homenatge a tots els exiliats. Companys va passar per aquest coll el 5 de febrer de 1939 cap a l'exili juntament amb els presidents José Antonio Aguirre i Manuel Azaña i el primer ministre Juan Negrín. Un dels textos més indicats per a ser-hi llegit pot ser «Corrandes d'exili» de Pere Quart recitades pel mateix poeta en l'acte que es va celebrar al Gran Price el 1970 i filmades per Pere Portabella.[7]

Fig. 3. Gravació de Pere Quart al documental *El Price dels poetes*, de Pere Portabella (1970).

El poema ha estat popularitzat gràcies a les diferents versions musicals que n'han fet diversos cantautors: Jaume Arnella, Ovidi Montllor, Lluís Llach i l'última versió incorporada: la de Sílvia Pérez Cruz.[8]

7. https://www.youtube.com/watch?v=HR9Wsfxtq5Y
8. https://www.youtube.com/watch?v=2m_F82YJMm0

3.2. Indrets d'interculturalitat

Un famós cabaret, unes adoberies i un solar d'un barri en decadència d'una ciutat gens suburbial del centre del país conformen els llocs escollits per a representar els indrets literaris interculturals.

3.2.1. Cabaret Pompeia / El Bagdad (El Raval – Barcelona)

Terenci Moix retrata el Cabaret Bagdad com un lloc exòtic i idíl·lic on la confluència de les cultures orientals i africanes esdevenia un espai inaccessible per un jove amb inquietuds. El fragment de l'obra *El cinema els dissabtes* evoca l'aspecte inicial del lloc literari abans que el 12 de setembre de 1920 sofrís un atemptat amb bomba, cosa inusual i sorprenent en locals d'aquest índole on les tensions entre els sindicats grocs i roigs no s'hi deixaven traslluir: [9]

> Enmig dels vestigis de l'esplendor passada, ressaltava un pintoresc palau de formes moresques —per dir-ho d'alguna manera— que, de fet, va ser un dels cabarets més famosos de l'època. L'anomenaven el Bagdad i, per associació amb el cinema en tecnicolor, el vaig convertir en una arcàdia anhelada, que no vaig arribar a conèixer mai. Quan vaig tenir edat de poder-ho fer, ja s'havia esfondrat sota els embats de l'especulació immobiliària. I la poca cosa que en va quedar es mou en els àmbits estrets d'una sala de pornografia dura.
> ¡Bagdad! La ciutat dels somnis instal·lada al bell mig del Paral·lel. Les seves cúpules, els seus minarets, els jardins penjants, tot plegat brollant enmig de la misèria de la postguerra. Era així i no pas menys. Ocupava gairebé una illa sencera, i es presentava com un insòlit punt intermedi entre la serenitat gòtica de les Reials Drassanes i la cantonada del carrer Ample, on comença a tancar-se en ell mateix el formigueig frenètic del Barri Xino. I, per a més sorpresa, davant mateix del Bagdad, s'hi trobava el miserable cinema Hora, on vaig estar a punt de néixer.
> Cada vegada que acompanyava el pare pels carrers de les putes o a les fantàstiques atraccions Apolo, cada vegada que anava amb el Cornelio

9. http://www.endrets.cat/indret/1492/cabaret-pompeia-bagdad-raval-ca.html

a les revistes de l'Arnau, albirava les cúpules delirants del Bagdad despuntant per damunt de les seves falses muralles emmerletades (Moix 2005:177).

Fig. 4. Façana del Cabaret Pompeia, El Bagdad de Barcelona (Autor: Llorenç Soldevila).

3.2.2. Les adoberies (Vic)

L'impacte de les olors dels purins i l'entorn de Vic i la Plana en una família acabada d'arribar del Marroc és el punt de partida del text de Najat El Hachmi a la novel·la *El patriarca*. Aquest xoc cultural esdevé encara més contundent quan es tracta de la pudor de porc i d'animal mort que emanaven les adoberies de pell vigatanes:[10]

10. http://www.endrets.cat/indret/2418/les-adoberies-vic-ca.html

> Van arribar a aquella ciutat que feia tot d'olors rares, són els porcs, havia dit l'oncle, en aquest maleït país mengen tants porcs que han de fer alguna cosa amb els seus pixums i no en tenen prou de menjar-se'ls que reguen els camps amb els seus perfums. El molestava especialment aquella ferum fins que va arribar al pis on havia de viure i per un moment potser va pensar a tornar-se'n. Ja no eren els porcs, eren les adoberies que voltaven la casa de parets plenes d'humitat, suspesa damunt del riu. Una altra feina que fan en aquesta ciutat és arreglar les pells dels animals per fer-ne sabates, bosses i jaquetes.
> La fortor s'assemblava a la que feien les pells de conill de l'àvia quan les posava en remull amb farina i aigua fins que en queien tots els pèls i li servien per fer-ne els panderos que utilitzaven a les festes. La mateixa fortor però multiplicada i multiplicada i que se't ficava als narius i ja no en sortia mai més (El Hachmi, 2009:81).

3.2.3. Noves propostes per ampliar els indrets d'interculturalitat

Paco Candel i Jordi Puntí són els autors en què s'ha començat a treballar en aquesta línia del projecte. L'un, perquè és un dels precursors a representar el tracte entre els catalans i les primeres onades migratòries que provenien de l'Estat espanyol. L'altre, perquè exemplifica a *Els castellans* tot allò que Paco Candel explicava al llibre *Els altres catalans*. La rivalitat entre els nens catalans i castellans és per a Puntí «un joc d'infantesa» que s'esdevenia en un solar abandonat vora els pisos de can Garcia de Manlleu.

Un dels objectius és el d'eixamplar el focus d'interès a autors catalans que han escrit sobre Catalunya en altres llengües. Eudardo Mendoza i els germans Goitysolo, per exemple, utilitzen recurrentment l'escenari de Barcelona per a les novel·les en castellà. Luís Goitysolo descriu detalladament la façana del Naixement de la Sagrada Família a l'obra *Recuento*.

Hi ha el cas d'autors estrangers que han escrit a Catalunya i sobre Catalunya en català, com Pius Alibek i el llibre de memòria *Arrels nòmades,* en què enllaça les vivències de la seva Mesopotàmia natal i les del barri de Gràcia de Barcelona.

Mathew Tree, amb *Barcelona, Catalonia. A View from the Inside*,

és un exemple d'autor forà que ha escrit a Catalunya, sobre Catalunya en altres llengües, a banda d'escriure també en català. Dins d'aquest últim grup d'autors, existeix una font de riquesa literària molt productiva a la Costa Brava, punt de referència d'escriptors estrangers que van decidir passar-hi un temps o fixar-hi la residència com Truman Capote o Tom Sharpe. Finalment, acotant el territori a la ciutat de Barcelona, es troben els autors que han passat o han escrit sobre indrets barcelonins entre els quals, la poetessa i tres vegades candidata a Premi Nobel, Maria Luisa Spaziani o Hans Christian Andersen i la fonda Oriente de la Rambla, des d'on relatà la impressió que li causaren els estralls provocats pels aiguats de 1862.

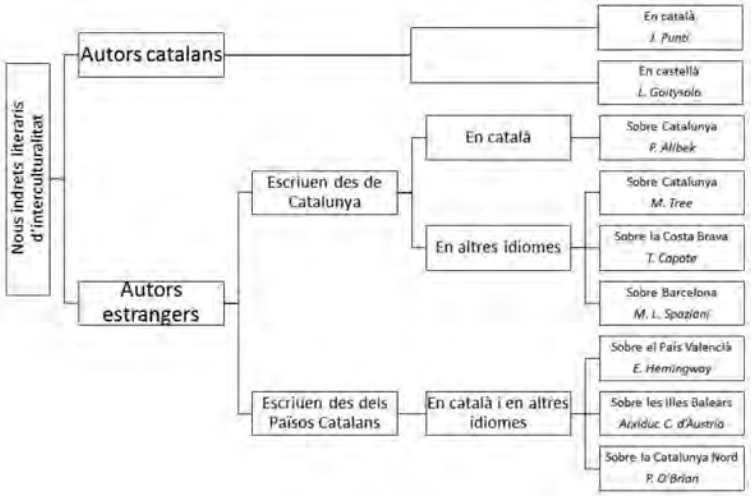

Fig. 5. Organigrama de noves propostes d'indrets d'interculturalitat.

Pel que fa al País Valencià hi ha els testimonis d Ernest Hemingway, Antoine de Saint-Exupéry, René Char, Jean Genet i Vintilă Horia. La mostra d'autors a les Illes Balears inclourà, entre d'altres, l'arxiduc Carles d'Àustria com a representant d'una convergència

cultural del segle XIX i Robert Graves, que va passar gran part de la seva vida (1929-1985) a Deià. Dos dels exponents de la Catalunya del Nord són Claude Simon (Premi Nobel de Literatura el 1985) i Patrick O'Brian. *Les Géorgiques* (1981), l'obra segurament més important del corpus de Simon, molts anys resident a Salses, tracta els Fets de Maig de 1937 de la mà d'un dels seus protagonistes. S'ha de tenir present que va venir a Barcelona a lluitar a favor de la República. Patrick O'Brian, que s'instal·là a Cotlliure, va escriure el 1954 *The Catalans.*

4. Altres reptes de futur d'endrets.cat

4.1. *Projecció audiovisual dels autors*

El projecte Endrets.cat: Geografia Literària dels Països Catalans té plantejat, entre els seus objectius, la preservació del testimoni en primera persona d'autors i autores que representen la literatura contemporània. Aquest objectiu es treballa en tres línies d'acció enfocades a la gravació i divulgació audiovisual dels autors i els seus textos.

4.1.1. Converses entre autors

L'espontaneïtat és l'eix d'aquest apartat i permet conèixer els autors des d'un context diferent a l'habitual. Marta Pessarrodona i Feliu Formosa, parlant de la traducció de l'anglès i l'alemany; Isabel Clara-Simó i Julià de Jòdar, novel·listes ideològicament pròxims però amb visions vitals ben diferents, i Jaume Cabré i Vicenç Villatoro conversant sobre Terrassa com a epicentre de la seva literatura, són tres exemples de les gravacions que es poden trobar actualment a Endrets.cat.

Les properes seran les de Joan Francesc Mira i Ferran Torrent, dos novel·listes que escriuen sobre València en un format de novel·la moderna. Gabriel Janer Manila i Albert Serra, dos autors de les illes que han tocat gairebé tots els gèneres. I Màrius Serra i Pep Coll, dos escriptors que polaritzen visions diferents de la realitat social en les seves obres.

4.1.2. Locucions d'autors

Aprofitant l'avinentesa de les converses literàries, es graven els mateixos autors llegint fragments seleccionats de la seva obra. Alguns exemples són la lectura que fa Francesc Parcerisas del poema «Tornaran els dies llunyans de l'escola...» lligat al lloc literari de l'Institut Tècnic Eulàlia de Sarrià, o Joaquim Molas llegint un fragment de *Crònica (amb colofó) de les quartes jornades. Fulls del dietari*, situat a la Guingueta d'Àneu.[11]

4.1.3. Imatges i vídeos singulars d'autors

La memòria històrica és una constant del projecte i la seva preservació també forma part dels objectius. En aquest sentit es proposa un recull de gravacions, en alguns casos inèdites, sobre els autors, les obres o els indrets literaris. Per exemple, el vídeo de Santiago Rusiñol pintant i conversant amb la família.

Fig. 6. Gravació de Santiago Rusiñol pintant i parlant amb la seva família (Filmoteca de Catalunya).

11. https://www.youtube.com/watch?v=fLzsQN2NBeY

4.2. Socialització del web i el projecte

La simbiosi entre la producció acadèmica del Dr. Soldevila i el portal és un gran valor, sense dubte, i assegura la qualitat i l'interès acadèmic del lloc web, que anirà creixent amb els anys, de forma paral·lela a la publicació dels volums en paper de la *Geografia Literària dels Països Catalans*.

Després de repassar quin és l'estat actual del projecte i determinar que Endrets.cat és un portal web que ja té una funció de registre documental multimèdia, tot amb rigor acadèmic, cal pensar ara en l'aspecte social, participatiu i funcional del web.

En aquest sentit un dels objectius prioritaris és el d'entrar en contacte amb escoles, instituts i centres universitaris per donar a conèixer els continguts i les múltiples funcions de l'eina. De fet, alguns membres formem part de la Xarxa d'Innovació Educativa Geografies literàries 3.0 coordinada pel Dr. Alexandre Bataller de la Universitat de València, que tal com anuncia al web pretén «[...] integrar en diferents matèries universitàries propostes i experiències didàctiques basades en rutes i itineraris didàctics a partir d'obres literàries, llocs literaris i espais geogràfics».

Es plantegen també altres prestacions que s'hauran de poder oferir des del web per avançar en la consolidació del projecte, totes a iniciativa de l'usuari del portal i no pas de l'equip:

- Contribuir des de les escoles i els instituts amb fitxes de treball per a projectes educatius.
- Carregar noves fotos d'un indret.
- Puntuar els indrets.
- Proposar i documentar un nou indret, text o autor.
- Organitzar rutes literàries.
- Entrar en contacte amb altres usuaris d'una zona determinada.
- Descarregar en format imprimible la informació d'un indret o d'una ruta.
- Consultar la informació meteorològica, de transport, d'allotjament, de restauració, etc.
- Fer aportacions inèdites de gravacions d'autors, les obres o els

llocs literaris, proposta directament relacionada amb l'acció de recuperació d'àudios i vídeos singulars que comentàvem en el punt anterior.
- Crear una app del portal.

5. Conclusió

Es pot afirmar que Endrets.cat s'està convertint progressivament en un gran mirall de la literatura catalana distribuïda al llarg del territori. Com a tal, exerceix de caixa de ressonància de la cultura catalana arreu del món i al país ha d'ajudar a crear consciència i protegir el patrimoni cultural.

La geografia literària és una disciplina madura i en expansió. Prova d'això és el fet que diferents universitats com la de València, la de Vic, etc. estan modelant diàriament una disciplina didàctica de la geografia i el patrimoni literari que queda reflectida, per exemple, en la Xarxa d'Innovació Educativa Geografies literàries 3.0. Endrets.cat ofereix un mitjà que permet la participació activa a mestres i pedagogs, excursionistes, turistes, amb recursos per a informar, compartir i avaluar els indrets literaris.

Per a afavorir-ne encara més l'interès, i apropar la cultura literària a les noves generacions, cal facilitar unes eines digitals dinàmiques i participatives i estar en condicions d'adaptar-nos als canvis, encara imprevisibles però segurament sorprenents, dels propers anys. Gràcies a la sòlida estructura de la base de dades i de l'aplicació web, es pot adaptar el portal a aquests nous reptes i altres serveis, encara inimaginables.

Bibliografia

Moix (2005): Terenci Moix, *El cinema dels dissabtes*, Barcelona: Planeta. (Trad. Josep Pelfort).

El Hachmi (2009): Najat El Hachmi, *L'últim patriarca*, Barcelona: Planeta.

VALERY LARBAUD I LA LITERATURA CATALANA[1]
(1915 – 1927)

Sílvia Coll-Vinent
Grup d'Estudis de Traducció, Recepció i Literatura Catalana - UPF

Valery Larbaud (1881-1957) és un dels escriptors que representa millor l'aspiració d'europeisme en el període de les entreguerres. En els seus llibres i escrits crítics evoca una Europa galant i civilitzada de la qual ha tastat les delícies en els cafès, els museus, les biblioteques i les places de les seves ciutats. Al diari íntim d'*A. O. Barnabooth*, del 1913, Europa és vista «comme une seule ville pleine de provisions et de tous les plaisirs urbains» (Larbaud 1995: 75). Però fou sobretot com a crític literari que Larbaud va deixar una petja, com a mediador de literatura europea dedicat especialment als escriptors anglesos i hispànics. Va ser un dels primers divulgadors de Chesterton a les pàgines de la *Nouvelle Revue Française*; també ho va ser, en la mateixa revista, de Joseph Conrad; va traduir l'obra de Samuel Butler; va descobrir l'escriptor de Trieste, Italo Svevo; va divulgar Ramon Gómez de la Serna, gran amic seu, Alfonso Reyes, Unamuno, i va traduir al francès una obra d'Eugeni d'Ors. La fita més important en aquesta missió crítica fou la descoberta a França de James Joyce, i l'impuls que va donar a la traducció francesa de l'*Ulysses* (Larbaud 1922). Benjamin Crémieux, crític literari i amic, resumia així la posició pionera de Larbaud com a intermediari de les literatures estrangeres:

> Valery Larbaud peut être considéré comme le premier en date de ces écrivains d'aujourd'hui pourvus de ce «sens de l'étranger». L'Italie, l'Angleterre, la Russie, qu'il a évoquées dans son *Barnabooth*, ont une

1. La redacció d'aquest treball s'inscriu en els projectes de recerca «El mundo de ayer: la figura del escritor-periodista ante la crisis del nuevo humanismo (1918-1945)», ref. FFI2015-67751-P (Universitat de Girona) i «La estética española: las ideas y los hombres (1850-1959)», ref. FFI2013-42674-P (Universitat Ramon Llull), i dins les activitats del grup de recerca TRILCAT (2014 SGR 486).

> vérité et une poésie toutes neuves. D'ailleurs, l'esprit européen de Larbaud dépasse cette connaissance particulière de l'étranger pour atteindre une vision globale (Crémieux 1931: 210).

En una Europa amenaçada pel cataclisme consegüent a la Primera Guerra Mundial, Larbaud es va proposar reconstituir una elit d'homes de lletres internacionals, restaurar l'aristocràcia de la intel·ligència que enmig del materialisme triomfant mantindria viva la cultura de l'esperit (1931: 216). Segons el crític, França havia de liderar aquest projecte espiritualista com a nació intermediària:

> C'est dans les livres français qu'un Danois devrait puiser des notions sur la Bulgarie ou sur l'Espagne, dans les traductions françaises qu'il devrait lire les auteurs étrangers. La littérature française pourrait redevenir, et tend graduellement à redevenir, un carrefour (Crémieux 1931: 224).

A la Península, ja en 1926 Eugeni d'Ors es feia ressò d'aquest paper de Larbaud com a aglutinant de la regeneració espiritual europea encapçalada per França:

> En esta salvación, en este restablecimiento puede y debe Francia. Si «la R de EUROPA» un día la encontró Octavio de Romeu a orillas del Rhin, no hay que dudar que la E inicial o llámese la capital, cae más hacia Occidente... Por otra parte, el tipo de la Inteligencia que se transmuta en sensibilidad nadie ignora que, después de Grecia y de la Italia renacentista, Francia lo ha representado sobre todo [...] Mas, al llegar a la fijación completa, prefiero, dejándome ya de comentarios y excursiones ideológicas, reproducir, casi literalmente, las tesis de Valery-Larbaud, con cuidado sólo de despojarlas del último velo de adivinanza en que voluntariamente se envuelven (D'ors 1947: 1211).

Certament, en aquesta visió europeista i cosmopolita hi encaixava d'una manera molt fluïda Eugeni d'Ors (1881-1954), un home profundament afrancesat, nascut el mateix any que el crític francès. També hi van encaixar altres intel·lectuals catalans, com ara Josep M. Junoy (1887- 1955) i Joan Estelrich (1896-1958). Amb tots tres Lar-

baud tingué un contacte en diversos moments, des del 1915 fins al 1935. La relació d'Eugeni d'Ors amb Larbaud ja ha estat estudiada especialment pel que fa a les traduccions (Masramon Oliver 2004); també la d'Estelrich amb Larbaud (Coll-Vinent 2005; 2010: 48-58). La mantinguda amb Josep M. Junoy es pot estudiar a partir d'una correspondència conservada al fons Larbaud de Vichy, que s'estén del 1915 al 1935.[2] Tenint sempre present el món dels llibres, de les traduccions i de les revistes que Larbaud representava, podem resseguir amb les cartes de Junoy com s'organitza un cert entorn cultural de la ciutat per propiciar l'acollida i el diàleg amb un intellectual que farà finalment de corretja transmissora de la literatura i la cultura catalanes a França. Ens centrem en la dècada de 1918 a 1927, molt intensa pel que fa als intercanvis culturals amb el país veí, i en la qual es produeix la visita de Larbaud a Barcelona. La relació amb Larbaud s'inicia en plena Gran Guerra, ja que la neutralitat de la Península afavorí que escollís la ciutat d'Alacant per instal·lar-s'hi des del 1916 al 1918, destinat pel diari *Le Figaro* amb una missió periodística, però en la pràctica dedicat intensament a la traducció al francès de les obres de Samuel Butler (Patout 1989).[3] Justament de

2. La correspondència de Josep M. Junoy amb Valery Larbaud, dipositada a la Médiathèque Valery-Larbaud de Vichy, consta de quinze cartes enviades des de Barcelona: 1. Barcelona, 20.11.1915; 2. Ateneu Barcelonès, 3.12.1919; 3. Ateneu Barcelonès, 18.07.1922; 4. Ateneu Barcelonès, 29.07.1922; 5. Ajuntament de Barcelona (Comissió de Cultura), 4.10.1922; 6. Ateneu Barcelonès, 12.01.1923; 7. Ateneu Barcelonès, 18.02.1923; 8. Institut Francès de Barcelona, 22.03.1923 (carta de J. J. A. Bertrand); 9. Ateneu Barcelonès, 14.04.1923; 10. Ateneu Barcelonès, 20.05.1923; 11. [sense lloc], 25.05.1923; 12. Aeneu Barcelonès, [sense data]; 13. Ateneu Barcelonès, [c. 22.05.1925]; 14. Barcelona [dom. Santa Teresa, 3], [post. 1929]; 15. Barcelona [dom. Santa Teresa, 3], 22.10.1935.

3. Larbaud s'instal·la entre 1916 i 1918 a Alacant. Records d'aquesta estada, durant la qual va fer alguns viatges a Madrid i a Barcelona, es recullen a *Enfantines* (Gallimard, 1918) i al *Journal, 1912-1935* (París: Gallimard, 1955). Sobre Larbaud i Espanya, vegeu Patout 1989: 879-891. Sobre l'estada de Larbaud a Alacant, vegeu Sirvent Ramos 1995: 171-185, 1995: 165-173, i 2002: 259-279. Una de les estances que ocupà a Alacant fou Villa Rafaela, que avui ja no existeix, situada a l'Horta de Sant Vicent del Raspeig. Agraeixo aquesta informació a Lliris Picó. Eugeni d'Ors estava molt interessat a traduir al castellà una part del diari alacantí de Larbaud, escrit originàriament en anglès, per a una de les col·leccions de Los Amigos del Libro de Arte en

camí cap a Alacant, en fer parada a Barcelona, Larbaud va coincidir amb Junoy per primera vegada.

El llevant peninsular i les seves ciutats, Alacant, València i Barcelona, figuren en la memòria literària de Larbaud. El crític se sent atret per la mediterraneïtat, i les situa en el seu viatge civilitzador, sempre atent a la vida urbana. M'aturo, per exemple, en un passatge d'*Amants, hereux amants* (1921). Aturem-nos:

> Mais les meilleures des villes marines sont celles qui ont été très indolentes pour rejoindre le rivage proche: Athènes, Valence, celle-ci et d'autres, –bien peu– que je ne connais pas. Prudes, fausses timides, mais difficiles à démasquer d'abord, comme celle à qui je pense, avec son linge qui pourrait tenir, chiffonné, dans mon poing fermé, et ses fines dentelles sous le saint habit de Notre-Dame. De même Inga: la tenue décente et correcte, l'air candide, et sa vie sans frein. Athènes, Valence et celle-ci qui ressemble à Athènes: au plus calme de leurs jardins, au coeur de leurs patios frais et bleus, dans le silence de leurs enclos où repose, tout noir et hérissé, l'alignement épais des orangers – tout à coup: –«Viens donc!»– le vent du large. Et les tentures des cafés et des magasins, celle de la Paz, rue de la Loge, se mettant à s'enfler et à battre comme des voiles, et tout ce qui peut s'agiter dans la brise est saisi de l'allégresse de la mer. Et se balancent et chantent ces rideaux de bambou, de perles et de verre qui sont aux portes des coiffeurs. Et même la nuit, à un carrefour, au long de l'Esplanade vide, la rencontre avec le souffle tendu, éperdu, tout d'une pièce, des grandes traversées. «Viens donc!» Et pourqui pas? J'en ai vu bien d'autres. Cette grosse lumière rouge au flanc du cargo-boat, dans le noir universel, c'était La Sude; et comme on était passé près de la Petite-Cythère: tous les détails du paysage en amphithéâtre; les troupeaux, les oliviers, une fontaine (Larbaud 1995: 698).

Vet aquí un exercici brillant d'assimilació del monòleg interior, escrit en un moment en què Larbaud tot just es disposava a divulgar Joyce d'una manera pionera des de les pàgines de la *Nouvelle Revue*

España y América. Així li ho recorda dues vegades, en cartes adreçades des de Madrid l'11-vii-1927 i el l 6-xi-1927, conservades a la Médiathèque Valery-Larbaud de Vichy.

Française.[4] El fragment integra la memòria d'unes relacions sentimentals en un paisatge urbà mediterrani, en el qual les ciutats que viuen d'una manera indolent a la vora del mar fan de contrapunt a l'actitud d'unes noies joves que es resisteixen al desig del narrador. S'esmenta Atenes, València i s'hi reconeix Montpeller. La ciutat mediterrània es personifica, prenen vida els carrers, les terrasses, els tendals dels cafès, mentre el viatger reclama l'atenció de l'estimada. Eugeni d'Ors no amagava una certa enveja davant d'aquest nou discurs literari marcat per la «discontinuïtat», mentre expressava l'admiració que sentia per aquest llibre en concret de Larbaud, i fins i tot confessava a l'autor la intenció d'imitar-lo en els seus *Bodegones*, l'obra que traduiria Larbaud al francès (D'Ors 1932):

> Me gustaría tener tiempo de contrastar esta sugestión con la delicia, que me parece venenosa, que me procura, por ejemplo, aquella sección de su *Amants, heureux amants* en que la prosa, por modo casi mágico, está llevada casi hasta el límite de continuidad humanamente asequible –aquella prosa que, en cierto sentido, resumen las aporías de Zenón de Elea... Por mi parte, lo que he interpretado, en rigor, es una especie de lenguaje intermedio entre prosa y verso.Un lenguaje que, siendo siempre prosa, y no quieriendo dejar de serlo, y hasta en oposición con todo lo que huele a «prosa lírica» cosa que me repugna, no huye antes al contrario, las busca,de repeticiones, parale-lismos, simetrías, ritmos alternados, o cuanto sirve a la ley métrica del verso, que es favorecer a la obra de [Mnéme...] Los *Bodegones* han llegado, tal vez, en esto, a su límite también: a repetir, tres veces, y de una manera ópticamente visible, la estructura formal del soneto (D'Ors 1973: 149-159).

4. La primera presentació de Joyce a França la fa Larbaud a París, a la Maison des Amis des Livres, regentada per Adrienne Monnier, el 7 de desembre de 1921; reproduïda com a article: «James Joyce», *Nouvelle Revue Française*, vol. CIII (1922), p. 385-409. Larbaud va impulsar la primera edició d'*Ulysses* a Europa, publicada a París el febrer de 1922 a càrrec de Sylvia Beach, de la llibreria Shakespeare & Company. A la revista *Commerce* va divulgar uns fragments d'*Ulysses* en francès, l'estiu de 1924. Amb l'ajut de Joyce, es va fer càrrec de la revisió de la traducció francesa: *Ulysse*, traduction française intégrale de M. Auguste Morel, assisté par M. Stuart Gilbert, entièrement revue par M. Valery Larbaud et l'auteur (París, La Maison des Amis des Livres, 1929).

L'única impressió que hem pogut trobar del crític francès sobre una obra de la literatura catalana es localitza en una entrada del seu dietari inèdit, del 26 de gener de 1918. És un comentari no gens elogiós, precisament sobre *La ben plantada* d'Eugeni d'Ors:

> En même temps, j'ai lu quelques pages au hasard dans *Ben Plantada* d'Eugenio d'Ors, en catalan. Comparé à Ramón G. de la Serna, cela paraît plein de pédanterie, de tics. Cela n'*apporte* rien, cela *suggère* un peu de sensualité, un peu de liberté et un certain style. La «ben plantada» est une jeune fille dont l'allure, le corps, la façon de parler et de marcher, de se baigner donne une « llico [sic] de catalanitat ». Encore le préjugé régionaliste. En français, un livre comme celui-là serait illisible, mais le fait qu'il est écrit en catalan lui donne l'air d'être « quelque chose ». Il m'a fait songer à la Catalogne indépendante, un petit État bien ordonné et bien organisé, une sorte de Belgique méditerranéenne. Je l'ai manié avec plaisir pendant cinq minutes, comme s'il se fût agi d'un de ces petits drapeaux en soie qu'on vend dans les magasins de jouets, un petit drapeau catalan. En outre, il me rappelait Sitges et plusieurs « ben plantadas». Mais dans l'ensemble il donne l'impression d'être l'œuvre d'un poseur (Larbaud 1955: 204).

La imatge d'una Catalunya idealitzada, noucentista fins a cert punt, en el fons no és gaire distant de la que havia divulgat Jules Romains a la *Nouvelle Revue Française* en una crònica de la seva visita a Barcelona en 1919. Romains hi afirmava la contribució cultural de Catalunya just acabada la guerra, després d'haver vist el moviment espiritualista il·lustrat en l'activitat de les diverses institucions de la ciutat (museus, biblioteques, escoles professionals) –«Beaucoup de nations on été fondées par l'epée. La nouvelle Catalogne a été fondée par des livres», concloïa (Romains 1920). Romains i Larbaud coincidien en l'apreciació del potencial cultural de la ciutat Era una imatge treballada i divulgada institucionalment des de Catalunya, des dels homes de l'entorn de la Lliga i promotors de la campanya d'Expansió Catalana, que comença a articular-se a finals del 1917, per iniciativa de Francesc Cambó, i una branca de la qual, dirigida per Joan Estelrich, tenia el seu camp d'actuació a França i a París (Corretger 2008: 99-125; Coll-Vinent 2010: 43-54).

Les cartes de Junoy a Larbaud del fons de Vichy es concentren en l'any de la visita de Larbaud a Barcelona i confirmen la voluntat d'integració europeista que, partint de la capital catalana, passava per França. Junoy treballava aleshores per al consistori barceloní, en la Comissió Municipal de Cultura, una institució pròxima a la Lliga que s'havia creat dins l'Ajuntament de Barcelona durant el bienni 1917-1918. Els esforços s'abocaven a un objectiu concret: la projecció de la cultura catalana a l'exterior, en la mateixa línia del projecte d'internacionalització de la cultura catalana que Estelrich havia explicat en una cèlebre conferència a Valls en 1920 (Estelrich 1920).[5] És una acció que es duu a terme, podem suposar, amb plena consonància amb els objectius d'Expansió Catalana.[6] En la visita de l'escriptor francès convidat més important (després de Jules Romains), escollit des d'Expansió Catalana per la seva condició d'intermediari amb la cultura francesa –per fer d'enllaç entre la vida cultural catalana i els cenacles literaris de París–, s'hi van implicar *La Revista* de López-Picó, l'Ateneu Barcelonès, l'Institut d'Estudis Catalans, l'Institut Francès de Barcelona, la mateixa Expansió Catalana d'Estelrich, i ara, amb les cartes de Junoy, podem donar fe de la participació de l'Ajuntament de Barcelona. Junoy s'adreça a Larbaud per explicar-li la situació privilegiada de Catalunya en el clima de regeneració cultural, per demanar-li el seu compromís en l'esforç de donar-la a conèixer (carta de 18 de juliol de 1922):

5. En formaven part representants de la intel·lectualitat del Consistori (entre d'altres, el regidor Lluís Nicolau d'Olwer), i era considerada com el "*genius loci* de la Casa Comunal": «La Comissió de Cultura» (editorial), *La Veu de Catalunya*, 12-xii-1919 (ed. vespre), p. 6.

6. El contacte de Junoy amb Larbaud havia de contribuir a difondre el prestigi de les institucions culturals catalanes a l'exterior, en consonància amb els objectius d'Expansió Catalana, l'òrgan finançat per Cambó, actiu des del 1919 fins el 1924. Per ajudar-lo en aquesta tasca, Joan Estelrich envia a Junoy les adreces «dels nostres amics del Midi francès i alguns de París que s'ocuparan volonters de l'obra cultural de l'Ajuntament». Són: J. S. Pons, Pierre Rouquette, Ismael Girard, Dr. Souls, Dr. Joseph Boyer, Etienne Levrat, Michel Camelat, Frederic Mistral (neveu), Bruno Durand, Adolphe Falgairolle, Josep Vincent, Jean Malye, Jean Camp i Joseph d'Arbaud-Le Feu. Carta de Joan Estelrich a J. M. Junoy, de 17-vii-1922 dipositada al Fons Joan Estelrich de la Biblioteca de Catalunya.

> La Catalogne, quoique douée d'une personnalité spirituelle très caractérisée, ne jouit pas des bénéfices d'une personnalité politique internationale reconnue. Elle veut, quand même, et par son travail opiniâtre et par son esprit le plur pur, être connue et aimée des élites de l'Europe et du monde civilisé.

I més endavant, en carta del 4 d'octubre, afirma:

> La Catalogne, et par sa langue et par son esprit, est un centre intellectuel assez différencié du reste de l'Espagne. C'est un jeune peuple, ou plutôt un ancien peuple renouvelé qui, à travers un espace muet de trois siècles vient reprendre sa carrière brisée. L'essor pris dans ces derniers temps par la Catalogne, surtout dans le domaine fleuri des lettres et des arts, est considérable et mérite d'être mieux connu.

Larbaud era un informador ideal, molt ben relacionat amb els observatoris clau de la cultura: col·laborava, des de la seva fundació el 1909, en la revista literària de més prestigi, *La Nouvelle Revue Française*, però també codirigia *La Revue Européenne*, i escrivia a *Commerce*, a la *Revue de Paris* i a la *Revue de France*. Dit breument, controlava el món de les revistes literàries. Aquest és l'aspecte que subratlla Eugeni d'Ors en les pàgines que dedica al crític francès a *Cinco minutos de silencio* (1925), destacant el fi analitzador de la vida literària:

> Con la calma y la precisión, con el científico determinismo y la imparcialidad de un entomólogo, al analizar la via de sus insectos, M. Valery Larbaud nos ha contado, siguiéndola y describiéndola en sus varias fases, la de las pequeñas y grandes Revistas literarias (D'Ors 1925: 159).

Quan va venir a Barcelona, Larbaud va adquirir efectivament aquest compromís de fer de portaveu a França, a les revistes franceses concretament, dels èxits aconseguits en l'activitat cultural catalana, ja fos informar de les traduccions de clàssics greco-llatins patrocinades per la Fundació Bernat Metge, ja fos presentar la literatura catalana més recent traduïda al francès (Coll-Vinent 2005: 189-190). Justament a

partir de l'estada de 1923, Larbaud contribuí a situar la cultura catalana a l'alçada europea, tot equiparant-la amb la de Bèlgica:

> L'intense mouvement artistique dont j'avais pu observer la variété il y a dix ou douze ans suivait son cours; il y avait de nouveaux peintres, de nouveaux poètes et de nouveaux romanciers. Sur le plan industriel, comme sur le plan moral et intellectuel, la Catalogne m'a toujours semblé être la réplique au sud de la France de ce qu'est la Belgique sur la frontière du nord; et surtout par son aspect littéraire et artistique qui m'est plus accessible que les autres. Il serait intéressant de voir jusqu'où on peut pousser cette comparaison. Mais du peu que j'ai lu des auteurs catalans, en traduction française et castillane, je tire l'impression qu'il y a une pensée esthétique absolument originale, au même titre que le sentiment esthétique de l'école littéraire belge. La Catalogne a-t-elle son Maeterlinck, son Rodenbach, son Max Elskamp, son Georges Eckard? Nous avons plusieurs traducteurs catalans à Paris; nous le saurons bientôt. Il est difficile à un Français né dans le Centre et éduqué à Paris de parvenir à comprendre le catalan littéraire malgré ses nombreuses interférences de vocabulaire avec l'italien, le français et le castillan (c'est la preuve de son originalité) et surtout, il nous manque un bon dictionnaire catalan-français. Il serait hautement souhaitable que les critiques catalans eux-mêmes envoient des chroniques à nos revues. Il semble que jusqu'à présent ils se soient plus adressés aux publics de Madrid et de Londres qu'aux lecteurs parisiens. N'en doutons pas, de cette jeune littérature –rajeunie plutôt par un silence de deux siècles et pour cette raison la plus authentiquement moderne des littératures d'Europe occidentale–, dont la mission consiste à interpréter une vie si active et si contrastée, au milieu de paysages qui sont parmi les plus beaux d'Europe, nous devons attendre beaucoup d'œuvres importantes (LARBAUD 2003 : 96-97).

Fins aquí la tasca divulgativa, amb un resultat visible en la premsa. Però les cartes de Junoy es fan ressò així mateix del paper de Larbaud com a intermediari de literatura europea, i sobretot de la literatura anglesa. D'entrada, perquè Junoy es compromet, gairebé com a moneda de canvi pels bons oficis internacionals del mediador, a divulgar l'obra de Larbaud a Catalunya des de la plataforma on escriu, *La Veu de Catalunya*, a través de la seva columna «Les idees i les imatges». Es

fa ressò de la tasca del traductor, dedicada intensament a Samuel Butler (Junoy 1923); i es fa ressò de la fita més important del crític anglòfil: la publicació a França de l'*Ulysses* de James Joyce. Junoy demana a Larbaud que li faci arribar un exemplar de la traducció francesa: «Je suis impatient, enormement, pour lire cette oeuvre, dont vous nous avez fait goûter d'avance l'interêt et le piquant extraordinaire», li escrivia en carta del 20 de maig de 1923. Pel limitat coneixement directe de l'anglès que es tenia aleshores a Catalunya, no ens ha de sorprendre que l'*Ulysses* de Joyce arribés gràcies sobretot a l'edició francesa. Ho prova, per exemple, el fet que en la primera presentació de l'obra de Joyce a la revista *Hèlix*, Lluís Montanyà hi accedís en la versió francesa –*Ulysse*– i reconegués l'estímul que li va suposar Larbaud per animar-lo a llegir l'obra. (Iribarren 2004: 22, 36)

Arribats aquí, ens podríem preguntar si, en el somni civilitzador i europeista de Larbaud, la petita nació, com era el cas de Catalunya, hi tingué alguna incidència. La polèmica entorn del localisme i el cosmopolitisme va monopolitzar certament el diàleg epistolar entre d'Ors i Larbaud, com es desprèn de la *Confesión*, escrita l'abril de 1927, clarament marcada pel rerefons de la ruptura d'Ors amb el camp intel·lectual català. D'Ors pretén donar a Larbaud la seva versió de la qüestió catalana, i de l'europeisme català, i es declara decididament partidari d'un nacionalisme de la Intel·ligència, en la línia d'un Maurras, i fins a cert punt del mateix Larbaud, per damunt dels nacionalismes patriòtics. El fragment és llarg, però val la pena reproduir-lo perquè explica la posició orsiana en la polèmica que el va marcar tota la vida:

> Un cierto divorcio parece ser reciente, concretado en 1920 en una ruptura política; pero, en realidad, ha sido constante y en las notas de A. Maseras, en «Glosas» puede seguirse, por alusiones, en evolución. Complicaba el desarrollo del malentendido cierto equívoco. Mi promoción, venida a vida intelectual después de la catástrofe colonial española (yo entré en la Universidad en septiembre de 1898, dos meses después de Cavite) vino, adoctrinada por ciertos maestros de la que entonces se llamaba «generación», con una gran vocación de «europeidad», de «universalidad», de «cultura», en oposición al espíritu localista y «castizo». Fue esta la primera promoción que, reclamando «pensiones de estancias en el extranjero» y tentada sobre todo por París, se

> desprendió de la enseñanza tradicional española y renovó el ambiente universitario, viajó, etc. Pero esta vocación ecuménica, a muchos, a Cataluña, pareció España inepta, por exceso de *carácter* y además, entonces, por situación, que parecía casi agónica, de decaimiento. Cataluña se declaró al lado de esto, «europea» y quiso salvarse sola. Fue mi hora y mi compañía. El político constructor catalán, Prat de la Riba, me llamó, dejando sin terminar mis estudios en Sorbona, y a su lado trabajé en la lucha por la Cultura, que usted sabe. Pero, al lado de esto, se producía y crecía otra tendencia. Una recaída en el Nacionalismo prosperaba, al amparo de nuestras mismas tendencias. En Cataluña entonces, luego, a un modo en la misma España (véase lo del actual Gobierno) y, a la vez, sobre todo con y por efecto de la Gran Guerra, en todo el mundo- se acentuaba la tendencia al reniego de todos los valores de Unidad. Yo he seguido fiel al espíritu universalista que presidía mis primeros esfuerzos. Esto me ha convertido en adversario esencial de todo nacionalismo. En Barcelona topé con el de Cataluña y sucumbí. Dejé esta ciudad como residencia; acepté las invitaciones americanas; últimamente vivo en Madrid; pero he vuelto a mi práctica de los veinte años, al viaje casi continuo. Ahora advierto que se empiezan a producir para mí ciertas *posibilidades* de diálogo universal. En esta nueva atmósfera respiro mejor. Creo, por otra parte, que tanto como a mí, le conviene esto a España. Una de mis desesperaciones ha sido el reniego de Europeidad, masoquismo de hombres como Unamuno, Zuloaga, etc... y que todavía, ahora, en torno de cosas de Keyserling, Frobenius, etc., tiene un reflorecimiento. Partidario de lo europeo, *de Roma*, que ve precisamente el valor de España, más aún que ser europea, y ser africana, en *querer serlo*, en su papel bélico de frontera de «marca de la Cultura». España, con respecto de África –como Rusia, en relación con Asia, o Inglaterra y Portugal con el Océano, el Infinito, el misterio– se define como «un inestable confín»... Todavía, sobre este asunto, diré que mandan a usted, apenas llegado yo a Madrid –un no. de la revista de la Residencia de Estudiantes, con una nota relativa al Jardín Botánico de Madrid.
>
> Europa es mi tierra, porque mi cielo es la Inteligencia (D'Ors 1973: 148-149).

En el terreny de l'art, Junoy també participà en la polèmica sobre el localisme i l'universalisme, a propòsit d'una exposició del pintor Joaquim Sunyer que va tenir lloc a Madrid, emparada per d'Ors, en

1924 (VallcorbaPlana 1984: cv-cviii), i de la qual envia una *plaquette* a Larbaud: *El gran art local de Joaquim Sunyer* (1925).[7]

Més enllà de les relacions epistolars i dels contactes puntuals que Larbaud va tenir amb d'Ors o, en menor mesura, amb Junoy i Estelrich, la qüestió europeista vista des de la petita nació té una traducció literària en l'obra de Larbaud; concretament, en una petita obra, *Allen*, estrictament contemporània al moment de màxima intensitat del diàleg amb d'Ors (Coll-Vinent 2010: 52-54; Masramon 2015: 128). Es podria suggerir que la proximitat de l'exemple català i de la cultura catalana, de l'experiència viscuda a Barcelona, i del contacte amb Eugeni d'Ors i altres intel·lectuals afrancesats, troben un eco en *Allen*, una obra breu que Larbaud començà a escriure a Lisboa el gener de 1926 i publicà a *La Nouvelle Revue Française* en els números de febrer i març de 1927.[8] Després d'haver recorregut Europa en confortables trens *couchettes*, Larbaud decideix tornar al país natal, i ens proposa a *Allen* un viatge, en automòbil, acompanyat de quatre amics (el xofer, el Poeta, l'Editor i el Bibliòfil), al Borbonès, al nord de l'Alvèrnia, al cor de França. És un viatge que serveix a l'autor per reflexionar sobre el seu europeisme, matisat, o madurat, des de l'estimació a la pròpia regió –Larbaud era fill de Vichy i, al marge dels viatges, va repartir la seva vida entre París, Vichy i Valbois, a l'Allier. Ho fa des de la seva condició de ciutadà de províncies, però també des del coneixement de les petites capitals europees; i, encara més, des del coneixement que ha pogut adquirir d'altres realitats que han arribat molt lluny en les seves aspiracions autonomistes, com ara Catalunya i Irlanda. Fins i tot expressa una admiració de sempre per petits països europeus, com ara Andorra (Larbaud 2006: 151-154). Inspirant-se en una teoria romàntica del regionalisme que proposava una renaixença provincial en uns imaginats Estats Units de França, acaba transfigurant la seva petita pàtria en un

7. Carta sense datar, tot i que per l'esment del retall que li adjunta en la mateixa sobre *Ce vice impuni, la lecture...* la podem suposar escrita al voltant del 22 de maig de 1925 (Junoy 1925).

8. «Allen», *Nouvelle Revue Française*, vol. xiv (1927), publicada sense el «Prologue au lecteur» ni les «Notes» que va afegir Larbaud en les posteriors edicions: la primera a Aux Aldes (1927), la segona a Horizons de France (1929) i la tercera, i definitiva, a Gallimard (1929).

ducat, en un estat independent europeu, més petit que Suïssa o Bèlgica, més extens que el gran ducat de Luxemburg; un estat aliat dels reis de França, que havia tingut un paper a Europa; un estat amb vida pròpia, amb els seus ducs terrenals i espirituals, els seus llibres, els seus escriptors il·lustres, i els seus erudits:

> Oh, nous avions un grand et glorieux passé, comme la Catalogne ou l'Irlande, et autant de droits qu'elles à l'indépendance… Alors, comme je ne connaissais personne dans le Duché, je fondai et je fus, à moi tout seul, le Parti autonomiste. J'eus même mon prétendant, Bourbon authentique, contraint par ordonnance royale à porter sur ses armoiries le signe de la bâtardise, mais dont la légitimité est patente. Nous, parti autonomiste (Larbaud 2006: 111-112).

Larbaud aquí defensa la tesi de l'«autonomisme», conscient que el mot malsonarà en moltes orelles franceses (Larbaud 2006: 143). Segons ell, l'autonomisme resumeix el que voldrien tots els veritables regionalistes i patriotes que somnien en uns Estats Units europeus, i ell mateix n'esdevé un fervent seguidor. El mateix títol d'*Allen* al·ludeix a l'esforç autonomista europeista: és un mot de *ralliement* que ha d'unir *Allen* és una contracció de *all one* els habitants en defensa dels seus *petits pays*, integrats, però, en una Europa unida espiritualment «Allen» vol dir per Larbaud «Union, Unité, Catholicité» (Larbaud 2006: 55). El que pretenia Larbaud amb aquesta obra era desvetllar els ànims dels regionalistes, treure les ciutats de províncies del marasme i de la paràlisi, regenerar-les. En la ja restablerta ciutat ideal de províncies, hi fundarien una universitat, un conservatori de música, un gran teatre, una òpera:

> Nous ferions, enfin, de cette ville une résidence où un Goethe, un Wagner pourraient vivre dans le climat d'une cour d'esprits choisis, et faire parler de nous dans le monde, et faire venir le monde ici. Ce ne serait plus la province, une province; ce serait le Duché, mon pays, où je *rentrerais* (Larbaud 2006: 112-113).

Larbaud donava forma, així, a un somni polític sobre el futur d'Europa: fer renéixer la província, aixecar un ducat intel·lectual. Tot seguit, els companys de viatge es posen al servei de l'autor o ideòleg

d'aquest somni: un per a l'organització civil, un altre per inventar els uniformes, un altre per dissenyar els segells. En un moment donat, un d'ells pregunta: Però, qui els seguirà? I vet aquí la resposta de Larbaud:«*We few, we happy few, we band of brothers.*»(Larbaud 2006: 116). La cèlebre frase d'*Enric V* de Shakespeare esdevé per a Larbaud un lema. Els compatriotes de l'autor, optimistes, saluden l'autonomista, i proposen mobilitzar els veïns, els bombers, convidar l'alcalde, i oferir-los un vi d'honor, com a *Les Copains*, de Jules Romains, per cridar tots junts «Esperance», «Allen»! (Larbaud 2006: 118) A la Península ibèrica, el primer a reaccionar al somni d'*Allen* fou precisament Eugeni d'Ors. Enlluernat per la lectura de l'obra tornant d'un viatge a Portugal, Envia a Larbaud una carta entusiasta, en la qual s'identifica com a ciutadà d'*Allen*:

> He leído *Allen*, no sólo con la pasión y el deleite de todo lo suyo, sino con tal fuerza de adhesión, que tengo que hacer un verdadero esfuerzo para no dejarla convertirse locamente en un impulso de propaganda, casi diría de organización. Soy –he sido siempre– un ciudadano de Allen y de buena gana borraría también de todas partes la palabra «nación». Mi simpatía por el valor espiritual de los pequeños países y de sus [mot il·legible], lo he dicho siempre. Sufro, materialmente sufro, por este gran tesoro de palabras que tengo como enterrado en un pozo y que daría algo muy bueno por poder colocar muy pronto, todo el de una vez, bajo los ojos de usted, de usted y de pocas personas más... Por de pronto, si el fundador de esta mística (y, precisamente, anti-mística) Civitas Dei me lo permite, voy a encargar papel de cartas, con la divisa de un imaginario «Allen Club»; y, por marca, un racimo.[9]

A «L'erola anglesa de Valery Larbaud» Junoy elogiava l'europeisme del crític basat en l'apologia d'aquella minoria intel·lectual, dels «passionate few» que «creen i mantenen les grans reputacions literàries» (Junoy 1925). Larbaud va exercir aquest paper sobradament en la cultura catalana, particularment sobre d'Ors, Estelrich i Junoy. Va portar la gran obra de Joyce, i una interpretació personal del monòleg

9. Carta d'Eugeni d'Ors a Valery Larbaud, d'11-vii-1927, enviada des de Madrid (Médiathèque Valery-Larbaud de Vichy).

interior, amb *Amants, hereux amants*. Gràcies a ell, també va arribar, per via de Junoy, la reputació d'un autor excèntric, molt més desconegut, com era Samuel Butler, del qual es publicà a València, en 1926, la novel·la utòpica *Erewhon, o Allende las montañas*.

Bibliografia

Coll-Vinent (2005): Sílvia Coll-Vinent, «Valery Larbaud, amic i model de Joan Estelrich», dins Miquel M. Gibert i Marcel Ortín (eds.), *Gèneres i formes en la literatura catalana d'entreguerres (1918-1939): I Simposi sobre traducció i recepció en la literatura catalana contemporània*, Lleida: Punctum & Trilcat, ps. 181-196.

Coll-Vinent (2010): Sílvia Coll-Vinent, «Joan Estelrich i la cultura europea del seu temps», dins: *Actes de les jornades d'estudi sobre Joan Estelrich*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, ps. 37-58.

Cremieux (1931): Benjamin Cremieux, *Inventaires: Inquiétude et reconstruction. Essai sur la littérature d'après-guerre*, París: Corrêa.

Corretger (2008): Montserrat Corretger, «El funcionamentd'Expansió Catalana (1919-1928) contra la Dictadura», dins: *Escriptors, periodistes i crítics. El combatper la novel·la (1924-1936)*, Barcelona: Publicacionsde l'Abadia de Montserrat, ps. 99-125.

Estelrich (1920): Joan Estelrich, *Per la valoració internacional de Catalunya*, Barcelona: Editorial Catalana.

— (1996), Joan Estelrich: «Jules Romains a Barcelona» (maig 1922), dins: *Entre la vida i els llibres*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, ps. 315-340.

Iribarren (2004): Teresa Iribarren, «James Joyce a Catalunya (1921-1936)», *Els Marges*, núm. 72 (hivern), ps. 21-44.

Junoy (1923): Josep Maria Junoy, «Obres d'en Valery Larbuad», *La Veu de Catalunya* (18-3-1923), p. 9.

— (1925): Josep Maria Junoy, «L'erola anglesa de Valery Larbaud», *La Veu de Catalunya* (22-5-1925), p. 7.

Larbaud (1922): Valery Larbaud, «James Joyce et *Ulysses*», *Nouvelle Revue Française*, núm. 103 (abril), ps. 385-409.

— (1995): Valery Larbaud, *A. O. Barnabooth...*, París: Gallimard.

— (1955): Valery Larbaud, *Journal 1912-1935*, ed. Robert Mallet, París: Gallimard.

— (2003): Valery Larbaud, «Les revues littéraires» (1923), dins: *Du Navire d'argent* (Chroniques traduites de l'espagnol par Martine et Bernard Fouques), ed. Anne Chevalier, París: Gallimard, ps. 87-102.
— (2006): Valery Larbaud, *Allen*, ed. Bernard Delvaille, París: Sillage.
Masramon (2004): Núria Masramon, «Valery Larbaud, traductor d'Eugeni d'Ors», dins: *Col·loqui Europeu d'Estudis Catalans, I: La recepció de la literatura catalana a Europa*, Montpeller: Centre d'Études et des Recherches Catalanes Université Paul Valéry - Association Française des Catalanistes, ps. 135-144.
— (2015): Núria Masramon, «Eugeni d'Ors i França: un exemple», dins: *Eugeni d'Ors. Potència i resistència*, ed. Xavier Pla, Barcelona, Institució de les Lletres Catalanes, ps. 126-129.
Ors (1925): Eugeni d'Ors, «Valery Larbaud», dins: *Cinco minutos de silencio*, València: Sempere.
— (1932): Eugeni d'Ors, *Au grand Saint-Christophe*, trad. M et Mme Tissier de Mallerais. Avec trois «Natures mortes», trad. Valery Larbaud, París, Corrêa.
— (1947): Eugeni d'Ors, «Destino de Francia», dins: *Nuevo Glosario, I (1920-1936)*, Madrid: Aguilar.
— (1973): Eugenio d'Ors, «Una confesión de Eugenio d'Ors a Valéry Larbaud», ed. Albert Bensoussan, *Revista de Occidente*, núm. 128 (novembre), ps. 143-150.
Patout (1989): Paulette Patout, «Amistosa tríada: Valery Larbaud, Enrique Díez-Canedo, Alfonso Reyes», dins: *Asociación Internacional de Hispanistas. Actas X*, Centro Virtual Cervantes, ps. 879-891.
Romains (1920): Jules Romains, «Le mouvement des esprits en Catalogne», *La Nouvelle Revue Française*, VII, ps. 619-622.
Sirvent Ramos (1995a): Ángeles Sirvent Ramos, «Valery Larbaud dans les publications alicantines», dins: *Valery Larbaud. Espaces et temps de l'Humanisme*, ed. F. Lioure i A. Dezalay, Association des Publications de la Faculté es Lettres, Clermont-Ferrand, ps. 171-185.
— (1995b): Ángeles Sirvent Ramos, «Valery Larbaud y la teoría de la traducción», dins: *La traducción: metodología, historia, literatura. Ámbito hispanofrancés*, ed. Francisco Lafarga i Mercedes Tricás, Barcelona, PPU, ps. 165-173.
Vallcorbà Plana (1984): Jaume Vallcorbà Plana, «Josep Maria Junoy després del cubisme», dins: Josep M. Junoy, *Obra poètica*, ed. Jaume VallcorbaPlana, Barcelona: Quaderns Crema, ps. xcix-cxviii.

LA TRADUCCIÓ DE *VOL DE NIT* D'ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY: ENTRE LA CENSURA I LA RECERCA D'UN MODEL DE LLENGUA NARRATIU

Eusebi Coromina Pou
Grup d'Estudis de Gènere: Traducció, Literatura, Història i Comunicació-UVic-UCC
Laura Vilardell
Textos Literaris Contemporanis: Estudi, Edició i Traducció-UVic-UCC

Censura i paralització editorial

La traducció al català durant els primers anys de la dictadura franquista va viure dies traumàtics. Els editors s'escarrassaven a buscar infructuosament maneres de poder incorporar a la llengua i cultura catalanes textos nous provinents d'altres contrades, però el règim s'hi oposava frontalment, tal com bé han estudiat M. Josepa Gallofré (1991) i també Montserrat Bacardí (2012).

No obstant això, amb el temps, especialment després de la Segona Guerra Mundial, el règim ha d'anar afluixant aquesta interdicció ferotge, tant per la reacció interna com per pressions exteriors, fins que a la dècada dels 60 s'arriba a un *boom* de traduccions al català, amb Edicions 62 al capdavant. Així, diverses editorials, algunes dedicades exclusivament a la traducció i edició a l'espanyol, també apostaven per la publicació en català, tant de traduccions com d'obra original. Dins d'aquest grup, destaquem el cas d'Editorial Vergara, que inicia l'activitat entre 1949-1950, liderada des de finals dels cinquanta per Nicolau Surís,[1] un empresari que tenia una visió més comercial que ideològica o romàntica del mercat del llibre.

Naixement de la col·lecció «Isard»

De fet, per conèixer la viabilitat del projecte d'edició en català, Vergara encarrega estudis de mercat i, davant els resultats obtinguts, emprèn l'any 1962 la publicació de la col·lecció «Isard» (1962-1971), con-

1. Vegeu els orígens de l'editorial a Llanas (2006: 91).

siderada la primera estable i de butxaca en la nostra llengua després de la Guerra Civil, dirigida per Josep M. Boix i Selva,[2] poeta, professor i traductor del poema èpic *Paradise Lost*, de John Milton, aparegut el 1950 en edició de bibliòfil com a estratègia per superar la censura.

L'objectiu d'«Isard» era doble: d'una banda, volia ser una col·lecció popular, present a totes les llars catalanes i, de l'altra, segons el mateix Boix en una entrevista a *Serra d'Or*[3], havia de ser deia «una mena de Penguin Books a la catalana». El fet que Boix també triés el nom d'un animal per batejar la col·lecció, en aquest cas un bòvid molt present al nostre Pirineu, sembla evident que es pot relacionar amb la denominació de l'editorial britànica.

La col·lecció va recórrer a una doble enquadernació: en rústica i en tela. En el cas de l'enquadernació en rústica, la més popular, les cobertes duien impresa una faixa d'un color diferent segons el gènere del text; a la faixa, i en negatiu, hi figurava el nom de la col·lecció, amb el dibuix d'un isard dins el punt de la *i* del nom *isard*.

És una innovació el fet que la contracoberta dels volums inclogui una breu biografia de l'autor, una sinopsi de l'obra i el currículum del traductor, una informació, aquesta, molt reveladora, ja que poques col·leccions coetànies i actuals reporten dades sobre els traductors. El motiu d'aquest gest el podem trobar en l'afecte que Boix, que era traductor també, sentia pels seus col·legues. Però és que, a més, esdevenia un acte comercial, en el sentit que posava en relleu el nom de traductors que sovint eren escriptors reconeguts i apreciats, i que en alguns casos havien hagut d'exiliar-se, fet que, en contrapartida, els havia proporcionat el coneixement idiomes.

Vergara sovint demanava als traductors que prologuessin les obres que traduïen, i que no s'estiguessin de fer-se presents en el text amb notes a peu de pàgina o al final de l'obra, com veurem en els casos de Joan Fuster i Joan Sales. Aquesta visibilitat dels traductors degué tenir efecte en les vendes i en el prestigi de la col·lecció. Entre el gremi, «Isard» era una col·lecció de referència, atès que, com diu Pere Calders (1964: 54), «paga els preus més elevats de Barcelona».

2. Vegeu-ne una aproximació al perfil biobibliogràfic a Vilardell (2011: 258-261).
3. Vegeu Sales-Balmes (1966: 61)

La trajectòria d'«Isard»

«Isard» inaugura el segell el 1962 amb *La Pesta*, d'Albert Camus, al preu de 50 pessetes, traduïda per Joan Fuster. El mateix any publica *Història d'una monja*, de Kathryn Hulme, en traducció de Ramon Folch i Camarasa. L'any següent apareixen nou volums al mercat, amb autors com Vintila Horia, Longuis o Giovanni Papini, representatius de diversos gèneres. El 1964 són sis els títols que publica «Isard», que mesclen obra original en català, com *L'aperitiu*, de Sagarra, amb obres de George Orwell, Albert Camus[4] o Cecil Roberts. El 1965 hi ha una punta de producció, amb un total de tretze volums: des d'obres religioses com *La veu dels joves*, de Miquel Estradé, fins a traduccions de caire històric, com *El dia més llarg*, de Cornelius Ryan, o *El doctor Givago*, de Boris Pasternak, de la qual feia poc s'havia estrenat la versió cinematogràfica.

A partir del 1966 el declivi de la col·lecció és evident, tot i que no en decau la qualitat de les obres; se'n publiquen cinc, de les quals destaquen les de Saint-Exupéry, Albert Camus o Arthur Rimbaud. El 1967 només veurà tres volums, de Joyce, Camus i Faulkner. A partir d'aquesta data cal posar en relleu el 1971, any del colofó de l'empresa, amb la publicació de la darrera obra, amb el número 39, allunyada de l'àmbit estrictament literari. Es tracta de la *Introducció a l'estudi de la llengua catalana*, de Josep Roca Pons, professor a la Universitat d'Indiana, que esdevindria un manual de referència en l'estudi de la llengua durant anys.

Autors i traductors de la col·lecció

La tria d'autors i de títols, Boix la deixava moltes vegades a mans dels traductors. Gràcies al *Fons Josep M. Boix i Selva* de la Biblioteca de Catalunya, constatem que el 1961 el director de la col·lecció ja demanava a Ferran de Pol, Joan Oliver, Joan Fuster i a altres escriptors de renom els títols que els agradaria de traduir per a «Isard».

4. Vegeu Vilardell (2015: 93-108).

Aquest criteri, tanmateix, creava una amalgama d'autors i d'obres de tots els temps i de totes les cultures i gèneres, en una barreja irregular o extravagant, tal com ja recalcava el mateix Calders. No debades la col·lecció duia per subtítol «Biblioteca Universal en Llengua Catalana».

Pel que fa als traductors, hi trobem l'hel·lenista Jaume Berenguer; el prolífic i joveníssim Ramon Folch i Camarasa; l'assagista Joan Fuster; els escriptors Josep Palau i Fabre, Ferran de Pol, Rafael Tasis, Carles Soldevila o August Vidal, la majoria, exiliats. A «Isard» comparteixen cartellera amb escriptors no tan cèlebres, com Rossend Llates, Eduard Cardona o Ferrer i Mallol.[5] Bona part d'aquests eren amics personals de Boix, com Jaume Bofill i Bofill, amb qui havia compartit, com veurem, estudis a la Universitat de Barcelona.

La censura a «Isard»

Que la censura franquista no va ser tan dura amb segons quines editorials no és cap novetat. Aquest és el cas de Vergara i, particularment, d'«Isard». També ho és la «Col·lecció Juvenil Sant Jordi», creada per Miquel Arimany ja el 1958. Les editorials que, a ulls dels règim, portaven *problemes* sistemàtics, com les Publicacions de l'Abadia de Montserrat o bé Edicions 62,[6] eren castigades amb prohibicions, retallades de text, examinades amb lupa, i havien de justificar tothora cada petit moviment.[7] El fet que «Isard» nasqués sota el paraigua de Vergara, l'eximia en un primer moment d'antecedents de «separatismo catalán». Creiem que aquesta és la raó per la qual sembla que no fou tan difícil – un cop havien passat pel sedàs de Nicolau Surís– publicar títols en aquesta col·lecció.

Això no obstant, hi va haver un cas en què la censura va retirar a la col·lecció aquesta mena d'impunitat, i va posar problemes a acceptar el pròleg escrit expressament per Vintila Horia per a la versió ca-

5. Vegeu-ne la llista completa a Vilardell (2011: 272).
6. Vegeu Sopena (2013: 151).
7. Vegeu Massot (2016: 9-33).

talana de *Déu ha nascut a l'exili*.[8] Els títols passaven la censura de vegades en la versió original (com ara la italiana de *Les aventures d'un maletí negre*, o la francesa d'*El darrer just, Tartarí de Tarascó, Tartarí als Alps, Thérèse Desqueyroux, El mite de Sísif, Vol de nit* i *La caiguda*) o en la traducció catalana en galerades (d'*Enllà, La pesta, Grand Hotel, La família del barri xinès* o *Una temporada a l'infern*).

Antoine de Saint-Exupéry i *Vol de nuit*

Tot seguit, ens centrem en una de les traduccions publicades, *Vol de nit*, d'Antoine de Saint-Exupéry, a fi d'exemplificar els avatars del model literari, especialment narratiu, que intentava fixar la col·lecció. *Vol de nit* era la sisena obra de Saint-Exupéry que es traduïa al català. Apareix el 1966 a «Isard», amb el número 24, traduïda pel filòsof Jaume Bofill i Bofill. *Vol de nuit*, apareguda a Gallimard el 1931,[9] és la segona novel·la de Saint-Exupéry, escriptor i aviador (Lió 1900 - Marsella 1945). Es publica amb un pròleg del novel·lista, dramaturg i assagista André Gide (París 1869 - 1951), que havia demanat a Saint-Exupéry de poder-la-hi prologar després de conèixer la història real d'un pilot que s'havia estavellat als Andes. Gide[10] destaca al pròleg els principals temes tractats per la novel·la saintexuperyana:[11] la supe-

8. Sobre la censura d'aquesta traducció, vegeu Pinyol i Vilardell (en prensa).

9. Hom estima que fins avui se n'han venut uns sis milions d'exemplars en diferents traduccions.

10. Gide ja havia revisat el manuscrit de la primera novel·la saintexuperiana, *Courrier Sud* (Gallimard, 1929). Saint-Exupéry, d'altra banda, era molt conscient de la influència de Gide, que rebria el Premi Nobel de Literatura el 1947, en els medis literaris.

11. L'obra rebrà el mateix any el Prix Femina, creat el 1904 com a contraposició al premi Goncourt, que de fet consagrava escriptors home. El Femina l'atorga anualment un jurat exclusivament femení a una obra en prosa o poesia. *Vol de nit* serà, a més, una de les primeres novel·les a ser reeditada en format de llibre de butxaca, el 1953 (núm. 3 de la col·lecció «Le livre de poche», d'Hachette). El 1933 apareixerà als EUA, *Night Flight*, en forma de film, dirigit per Clarence Brown, per la productora Metro-Goldwyn-Mayer. La versió francesa del film arriba a l'hexàgon el 1934, on resta en cartellera deu setmanes, amb la qual cosa Saint-Exupéry arribarà a un públic

ració personal mitjançant la força de voluntat[12] i el sentit del deure, especialment en una època que per a les companyies de correu aeri «es tractava de competir en velocitat amb els altres mitjans de transport».[13] Fruit de l'experiència, Saint-Exupéry situa la història a final dels anys vint a l'Amèrica del Sud, on s'inauguren els vols postals de nit. Saint-Exupéry havia rebut formació de pilot a Brest (Bretanya) abans de ser nomenat cap d'explotació de l'Aeroposta Argentina el 1929, quan la companyia inaugura la línia Buenos Aires - Mendoza - Santiago de Xile, que travessava la serralada dels Andes, escenari de la novel·la. L'acció passa en una nit de tempesta quan un dels tres avions de la companyia desapareix en ple vol, la mateixa sort que patirà Saint-Exupéry el 1945 servint l'exèrcit de l'aire francès, quan el seu avió desapareix al Mediterrani i no és trobat fins a l'any 2000 prop de Marsella.[14] *Vol de nit* és també un homenatge a la nit,[15] afavoridora de records i de la meditació profunda. Per al protagonista de la història, Rivière, director de la companyia de correu aeri, el treball és sagrat, per damunt de la família i les relacions socials. Gide encoratja Saint-Exupéry a redactar l'obra següent, que serà un llibre de memòries, *Terre des hommes* (publicades per Gallimard el 1939),

molt més ampli que el de la novel·la. El 1940, i amb el títol de *Volo di notte*, se n'estrena l'adaptació operística italiana de Luigi Dallapiccola al Teatro della Pergola de Florència, sota la direcció de Fernando Previtali. El 2011 n'apareix l'adaptació a historieta il·lustrada, amb el mateix títol francès, deguda a Bernard Puchulu i editada per Futuropolis.

12. «La superació d'un mateix que només podem aconseguir amb una plena voluntat ben ferma.» (Saint-Exupéry 2000: 6).

13. Saint-Exupéry (2000: 5).

14. Des del 1939 serveix a l'exèrcit francès de l'aire en una esquadrilla de reconeixement aeri. Amb motiu de l'armistici del 1940, se'n va a Nova York amb l'objectiu de convèncer els nord-americans d'intervenir en la guerra. Enyorant l'acció, i com a membre de la Resistència, retorna a Europa (a Sardenya i a Còrsega), i s'incorpora el 1944 en una unitat de reconeixement fotogràfic amb vista a preparar el desembarcament de Provença (15 d'agost de 1944), però quinze dies abans el seu avió desapareix amb ell al mar.

15. En una carta a la seva mare, Saint-Exupéry (1955: 161) escriu: «*Maintenant j'écris un livre sur le vol de nuit. Mais dans son sens intime, c'est un libre sur la nuit. (Je n'ai jamais vécu qu'après neuf heures du soir).* »

centrades en l'època en què treballà en el correu aeri. Abans, l'abril de 1937, s'havia acreditat a la Junta de la Defensa de Madrid (Secretaría de Propaganda - Sección Fotográfica) com a fotògraf per cobrir la guerra civil espanyola.[16]

Abans de *Vol de nit*, però, ja havien estat anostrades de Saint-Exupéry *Pilot de guerra,* 1958; *El Petit Príncep*, 1959; *Terra dels homes*, 1960; *Carta a un jueu* [*Lettre à un otage*, 1948; *Carta a un ostatge*, 2000], 1965, i *Ciutadella*, 1965; després vindria *Un sentit a la vida*, 1986 (Vegeu l'apartat «Traduccions d'obres d'Antoine de Sant-Exupéry al català»).

Jaume Bofill i Bofill: traductor de *Vol de nit*

Jaume Bofill i Bofill (Barcelona 1910 - 1965), fill del poeta Jaume Bofill i Mates, *Guerau de Liost* (Olot 1878 - Barcelona 1933), un dels màxims exponents del noucentisme poètic, és qui entoma la primera i única traducció al català de *Vol de nuit*, trenta-cinc anys després de l'aparició de l'original francès (1931), empès –diu– per «l'elevació i la grandesa moral d'aquest llibre».[17] Probablement ell mateix n'ofereix personalment la possibilitat de traduir-la a Josep M. Boix i Selva, amb qui havien compartit estudis a la Universitat de Barcelona. Bofill i Bofill hi estudià Dret com a alumne lliure des de Viladrau (Osona), on va viure durant quatre anys a la casa pairal de la família a causa d'una tuberculosi.[18] La seva passió, però, serà la filosofia, de la qual esdevé catedràtic d'institut el 1942, i posteriorment de metafísica a la Universitat

16. Per als periòdics francesos *L'intransigeant* i *Paris-Soir*.

17. Tal com s'assenyala a la contracoberta de la primera edició d'«Isard» (1966). De fet és l'única traducció extensa que Bofill i Bofill farà d'un text literari.

18. Així es desprèn del text de la postal inèdit (*Fons Josep M. Boix i Selva*, Biblioteca de Catalunya) que el jove Bofill i Bofill envia des de Viladrau a Boix i Selva el 20 de maig de 1931: «... Ja fa gairebé una setmana que sóc a Viladrau, per seguir el tractament que m'han imposat. T'agrairia molt que em donguessis [*sic*] informacions del que han explicat a les classes, i de si han deixat alguna pregunta del programa. [...] Estar aquí dalt, tot sol, és una mica aborrit [*sic*]...»

de Barcelona, el 1950. El 1958 funda la revista de filosofia *Convivium*.[19] En record seu es constituí el 1969 la Fundació Jaume Bofill.[20]

La traducció al català de *Vol de nit* apareixerà mesos després de la mort del traductor. En una carta que Bofill i Bofill havia escrit poc abans des de Viladrau (27 d'agost de 1965), on se sobreposava de la malaltia que el portaria a la mort, comunica a Boix i Selva que «tenim, amb en Jaume, acabada la traducció de «Vol de nit», així com la introducció meva que em vas encomanar».[21] Aquest plural, «tenim, amb en Jaume», molt probablement fa referència a Jaume Bofill Soliguer, el primer dels seus vuit fills.[22] De tota manera, no seria descartable tampoc la intervenció del cosí segon del pare del traductor, Jaume Bofill i Ferro (Barcelona 1893 - 1968), crític literari i poeta de l'òrbita noucentista també, llicenciat en farmàcia, que formà part del grup *Caligenea* de Josep Carner, i deixeble de Carles Riba a la Fundació Bernat Metge.[23] La família solia passar temporades, especialment els estius, a Viladrau. La «introducció» de què parla la carta no és altra que l'epíleg que acompanyarà la traducció,[24] en el qual el traductor exposa el que ell anomena «La filosofia de "Vol de nit"».[25]

19. Encara activa avui, oberta a la investigació filosòfica sobre autors i temes de consolidat nom universal.

20. Les actuacions d'aquesta fundació cultural privada són la promoció del coneixement de la societat catalana, el debat de les noves idees i propostes per avançar cap a una major justícia social, i l'actuació de persones i col·lectius diversos que també busquin la transformació i el canvi social, segons declara en el seu lloc web (http://www.fbofill.cat/fundacio).

21. El text de la carta és inèdit (*Fons Josep M. Boix i Selva*, Biblioteca de Catalunya).

22. A la darrera página de la traducció, Bofill i Bofill hi insereix aquesta nota: «Dono les gràcies al meu fill Jaume, que ha seguit tan de la vora aquesta traducció i m'ha ajudat en la preparació del material del text per a la impremta. J. B. B.» (Saint-Exupéry 1966:128).

23. El bon coneixement del francès per part de Bofill i Ferro, a més del llatí, del grec i de l'alemany, podria haver servit d'orientació a la traducció catalana de *Vol de nit* de Bofill i Bofill.

24. Titulat «"Vol de nit", obra de tensions irresoltes» (Saint-Exupéry 1966: 129-151), signat a Viladrau, a l'estiu de 1965.

25. Hi discrepa, en algun punt, de la reflexió que André Gide en fa al pròleg, que va haver de traduir Maria Teresa Vernet, atès que en morir Bofill i Bofill encara no ho havia pogut fer.

Vol de nit passa la censura

D'acord amb la documentació que hem consultat de l'Archivo General de la Adminstración, d'Alcalá de Henares, la sol·licitud d'autorització de la traducció[26] l'editor la presenta a la Dirección General de Información del Ministerio de Información y Turismo el 23 de juny de 1965.[27] L'expedient de la censura (núm. 4738-65) assenyala que en farà la lectura i en determinarà la publicació el lector-censor núm. 14, el qual, un setmana després d'haver-se presentat l'obra, ja n'emet un breu informe (30.6.1965) en el qual conclou que «*se puede autorizar su publicación*», pel fet que és «*una novela de los tiempos casi heroicos de la aviación comercial*», en què, diu, «*se describen las peripecias de los despegues y aterrizajes, así como los vuelos realizados de noche, en aquella época hazaña de gran importancia*».[28]

A la recerca d'un llenguatge dúctil i actual

El llenguatge de la versió catalana de *Vol de nit* sol presentar, en el lèxic i en algunes construccions, el llast d'una llengua acadèmica, poc viva i no gaire dúctil, en part a causa de la situació sociolingüística del país i, concretament, a causa d'un conreu literari interdit o restringit des del 1939, tant en la producció autòctona com en les traduccions, fet que havia privat el llenguatge literari propi d'evolucionar de manera «natural» en cas que la comunicació en termes globals hagués estat la pròpia d'una societat lliure.

Els dubtes i les vacil·lacions, doncs, convidaven a aferrar-se a una llengua acadèmica ja fixada, encara que pretèrita, d'un estil literari de

26. Exigida per sengles ordres de 1938 i de 1944.

27. Se'n preveia una tirada de 2.000 exemplars.

28. Això no obstant, el 30 d'abril de 1966 l'editor encara ha de dipositar tres exemplars de l'obra ja impresa al Ministerio de Información y Turismo, a la Sección de Orientación Bibliográfica, a fi de comprovar que el text editat és congruent amb la sol·licitud. La resolució d'autorització, en aquesta ocasió sense gaires entrebancs, du la data de l'1 de juliol de 1965.

vegades poc viu, propi en part del Noucentisme. Alhora, aquesta inexpertesa afavoria en la traducció optar per solucions lingüístiques acostades a la llengua d'origen, en aquest cas el francès.

Això no obstant, dos traductors d'«Isard», Joan Fuster i Joan Sales, en sengles traduccions per a la col·lecció ja havien deixat constància de la dificultat de poder disposar d'un llenguatge literari viu i genuí. Fuster, a *La pesta*, d'Albert Camus, assenyala en una nota, parlant d'aquests «trencacolls lingüístics que presenta l'ús literari actual del català» (parlem del 1962), que ha intentat decantar-se, sense estar segur de l'èxit, «per una solució de terme mitjà, que d'un cantó evités una mica l'encarcarament del purisme ultrancer, i de l'altre eludís qualsevol risc d'anarquia». I hi afegeix que ha «prescindit dels *llurs*, dels *àdhucs*, dels *quelcoms*, i d'alguns altres vocables fora d'ús». En aquest sentit, també ha «preferit *ser* a *ésser* com a infinitiu».[29]

Joan Sales, que ja era editor de Mercè Rodoreda, en una nota a la traducció per a «Isard» de la novel·la *Thérèse Desqueyroux*, de François Mauriac, del 1963, hi destaca que, tot i no haver-hi trobat gaires problemes –l'original francès parteix d'un llenguatge culte i formal que dóna versemblança als personatges de la història, membres de l'alta burgesia–, això no obstant opta per fer-hi servir mots que s'aparten, diu, «de les gramàtiques i diccionaris tinguts per normatius»,[30] però que pertanyen a la «llengua viva», com ara *calbo*, *viudo*. Es decanta per *caldo*, *guapo*, *acera*, *tonto*, *silló* o *afició*.[31] Bofill i Bofill en la carta del 1965 a Boix i Selva (27. VIII.1965) també destaca les dificultats que ha trobat en la novel·la saintexuperyana: hi assenyala que «per manca d'un diccionari prou complet i modern hi ha

29. Hi adverteix, a més, de l'ús de solucions de procedència valenciana, fet que li suggereix aquesta pregunta: «Si l'anomenada "llengua literària" no és una "terra de tots", on tots ens podem trobar, de què ens serviria?» Vegeu Fuster (1962: 253).

30. Vegeu Sales (1963: 150).

31. Sales també havia optat també per *imbècil* com a mot pla. Com Fuster (1962: 254), Sales (1963: 150) opta també per *cuidar* (= 'tenir cura'), *curar* (= 'guarir'), avui ja admesos al DIEC. La majoria dels mots que esmenta Sales avui són al DIEC, i ja els havia proposat ell mateix a Mercè Rodoreda, com a editor seu, perquè els incorporés a *La plaça del Diamant* del 1962.

[en la traducció] mitja dotzena de llacunes que no he sabut resoldre»; d'altres, diu, «han estat salvades traduint *ad sensum*», i finalment, i sense especificacions, indica que ha tingut dificultats «de llenguatge i ortografia».[32]

Cal dir que la versió original de Bofill i Bofill rebé diverses reimpressions (quatre ben bé) en diferents editorials, sense que se'n modifiqués mai el text, fins que el 2000 Edicions 62 i Emecé Editores en publiquen una versió que, tot i atribuir-ne la paternitat a Bofill i Bofill, presenta canvis lèxic, morfològics, sintàctics i gràfics. En aquesta edició de 2000, però, no s'hi fa constar l'autoria d'aquests retocs.[33] La recerca per conèixer-ne la paternitat ens ha estat infructuossa de moment, especialment per la mort de Francesc Vallverdú (el 2014) assessor lingüístic d'Edicions 62. La voluntat de conferir al nou text de *Vol de nit* un *aggiornamento* lingüístic i estilístic és ben evident en aquesta edició del 2000, que té com a nord acostar el text a una llengua més actual i genuïna alhora, tot procurant de resoldre certs calcs del francès.

Vegem algunes de les modificacions de la nova versió:

a) El passat simple és substituït en la versió del 2000 pel passat perifràstic (vegeu Taula 1).

b) El lèxic també hi és canviat a favor de mots sinònims que presenten una freqüència d'ús més elevada, incloent-hi la substitució de l'advervi *ací*, del possessiu *llur*, etc. (vegeu Taula 1).[34]

32. El text de la carta és inèdit (*Fons Josep M. Boix i Selva*, Biblioteca de Catalunya).

33. També afecten el pròleg d'André Gide (Saint-Exupéry 2000).

34. A totes les taules, les mostres de la columna esquerra corresponen a la traducció del 1966 (Saint-Exupéry 1966). Les de la dreta, a la versió de 2000 (Saint-Exupéry 2000). Cada mostra va seguida del número de la pàgina on es troba en les traduccions esmentades.

TAULA 1

Lèxic i formes poc freqüents (1966)	*Lèxic i formes més usuals (2000)*[34]
Va anar a llevar-se la jaqueta de cuir. 28	Se'n va anar a treure's la jaqueta de cuir. 22
Com heu pogut reeixir? 32	¿Com heu pogut sortir-vos-en? 26
Aleshores, per tal de cercar una eixida... 30	Aleshores, per tal de buscar una sortida... 24
Quelcom s'esdevenia 90	Passava alguna cosa 87
... car, altrament, haurien segat els cables... 99	... perquè, si no, haurien segat els cables... 96
I les solucions vénen d'escreix 109	I les solucions vénen soles 107
Tot, ací, la repel·lia. 110	Tot, aquí, la rebutjava. 108
L'única frase que sentí [...] fou la flastomia d'un empleat que reclamava un butlletí. 110	L'única frase que va sentir [...] va ser el renec d'un empleat que reclamava un albarà. 108
I Rivière lluitarà també contra la mort, així que tornarà als telegrames tot llur sentit, llur inquietud als equips de guàrdia, i als pilots, llur objectiu dramàtic. 113	I Rivière també lluitarà contra la mort, quan torni als telegrames tot el sentit, la inquietud als equips de guàrdia, i als pilots, l'objectiu dramàtic. 111
... fa un esforç i es recorda de quelcom 117	... fa un esforç i recorda una cosa. 115
El lleó, àdhuc abatut, l'intimidava. 120	El lleó, fins i tot abatut, l'intimidava. 118
Aixecà el cap i l'esguardà 120	Va alçar el cap i el va mirar 118

c) El deterninant demostratiu francès *ce /cette*..., que Bofill i Bofill traudueix sistemàticament per *aquest/aquesta*..., el nou text el substitueix per l'article determinat *el/la*, més usuals en català en els contextos en què apareix (vegeu Taula 2). Un altre gal·licisme subsanat en la nova versió és l'estructura adversativa *non... mais*, que Bofill i Bofill calca sistemàticament amb *no... sinó* (vegeu Taula 3).

Taula 2

Demostratiu (1966)	*Article definit (2000)*
Aquesta veu de Fabien, aquest riure de Fabien, aquest somriure. El silenci guanya terreny. Un silenci més i més feixuc, que s'estableix sobre aquesta tripulació. 116	La veu de Fabien, el riure de Fabien, el somriure. El silenci guanta terreny. Un silenci cada cop més feixuc, que s'instal·la sobre la tripulació. 112
... es ficava altra vegada al llit, tranquil·litzada per aquesta lluna i aquests estels, per aquests milers de presències... 89	... es ficava altra vegada al llit, tranquil·litzada per la lluna i els estels, per aquells milers de presències... 85

Taula 3

No... sinó (1966)	*No / Només (2000)*
La munió dels estels dominava encara Buenos Aires, però no era sinó un oasi. 87	La munió d'estels dominava encara Buenos Aires, però ja només era un oasi. 83
No obtindria sinó l'eco mateix de les seves preguntes. 90	Només obtenia l'eco mateix de les seves preguntes. 86
Rivière no podia sinó escoltar. 92	Rivière no podia fer altra cosa que escoltar 88
I ell, que no vivia sinó per a l'acció... 53	I ell, que només vivia per a l'acció... 49

d) El nou text sempre canvia les frases de subjecte indeterminat, en les qual el francès utilitza *on* i que Bofill i Bofill calca sempre amb el pronom *hom*, per altres construccions més vives o corrents: ús de la segona persona del singular del verb o tercera del plural, la passiva pronominal, etc.[35] (vegeu taula 4).

Taula 4

On / hom (1966)	*Altres solucions (2000)*
Hom parteix d'un cert indret en una nit clara, hom bombardeja i retorna al punt de partida. 74	Es parteix d'un cert indret en una nit clara, es bombardeja i es retorna al punt de partida 70
Hom temia, als cercles oficials, com una malesa inexplorada, aquest territori. 74	Al cercles oficials temien, com una malesa inexplorada, aquell territori. 70
Hom li havia desnuat els lligams. 102	Li havien desnuat els lligams. 100
Després, quan un hom se'n recorda, dubta. 28	Després, quan te'n recodes, dubtes. 22
I hom es troba garrotat. 84	I et pots trobar garrotat. 80
... la xarxa que hom retira, que hom retira lentamen. 117	... la xarxa que algú retira, que algú retira lentament. 115

A tall de cloenda

A tall de conclusió, podem assenyalar que, si bé el Noucentisme, al primer terç del XX, promovia les traduccions com a exercici per ajudar a conformar un cànon literari propi i genuí, en simbiosi amb

35. Caldria afegir-hi la reordenació d'elements de la frase, canvi d'estructures gramaticals o de temps verbals amb vista a aconseguir una major claredat significativa, o bé l'adopció en la nova edició del que s'anomenaria el sistema Solà-Coromines pel que fa a l'ús de les preposicions *per* i *per a*.

el model lingüístic que s'estava codificant, després de segles de l'absència de la llengua en la literatura culta, cànon que diversos escriptors i traductors noucentistes van aconseguir de fixar parcialment, calia trobar encara un model de llenguatge literari, especialment narratiu, que s'acostés també a la llengua viva tot reflectint-ne la varietat de registres lingüístics. En aquest sentit, ja s'havia començat a posar fil a l'agulla durant els anys 30, sobretot gràcies a la indústria literària popular de l'editor Baguñà (amb Folch i Torres al capdavant) i amb el concurs d'escriptors o periodistes com Rovira i Virgili, Nicolau d'Olwer, Pla, Soldevila, Sagarra o Tasis. El resultat de la Guerra Civil va aturar a cop de sabre aquest itinerari i, passades unes dècades d'ostracisme per a la llengua catalana, i en especial per a les traduccions, fou necessari replantejar-se un model literari actualitzat, dúctil i obert als diversos registres, tasca que inicia l'Editorial Arimany el 1958, amb narrativa traduïda i originària en català a la «Col·lecció Juvenil Sant Jordi». Tot seguit, ho intenta «Isard», amb resultats també desiguals pel que fa, segons Fuster, a trobar una sortida als «trencacolls lingüístics que presenta l'ús literari actual del català». Fuster i Sales, com a traductors d'«Isard», fan diverses propostes per acostar el producte traduït a «la llengua viva», com diuen ells mateixos. Això no obstant, diversos textos de la mateixa col·lecció, com *Vol de nit*, s'allunyaran d'aquest criteri, potser per manca del que avui anomenaríem un «llibre d'estil» editorial, o per la inexpertesa i inseguretat d'alguns traductors, que s'aferren encara al model establert pel Noucentisme. Per sort, no es trigaria a trobar un cànon literari genuí, coherent i actualitzat, al costat d'un model lingüístic que combinaria la normativa amb una llengua moderna i, alhora, oberta a diveros registres, tal com mostra la versió de *Vol de nit* de l'any 2000.

Bibliografia

Àlvarez i Bacardí (2009): Susanna Àlvarez i Montserrat Bacardí (curs.), *Pere Calders, Joan Triadú. Estimat amic. Cartes. Textos*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Bacardí (2012): Montserrat Bacardí, *La traducció catalana sota el franquisme*, Lleida: Punctum.

Calders (1964): Pere Calders, «La col·lecció Isard, d'Editorial Vergara», *Serra d'Or*, 4 (abril), ps. 54-55.

Faulí (1996): Josep Faulí, «Josep M. Boix i Selva: traductor, editor i poeta», *Serra d'Or*, 437 (maig), ps. 15-16.

Fuster (1962): Joan Fuster, «Nota del traductor», dins: Albert Camus, *La pesta*, Barcelona: Vergara, ps. 253-254.

Gallofré (1991): Maria Josepa Gallofré, *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Llanas (2006): Manuel Llanas, *L'edició a Catalunya: el segle XX (1939-1975)*, Barcelona: Gremi d'Editors de Catalunya.

— (2001): «Traduir al castellà en un compàs d'espera. Les editorials Aymà i M. Arimany en els anys 40 i 50», dins: Sílvia Coll-Vinent, Cornèlia Eisner, Enric Gallén (curs.), *La traducció i el món editorial de postguerra*, Lleida: Punctum, ps. 177-228.

Massot (2016): Josep Massot, «Les Publicacions de l'Abadia de Montserrat i la censura», dins: Laura Vilardell (ed), *Traducció i censura en el franquisme*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2016, ps. 9-33.

Pinyol i Vilardell (e/p): Ramon Pinyol i Laura Vilardell, «La censura franquista contra un intel·lectual addicte al règim. El cas del romanès Vintila Horia i la traducció al català de "Déu ha nascut a l'exili"», *Llengües i cultures en contacte: el català i l'Europa d'avui. Diàlegs culturals mitjançant traduccions literàries*, Universitat de Bucarest (en premsa).

Saint-Exupéry (1955): Antoine de Saint-Exupéry, *Lettres à sa mère*, París: NRF.

— (1966): *Vol de nit*, traducció de Jaume Bofill i Bofill, Barcelona: Vergara.

— (2000): *Vol de nit*, traducció de Jaume Bofill i Bofill (versió actualitzada), Barcelona: Edicions 62 / Emecé Editores.

Sales (1963): Joan Sales, «Nota sobre aquesta traducció catalana de "Thérèse Desqueyroux"», dins: François Mauriac, *Thérèse Desqueyroux*, Barcelona: Vergara, ps. 149-150.

Sales-Balmes (1966): Lluís Sales-Balmes, «La paraula als editors», *Serra d'Or*, 4 (abril), ps. 61-68.

Sopena (2013): Mireia Sopena, «"Con vigilante espíritu crítico". Els censors en les traduccions assagístiques d'Edicions 62», *Quaderns. Revista de traducció*, 20, ps. 147-161.

Vilardell (2015): Laura Vilardell, «Albert Camus y la censura franquista en la colección "Isard", de la Editorial Vergara», *Represura*, 1, ps. 93-108.

— (2016): «La col·lecció «Isard», d'Editorial Vergara, i la censura: el cas d'*After many a summer*, dins: Laura Vilardell (ed), *Traducció i censura en el franquisme*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, ps. 171-180.
— (2011): «Una aproximació a la col·lecció *Isard*», dins: Sílvia Coll-Vinent, Cornèlia Eisner, Enric Gallén (curs.), *La traducció i el món editorial de postguerra*, Lleida: Punctum, ps. 253-272.

Traduccions d'obres d'Antoine de Sant-Exupéry al català

Saint-Exupéry (1958): Antoine de Saint-Exupéry, *Pilot de guerra* [*Pilote de guerre*, 1942], traducció de Santiago Albertí, Barcelona: Albertí Editor.
— (1959): *El Petit Príncep* [*Le Petit Prince*, 1943], traducció de Joan Xancó, Barcelona: Estela.
— (1960) : *Terra dels homes* [*Terre des hommes*, 1939], traducció de Santiago Albertí, Barcelona: Albertí Editor.
— (1965): *Carta a un jueu* [*Lettre à un otage*, 1948], traducció de Joan Carrera i Planas, Barcelona: Terra Nova.
— (1965): *Ciutadella* [*Citadelle*, 1948], traducció de Miquel Martí i Pol i Jordi Sarsanedas, Barcelona: Nova Terra.
— (1966): *Vol de nit* [*Vol de nuit*, 1931], traducció de Jaume Bofill i Bofill, Barcelona: Vergara.
— (1986): *Un sentit a la vida* [*Un sens à la vie*, 1956], traducció de Joan Valls, Barcelona: La Llar del Llibre.
— (1998): *El Petit Príncep* [*Le Petit Prince*, 1943], traducció d'Anna i Enric Casassas, Barcelona: Empúries.
— (2000): *Carta a un ostatge* [*Lettre à un otage*, 1948], traducció de Joan Carrera i Planas, Barcelona: Empúries.
— (2000): *Vol de nit*, traducció de Jaume Bofill i Bofill (versió actualitzada), Barcelona: Edicions 62 / Emecé Editores.
— (2000): *Ciutadella* [*Citadelle*, 1948], traducció de Pau Joan Hernàndez, Barcelona: Edicions 62.

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, *Literatura catalana contemporània: memòria, traducció i noves tecnologies* (2017)

SOCIETAT CATALANA DE LLENGUA I LITERATURA

FILIAL DE L'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

9 788499 653730