

TREBALLS DE LA SOCIETAT CATALANA
DE LLENGUA I LITERATURA, 11

LITERATURA CATALANA
CONTEMPORÀNIA: CRÍTICA,
TRANSMISSIÓ TEXTUAL I DIDÀCTICA

Edició a cura
d'EUSEBI COROMINA i RAMON PINYOL

SOCIETAT CATALANA DE LLENGUA I LITERATURA
FILIAL DE L'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS
UNIVERSITAT DE VIC - UNIVERSITAT CENTRAL DE CATALUNYA



Institut
d'Estudis
Catalans

TREBALLS DE LA SOCIETAT CATALANA
DE LENGUA I LITERATURA

11

TREBALLS DE LA SOCIETAT CATALANA
DE LLENGUA I LITERATURA, 11

LITERATURA CATALANA
CONTEMPORÀNIA: CRÍTICA,
TRANSMISSIÓ TEXTUAL I DIDÀCTICA

Edició a cura
d'EUSEBI COROMINA i RAMON PINYOL

SOCIETAT CATALANA DE LLENGUA I LITERATURA
FILIAL DE L'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS
UNIVERSITAT DE VIC - UNIVERSITAT CENTRAL DE CATALUNYA

BARCELONA, 2016

Jornada LITCAT d'Intergrups de Recerca (2a : 2014 : Barcelona, Catalunya)

Literatura catalana contemporània : crítica, transmissió textual i didàctica. —
(Treballs de la Societat Catalana de Llengua i Literatura ; 11)

Textos presentats a la II Jornada LITCAT d'Intergrups de Recerca,
que va tenir lloc a la Sala Prat de la Riba de l'Institut d'Estudis Catalans
el 16 de maig de 2014. — Bibliografia

ISBN 9788499653013 (IEC). — ISBN 9788494328671 (Eumogràfic/UVic-UCC)

I. Coromina i Pou, Eusebi, ed. II. Pinyol i Torrents, Ramon, ed.

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

VI. Col·lecció: Treballs de la Societat Catalana de Llengua i Literatura ; 11

1. Literatura catalana — S. XX — Congressos

2. Literatura catalana — S. XXI — Congressos

821.134.1⁹19/20⁹(063)

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

© dels autors de les ponències

© 2016, Societat Catalana de Llengua i Literatura, filial de l'Institut d'Estudis Catalans i Universitat de Vic – Universitat Central de Catalunya, per a aquesta edició

Primera edició: març del 2016

Compost per Jorge Campos Nieto

Imprès a Service Point FMI, SA

ISBN (IEC): 978-84-9965-301-3

ISBN (Eumogràfic/UVic-UCC): 978-84-943286-7-1

Dipòsit Legal: B 6737-2016

Són rigorosament prohibides, sense l'autorització escrita dels titulars de la *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

EUSEBI COROMINA i RAMON PINYOL i TORRENTS: <i>Presentació</i>	7
FRANCESC CODINA-VALLS: <i>Llengua, literatura, educació i construcció nacional</i>	13
JORDI CHUMILLAS: <i>Traducció i edició literària a Catalunya durant la dictadura de Primo de Rivera</i>	33
MONTSERRAT FRANQUESA GÒDIA: <i>La Fundació Bernat Metge sota el franquisme. L'escenari de la represa (1939-1942)</i>	49
XAVIER PLA: <i>Per què una nova edició de Josafat?</i>	71
TERESA JULIO: <i>Maria Carratalà, un retrat literari</i>	91
ENRIC BALAGUER: <i>Agustí Pons, biògraf</i>	109
FERRAN CARBÓ: <i>Sobre l'edició i la transmissió de Llibre de meravelles, de Vicent Andrés Estellés</i>	127
ISABEL MARCILLAS: <i>La didàctica de la literatura en l'àmbit universitari: algunes reflexions</i>	137
LIS COSTA: <i>Proposta (2000-2004). Un festival clau per a la difusió de la poesia pública</i>	157
MONTSERRAT PALAU: <i>Els balls parlats: denominació, caracterització i recuperació de textos</i>	173
MARCEL ORTÍN: <i>Notes sobre traducció, llengua literària i crítica de variants</i>	189
PILAR ARNAU i SEGARRA: <i>Discursos sobre la literatura intercultural catalana: entre l'elogi de l'exotisme i la recerca identitària</i> . . .	205

PRESENTACIÓ

El 16 de maig de 2014, a la Sala Prat de la Riba de l'Institut d'Estudis Catalans, a Barcelona, es va celebrar la *II Jornada LITCAT d'Intergrups de Recerca* dedicats a la literatura catalana contemporània, que va mantenir la triple finalitat de la primera: a) conèixer les línies d'investigació dels grups, b) fer visible de manera pública i col·lectiva la recerca que duen a terme, i c) establir una xarxa de relacions que permeti la promoció d'intercanvis i projectes compartits. A aquests objectius, se n'hi va sumar un altre, l'estat actual de la recerca sobre didàctica de la literatura, aprofitant que s'havien incorporat a la sessió grups que s'hi dediquen.

L'estructura de la Jornada, en la qual van participar membres de grups de la UB, la UAB, la UVic-UCC, la UA, la UdG, la URV, la UV, l'IEC, la UIB, la UPF i que va comptar amb la col·laboració de la Societat Catalana de Llengua i Literatura, filial de l'IEC, es va estructurar en taules d'intervencions, una cloenda i una ponència inaugural a càrrec del Dr. Francesc Codina, aleshores degà de la Facultat d'Educació, Traducció i Ciències Humanes de la UVic. A continuació, en sessió de matí, hi van haver dues taules de comunicacions, amb un total de vuit intervencions. La tercera taula de comunicacions va fer-se, en sessió de tarda, amb quatre temes, a la qual va seguir una darrera tanda, integrada per tres intervencions.

Cal celebrar, especialment, la incorporació a la Segona Jornada de grups i persones que es dediquen a la investigació en el camp de la didàctica de literatura en tots els nivells de l'ensenyament. La innovació didàctica és, avui més que mai, una de les eines de què cal valer-se per renovar l'interès per la literatura i per incorporar aquesta matèria de manera efectiva, atractiva i imprescindible en els currículums escolars i acadèmics.

Francesc Codina en la conferència inaugural, que —com les restants aportacions— s’ha refet i ampliat en el present volum, es formula dues preguntes bàsiques per a l’objecte de la Jornada, en què calia debatre la situació de la recerca sobre literatura catalana i la seva interrelació amb l’ensenyament:

Es pot ensenyar una llengua i prestigiar-la, tot creant-hi una relació afectiva, sense recórrer a la seva literatura, als seus grans textos? Es pot construir una nació, un estat nació, sense generar entre la població una consciència comuna que tingui com un dels seus referents imprescindibles i centrals la tradició literària creada en la llengua nacional i el gran relat col·lectiu teixit per aquesta tradició al llarg del temps?

Codina intentava respondre-hi recordant que fa trenta anys aquestes preguntes haurien estat impossibles: ni el material escolar ni els currículums havien deixat la literatura, com avui succeeix, en un estat de prostració tan alarmant. I a les conclusions afegia:

En la nostra situació, no ens podem conformar a «facilitar» la llengua per mitjà de l’escola a les noves generacions, i a fer-ho amb fredor, des d’un enfocament estrictament comunicatiu. En la nostra situació de lluita per la pervivència, ens hem de proposar, també, de forjar en la consciència dels futurs ciutadans un vincle afectiu i identitari amb la llengua. I és per això que els l’hem d’oferir plena de contingut, de contingut humà, cultural i social, de manera que el seu domini i la seva pràctica no esdevinguin només útils, sinó també valuosos. Aquesta és la raó per la qual la literatura, en totes les seves manifestacions [...] hauria d’estar ben present a l’hora d’aprendre la llengua; i, a més, hauria de disposar d’un espai propi i ben reconegut en l’ordenació curricular de l’ensenyament obligatori. Una altra raó de pes que justifica aquestes demandes, com s’ha dit, és el fet que la tradició literària vehicula i continua el nostre millor, més extens i més intens, relat col·lectiu, el coneixement del qual mitjançant la lectura contribueix a donar consistència a la nostra identitat. Però, compte!, quan aquí dic «literatura», em refereixo als textos, a les obres, a les novel·les, als poemes, no pas al conjunt de conceptes i termes de la teoria literària ni tampoc a la historiografia literària o a l’aparat filològic, que en l’ensenyament obligatori s’haurien de conformar a realitzar una modesta, mínima, i tan

desapercebuda com es pugui, funció de suport per a la comprensió de les obres de creació.

Les paraules de Codina serveixen de pòrtic per entrar en la temàtica de les intervencions i debats que van protagonitzar la Jornada, a més d'algunes de les reflexions que ens van exposar en la recapitulació de cloenda i en les converses als passadissos i als àpats.

D'una banda, la consciència que cal aturar i superar l'actual idea que la literatura és només un bé cultural i que, doncs, no cal que sigui objecte de recerca (o que, en tot cas, no compta amb metodologia científica d'estudi, reservada a disciplines «més serioses o útils»). La literatura, segons alguns investigadors d'altres àrees i polítics amb responsabilitats de govern en l'àmbit educatiu, no passa de ser un entreteniment, apte només per a la lectura personal o la seva adaptació als mitjans audiovisuals. Cal dir ben alt i ben clar, i no defallir a reivindicar-ho, que sense literatura no hi ha cultura pròpia i, sobretot, que és imprescindible per a una llengua que no vulgui tenir la condició de minoritzada.

D'altra banda, cal denunciar, una vegada més, el maltractament que, singularment al Principat, donen les agències avaluadores governamentals a la recerca universitària sobre literatura catalana (una mica més favorable, tanmateix, per als estudis de llengua), qualificant-ne l'objecte d'estudi de «local» i menysvalorant el fet que els resultats de les investigacions s'escriuïn majoritàriament en una llengua tan exòtica com el català i no en una d'universal com l'anglès. I menyspreant el fet que aquests estudis es publiquin als Països Catalans, com si les revistes científiques catalanes no fossin les més adequades per recollir, justament, la millor recerca en la literatura del país. Com deia el desaparegut filòleg Joan Solà poques setmanes abans del seu traspàs, «¿Quin és el millor lloc per publicar un treballa sobre Verdaguer?». I es responia a si mateix: «Sens dubte, l'*Anuari Verdaguer*.»

Fem nostres les reflexions, i per això no les reiterem, que en el pòrtic a *Raons de futur*, exposen Daniel Casals i Francesc Foguet, volum publicat fa poc en aquesta mateixa col·lecció. Unes consideracions gens autocomplaents que inclouen tant l'autocrítica com la censura als poders funcionaris i governamentals que han contribuït a

l'angoixant situació actual per què passa l'ensenyament de la literatura. En el volum esmentat, s'hi recullen les actes de la segona edició del *Simposi sobre l'ensenyament de la llengua i de la literatura catalanes a la secundària i a la universitat*, de notable interès també per als investigadors. Novament, com ja es va assenyalar en la Primera Jornada LITCAT, continua donant-se la paradoxa que la relativa bona salut de la recerca sobre literatura catalana no es correspon amb la seva presència a les aules, on els actuals currículums escolars l'han relegada a una situació gairebé testimonial.

Els textos aplegats en aquest volum posen en relleu la vitalitat i la varietat de la recerca que es fa en l'àmbit de la literatura catalana arreu del territori, malgrat totes les dificultats existents. Són estudis encarregats després de les intervencions a les taules de participació i, doncs, en recullen l'esperit i lliguen amb els seus continguts. Cal advertir, però, que, tot i la nostra insistència, alguns dels que hi intervingueren no han respost a la demanda d'enviament del text i, doncs, no figuren en el present volum. Volem posar en relleu especialment el suport i la participació directa del Dr. Manuel Llanas i de la doctoranda Àngela Albarracín en l'organització de la Segona Jornada i en l'edició de la present monografia.

Mentre en preparàvem l'edició, es va produir, dissortadament, la mort del Dr. Joaquim Molas, mestre de diverses generacions d'estudiosos i professors i veritable seny ordenador dels estudis de literatura catalana moderna. Com a petit testimoni de reconeixement i homenatge a la seva obra i la seva figura, reproduïm a continuació unes reflexions seves, escrites cap a 1970, quan la recerca i les publicacions sobre literatura del nostre país eren, ras i curt, un veritable desert. S'hi troba la visió del que Molas somniava o intuïa, acabat el franquisme (que anomenava "la ruptura entre la societat i l'administració"), què es podria esdevenir en els estudis literaris després de realitzat un pla de futur, com així ha estat:

Com tantes altres coses en aquest país, els estudis d'història literària són escassos i fragmentaris. De moment, vivim d'uns bons estudis de literatura medieval [...]. L'estudi de la literatura moderna, en canvi, està encara per encetar. [...] Això enllestit [edicions crítiques, antologi-

es, estudis biogràfics i temàtics], disposaríem dels elements necessaris per a convertir les hipòtesis inicials de treball en grans síntesis interpretatives i podríem entrar amb certes garanties d'èxit en el camp de la competència crítica i internacional. Dur a terme un pla com aquest, tan senzill de formular com difícil d'executar, exigeix un material humà i unes possibilitats institucionals força considerables [...].

La realització del pla, però, no pot pas ésser una obra personal, sinó que demana la presència d'uns equips de treball ben pertretxats, d'unes institucions acadèmiques vives i d'uns òrgans de difusió adequats [...]. Una realització com aquesta, però, és lenta i complexa i exigeix unes inversions econòmiques tan considerables que només les pot satisfer l'administració pública com a representant de tota la societat o, almenys, els grups que controlen les forces de producció.

EUSEBI COROMINA
RAMON PINYOL I TORRENTS

1. Joaquim Molas, *Una cultura en crisi*. Barcelona: Edicions 62, 1971, p. 24-27.

LLENGUA, LITERATURA, EDUCACIÓ I CONSTRUCCIÓ NACIONAL

FRANCESC CODINA-VALLS

Textos Literaris Contemporanis:

Estudi, Edició i Traducció-UVic-UCC

Es pot ensenyar una llengua i prestigiar-la, tot creant-hi una relació afectiva, sense recórrer a la seva literatura, als seus grans textos? Es pot construir una nació, un estat nació, sense generar entre la població una consciència comuna que tingui com un dels seus referents imprescindibles i centrals la tradició literària creada en la llengua nacional i el gran relat col·lectiu teixit per aquesta tradició al llarg del temps?

Abans de reprendre el fil d'aquestes dues preguntes, convé aclarir el concepte de relat col·lectiu. La literatura no sols expressa sentiments i inquietuds universals, fonamentals i intemporals de la humanitat, com ara l'emoció davant la bellesa, l'amor i la mort, o davant el misteri del mal. També expressa vivències personals i col·lectives, tot recollint visions i testimoniatges d'èpoques i fets històrics experimentats per les persones i pels grups humans. I no em refereixo únicament al gènere de la novel·la històrica, que és fruit d'una mirada retrospectiva (per bé que sovint piqui l'ullet al present del lector), sinó sobretot a les obres de qualsevol gènere que tenen com a referent o teló de fons esdeveniments contemporanis a la seva redacció. Pensem en el «Cant de Ramon» de Llull, en les Grans Cròniques reials, però també en les odes «A Barcelona» de Verdaguer i de Maragall, en *La febre d'or* de Narcís Oller, en *La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda o *Incerta glòria* de Joan Sales, en «La ciutat llunyana» de Màrius Torres i en *La fàbrica* de Miquel Martí i Pol.

Tornem a les preguntes inicials, les quals es poden aglutinar en una de sola: pot prescindir una societat de la literatura en tant que contingut central en l'educació obligatòria, i, doncs, marginar-la en el currículum escolar bàsic que hauria de ser comú per al conjunt de la ciutadania d'un país? Aquesta pregunta fa una trentena d'anys hauria semblat gairebé absurda, perquè llengua i literatura

encara vivien en simbiosi a l'ensenyament. Les gramàtiques i els manuals per a l'aprenentatge de la llengua anaven plens de fragments de textos literaris que servien d'exemple, de referència i de punt de partida per a la introducció de conceptes i estructures gramaticals. I, d'altra banda, la literatura era una matèria curricularment ben reconeguda, amb uns objectius clars i uns continguts ben definits, que disposava d'una cambra pròpia podríem dir, força àmplia i ben moblada.

Ara, en canvi, es pot afirmar que la presència de la literatura a l'educació obligatòria s'ha diluït, s'ha afeblit considerablement, o ha perdut el lloc d'honor de què gaudia, com preferiu. Fins al punt que, en molts dels materials destinats a l'ensenyament de la llengua, costa de trobar-hi una narració o un poema d'un dels nostres grans autors passats o actuals. Com si la seva presència fos sobrera, una mena de nosa sumptuària, contraproduent i tot. Per quina causa o causes s'ha produït aquest distanciament? Quin procés, quines idees o tendències hi ha a la base d'aquesta marginació? I quins efectes té?

Per entendre la dinàmica del que s'ha esdevingut i per situar-nos en el moment que vivim, faré un breu repàs del passat i de la tradició de què venim. Després tractaré d'exposar per quines causes i fins a quin punt la simbiosi entre educació, llengua i literatura ha entrat en crisi i potser s'ha trencat —no sabem si definitivament— en el darrer tombant de segle.

Ens podríem remuntar als orígens de l'escriptura, de la literatura i de l'educació escolar (que són per necessitat gairebé simultanis), però no cal recular tant. Podem començar pel Renaixement, quan el llatí era la llengua acadèmica compartida en l'àmbit europeu i quan la trinitat llengua-literatura-educació era indiscutible i plenament operativa per als intel·lectuals que es van ocupar de la qüestió. Així, per exemple, Joan Lluís Vives, en la seva magna obra de reflexió pedagògica a l'entorn de tots els sabers, *De tradendis disciplinis* (1531), recal·cava aquesta relació trinitària en els següents termes:

La llengua és un sagrari de coneixença, i tant si s'ha de conservar alguna cosa com si s'ha de fer servir, actua com a cellerera i rebostera. I posat que és un tresor de coneixença i l'eina de la societat humana,

seria d'interès per a la humanitat que hi hagués una sola llengua de la qual fessin un ús comú totes les nacions. [...] Per aquestes causes i rasons cal aprendre la llengua llatina, i amb correcció, per tal que no es corrompi, puix que si es corromp deixa tot seguit de ser unitària, i cada regió en tindrà la seua pròpia, amb la qual cosa s'esdevindria que els homes no s'entendrien entre ells ni tampoc les ciències que s'hi contenen en la llengua llatina, cosa que nosaltres mateixos veiem que s'ha esdevingut. [...] Evidentment, [l'aprenent] beurà dels autors la llengua, en la qual no hi ha solament els mots, sinó també les idees, i no és possible d'una altra manera (VIANA 1995: 129-135).¹

Val la pena destacar quatre idees connexes d'aquest fragment de Vives que contrasten força amb algunes idees avui dominants sobre la llengua, la seva funció, la seva evolució i el seu ensenyament. En primer lloc, la concepció de la llengua com a repositori de cultura, no sols com a vehicle de comunicació. En segon lloc, la necessitat que se'n desprèn de conservar (per mitjà de la fixació normativa) la configuració formal de la llengua llatina enfront de la «corrupció» o el canvi, precisament per garantir la seva doble funció de repositori cultural i vehicle de comunicació sense limitacions d'espai ni de temps. En tercer lloc, la convicció que l'aprenent només pot aprendre la llengua bevent «dels autors de la llengua», de les fonts literàries (i aquí ve a tomb recordar que les persones de la meua generació encara vam estudiar llatí llegint i traduint Cèsar, Ovidi, Ciceró, etc.). I en quart i últim lloc, l'afirmació que en la llengua (que s'ha de beure dels autors) «no hi ha solament els mots, sinó també les idees». Una conclusió que connecta amb la concepció expressada en primer lloc de la llengua com a repositori cultural, però que va encara més enllà, per tal com es pot considerar que les «idees» expressades en la llengua pels autors en els seus textos poden ser la font de noves reflexions i coneixements.

Aquestes concepcions en relació amb la llengua llatina, la literatura i la pràctica escolar que se'n desprèn, es pot dir que van perviure a Europa fins a principis del segle XIX. En són una mostra clara les

1. La citació és extreta del fragment de *De tradendis disciplinis* de Vives inclòs a VIANA 1995, traduït per Ferran Grau i Codina.

asseveracions que va formular Baldiri Reixac a les *Instruccions per a l'ensenyança de minyons* (1749):

És la llengua llatina una de les més necessàries i útils als minyons que deuen ser destinats a les lletres i a tots los minyons i persones de qualitat i caràcter... [...] perquè s'usa en totes les universitats i acadèmies per ensenyar a tots los que concorren en elles per instruir-se de les ciències... [...] perquè los millors llibres que hi ha en totes les ciències són en llatí. [...] Quan los minyons ja saben declinar los noms i verbs i conèixer la significació que tenen los noms i verbs [...], és moltíssim convenient que s'apliquen a traduir lo llatí en català [...] I deuen procurar formar i parlar lo llatí polit i elegant, i per això serà bo que sàpien les regles d'elegàncies i que llegesquen llibres llatins que sien eloqüents i elegants [...] (REIXAC 1992: 223-227).

Aquesta consideració cultural i literària de la llengua es mantindrà viva a Europa durant el complex procés històric de conversió de les llengües vulgars en llengües de cultura i en llengües acadèmiques. Aquest procés —que arrenca a l'Edat Mitjana i no culminarà fins a finals del segle XIX— no s'ha d'identificar amb el procés de conversió de les llengües vulgars en llengües de creació literària, que havia començat i culminat anteriorment, el qual en tot cas s'ha de considerar una primera etapa del procés complet de «culturitització» de l'ús de les llengües vulgars. Només s'ha de donar una dada per il·lustrar aquest desfasament entre l'avanç de l'ús literari i de l'ús culte general de les llengües vulgars. Si es consulta la base de dades Incunabula Short Title Catalogue de la British Library, es pot saber quants incunables (és a dir, quants llibres impresos fins al 1500, data en què l'ús literari de les llengües vulgars s'havia consolidat) van ser publicats en les diverses llengües. Dono sols les quantitats de les deu llengües amb més títols: 21.306 en llatí, 3.295 en alemany, 2.427 en italià, 1.778 en francès, 572 en neerlandès, 437 en castellà, 240 en anglès, 154 en hebreu, 138 en català, 65 en grec. El fet és que, malgrat alguns casos precoços excepcionals (entre els quals, Llull, que va redactar part de la seva obra no literària en llengua vulgar), a Europa entre els segles XIII i XVIII, la gran majoria d'obres filosòfiques, enciclopèdiques, jurídiques i acadèmiques es van redactar en llatí. Per això no se'ns ha de fer estrany

que, a principi del segle XIX, fos en llatí la majoria de llibres que posseïa, per exemple, la biblioteca de la Universitat de Cervera.²

Tanmateix, a partir sobretot de la Reforma protestant i de la traducció de la Bíblia a l'alemany impresa per Luter, l'expansió de l'ús culte de les llengües vulgars més enllà de l'ús estrictament literari va créixer ràpidament, amb ritmes diferents, en el conjunt del continent. Aquesta tendència es va accelerar a mesura que avançava el procés de formació dels Estats nació, els quals van convertir la llengua vulgar dominant en el seu àmbit respectiu en llengua nacional, oficial i d'Estat, i van adoptar mesures de tot tipus per fer efectiu en els usos comunicatius aquest estatus legal de la llengua. En aquest context, potser el fet més significatiu és la fundació de l'Académie Française per Richelieu el 1635, amb l'encàrrec de «travailler avec tout le soin et toute la diligence possibles à donner des règles certaines à notre langue et à la rendre pure, éloquente et capable de traiter les arts et les sciences» (com diu l'article XXIV del seus estatuts fundacionals). Pel que fa a la Real Academia Española, la seva constitució va ser aprovada en un moment crucial de la història de la formació de l'Estat nació espanyol, el 3 de octubre de 1714, mitjançant una cèdula del rei Felip Vè, atorgada al palau del Pardo, amb l'encàrrec de «cultivar y fijar las voces y vocablos de la lengua Castellana», amb l'objectiu de fer evident que és «una de las mejores que hoy están en uso, y capaz de tratarse y aprenderse en ella todas las Artes y Ciencias, como de traducir con igual propiedad y valentía qualesquiera originales, aunque sean Latinos o Griegos».

El procés imparabile d'expansió de l'ús escrit i culte de les llengües vulgars (que havia començat precisament per la literatura) culminarà al llarg del segle XIX amb l'ocupació dels últims espais acadèmics, universitaris i legals en què el llatí encara es mantenia fort. En conseqüència, les llengües que identifiquen un Estat nació, com ara el castellà i el francès, elevades a llengües «nacionals», aniran desplaçant progressivament el llatí i la literatura llatina de l'educació, fins i tot de

2. Segons Ignasi Casanovas, biògraf de Balmes, «les obres llatines [de la biblioteca de la Universitat de Cervera] eren 2.076, les castellanes 745, les restants estaven en diverses llengües (13)» (CASANOVAS 1932: I, 276).

l'educació superior (per bé que encara hi romandran com a assignatures obligatòries fins a mitjan segle XX).

Vegem ara com, a principi del segle XX, el lingüista Antoine Meillet, a *Les langues dans l'Europe nouvelle* (1918), descrivia el final d'aquest procés i —tot reconeixent l'inconvenient que comportava la desaparició d'una llengua acadèmica comuna— argumentava a favor de l'avantatge qualitatiu que comportava l'ús acadèmic i científic de les llengües nacionals que havien substituït el llatí. Un avantatge que fonamenta en la capacitat creativa de les llengües vives, la qual s'acorda més bé amb les ciències modernes, per contrast amb la fossilització expressiva de les llengües mortes, associades al sabers fixats de les disciplines tradicionals:

Per començar, l'hàbit d'expressar-se en un idioma fixat d'una vegada per totes immobilitza la ciència, per dir-ho així. Una llengua fixada és còmoda per a una ciència tradicional, les idees de la qual es renoven poc; constitueix, però, un entrebanc per a una ciència nova els principis de la qual canvien, i les doctrines es transformen incessantment. El llatí no s'avé, naturalment, a l'expressió de les idees modernes, i només amb artificis s'aconsegueix expressar-se amb els recursos d'una llengua antiga (VIANA 1995: 329).³

Per Meillet aquest avantatge diguem-ne cognitiu i expressiu de les llengües nacionals vives sobre la llengua llatina morta compensava, doncs, de sobres la pèrdua del que havia estat «una llengua de civilització comuna». L'Europa actual, afirmava, «pertany a les llengües nacionals».

La pèrdua del llatí com a llengua de cultura comuna i l'elevació acadèmica de les llengües nacionals tindrà dues conseqüències importants. En primer lloc, l'expansió del que en podríem anomenar el políglotisme cultural entre la intel·lectualitat. Un políglotisme més aviat perceptiu, basat sobretot en la capacitat d'entendre i de llegir diverses llengües estrangeres (i no tant d'escriure-hi, i encara menys de par-

3. La citació és extreta del fragment de *Les langues dans l'Europe nouvelle* de Meillet inclòs a VIANA 1995, traduït per Juli Camarasa.

lar-hi amb fluïdesa). Aquest poliglotisme respon a la necessitat i a l'interès de conèixer la producció cultural en les llengües nacionals. Se'n podrien adduir molts exemples de practicants eminents: Goethe, Leopardi, Balmes, etc. Juntament amb l'expansió del poliglotisme, es produeix l'increment de les traduccions entre llengües nacionals. Tanmateix, es tracta d'una traducció selectiva: no es tradueix pas tot, sinó sols les obres considerades essencials o transcendents. Fa una vintena d'anys l'opció del poliglotisme receptiu encara va ser defensada per Umberto Eco, a la conclusió de *La ricerca de la lingua perfetta* (1993), una obra que planteja la qüestió del tractament de la diversitat lingüística dins l'espai cultural comú europeu:

Questa possibilità non riguarda solo le pratiche di traduzione, bensì anche la possibilità di convivenza in un continente per vocazione multilingue. Il problema della cultura europea del futuro non sta certo nel trionfo del poliglottismo totale (chi sapesse parlare tutte le lingue sarebbe simile a Funes el Memorioso di Borges, con la mente occupata da infinite immagini) ma in una comunità di persone che possono incontrarsi parlando ciascuno la propria lingua e intendendo quella dell'altro, che pure non saprebbero parlare in modo fluente, e intendendola, sia pure a fatica, intendessero il «genio», l'universo culturale che ciascuno esprime parlando la lingua dei propri avi e della propria tradizione (Eco 1993: 376-377).

La segona conseqüència important de l'elevació acadèmica de les llengües nacionals serà la incorporació de la tradició literària nacional a l'ensenyament, en simbiosi amb l'ensenyament de la llengua, com abans succeïa en el cas del llatí i la seva literatura. Tal com diu Geoff Ball, a *Literature in Language Education* (2005), «classic literature (in Greek and Latin) was already central to European education when in the nineteenth century growing nationalist interests and wider numbers entering and continuing education began to lead to emphasis on the importance of national literatures in the official national language being taught» (Hall 2005: 42). D'altra banda, l'ensenyament de llengües estrangeres modernes (que s'anirà introduint als currículums des de finals del segle XIX i al llarg del segle XX) també es durà a terme tenint en compte les respectives tradicions literàries nacionals.

Per tant, els lligams històrics entre la llengua, la literatura i la seva convivència simbiòtica en l'ordenació i en la pràctica educatives no es van pas aflluïr amb el relleu del llatí per les llengües nacionals com a llengües de cultura i de comunicació acadèmica i científica. Ben al contrari, aquest vincle no solament es va mantenir amb els nous actors, sinó que fins i tot es va reforçar per una raó política de pes, ja que la literatura va esdevenir un factor de primer ordre en la construcció de l'Estat nació modern, atesa la seva capacitat de generar una consciència d'identitat comuna per mitjà de la socialització del relat col·lectiu que vehicula. Per aquest motiu va ser incorporada a l'educació no sols com a suport textual de la llengua, sinó també com a matèria específica, especialment en els nivells superiors, compresa la universitat. Així, doncs, amb l'academització de les llengües nacionals, les literatures nacionals van entrar també a l'acadèmia i van convertir-se en objecte d'estudi, de recerca i d'ensenyament sistemàtic. De fet, una de les funcions centrals de les universitats reformades del segle XIX serà l'edició crítica de les grans obres i l'establiment de la història i el cànon de les literatures nacionals.

En aquesta consideració de la literatura com un agent de primer ordre per divulgar el coneixement de la llengua nacional i construir la nació, hi van coincidir, des d'enfocaments diferents, tant el nacionalisme francès postrevolucionari, de base política, constitucional, estatal i estatista, com també el nacionalisme alemany de base cultural o ètnica. Pel que fa al primer cas, val la pena esmentar el cèlebre *Rapport sur la nécessité et les moyens d'anéantir les patois et d'universaliser l'usage de la langue française*, presentat el 4 de juny de 1794 per Henri Grégoire a la Convenció republicana, que proposa la divulgació de la literatura en llengua francesa entre moltes altres mesures per construir la nació (ARACIL 1983: 237-267).

Alguns anys més tard, des d'una Alemanya fragmentada però culturalment força homogènia, i també des d'una posició ideològica molt diferent, el romàntic Friedrich Schlegel, a *Geschichte der alten und neueren Literatur* (1815), sostenia que era precisament la tradició literària, tant la popular com la culta, més que no pas la tradició filosòfica o de pensament, allò que permetia de relligar un poble en una unitat nacional i de vincular-lo a una idea nacional. Apuntem de passada

que, en aquest context històric i ideològic, la frase que va deixar anar Joaquim Rubió i Ors al pròleg de *Lo Gaiter del Llobregat* (1841) no sembla gens innocent: «Catalunya pot aspirar encara a la independència, no a la política [...]; però sí a la literària.» En tot cas, la posició de Rubió i Ors contrasta fortament amb la visió d'un Antoni de Capmany que, cinquanta anys abans, al *Código de las costumbres marítimas de Barcelona...* (1791), havia donat per liquidat el català com a llengua nacional a causa, precisament, de la pèrdua de les estructures d'Estat de la Corona d'Aragó arran de la derrota en la Guerra de Successió: «Fue, en una palabra, una lengua nacional, y no una jerga territorial, desde el siglo XII hasta principios del presente, en que se adoptó, con el nuevo gobierno, la castellana en todos los tribunales y actos públicos de la Corona de Aragón. Desde esta época sólo ha quedado reservada para el trato familiar de las gentes y uso doméstico del pueblo.» Enfront d'aquesta posició de Capmany, que bàsicament és la mateixa que trobem en Balmes, en el primer Milà i Fontanals i en la gran majoria d'intel·lectuals durant tot el segle XVIII i la primera meitat del XIX, la reivindicació de la independència literària que va preconitzar Rubió i Ors i va assumir el moviment de la Renaixença i els seus principals actors literaris, Verdaguer en primer lloc, va significar una ruptura radical. Una ruptura que, més enllà de la llengua i la literatura, en concórrer i associar-se amb altres fenòmens, especialment la diferenciació social de Catalunya provocada pel procés d'industrialització, acabaria tenint un paper clau en el sorgiment i l'expansió del catalanisme polític. Es pot dir, doncs, que, en el cas català, la simbiosi de llengua i literatura ha estat i és també un factor rellevant en el procés de reivindicació i de construcció d'un Estat nació propi o de les seves aproximacions (autonomia, estat federat, etc.).

Reprenquem ara el fil i recapitem. Dèiem que la literatura nacional s'integra a la instrucció pública no sols per tal de facilitar l'adquisició de la llengua, sinó també amb l'objectiu de fomentar la consciència nacional entre la ciutadania de l'Estat. En efecte, com ja s'ha dit, la literatura teixeix el relat col·lectiu d'un poble. A més, dona veu als llocs del territori on aquest poble habita, tot omplint-ne els paisatges de contingut històric o mític, fins a arribar a dotar-los en alguns casos de valor simbòlic. Temps i espai nacional, història i geografia, i amb

elles també valors col·lectius i formes de vida, es condensen en la paraula inscrita en la tradició literària. I el coneixement i la lectura de les obres ens en fan conscients; d'alguna manera ens revelen el sentit del nostre «àmbit de tots els àmbits».

Per aquesta raó, inevitablement, la literatura es converteix sovint en un instrument polític. Adduiré sols dos exemples ben oposats de l'ús de la literatura per part de les estructures polítiques amb l'ànim de fomentar el patriotisme i la consciència nacional. El primer és per mi particularment colpidor. Es tracta del volum antològic *Presència de Catalunya. La terra. El paisatge català a través dels seus poetes* (publicat el 1938 pels Serveis de Cultura al Front de Generalitat de Catalunya), el qual, tal com es diu a la «Cloenda», pretenia «dur al pensament i al cor» del «soldat català de l'Exèrcit de la República» la presència del paisatge de Catalunya per mitjà de la poesia, per tal que lluités «amb l'arma al braç» perquè la nació no fos «dominada, ni esclavitzada, ni destruïda». El segon exemple, ben distint, és l'antologia titulada *Aprendiz de hombre*, a cura de Gonzalo Torrente Ballester, publicada per Editorial Doncel (el 1966 en va sortir la vuitena edició), amb *copyright* de la Delegación Nacional de Juventudes; aquesta antologia era utilitzada a les escoles com a llibre de lectura «para enseñanzas de Educación Política en 2.º Curso de Bachillerato General», segons que consta a la pàgina de crèdits; contenia cinquanta-cinc textos d'autors diversos (Cela, Calderón, José Antonio, Pérez Galdós, Ortega y Gasset, etc.), precedits d'una introducció interpretativa, amb els quals es volia il·lustrar episodis històrics, inculcar els valors que s'identificaven amb el règim franquista i, sobretot, fomentar la consciència nacional espanyola. Aquestes dues antologies són una bona mostra del valor formatiu que fins no fa gaire s'atribuïa a la literatura i, és clar, també de la seva instrumentalització per les diverses posicions nacionals i ideològiques.

Tanmateix, en l'actualitat no sembla pas que el poder estatal atorgui tanta rellevància al valor formador de la literatura «nacional», que ha quedat força relegada en la l'educació. I, probablement, aquest fet s'ha d'interpretar com un símptoma clar del declivi de l'Estat nació.

L'afebliment efectiu de la sobirania de l'Estat nació enfront dels poders econòmics i mediàtics globalitzats i de les estructures i orga-

nismes supraestatals és avui un tòpic, però un tòpic fonamentat. No m'hi estendré, però val la pena de precisar que, si és ben evident que els Estats s'afebleixen en el batibull de la globalització, encara ho és més que també s'afebleixen els subestats (com ara l'autonomia catalana), que han de resistir la tendència involutiva dels Estats a recuperar per baix les competències que han perdut per dalt. Aquest afebliment tant dels Estats com dels subestats (i de les garanties de benestar que oferien) provoca un malestar social profund, que arreu dóna ales als moviments que reivindiquen una recuperació de la sobirania de l'Estat nació i, en conseqüència, de la seva capacitat de promoure polítiques públiques de benestar per al conjunt de la nació. Aquest és el punt bàsic que, més enllà de les grans diferències ideològiques, té en comú el discurs de les noves forces polítiques emergents a Europa que avui reivindiquen la recuperació de sobirania per part dels Estats nació. En la mateixa línia s'ha de situar la reivindicació independentista d'Escòcia o de Catalunya, dues nacions sense estat en què una part important de la població veu ara en la consecució d'un estat propi la via més eficaç per a la millora econòmica i social.

Aquest afebliment polític de l'Estat nació es produeix en concomitància amb un altre fenomen no tan visible, però igualment trasbalsador: la crisi de la cultura nacional, que tendeix a diluir-se en el remolí de la globalització, entre altres causes per l'impacte de les noves tecnologies de la informació i la comunicació, les quals propicien l'accés massiu a una enorme oferta d'oci cultural caracteritzada pel que en podríem dir un presentisme cosmopolita. Si ens cenyim a l'àmbit de la tradició literària nacional, veurem que, malgrat que aquesta sigui ara més accessible que mai, es veu obligada a competir en el marc d'un mercat cultural global en què la concurrència s'ha multiplicat per l'aparició de nous canals i nous formats d'accés al consum cultural, pel llançament constant de novetats i, en el camp estricte de la lectura, per l'expansió de les traduccions sistemàtiques de les obres dels autors d'èxit global.

Alain Finkielkraut, en un llibre recent i força polèmic, titulat significativament *L'identité malherueuse* (2013), ha batejat aquest fenomen molt estès al món occidental amb el terme de «desidentificació», entesa com una tendència al desenganxament de la tradició nacional:

Fragilité de l'identité nationale. [...] Il nous est permis de congédier nos pères. Nous avons le droit d'être étourdis, inconséquents, discontinus, attirés par mille autres choses. Nous pouvons délaissier la syntaxe du récit national pour la parataxe de l'actualité perpétuelle (FINKIELKRAUT 2013: 146-147).

La sintaxi del relat col·lectiu nacional s'abandona per abraçar la parataxi de la novetat perpètua. El diàleg amb el passat que propicia la literatura queda així dificultat, si no impedit, pel presentisme cosmopolita. Finkielkraut es queixa que, paradoxalment, just quan els clàssics francesos són més accessibles que mai en edicions digitals gratuïtes o molt econòmiques, la seva lectura és desterrada de l'escola. D'altra banda, denuncia el fet que gairebé tota la tradició literària es trobi sota sospita política o ideològica: perquè no existeix cap obra que, descontextualitzada, no pugui ser titllada d'etnocèntrica, patriarcal, racista, elitista, classista, sexista, burgesa... o tot plegat alhora. Fer llegir *Le Cid* de Corneille (com fer llegir *Canigó* de Verdaguer) podria ferir determinades sensibilitats ètniques i religioses; per tant, se'n prescindeix.

En el món acadèmic i universitari també s'observa un desplaçament similar del focus d'interès. Es podria dir que, al llarg dels darrers trenta anys, en el camp literari, tant en els programes formatius com de recerca, la «sintaxi» de la història literària nacional ha anat cedint terreny a la «parataxi» dels «estudis culturals». Per copsar la interrelació entre aquesta darrera evolució dels estudis humanístics i literaris, el declivi de l'Estat nació i la transformació de la institució universitària (cada vegada més servil amb els poders econòmics globalitzats i menys compromesa en la vertebració de la cultura nacional), és molt interessant, lúcida i vigent l'anàlisi que va desenvolupar Bill Readings a *The University in Ruins* (1996). Segons aquest autor, a cavall de la globalització i del declivi de l'Estat nació, està emergint una universitat posthistòrica, mercantilitzada, culturalment «desreferencialitzada», en què un determinat concepte d'«excel·lència», quantificable i aplicable a qualsevol objecte, preval sobre els conceptes de valor, missió i compromís social; i en la qual els estudiants són tractats com a consumidors i futurs productors o emprenedors, i no pas com a ciu-

tadans en formació i futurs professionals i experts al servei del progrés col·lectiu de la nació. La causa profunda d'aquest capgirament rau en el poder abassegador del capital transnacional, que penetra els Estats i les Universitats i les acaba convertint en meres empreses imbuïdes de la lògica del sistema econòmic, les quals s'adapten mansament al seu joc d'interessos:

Meanwhile, the state is merely a large corporation to be entrusted to businessmen, a corporation that increasingly serves as the handmaiden to the penetration of translational capital. The governmental structure of the nation-state is no longer the organizing center of the common existence of peoples across the planet, and the University of Excellence serves nothing than other than itself, another corporation in a world of transnationally exchanged capital (READINGS 1996: 42-43).

En aquest nou marc, és explicable que l'estudi i la recerca sobre la literatura nacional hagi perdut la centralitat i el prestigi de què havia gaudit al si del model d'universitat vinculat a la construcció de l'Estat nació que s'havia estès al món occidental des de principis del segle XIX.

Una altra causa de la marginació de la literatura en l'educació i, en particular, en l'ensenyament de la llengua s'ha de cercar en la tendència, avui dominant, de reduir les llengües a la seva dimensió comunicativa. En contra del que pensava Joan Lluís Vives al segle XVI i del que avui pensa Noam Chomsky (que també sosté que tota llengua és un repositori cultural, tal com va afirmar a un dels *Talks at Google*, el 4 d'abril de 2014), ha arrelat fortament la creença que una llengua és una eina de comunicació i poca cosa més. Una eina de comunicació quotidiana (per fer-se entendre a la cafeteria o a l'aeroport) o bé una eina de comunicació científica, tant se val, però al capdavall una eina que no va pas íntimament associada a una cultura ni a una literatura.

Aquesta idea dominant ha comportat dues conseqüències greus. La primera ha afectat l'educació, en què l'adopció general de l'anomenat enfocament comunicatiu en l'ensenyament de la llengua ha propiciat el divorci entre llengua i literatura. Això s'ha produït perquè s'ha

fet una translació mecànica dels plantejaments didàctics i metodològics propis de l'ensenyament de les llengües estrangeres a l'ensenyament de la llengua nacional. Com és lògic, en l'ensenyament d'una llengua estrangera no ambiental, convindrà partir del que ja és conegut per l'aprenent (com ara els elements d'una situació comunicativa quotidiana o uns determinats tipus de discurs i de referents), per tal d'introduir-lo a allò que li és desconegut, que és la llengua nova (vocabulari, estructures, etc.). Però en la llengua pròpia, nacional, ambiental, allò que l'aprenent coneix és precisament la llengua tal com es manifesta en l'ús comunicatiu més quotidià: caldria doncs exposar-lo a altres usos, com el literari, en el qual apareixen estructures i vocabulari nous per a ell, per tal d'ajudar-lo a ampliar el domini del llenguatge. Si en comptes d'empènyer-lo a descobrir aquest territori nou i ple de substància lingüística i humana que és la literatura, es condemna l'aprenent a caminar en cercles en el territori familiar i sovint banal de la comunicació quotidiana, s'aconseguirà que no aprengui ni llengua ni literatura, i probablement que s'avorreixi força.⁴

La segona conseqüència de la reducció de les llengües a la dimensió comunicativa ha consistit a afavorir la tendència al monopoli de l'anglès com a llengua de comunicació, però també de cultura i de ciència a nivell internacional. El poliglòtisme receptiu que havia estat característic de la intel·lectualitat europea s'ha vist progressivament substituït pel domini abassegador de l'anglès en la comunicació acadèmica. Molt sovint d'un anglès molt pobre i estereotipat que permet d'expressar resums sumaris, dades i resultats, però més difícilment de raonar i argumentar amb tota la potència i subtileza amb què es pot fer amb la llengua nacional de cadascú. D'altra banda, la necessitat de dominar aquest anglès comunicatiu ha relegat a un segon pla la necessitat d'incrementar el domini de la llengua pròpia i, per tant, també la necessitat de recórrer a la seva literatura per trobar-hi formes i models d'expressió.

Tot plegat ha portat a una desvaloració de la literatura en tant que referent central de la cultura nacional (ella mateixa en crisi) i en tant

4. Un tractament més extens de la qüestió del paper de la literatura en l'ensenyament de la llengua es pot trobar a CODINA 2008 i CODINA 2010.

que instrument imprescindible per a l'ampliació del domini de la llengua. Una desvaloració que ajuda a entendre la seva marginació en l'ensenyament i en altres àmbits.

Però no totes les causes de la desvaloració social de la literatura són exògenes. N'hi ha també d'endògenes. Des del segle XIX fins avui, tant en la creació com en la teoria i la crítica, les tendències intel·lectualment dominants de la literatura contemporània han propugnat el seu desplaçament vers el formalisme, és a dir, vers la puresa artística, el trencament amb el real, la «desreferencialització» i un cert diguem-ne entotsolament tautològic (la literatura que tracta de literatura, la poesia que tracta de poètica, etc.). William Marx ha explicat aquesta evolució a *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation. XVIIIe-XXe siècle* (2005). I ha remarcat que, paradoxalment, com més s'ha esforçat la literatura a descontaminar-se de les impureses del contingut a fi de pujar de rang en l'escala formal de les arts, més ha disminuït el seu grau de valoració social:

Tel fut le calcul plus ou moins avoué des formalistes. Ce qu'ils ne comprennent pas, cependant, c'était qu'une œuvre complètement coupée du réel perdait toute chance d'intéresser qui ce que fût. L'intention de maintenir la littérature dans son intégrité et de la soustraire aux influences du monde extérieur était éminemment louable, mais, pour la réaliser, c'était trop cher payer que de réduire l'art du langage á un pur problème formel. L'arme était à double tranchant. Aussi le triomphe de la forme, tel que Nietzsche en avait initié le processus, ne préparait-il qu'en apparence celui de la littérature: sans éveiller de soupçon, par d'insensibles mouvements, il ne fit que confirmer son inexorable dévalorisation (MARX 2005: 104).

La constatació d'aquest atzucac va portar fa pocs anys Tzvetan Todorov, que havia estat un practicant destacat de la crítica formalista, a escriure l'assaig *La littérature en péril* (2007), que ve a ser una veritable retractació, en què proposa retornar la literatura a la societat:

Alliberar la literatura de la cotilla asfixiant en què se la tanca, feta de jocs formals, plans nihilistes i egocentrisme solipsista? Això podria, alhora, engrescar la crítica cap a uns horitzons més amplis, traient-la

del gueto formalista que tan sols interessa a altres crítics i obrint-la al gran debat d'idees de què participa tot coneixement de l'home (TODOROV 2007: 92).

La proposta radical de Todorov resulta particularment interessant quan es concreta en l'àmbit escolar, en el qual també s'havia fet sentir, per via d'una desencertada transposició didàctica, l'empremta feixuga de l'enfocament formalista de la literatura, un dels factors endògens que han contribuït a marginar-la:

L'efecte més important d'aquesta mutació correspon a l'ensenyament escolar de la literatura (del «francès»), ja que aquest s'adreça a tots els infants i, a través d'ells, a la majoria dels adults; és per això que voldria tornar-hi a manera de conclusió. L'anàlisi de les obres a l'escola ja no hauria de tenir per finalitat il·lustrar els conceptes que acaba d'introduir tal o tal lingüista, tal o tal altre teòric de la literatura, i per tant presentar-nos els textos com una execució del llenguatge i del discurs; la seva tasca seria fer-nos accedir al seu sentit, perquè postulem que aquest, al seu torn, ens condueix a un coneixement d'allò humà, el qual importa a tothom (TODOROV 2007: 92-93).

En definitiva, el que proposa Todorov és recuperar una concepció que en podríem dir «impura» de la literatura; i agafar-la, a l'escola, pel cantó que la fa més interessant: per «allò que importa a tothom», és a dir, pel grau de coneixement que ens pot aportar sobre la nostra condició humana. I, s'hi podria afegir, pel grau de coneixement que ens pot aportar del nostre temps i el nostre espai nacionals, en tant que relat col·lectiu teixit al llarg de la història i del territori per veus diverses que han donat una consistència discursiva a la nostra identitat.

Pel que fa a la llengua, la seva relació amb la literatura i el seu ensenyament, també s'alcen veus que proposen una recuperació de la concepció de la llengua com a repositori cultural. Un repositori al qual s'accedeix sobretot per la via de la lectura literària entesa en un sentit ampli, que comprèn no sols la narrativa, la poesia i el teatre, sinó també l'assaig i el que se'n diu la literatura d'idees. En aquesta línia, trobo que són molt clares i pertinents les consideracions que fa Jürgen Trabant a *Was ist Sprache?* (2008), quan hi tracta de l'ensenyament

ment a Europa d'idiomes estrangers altres que l'anglès. Unes consideracions que en bona mesura també es podrien aplicar a l'ensenyament de les llengües nacionals:

Das Problem des aktuellen Sprachenlernens in den Schulen ist doch, daß die weiteren Fremdsprachen mit demselben Lernziel angeboten werden wie das Englische: effektive internationale Kommunikation. Das ist aber ziemlich uninteressant, wenn man dieses Ziel sowieso schon mittels des Englischen erreichen kann. Daher sollte an ein ganz anderes Erlernen dieser dritten Sprache gedacht werden. Lernziel des Fremdsprachenunterrichts sollte nicht allein die sogenannte kommunikative Kompetenz sein, sondern das —durchaus auch kognitive— Kennenlernen der anderen Struktur der fremden Sprache, das Lesen bedeutender Texte und die Anfreundung mit der Kultur der Länder, in denen diese Sprache gesprochen wird. Hier könnte wieder das alte Latein ein Vorbild sein: Der klassische Lateinunterricht —wäre er jemals intelligent erteilt worden— hatte eigentlich genau diese Aufgabe: Kennenlernen der Struktur des Lateinischen, Lesen wichtiger Texte in dieser Sprache, Kennenlernen der Kultur, die sich in dieser Sprache ausdrückte, kurz: *Bildung*. Das Ungarische, das Italienische, das Polnische sind genauso wertvolle Gegenstände sprachlicher Bildung wie die klassischen „Bildungssprachen“ Latein und Griechisch (die man aber natürlich ebenfalls nicht aus dem europäischen Sprachcurriculum verbannen sollte).

Welche Sprache für Europa? Der Singular ist falsch. Es geht um mindestens drei Sprachen, von denen jede in verschiedener Hinsicht eine Sprache „für Europa“ wäre: eine für die je eigene europäische Identität, eine fürs praktische internationale Kommunizieren (nicht nur) in Europa und mindestens eine für das Verständnis des europäischen Anderen (TRABANT 2008: 204).

En definitiva, el que proposa Trabant és superar la reducció de les llengües a la dimensió comunicativa i recuperar llur lligam amb les cultures respectives, especialment amb la literatura. Considera que és el camí perquè l'ensenyament de llengües estrangeres altres que l'anglès guanyi espai a Europa, cosa bàsica per a l'enfortiment d'una identitat supranacional comuna europea, però impossible si l'únic element que es valora d'una llengua és la seva capacitat de comunicació en

l'aspecte merament quantitatiu (mesurada en nombre d'usuaris i extensió geogràfica).

Al meu entendre, refer i enfortir aquest lligam és encara més necessari en el cas del català, una llengua nacional que corre el risc de ser minoritzada en el seu domini lingüístic, no sols per l'acció constant d'uns Estats hostils, sinó també per l'impacte de la globalització econòmica i comunicacional. En la nostra situació, no ens podem conformar a «facilitar» la llengua per mitjà de l'escola a les noves generacions, i a fer-ho amb fredor, des d'un enfocament estrictament comunicatiu. En la nostra situació de lluita per la pervivència, ens hem de proposar, també, de forjar en la consciència dels futurs ciutadans un vincle afectiu i identitari amb la llengua. I és per això que els l'hem d'oferir plena de contingut, de contingut humà, cultural i social, de manera que el seu domini i la seva pràctica no esdevinguin només útils, sinó també valuosos. Aquesta és la raó per la qual la literatura, en totes les seves manifestacions, de la cançó popular a l'alta poesia, de la novel·la de gènere a l'assaig filosòfic, hauria d'estar ben present a l'hora d'aprendre la llengua; i, a més, hauria de disposar d'un espai propi i ben reconegut en l'ordenació curricular de l'ensenyament obligatori. Una altra raó de pes que justifica aquestes demandes, com s'ha dit, és el fet que la tradició literària vehicula i continua el nostre millor, més extens i més intens, relat col·lectiu, el coneixement del qual mitjançant la lectura contribueix a donar consistència a la nostra identitat.

Però, compte!, quan aquí dic «literatura», em refereixo als textos, a les obres, a les novel·les, als poemes, no pas al conjunt de conceptes i termes de la teoria literària ni tampoc a la historiografia literària o a l'aparat filològic, que en l'ensenyament obligatori s'haurien de conformar a realitzar una modesta, mínima, i tan desapercebuda com es pugui, funció de suport per a la comprensió de les obres de creació.

I, és clar, per tal que aquesta reintroducció plena de la literatura a l'educació es faci amb totes les garanties de qualitat, cal també que (malgrat les modes i els criteris esbiaixats amb què avui es mesuren l'impacte i l'excel·lència) les universitats catalanes continuïn sense defallir exercint aquesta funció tan necessària per a qualsevol comunitat nacional que vulgui persistir: la investigació i l'estudi en el camp de la literatura nacional.

BIBLIOGRAFIA

- ARACIL (1983): Lluís Vicent Aracil, *Dir la realitat*, Barcelona: Edicions Països Catalans.
- CASANOVAS (1932): Ignasi Casanovas, *Balmes. La seva vida. El seu temps. Les seves obres* (tres volums), Barcelona: Biblioteca Balmes.
- CODINA (2008): Francesc Codina i Valls, «Llengua, literatura i educació», *Articles de didàctica de la llengua i la literatura*, 45 (juny), p. 111-121.
- (2010): Francesc Codina i Valls, «La poesia, art educadora», dins: Glòria Bordons (ed.), *Poesia Contemporània, tecnologies i educació*, Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, p. 25-33.
- ECO (1993): Umberto Eco (1993), *La ricerca della lingua perfetta*, Roma: Editori Laterza.
- FERRER (1985): Francesc Ferrer i Gironès, *La persecució política de la llengua catalana*, Barcelona: Edicions 62.
- FINKIELKRAUT (2013): Alain Finkielkraut, *L'identité malherreuse*, París: Éditions Stock.
- HALL (2005): Geoff Hall, *Literature in Language Education*, Nova York: Palgrave Macmillan.
- MARX (2005): William Marx, *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIII^e-XX^e siècle*, París: Les Éditions de Minuit.
- READINGS (1996): Bill Readings, *The University in Ruins*, Harvard University Press.
- REIXAC (1992): Baldiri Reixac, *Instruccions per a l'ensenyança de minyons* [1749], pròleg de Salomó Marquès, edició a cura de Sadurní Martí i Francesc Feliu, Barcelona: Eumo Editorial / Diputació de Barcelona.
- TODOROV (2007): Tzvetan Todorov, *La literatura en perill*, traducció d'Isabel Margelí Bailo, Barcelona: Galàxia Gutenberg / Cercle de Lectors.
- TRABANT (2008): JürgenTrabant, *Was ist Sprache?*, Munic: Verlag C. H. Beck.
- VIANA 1995: Amadeu Viana (ed.), *Aspectes del pensament sociolingüístic europeu*, Barcelona: Editorial Barcanova.

TRADUCCIÓ I EDICIÓ LITERÀRIA A CATALUNYA DURANT LA DICTADURA DE PRIMO DE RIVERA*

JORDI CHUMILLAS

*Textos Literaris Contemporanis: Estudi,
Edició i Traducció-UVic-UCC*

1. OBERTURA

El 13 de setembre de 1923, Miguel Primo de Rivera, aleshores capità general de Barcelona, adreça un *Manifiesto al país y al ejército* en què informa de l'alçament de l'Exèrcit contra el Govern presidit per García Prieto. D'aquesta manera, arriba al poder mitjançant un cop d'estat que comporta la supressió del sistema constitucional, la instauració d'un govern militar dirigit per ell mateix i, també, la imposició de la censura en el sector editorial, tant pel que fa a les publicacions periòdiques com al llibre imprès. L'objectiu d'aquesta censura és l'habitual: oferir una imatge pública idíl·lica i allunyada de la realitat de l'Estat i de la dictadura (ROIG ROSICH 1992: 434). Tanmateix, i contràriament al que pugui semblar, de 1923 a 1930 el sector editorial experimenta un creixement evident, tant pel que fa als segells editorials existents com als volums publicats, originals i traduïts.

En aquest estudi poso l'èmfasi precisament en les traduccions i, més concretament, en les literàries, i és així que em proposo d'esbossar un panorama general de la traducció i l'edició literària a Catalunya durant els anys de la dictadura.

Les observacions que ofereixo parteixen d'una base de dades que he programat i que permet accedir, a partir d'opcions de cerca similars a les d'un catàleg bibliogràfic digitalitzat, a prop de 2.000 traduccions literàries publicades a Catalunya coincidint amb el període estudiant, tant al català com a l'espanyol, i independentment de si són

* Aquest treball s'inscriu en les investigacions del grup de recerca de la Universitat de Vic - Universitat Central de Catalunya «Textos literaris contemporanis: estudi, edició i traducció», grup consolidat per la Generalitat de Catalunya (2014SGR1380).

primeres edicions o reedicions de traduccions anteriors. Aquesta base de dades és el resultat d'un minuciós procés de buidatge plantejat amb una voluntat exhaustiva, i que té en consideració nombrosos catàlegs editorials de l'època i, també, obres bibliogràfiques com la *Bibliografía general española e hispanoamericana*, publicada per les Cambres Oficials del Llibre de Madrid i Barcelona entre els anys 1923 i 1942.

A partir, doncs, de múltiples cerques dirigides dins aquesta base de dades, he preparat diversos gràfics que, de forma succinta, em permeten desenvolupar consideracions relatives a les traduccions publicades durant aquests anys, les llengües d'origen d'aquestes traduccions, els gèneres, matèries i autors més traduïts, els segells editorials amb més traduccions publicades i, finalment, els traductors que les signen.

2. EDICIÓ DE TRADUCCIONS A CATALUNYA ENTRE 1923 I 1930: PANORAMA GENERAL

2.1 Traduccions publicades de 1923 a 1930

Quan s'estudia l'efecte produït per la censura en la producció periòdica i bibliogràfica del període 1923-1930, tot indica que si bé s'aplica i es gestiona amb duresa dins l'àmbit de la premsa, en comparació, es mostra més tolerant i menys sistemàtica en l'àmbit editorial i del llibre. El gràfic següent (fig. 1) sembla reforçar aquesta idea:

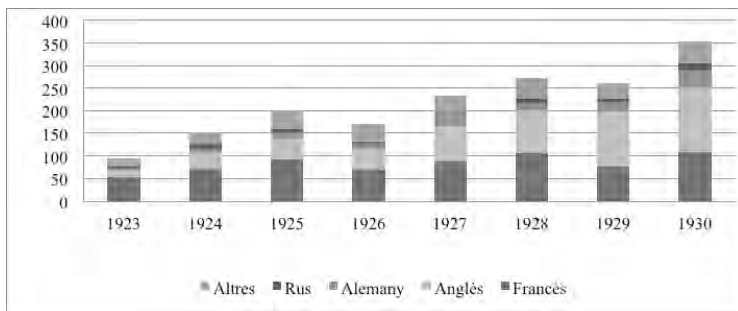


FIGURA 1. Evolució anual de les traduccions literàries publicades entre 1923 i 1930

Segons es desprèn de la Figura 1, de 1923 a 1930 la xifra de traduccions literàries publicades anualment segueix una clara tendència a l'alça, de manera que es passa d'encara no un centenar de títols editats el 1923 a més de 350 l'any 1930. Aquest creixement, extrapolable a l'edició en general, no és puntual i accidental, sinó que segueix una clara progressió que, amb totes les reserves, només es frena els anys 1926 i 1929. En aquest punt, es fa necessari precisar que, entre les editorials de l'època, resulta una pràctica habitual no especificar l'any exacte de publicació d'alguns dels títols que ofereixen als seus catàlegs. És així que a l'hora de dibuixar el gràfic només tinc en compte les traduccions datades, fet que probablement altera els valors que hi represento; sigui com vulgui, tot i que aquests valors no són complets, sí que esdevenen obertament representatius.

En aquest creixement de l'activitat editorial, hi intervenen diversos factors. D'una banda, ja he apuntat que la censura es mostra més tolerant amb el llibre imprès (sempre que no tingui connotacions polítiques evidents), potser perquè se li atribueix una difusió menor a la de la premsa periòdica i, per tant, es considera menys perillós (ROIG ROSICH 1992: 437-438). A aquesta tolerància relativa, s'hi afegeix el fet que la responsabilitat d'aplicar la censura recau en els governs civils, el personal dels quals no sempre és prou competent i, per tant, acaba actuant de forma arbitrària i aplicant criteris en cap cas unificats: així, obres inicialment censurades sovint superen les traves administratives amb un simple canvi de títol.¹ La barreja de tolerància i cert descontrol permet a una part del sector multiplicar els esforços d'edició i divulgació de les novetats en tant que actitud de resistència davant les imposicions dictatorials. D'altra banda, però, el factor que probablement incideix de manera més decisiva en l'auge de l'activitat editorial és l'augment i la diversificació del públic lector, que obliga les editorials a ampliar i estratificar l'oferta per tal d'oferir catàlegs que no només siguin heterogenis des del punt de vista temàtic, sinó que també s'adrecin a tota mena de consumidors, des dels més popu-

1. LLANAS (2005: 14 -15) recull el cas d'*El silenci de Catalunya* de Francesc Cambó, una obra inicialment prohibida que, finalment, supera la censura amb un únic canvi respecte de l'original: el títol, que passa a ser *Per la concòrdia*.

lars als més refinats i sofisticats. De la mateixa manera, aquest augment i diversificació ofereix mercat a noves iniciatives editorials que, ben aviat, troben el seu lloc entre els lectors.

2.2 Llengua d'origen de les traduccions

Per assolir l'objectiu d'esbossar un panorama general de la traducció literària a Catalunya durant la primera dictadura del s. XX, ofereixo un gràfic (fig. 2) que distribueix les traduccions publicades de 1923 a 1930 segons les llengües d'origen. No tinc en compte les llengües a partir de les quals treballen els traductors pel fet que, sovint, tradueixen de forma indirecta a partir de versions prèvies en altres llengües i no pas del text original (succeeix habitualment en la traducció d'obres escrites en llengües eslaves).

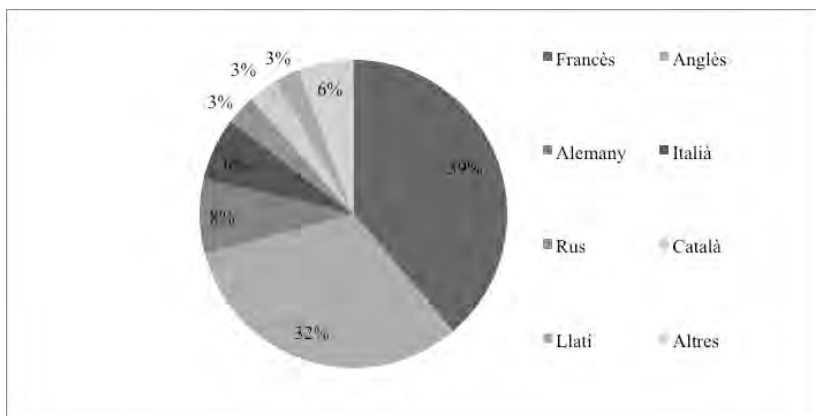


FIGURA 2. Traduccions literàries publicades entre 1923 i 1930 segons la llengua d'origen

El francès és la llengua d'origen més traduïda, amb 745 títols (aproximadament el 39% del total), seguida de prop per l'anglès, amb 615 (32%). Ja a molta distància se situen l'alemany i l'italià, amb 152 (8%) i 127 (6%) traduccions respectivament, i encara més enllà, el rus (61), el català (58) i el llatí (52), amb un 3% del total en cada cas. El 6%

escadusser se'l reparteixen una vintena de llengües, entre les quals destaquen el grec (21), el portuguès (17) i el suec (13). El panorama lingüístic es manté força similar si només es tenen en compte les traduccions al català (poc més de 400): el francès continua liderant la classificació (31%) i eixampla la distància amb l'anglès (20%); el canvi més significatiu es produeix en el tercer lloc, que ara ocupa el llatí (12%); a continuació, i amb aquest ordre, apareixen l'alemany (11%), el rus (7%), el grec (6%), l'italià (4%) i, finalment, una dotzena de llengües que, juntes, completen el 9% restant.

Sembla, doncs, que la llengua estrangera de referència durant la dictadura de Primo de Rivera és el francès: a banda de ser la més traduïda, és també la més estudiada i, sovint, la que predomina en els cercles culturals; a més, habitualment es converteix en llengua de comunicació i mediació entre usuaris de procedència diversa. Tot i que el pes de l'anglès com a llengua de traducció és notable, no arriba a les xifres del francès: de fet, l'auge de l'anglès com a llengua estrangera de referència no es produirà fins a la segona meitat del s. XX. Pel que fa a la resta, m'aturo puntualment en el llatí, la presència del qual va estretament associada a l'activitat de les editorials especialitzades en el llibre religiós i ens els autors clàssics.

En aquest punt torno a la Figura 1, que permet observar les evolucions de les quatre llengües globalment més traduïdes durant la dictadura (això és, el francès, l'anglès, l'alemany i l'italià) i establir les tendències pertinents. La primera fa referència a la presència del francès, que si bé aporta una xifra constant de traduccions que es mou entre les 50 i les 100 anuals, veu com el seu pes proporcional es redueix any rere any. Al seu torn, l'anglès experimenta un fenomen contrari que el porta de la vintena de traduccions aparegudes el 1923 a les prop de 150 de 1930; així, tot i que globalment és la segona llengua més traduïda del període, en els dos darrers anys (1929 i 1930) ja supera obertament el francès i, per tant, apunta les bases que, com he comentat en el paràgraf anterior, el portaran a convertir-se en la principal llengua estrangera anys a venir.

2.3 Gèneres i matèries amb més traduccions

Em centro ara en els gèneres i matèries objecte de traducció entre 1923 i 1930. Abans, però, vull puntualitzar que, a l'hora de filtrar les traduccions que calia tenir en compte, aplico un criteri àmpliament acceptat, i opto per considerar literatura qualsevol obra que actualment tingui un evident valor estètic, ja sigui pel contingut, ja sigui per la forma. D'aquesta manera, a banda de les obres que entren en els cànons de la literatura universal, incloc a la base de dades un bon nombre de títols religiosos o clàssics del grec i del llatí, així com també, i cito WELLEK i WARREN (1948: 15), «qualsevol tipus de ficció, fins i tot la pitjor novel·la, el poema més dolent o l'obra teatral més penosa que ens puguem imaginar».²

Ara sí, el gràfic següent (fig. 3) classifica les prop de 2.000 traduccions identificades segons el gènere o matèria a què pertanyen:

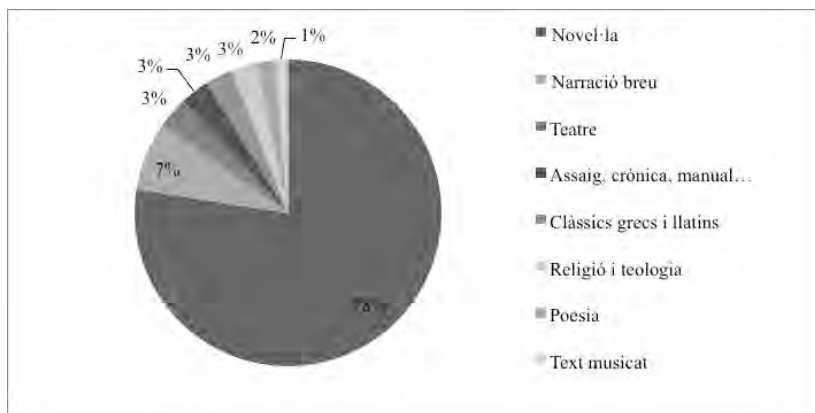


FIGURA 3. Traduccions literàries publicades entre 1923 i 1930 segons el gènere o matèria

Sens dubte, la novel·la s'endú la part del lleó: concentra el 78% de les traduccions publicades entre 1923 i 1930 (gairebé 1.500 volums), i

2. La traducció és meva.

deixa a una enorme distància la narració breu (141 traduccions, que representen el 7% del total). Encara més lluny, i amb un pes del 3% en tots quatre casos, se situen les obres de teatre (63 traduccions), una miscel·lània d'assaigs, cròniques, manuals o llibres de viatges (59), els clàssics grecs i llatins (56) i les obres religioses (52). Tanquen la relació els reculls de poesia (39 traduccions, això és, el 2% del total) i els textos musicats, gairebé sempre llibrets operístics (un 1% integrat per 25 traduccions). Aquestes xifres varien sensiblement si només es tenen en consideració les aproximadament 400 traduccions al català: la novel·la continua sent el gènere dominant, però amb una pes obertament menor, que se situa al 38%; darrere, i en aquest ordre, se situen el teatre (14%), els clàssics grecs i llatins (13%),³ la narració breu (13), les obres religioses (9%), els textos musicats (6%), la miscel·lània d'assaigs, cròniques, manuals i llibres de viatges (4%) i, finalment, la poesia (3%).

Resulta versemblant aventurar que el predomini de la narrativa (representa el 85% del total de traduccions editades si se sumen novel·la i narració breu) respon a les preferències del gran públic lector, majoritàriament orientades cap a les obres populars i de consum (novelles d'aventures, sentimentals, de misteri, etc.). Per tant, el gènere narratiu i les temàtiques populars ofereixen a les cases editorials un mercat molt més ampli que no pas d'altres adreçats a lectors més cultívats (és el cas, per exemple, de la poesia).

2.4 Autors més traduïts

La preeminència de la narrativa popular i de consum que apunta en l'apartat anterior té un reflex directe i evident en la llista dels autors més traduïts que mostra la gràfic següent (fig. 4):

3. Cal atribuir el mèrit del lloc destacat que ocupen els clàssics grecs i llatins en la classificació a la Fundació Bernat Metge, que, com ja apunto més endavant, inicia la seva trajectòria editorial precisament coincidint amb el període estudiat.

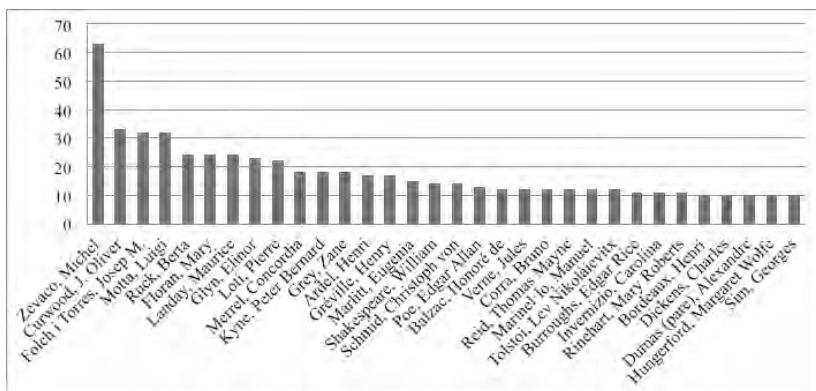


FIGURA 4. Autors literaris amb deu o més obres objecte de traducció entre 1923 i 1930

D'una banda, la immensa majoria s'especialitza, efectivament, en la literatura d'aventures, els títols de temàtica sentimental o la narració popular. Al primer lloc de la llista apareix, amb 63 títols, Michel Zévaco (1860-1918), autor de diverses sèries d'aventures de capa i espasa. L'acompanyen en aquest podi d'honor improvisat James Oliver Curwood (1878-1927) amb 33 títols i, compartint el tercer lloc amb 32, Josep M. Folch i Torres (1880-1950) i Luigi Motta (1881-1955). La producció de tots tres llocs s'ajusta, efectivament, als gèneres i matèries majoritàriament traduïts: Curwood s'especialitza en la novel·la d'aventures ambientada en els paratges inhòspits de l'Amèrica del Nord, mentre que Motta ho fa en la narrativa d'aventures, viatges i fantasia; al seu torn, Folch i Torres signa narracions infantils o juvenils la traducció a l'espanyol de les quals, en ocasions, apareix fins i tot abans que els textos originals.⁴ Així mateix, dins aquesta llista d'autors destaquen noms com Berta Ruck (1878-1978), Zane Grey

4. PÉREZ VALLVERDÚ (2010: 48) apunta que, als inicis del s. XX, els criteris de rendibilitat fan que habitualment les editorials de literatura infantil encarreguin contes escrits en espanyol a autors catalans; d'aquesta manera, sovintega l'edició gairebé paral·lela d'un mateix conte en totes dues llengües, així com també la publicació de contes en espanyol pensats completament en català (Josep M. Folch i Torres és un dels autors implicats en aquesta pràctica).

(1872-1939), Jules Verne (1828-1905), Edgar Rice Burroughs (1875-1950) o Alexandre Dumas (pare) (1802-1870).

D'altra banda, entre els autors més traduïts cal subratllar, també, noms indiscutibles dins del cànon de la literatura universal, com ara William Shakespeare (1564-1616), Edgar Allan Poe (1809-1849), Honoré de Balzac (1799-1850), Lev Tolstoi (1828-1910) i Charles Dickens (1812-1870). El cas de Shakespeare esdevé especialment interessant pel fet que, de la trentena d'autors que recull el gràfic, resulta ser l'únic que no cultiva la narrativa.

En qualsevol cas, vull destacar el fet que, en un bon nombre de casos, els autors són encara actius en el moment que els segells editorials catalans del període 1923-1930 els incorporen als seus catàlegs per mitjà de la traducció.

Tanco aquest apartat fent esment dels autors més traduïts al català pel fet que la llista varia sensiblement en comparació a les xifres totals: l'encapçala William Shakespeare, amb 17 títols traduïts; a continuació, i en aquest ordre, se situen Edgar Allan Poe, Richard Wagner (1813-1883), Lev Tolstoi, Sèneca (4 aC-65 dC), Plutarc (50?-120?), Ali Bei (1766-1818) i els germans Wilhelm (1786-1859) i Jacob (1785-1863) Grimm, tots amb unes xifres que es mouen entre la mitja dotzena i la dotzena d'obres objecte de traducció. En el cas del català, doncs, la presència d'autors populars i de consum és menor, i deixa lloc a grans noms de la literatura: l'explicació d'aquest fenomen rau, possiblement, en la finalitat perseguida per algunes de les editorials més actives en la publicació de traduccions al català,⁵ que sovint recorren a les literatures europees per omplir les mancances de la producció original.⁶

5. En parlo en el següent apartat, dedicat a les editorials amb més traduccions publicades.

6. Referint-se a la novella, SOLDEVILA (1928: 71) afirma que «encara no hi ha una producció suficient per satisfer un apetit normal», fet pel qual «els que no són poliglotes no tenen altre remei sinó acudir a les traduccions».

2.5 Editorials amb més traduccions publicades

És el moment de girar els ulls cap als segells editorials responsables de publicar aquestes traduccions i de constatar, novament, que la censura imposada per Primo de Rivera sobre el sector del llibre esdevé, a la pràctica, prou tolerant. Ja he exposat a l'inici d'aquest estudi que, entre 1923 i 1930, es produeix un increment anual constant pel que fa a la publicació de traduccions literàries i que, a més, la llista d'editorials que publiquen traduccions (gairebé un centenar) creix i es diversifica: és així que al costat d'empreses ja consolidades, sorgeix un bon nombre d'iniciatives que comencen a fer els primers passos en plena dictadura. En el gràfic següent (fig. 5) presento, ordenades de més a menys actives, les editorials que, coincidint amb el període estudiat, publiquen més traduccions:

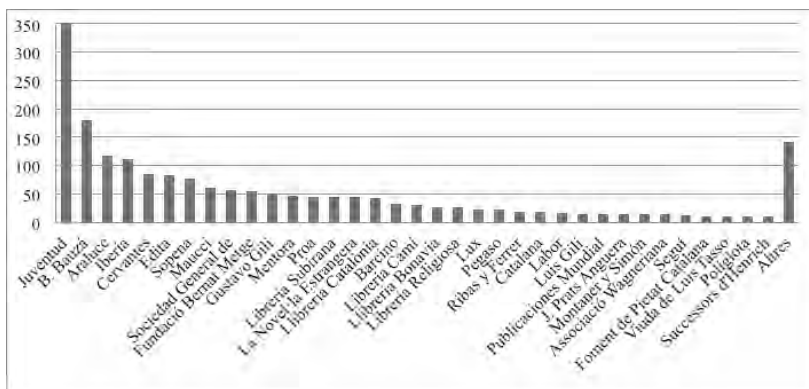


FIGURA 5. Editorials amb 10 o més traduccions publicades entre 1923 i 1930

Juventud és, de molt, la que recorre més a les traduccions, amb pràcticament 350 (si hi afegim la producció de Mentora i Edita, segells paral·lels de Juventud, la xifra arriba a 480); a una distància important se situa, amb 180, B. Bauzá, i encara més enllà apareixen Araluze i Iberia, amb 117 i 111 traduccions respectivament. De fet, aquestes quatre cases editorials es reparteixen més del 46% de les prop de 2.000 traduccions literàries publicades entre 1923 i 1930. Si només es tenen

en compte les traduccions en català, la Fundació Bernat Metge lidera la classificació amb 54, seguida de prop per la col·lecció *La Novella Estrangera* (45), *Proa* (també 45) i *Llibreria Catalònia* (42); en aquest cas, les quatre editorials més actives acaparen el 53% del total de traduccions publicades en català.

Pel que fa a la tipologia de les editorials més actives, la Figura 5 permet aventurar la validesa de l'observació que apuntava a l'inici relativa a la diversificació del sector, que abasta des de l'edició popular més assequible i de presentació més simple, fins a la més selecta i pensada per a la bibliofília. Així, en un mateix mercat conviuen iniciatives populars i de consum amb objectius obertament comercials (em refereixo a *Publicaciones Mundial*, *Maucci*, *Iberia*, *La Novella Estrangera*, *Sopena*, *B. Bauzá* o *Araluce*), editorials comercials d'ambició cultural (és el cas, per exemple, de *Juventud*, *Montaner y Simón*, *Proa* o *Llibreria Catalònia*) i, també, d'altres la finalitat de les quals és prioritàriament cultural o ideològica (la Fundació Bernat Metge i *Barcino* en són una mostra evident). Aquesta diversificació permet donar resposta a les necessitats d'un públic en creixement, dins del qual, progressivament, guanyen presència els lectors no necessàriament cultívats: resulta simptomàtic, doncs, el fet que la majoria de traduccions es trobin als catàlegs de cases editorials populars i de consum. A més, la situació afavoreix l'aparició de segells de nova planta que, ben aviat, es fan un lloc dins del mercat, sovint a través de la traducció (*Proa*, *Barcino*, *Juventud*, *Iberia*, *B. Bauzá*, Fundació Bernat Metge o *Llibreria Catalònia* es troben en aquesta tessitura).

Ras i curt, sembla que hi ha feina per a tothom, de manera que les editorials ja existents es consoliden i, fins i tot, s'expandeixen, alhora que n'apareixen de noves que ràpidament es posicionen dins del sector recorrent a la traducció a l'hora de configurar els seus catàlegs inicials.

2.6 Traductors més actius

Acabo aquest panorama general referint-me als traductors més actius, identificats novament a partir de l'anàlisi de la base de dades de la qual parteix aquest estudi. Abans d'oferir-ne la llista, però, cal pun-

tualitzar que resulta ben habitual que les traduccions publicades no estiguin signades, que ho estiguin amb pseudònims difícils d'identificar o, fins i tot, que les editorials mateixes se n'atribueixin l'autoria (succeeix aproximadament amb el 25% de les prop de 2.000 traduccions recollides), una realitat que, en certa manera, dóna pistes sobre la consideració que mereix la figura del traductor d'aleshores. Sigui com vulgui, tot i que és evident que les dades plasmades en la gràfic següent (fig. 6) no són completes, en tot cas sí que resulten representatives:

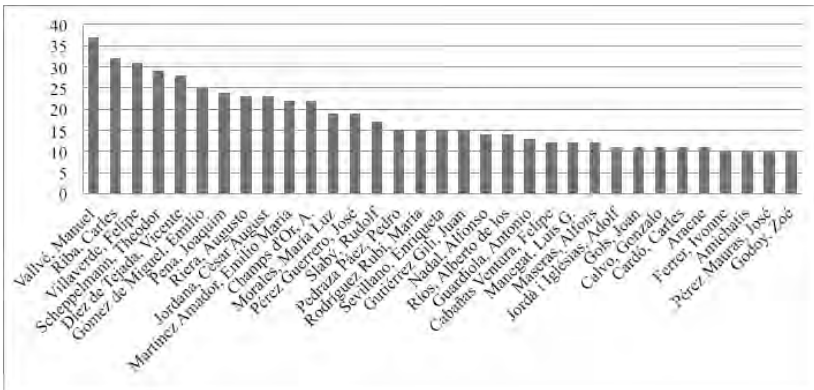


FIGURA 6. Traductors amb 10 o més traduccions publicades entre 1923 i 1930

La majoria de traductors recollits a la gràfica treballen cap a l'espanyol i s'especialitzen, com no podia ser d'una altra manera, en la traducció de narrativa popular i de consum. Manuel Vallvé s'erigeix en el traductor més actiu del període amb 37 traduccions, seguit a poca distància per Carles Riba (32) i Felipe Villaverde (31). Pel que fa als traductors al català, Riba n'encapçala la llista, ara amb 29 títols; Cèsar August Jordana i Joaquim Pena hi apareixen amb 24 traduccions cadascun i, ja a una distància notable, s'hi situen Carles Cardó i Alfons Maseras, amb 11.

Les dades recollides i plasmades en la Figura 6 permeten proposar diversos perfils per a la classificació dels traductors més actius durant

la dictadura de Primo de Rivera. El més habitual és que es tracti de personatges sovint desconeguts, amb formació universitària (no necessàriament en el camp lingüístic i filològic) i que es dediquen de manera subsidiària a la traducció per complementar els ingressos que extreuen de la seva activitat professional principal. En aquesta conjuntura se situen un bon nombre de periodistes, músics, metges, administratius o treballadors comercials: és el cas de Manuel Vallvé (escriptor), Felipe Villaverde (periodista), Vicente Díez de Tejada (telegrafista), Emilio María Martínez Amador (diplomàtic), Felipe Cabañas Ventura (escriptor i tauròmac) o Theodor ScheppeImann. La identificació d'aquests traductors resulta, sovint, difícil, i ScheppeImann n'és un bon exponent: es tracta d'un treballador comercial alemany a qui la seva professió porta a establir-se a Catalunya, on exerceix també la traducció fins que, amb l'esclat de la Guerra Civil, es veu obligat a retornar a Alemanya. A banda d'exemplificar el professional que, a més, complementa els ingressos amb la pràctica de la traducció, ScheppeImann il·lustra la complexitat i, per què no dir-ho, la fortuna associada al procés d'identificació d'aquests traductors: després de profundes i infructuoses recerques bibliogràfiques i en hemeroteques, vaig poder localitzar a través de la xarxa José Aurelio ScheppeImann, un renebot del traductor que em va facilitar la informació necessària per dibuixar-ne la trajectòria, i que desafortunadament va morir pocs mesos després d'haver-hi entrat en contacte.

Tornant als perfils genèrics dels traductors, la Figura 6 recull també personatges novament de difícil identificació i el nom dels quals va lligat principalment a la traducció, com ara Zoé Godoy (amb més d'un centenar de traduccions signades al llarg de la seva vida), A. Champs d'Or (pseudònim d'Antonio del Olmo Ruiz, autor de gairebé 40 traduccions durant el període estudiat), María Rodríguez Rubí (amb unes 40 traduccions en la seva trajectòria) o Alberto de los Ríos (amb una vintena llarga, la majoria editades entre 1923 i 1930).

El darrer perfil genèric que desenvolupa aplega diverses personalitats amb un bagatge cultural i una formació molt elevada, escriptors de renom que sovint alternen creació i traducció (gairebé sempre al català) i que, també a través de la tasca traductora, contribueixen decisivament en la fixació de la llengua literària (aquí em refereixo al

català): els màxims exponents d'aquest grup són Carles Riba i Cèsar August Jordana. L'aportació que, a través de la traducció, fan tots dos a la llengua catalana queda fora de tot dubte, i sovint és recollida pels crítics literaris coetanis. Un bon exemple el trobem en J. M. LÓPEZ-PI-CÓ (1915: 11), que veu en les narracions d'Edgar Allan Poe traduïdes per Riba «una traducció [...] tan plena de dignitat i de tan sobirana inspiració que la glòria del català se'n sent purificada i altificada». Alexandre PLANA (1917: 8-9) exposa un punt de vista similar quan, de nou amb motiu de la publicació de les narracions de Poe, assegura que, amb la traducció de Riba, «esa llengua catalana que había permanecido en el largo sopor, impotente para seguir los avances, recobró el vigor perdido». Per últim, i pel que fa a Jordana, Domènec GUANSÉ (1927: 310) no dubta a presentar-lo com un model de prosa catalana en la ressenya que dedica a la seva traducció d'una de les novel·les de Berta Ruck (*Tres cors en dansa*: 1927):

Ens cal, però, remarcar sobretot, la puresa i l'eufonia de la prosa catalana d'aquesta versió. Això sol ja enalteix i ennobleix el gènere. Si més no, aquesta traducció és ja una lliçó de prosa catalana per als lectors i, ai las!, per als mateixos conreadors autòctons de la novel·la blanca.

3. CONSIDERACIONS FINALS

Arribats a aquest punt, cloc l'estudi recuperant, a mode de síntesi final, les observacions més rellevants que hi he desenvolupat:

Lluny de minvar o d'estancar-se, l'edició de traduccions literàries a Catalunya entre 1923 i 1930 experimenta un creixement notable i constant extrapolable, de fet, a l'edició en general; l'explicació rau en diversos factors, d'entre els quals destaco la diversificació del públic lector i, per tant, l'eixamplament del mercat.

Més del 70% de les gairebé 2.000 traduccions publicades pertanyen del francès i de l'anglès, de molt, les dues llengües més traduïdes. Tot i que al principi el predomini del francès és incontestable, l'anglès experimenta un creixement any rere any que el porta a superar el

francès com a llengua més traduïda els anys 1929 i 1930 i, al capdavant, a equiparar-s'hi si es té en compte el global del període 1923-1930. El francès és, doncs, la llengua estrangera de referència durant la dictadura, però l'anglès comença a posar els fonaments que el situaran en el lloc preferent a partir de la segona meitat del s. XX.

Pel que fa als gèneres i matèries més traduïts, el domini de la narrativa és incontestable, sobretot gràcies a l'aportació de les novel·les i narracions populars i de consum; sens dubte, l'accés a la lectura d'un públic no necessàriament cultivat hi incideix de forma gairebé definitiva.

Com a conseqüència del que acabo de constatar en el punt anterior, els autors de narrativa popular i de consum són els més traduïts (parlo de noms com Michel Zévaco, James Oliver Curwood, Jules Verne o Alexandre Dumas); tanmateix, també hi ha lloc per a plomes indiscutibles del cànon literari com William Shakespeare, Edgar Allan Poe o Lev Tolstoi.

La diversificació del públic lector comporta la consolidació i expansió del sector editorial (fins a 100 editorials diferents publiquen traduccions entre 1923 i 1930, algunes amb tradició i d'altres de nova planta). És així que, dins d'un mateix mercat, conviuen editorials amb clars propòsits comercials, segells que, sense abandonar la visió comercial, mostren ambicions culturals i, també, d'altres amb finalitats obertament culturals i ideològiques.

Els traductors més actius del període estudiat responen a diversos perfils genèrics, d'entre els quals en destaquen dos: d'una banda, els que tradueixen de forma subsidiària per tal de complementar els ingressos obtinguts d'una activitat professional principal no necessàriament relacionada amb les lletres; de l'altra, personalitats amb un bagatge cultural i intel·lectual molt elevat que, sovint, contribueixen a la fixació de la llengua literària (sobretot en el cas del català) alternant la traducció amb la creació.

Aquest panorama que dibuixo no és, en cap cas, un estudi finalista; de fet, l'entenc com un punt de partida a partir del qual es puguin desenvolupar treballs posteriors sobre traducció i recepció abordats des de diverses perspectives (autors, traductors, editors, etc.) combinables.

BIBLIOGRAFIA

- (1923-1942): *Bibliografía general española e hispanoamericana*, Madrid: Cámara Oficial del Libro.
- GUANSÉ (1927): Domènec Guansé, «Les Lletres», *Revista de Catalunya*, 39 (setembre), p. 310.
- LLANAS (2005): Manuel Llanas, *L'edició a Catalunya: el segle XX (fins a 1939)*, Barcelona: Gremi d'Editors de Catalunya.
- LÓPEZ-PICÓ (1915): Josep Maria López-Picó, «Lletres: Històries Extraordinàries, primera sèrie», *La Revista*, 3 (10-07-1915), p. 11.
- PÉREZ VALLVERDÚ (2010): Eulàlia Pérez Vallverdú, *La literatura infantil i juvenil de Josep Maria Folch i Torres*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- PLANA(1917): Alexandre Plana, «Las ideas y el libro: Carlos Riba, traductor de Edgardo Poe», *La Vanguardia* (18-01-1917), p. 8-9.
- ROIG ROSICH (1992): Josep M. Roig i Rosich, *La dictadura de Primo de Rivera a Catalunya: un assaig de repressió cultural*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- SOLDEVILA (1928): Carles Soldevila, *Què cal llegir? L'art d'enriquir un esperit. L'art de formar una biblioteca*, Barcelona: Llibreria Catalònia.
- WELLEK I WARREN (1948): René Wellek, Austin Warren, *Theory of Literature*, Nova York: Braceand Company.

LA FUNDACIÓ BERNAT METGE SOTA EL FRANQUISME.
L'ESCENARI DE LA REPRESA (1939-1942)*

MONTSERRAT FRANQUESA GÒDIA

Grup d'Estudi de la Traducció Catalana Contemporània-UAB

Una de les línies d'investigació del Grup d'Estudi de la Traducció Catalana Contemporània de la Universitat Autònoma de Barcelona que ha conclòs amb èxit la primera fase és la recerca que des de l'any 2009 fins al 2013 ha fet possible, entre altres estudis, la publicació del llibre *La Fundació Bernat Metge, una obra de país (1923-1938)*.¹ En aquesta primera part, a partir de fonts ja conegudes però sobretot de materials inèdits, vam descobrir la gènesi de la col·lecció bilingüe dels clàssics grecs i llatins i l'origen de cada volum, els precedents europeus i el perfil de cada traductor, dels revisors i dels correctors, com van acomplir la tasca, amb quins criteris i amb quina finalitat. Vam aconseguir una descripció exhaustiva de la institució que s'ocupà i encara s'ocupa d'acostar els clàssics al català per voluntat de Francesc Cambó. També vam esbrinar quins foren els objectius últims i com es decidí el cànon d'autors, vam analitzar a quin públic anava adreçada, a partir de quins i quants van ser els subscriptors, per concloure amb l'avaluació dels resultats reals de l'empresa en la primera etapa de la seva existència.

De fet, historiar les traduccions dels clàssics grecs i llatins de la Fundació Bernat Metge suposa resseguir més de noranta anys de tasca editorial pràcticament ininterrompuda. És per això que des d'un bon principi calia delimitar les fases de la nostra investigació en dues èpo-

* Aquest article s'inscriu en el Grup d'Estudi de la Traducció Catalana Contemporània (GETCC) (2009, SGR 1294), reconegut i finançat per l'Agència de Gestió i Ajuts Universitaris de la Generalitat de Catalunya, i en el projecte "La traducción en el sistema literario catalán; exilio, género e ideología (1939-2000)", amb el número de referència FFI2010-19851-C02-01, finançat pel Ministerio de Ciencia e Innovación.

1. FRANQUESA (2013).

ques clarament diferenciades, és a dir, abans i després de la guerra civil. Enllestida la primera, com dèiem, acarem ara amb els mateixos objectius els anys posteriors al 1939 i fins al 1975, en els quals la Bernat Metge també va ser víctima de la llarga nit del franquisme. Una època que també hem de subdividir en diferents etapes, com exposem tot seguit.

Justament els anys 1939, 1940 i 1941 són els únics en els quals no es va publicar cap volum. El penúltim Plutarc de Carles Riba no va veure la llum fins al 1942, sense que hi constés el nom del traductor. L'any 1947, després de la mort de Francesc Cambó i de la represa de les publicacions, amb Carles Riba de nou a la casa, s'inicià una nova fase. L'Editorial Alpha va passar a mans de la segona generació, Ramon Guardans i Helena Cambó. En aquesta llarga etapa se succeïren les direccions de Joan Estelrich, fins al 1958, i Carles Riba, que morí tot just un any més tard. Després del traspàs de Riba, Miquel Dolç fou nomenat director de la col·lecció, càrrec que ocupà també fins a la mort, l'any 1994. El 1959 es decidí la constitució d'un consell presidit per Ramon Guardans com a secretari general, i del qual formaren part dos helenistes, Josep Alsina i Joan Petit, i dos llatinistes, Josep Vergés i el mateix Miquel Dolç, mallorquí que mai no deixà de residir a Madrid. Potser per aquesta raó, durant aquells anys immediats a la represa, creiem que fou fonamental la tasca de Joan Baptista Solervicens, tant en la supervisió tipogràfica com en la correcció de moltes versions.²

Una «tercera» generació de filòlegs configuraria el consell directiu a partir dels anys setanta i vuitanta.³ Ens referim, sobretot després de la mort de Josep Vergés el 1984, a la seva deixeble, Montserrat Ros, que va ser l'ànima de la col·lecció fins al 2008, i a Manuel Balasch, Francesc J. Cuartero, Marc Mayer, Jaume Medina, Joan Alberich,

2. Miquel Dolç reconeixia l'acurada tasca de Solervicens en una entrevista publicada a Palma: «Nos habla el poeta Miquel Dolç. La Fundación Bernat Metge ha entrado en una nueva época». *Diario de Baleares* (1 setembre 1960), p. 11. Vegeu també la memòria que li dedicà Albert Manent en el centenari del seu naixement: «L'humanista Joan B. Solervicens», *Revista de Catalunya*, 198 (setembre 2004), p. 3-5.

3. Fou el crític Joan Ramon Masoliver qui parlà per primer cop d'una «tercera promoció» d'helenistes en l'article «Fidelidad a los orígenes. Ante la tercera promoción de helenistas». *La Vanguardia* (3 novembre 1966), p. 52.

Jaume Pòrtulas i Antoni Seva. L'any 1999, Helena Cambó i Ramon Guardans crearen l'Institut Cambó, dins del qual s'havien d'aixoplugar totes les publicacions d'Editorial Alpha. Després de la mort de Ramon Guardans, l'any 2007, l'herència i la gestió editorial ha arribat al nét del fundador i primogènit d'una família nombrosíssima, Francesc Guardans i Cambó. A partir de l'any 2009, amb la mort de Manuel Balasch i amb la incorporació de l'hellenista Jordi Pàmias al consell directiu, Raül Garrigaseit és el director de la col·lecció gairebé centenària, que ja arriba, entre la sèrie llatina i la grega, als 400 volums publicats.

110 VOLUMS SOTA EL FRANQUISME

El febrer de 1953, amb motiu de la publicació del volum número 100 de la col·lecció de la Fundació Bernat Metge, Josep Vergés, traductor de Ciceró i deixeble del gran mestre que va ser Joaquim Balcells, deixava constància en un article al *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics* de «l'activitat de la Fundació Bernat Metge», la qual «es ressentí, com totes les altres manifestacions de la nostra vida cultural, dels dolorosos fets de l'any 1936 i de llurs conseqüències; després, el ritme de publicació ha anat creixent cada vegada».⁴

En efecte, en el període sota el franquisme, els trenta-sis anys que van entre 1939 i 1975, la col·lecció de clàssics de la Bernat Metge va publicar un total de 110 títols. En els quinze anys de la primera època (del 1923 al 1938) havien aparegut 84 volums, un resultat vertiginós si el comparem amb els dels anys de la dictadura, que resultaren ser més del doble però en els quals la producció va minvar, proporcionalment, en un 52,7 %.

Reprendre l'activitat no va ser gens fàcil. L'agost del 1936 Joan Estelrich, assabentat de l'ocupació que havia fet la FAI de la seu de la Via Laietana, preveia el pitjor per a la casa editorial, la veia «abocada dintre de pocs mesos a la suspensió de pagaments i a la ruïna, si no hi ha un miracle», considerava «molt probable que no puguem continu-

4. VERGÉS (1953: 74).

ar-la o que Cambó no vulgui continuar-la» i, com podem llegir en els *Dietaris*,⁵ es lamentava dels anys dedicats a la Fundació Bernat Metge perquè contenien «la substància, el treball dels quinze anys millors de la meua vida».⁶

La tardor de 1936, mentre Joan Estelrich era a l'Argentina convidat al Congrés del PEN Club, el professor Joaquim Balcells moria a Ginebra. El seu deixeble i també llatísta Ramon Sugranyes de Franch n'informà a Francesc Cambó, que aleshores es trobava a l'estranger, concretament a Abazzia. Sugranyes comunicà el traspàs de Balcells i escriví: «Tot seguit que estigui llesta la desinfecció de les seves coses, veurem en quin estat es troba la traducció de Virgili (*Bucòliques*) que tenia aquí amb ell. Ja li diré alguna cosa».⁷ Més enllà de qüestions materials, trobem referència a la traducció de les polèmiques *Bucòliques* que va acabar publicant Miquel Dolç el 1955, el volum 117 de la col·lecció. En una segona missiva datada el 20 de novembre 1936, Sugranyes insisteix a Estelrich: «Jo vaig treballant en el Ciceró (els diàlegs de la *República* i en *Lleis*) que tenia encarregat... Tinc, a més, el text i la traducció de les *Bucòliques* d'en Balcells. Ja direu què cal fer-ne, un volum no s'omple amb això. I a més manca el pròleg i les notes, que en aquest cas haurien estat molt importants».⁸ El fet que Sugranyes de Franch estigui traduint Ciceró respon sens dubte a un encàrrec del mateix Estelrich, però que mai no va arribar a publicar. El diàleg de la *República*, per exemple, és el volum 354 de la col·lecció aparegut el 2006 i traduït pel llatísta Joan Manuel del Pozo i el de les *Lleis* és ben recent (2013), en versió de Núria Gómez, el volum 395.

Fins a l'any 1947 no podem parlar d'una tornada a una certa «normalitat», si entenem per normalitat la publicació de tres volums, que també foren de continuïtat, és a dir, autors que ja s'havien començat a traduir abans de 1939, i gràcies a la tasca de Josep Vergés, Eduard

5. ESTELRICH (2012: 219).

6. Ibidem, p. 209.

7. Carta del 31 d'octubre de 1936, reproduïda a GONZÁLEZ (2013: 429 i 430).

8. Ibidem, p. 438.

Valentí i Marçal Olivar.⁹ Per aquesta raó podem parlar d'un primer escenari de la represa que aniria des de l'hivern de 1939 fins a la primavera de 1942. Amb data del 30 d'abril de 1939 s'ha conservat, al Fons Estelrich de la Biblioteca de Catalunya, un informe de catorze pàgines que conté un detallat estat de comptes de la casa editorial en aquell moment i que conclou:

a base de estas cifras se ha efectuado el tiraje de los dos volúmenes publicados durante la dominación roja, que son:

el nº 83- Plutarco- Vidas Paralelas, tomo VIII

el nº 84- Cicerón - De los deberes (volumen I)

de estos dos volúmenes la Tipografía Emporium solo ha entregado, hasta la fecha, los correspondientes a la edición básica, los restantes están aun para confeccionar. Precios actuales: los mismos del 18 de julio de 1936.

I s'apunta l'«existencia de manuscritos para nuevas publicaciones»:

-Plutarco- Vides Paralleles, tomo IX por C. R.

Con fecha Junio del año 1938 fue entregado a Tipografía Emporium para su composición,

-Sófocles- Tragèdies, por C. R.

Fue entregado a la Administración de la Editorial Alpha, faltando una parte que el traductor tenía que buscar en su domicilio

-Plaute- Comedies, Vol. V, por Marçal Olivar

está trabajando en su traducción.

9. El 1947 es van publicar el volums 87, 88 i 89 de la col·lecció corresponents al Plaute, *Comèdies V*, de Marçal Olivar, l'últim Plutarc de Riba (en realitat programat per al 1946) i el segon volum dels *Discursos* de Ciceró, obra de Llorenç Riber i Josep Vergés.

L'ESCENARI DE LA REPRESA (1939-1942)

El volum de Plutarc va ser lliurat a impremta el juny del 1938 i, per tant, va quedar pendent de publicació i distribució. No fou fins al 27 de desembre del 1939 que Narcís de Carreras, com a secretari del consell d'administració d'Editorial Alpha S. A., va adreçar al Ministre de Governació Ramon Serrano Súñer una sol·licitud en què demanava que

se digne conceder a Editorial Alpha, S.A. autorización para continuar su colección de clásicos griegos y latinos, con traducción catalana; para acabar su publicación, casi ya completa, de su Biblia en catalán; para continuar sus ediciones en castellano, catalán y lenguas extranjeras, como al inglés, y de la Monumenta Cataloniae para iniciar inmediatamente una colección de textos griegos y latinos con traducción castellana, destinada a divulgarse en todo el ámbito imperial de la lengua española; para dotar a nuestras universidades e institutos de las ediciones de autores antiguos comentadas, indispensables a nuestras aulas, si no queremos continuar siendo en ello tributarios del extranjero; para emprender la edición crítica de las grandes humanistas y de los grandes autores nacionales que aún las esperan; para contribuir en fin, al renacimiento humanista de España, del que hay evidentes síntomas, a cuyo origen no es extraña la labor proselitista y el estímulo dados modestamente por nuestra empresa.¹⁰

És evident que la petició que signava Narcís de Carreras era massa ambiciosa, i per aquesta raó no s'aconseguiria mai d'obtenir el vistiplau de la censura. Estelrich ho va saber veure i reaccionar a temps, tal com explicà més endavant a Cambó:

La instància que férem anteriorment no va tenir èxit precisament per la vastitud del programa que hi exposàvem. Fou portada a consulta del Consell Superior d'Investigacions Científiques (successor de la vella Junta) i aquest dictaminà que precisament el programa exposat entrava dins dels plans del Consell. Per això desaconsellà la concessió del per-

10. Carta mecanografiada conservada a l'Arxiu Cambó, a la seu de la Fundació. Totes les cartes i documents que esmentem a continuació pertanyen al mateix fons. Transcrivim adaptant l'ortografia a la normativa actual.

mís; aquest consell ha nascut amb gran empena i amb pocs mesos ja ha començat mitja dotzena de revistes. M'aconsellen que comencem ben aviat la nova col·lecció, perquè així el Consell, davant el fet consumat, desistirà de fer-ne una. El mateix Consell ha publicat ja el primer volum de la nova edició de Menéndez y Pelayo, que està molt bé.

Assabentat que el més probable era obtenir el no per resposta per culpa dels interessos de l'acabat de crear, en aquell moment, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, que no deixaria prosperar cap iniciativa científica fora del seu control i que el franquisme volia impulsar en substitució de l'antiga Junta para la Ampliación de Estudios, Estelrich demanà la retirada de la sol·licitud d'Alpha i va rebaixar la petició a la publicació del Plutarco que ja era a impremta. Però no avancem esdeveniments: al gener de 1940 Estelrich es traslladà a Madrid per gestionar el problema de la detenció i condemna a mort del seu germà¹¹ i aprofità l'estada per moure's i fer contactes per aconseguir el permís. A partir d'aleshores va anar reportant per escrit a Francesc Cambó cada moviment que feia per a la Bernat Metge, li consultava cada pas i acordaven decisions, fins a la primavera del 1947, quan Cambó morí inesperadament a l'Argentina el 30 d'abril, just abans d'emprendre el viatge cap a Barcelona.¹²

La resposta favorable es feia esperar, i al mes de juny un Estelrich impacient escrivia a Cambó la informació que havia obtingut del subsecretari de premsa i propaganda José M. Alfaro y Polanco (destituït del càrrec al cap de poc, el 17 d'octubre d'aquell mateix any i substituït pel filòleg clàssic Antonio Tovar): «L'Alfaro m'ha dit que la instància d'Alpha continua pendent del ministre de Governació. Si vostè veu a Serrano no deixi de parlar-li dels donatius que ha fet i està disposat a fer al Prado, i si es presentés l'avinentsa, demani la resposta a la instància.» Queda clar que la continuïtat de les publicacions tindria

11. ESTELRICH (2013: 358). El 23 de gener de 1940 escriu: «Però jo no puc anar-me'n, en la situació del meu germà. Caldria, o obtenir l'indult tot seguit, o aconseguir les més absolutes garanties que no es tocarà l'assumpte.» A Bartomeu Estelrich se li va commutar la pena capital l'any 1941, però va ser a la presó fins al 1946.

12. MANENT (1999: 169-173). Albert Manent va fer un recull dels articles publicats a la premsa de l'exili que es referiren al traspàs de Cambó.

un preu, com fer donatius d'obres d'art, o almenys sembla que Estelrich hi comptava. En la mateixa missiva autògrafa del 6 de juny de 1940, assegurava que havia donat ordres a la impremta de tirar endavant la impressió del volum pendent i escrivia: «Ja he donat ordre a Barcelona de preparar l'estampació del darrer volum de Plutarc», la qual cosa ens revela la certesa que tenia d'aconseguir, tard o d'hora, el permís. Amb aquest convenciment, a la primeria de setembre l'home de Cambó a Madrid continuava insistint sense defallir:

Querido don Francisco:

[...] Sobre nuestras posibilidades para el futuro, traté de nuevo el asunto en Madrid; se ha dado ya un permiso para unas publicaciones de Mn. Griera, se me ha dicho que es cuestión de esperar un poco más, sin desanimarse. No me desanimo pues. Nuestra constancia algún día habrá de ser premiada.

Continuamos aquí, trabajando, con la lentitud que imponen las circunstancias; si bien todos estamos aquí dispuestos a multiplicar nuestra actividad en cuanto sea posible aplicarla.¹³

Tot seguit apunta els encàrrecs de revisió i projectes de traducció en marxa:

Vergés ha hecho la revisión de la versión del primer volumen de las *Verrinas* hecha por Riba, se ha de hacer la bibliografía, para la cual nos falta información reciente. Podríamos adquirir en París los libros recientes que faltan. Se ocupará de la revisión, para reedición, del primer volumen de Q. Curcio. Está dispuesto a traducir la *Cyropedia* para la serie griega.

El P. Antonio Ramon, que se encuentra ahora aquí, está dispuesto a continuar el Polibio.

Olivar se ocupa de la revisión del Propercio para reedición, dispuesto a continuar el Plauto.

Valentí trabaja en la revisión del Tibulo, para reedición.

13. Carta de Joan Estelrich a Francesc Cambó, datada a Barcelona el 8 de setembre del 1940.

El P. Roca, que ha obtenido recientemente algunas cátedras de griego, está dispuesto a continuar el Platón.

Guillermo Colom tiene listas, en Mallorca, las *Silvas* de Estacio. Han ingresado en el almacén las reediciones del *Brutus* de Cicerón. Contijoc trabaja en el último Plutarco, que tiene a media tarea.

He examinado el estado de las cuentas de los colaboradores. A mi entender, deberían suprimirse las de los colaboradores fallecidos y establecer con los restantes un plan para la regulación de la cuenta. También parece aconsejable un aumento del 25% en la valoración de las traducciones por página.

Del repàs d'Estelrich, a part de la idea d'augmentar els honoraris dels traductors, se'n desprenen informacions importants. En primer lloc, veiem que la tasca de les revisions per a reedicions havia de servir per mantenir viva l'empresa, mentre no es pogués reprendre l'activitat editorial. Josep Vergés va tenir cura de la segona edició del *Brutus* de Ciceró (girat per Gumersind Alabart l'any 1924) i del primer volum de Quint Curci que havia versionat Manuel de Montoliu el 1925. La revisió del problemàtic Properci de Mínguez, també de l'any 1925 i que Estelrich adjudica a Marçal Olivari, també la va acabar fent Vergés.¹⁴ Es tracta de volums que realment necessitaven una nova edició i que la crítica de l'època ja havia considerat irregulars. En canvi, l'autoria de Riba pel que fa als discursos *Contra Verres* no apareix per enlloc: els volums 89, 98, 99, 106 i 108 de Ciceró són signats per Riber i Vergés, els dos darrers només per Vergés. La voluntat de traduir la *Ciropèdia* tampoc es va acomplir. El llibre primer aparegué al volum 156, l'any 1965, obra de Núria Albafull, que no l'ha continuat fins a

14. En la tramesa de l'estat de comptes del juliol del 1942, Joan Estelrich va escriure a Cambó el problema que plantejava la revisió del Properci: «En Josep Vergés el comença a revisar i arriba a la conclusió que no és suficient una simple revisió, [...] cal fer una nova traducció, [...] i això suposa un treball de dues hores diàries durant quatre mesos. Aquest treball creu el revisor que hauria de ser pagat entre 2.000 i 2.500 pessetes, ara bé, nosaltres hi reservàvem 750 pessetes, calculant a base dels preus d'abans de la guerra, preus que si s'apliquen a una tasca seriosa i efectiva, creiem que s'haurien de doblar. D'altra banda, aquest volum de Properci, que no ens honora, no es pot reeditar sense fer-lo de nou. Què podem doncs oferir a Josep Vergés per a aquesta tasca?»

l'any 2012 (volum 362), i el tercer i darrer el 2013 (volum 397), de manera que l'obra de Xenofont s'ha completat més de 50 anys després d'haver-la proposat. El pare benedictí Antoni Ramon i Arrufat¹⁵ finalment va marxar i no va tornar de Sud-amèrica fins al 1965. Mai no va continuar la traducció de Polibi iniciada abans de la guerra, sinó que la va reprendre Manuel Balasch a partir del 1963. El poeta mallorquí i també llatísta, deixeble de Llorenç Riber, Guillem Colom tenia enllestides les *Silves* d'Estaci, però havien de trigar pràcticament vint anys a ser publicades (foren els volums 125, 128, 135 de la col·lecció, amb Miquel Dolç, entre 1957 i 1960). Pel que fa al grec, Estelrich parla de la disponibilitat de Ramon Roca i Puig, l'hellenista i papiròleg, que havia de continuar Plató, cosa que tampoc no es va produir. Roca i Puig només va revisar el darrer Plutarc de Riba, tot i que el seu nom no hi consti. Els mestratge del grec a Montserrat per part d'Antoni Ramon va quedar estroncat per la mort o dispersió dels seus deixebles. I l'exili de Carles Riba havia deixat orfe el panorama hellenista. Fins al 1952 no es reprendria l'obra de Plató amb la traducció del *Cràtil* de Jaume Olives, amb el *Menexen*, seguit més endavant del *Menó i Alcibiades* (1956) i del *Fedó* (1962). Tanmateix, segons escriu Estelrich, l'impressor Josep M. Contijoch treballava per enllestir el Plutarc. Acabar aquest autor era una de les prioritats de Cambó. L'autorització per a l'edició va arribar el 26 de setembre de 1940 (amb el número d'expedient 5.880) i amb la condició de publicar els clàssics també en castellà. Dos dies abans del comunicat oficial, Estelrich ja ho anunciava a Cambó:

Mi querido don Francisco,

he venido aquí a Madrid en primer término porque los asuntos de mi hermano se complicaron de pronto gravemente [...]. Vine también para saber el resultado de una gestión empezada durante mi último viaje con el intento de sacar del atasco en que se encuentra nuestra colección de la

15. Dom Antoni Ramon Arrufat, monjo benedictí i director de les publicacions de Montserrat abans de la guerra, va traduir a la col·lecció Bernat Metge els quatre primers volums de la *Història* de Polibi. A Montserrat havia fet escola amb l'ensenyament del grec. Vegeu MASSOT I MUNTANER (2010: 24).

Bernat Metge. Y tengo la satisfacción de comunicarle que el Jefe de la censura me ha anunciado hoy mismo la autorización para continuar nuestra colección de clásicos griegos y latinos a condición de que se haga una colección semejante en castellano. Debo advertirle que este permiso no es contestación a la instancia que hicimos nueve meses ha, sino a una petición formulada por mí pidiendo concretamente permiso para publicar el tomo de Plutarco que tenemos en la imprenta, habiendo yo prevenido al censor, para evitar el precedente, que retirara la petición anterior si no había de ser concedida. No se dió contestación a la instancia por motivos que acabo de conocer y que sería muy largo el explicarlos.

Se nos plantean, pues, de pronto un cúmulo de problemas a resolver sobre los cuales le escribiré muy pronto con detalles. Hemos de proceder con rapidez pues sé de núcleos editoriales e intelectuales que hay proyectos en el mismo sentido que el nuestro.¹⁶

Sembla que el CSIC tenia interès a adjudicar-se en exclusiva la publicació bilingüe dels clàssics, segons refereix Estelrich en la mateixa carta, gràcies sobretot a les informacions privilegiades que li facilitava José Manuel Pabón, catedràtic de llatí a Salamanca i més tard de grec a Madrid.¹⁷ En la mateixa missiva queda molt clar que un dels col·laboradors més eficients en aquells anys de la veritable represa va ser Eduard Valentí Fiol, que rebia els honoraris corresponents per feina feta i que a més de les obres citades anteriorment, també va revisar el Tàcit per a la reedició del volum 17 (1926), les *Obres menors*:

Valentí me ha entregado corregido y listo para la imprenta el volumen de las obras menores de Tácito, para reeditar. Valentí necesita cobrar los honorarios por su trabajo que son 750 pesetas. Le ruego me diga qué debo hacer sobre el particular y si Narciso de Carreras tiene facultades para resolver estos casos.

16. Carta de Joan Estelrich a Francesc Cambó, 24 de setembre de 1940.

17. José Manuel Pabón (1892-1978), hellenista, autor del *Diccionario griego-español*, el conegudíssim Vox que tantes reedicions ha tingut fins als nostres dies i el primer embrió del qual es va publicar a Barcelona l'any 1943. El seu germà Jesús (1902-1976), historiador i polític, estava ben situat dins l'esfera franquista, amb un càrrec a l'agència EFE el 1940 i posteriorment al CSIC.

Dos dies més tard, Joan Estelrich tornava a escriure al mecenes per explicar-li amb més detall la qüestió d'una publicació castellana paral·lela i reflexionava sobre l'abast i la significació de la represa. L'entusiasme tornava a omplir l'ànim d'Estelrich, fins a l'optimisme extrem d'imaginar un centre internacional d'humanitats a la capital catalana i la possibilitat de tornar ben aviat al ritme de publicacions dels millors anys:

Benvolgut don Francesc:

En les noves gestions empreses per a obtenir el permís de continuar la Bernat Metge, he tingut sobretot present, donades les circumstàncies espanyoles i europees, de no fer res que impliqués a V. el compromís de noves despeses. Podem continuar la sèrie catalana dels autors grecs i llatins. a condició que es faci una col·lecció semblant en castellà. Però això no vol dir que la sèrie castellana sigui exactament paral·lela a la catalana (car això obligaria a fer, des d'ara, en castellà els 86 volums catalans ja publicats). No vol dir tampoc que sigui forçosament l'Alpha qui es faci càrrec econòmicament de la col·lecció castellana, pot ésser qualsevol altra empresa, que joestic segur de trobar, que es posi en relació amb l'Alpha, i amb l'Emporium, per a utilitzar els elements tècnics que es posseeixen amb profit i economia per a les dues empreses. Així la Bernat Metge mantindria el caràcter que V. li va donar en fundar-la; així V. no vindria obligat a cap despesa complementària per a la col·lecció castellana, podent esmerçar en altres obres, necessitats de mecenatge, el que V. pensés destinar a semblants activitats culturals. En fi: així s'esvaeix també per a V. tota preocupació de recerca de nous col·laboradors i organització comercial, revertint tanmateix a V. i a la Bernat Metge l'honor d'haver obert el camí i haver fet possible la nova col·lecció. No vull fer res, però, en aquest sentit, sense la prèvia aprovació de V. Afegiré només que Montserrat, que no continua la Bíblia catalana, s'ha entès amb una nova organització per a publicar la Bíblia castellana, sense càrrega per al Monestir.

Ara bé, la represa de les tasques de la Bernat Metge serà sensacional a Catalunya. Seran els primers llibres catalans que tornaran a sortir i hauran reeixit patriòticament en allò que tothom ha fracassat. Això sol m'omple d'emoció i em torna l'entusiasme d'altres temps.

D'altra banda, el desastre general d'Europa ha fet descendir encara més els estudis clàssics i posat en greu perill empreses com la Budé. És un fet cert que ni a Catalunya ni a tot Espanya hi ha prou filòlegs per a establir els nostres textos en l'original grec o llatí. Però ara hi haurà molts filòlegs eminents arreu d'Europa que restaran sense feina. Podem invitar-los a col·laborar en l'establiment dels textos antics. Així el nostre nucli a Barcelona esdevindria un centre internacional d'humanisme, sens dubte, editorialment, el primer d'Europa.

El ritme que V. vulgui donar a la continuació de la sèrie catalana (quatre, o sis, o vuit, o deu volums cada any) depèn de les sumes que V. hi vulgui esmerçar. Sobre això cal que V. em doni instruccions concretes per a executar la producció estrictament als crèdits que V. hi destini, sense fer mai més avenços a col·laboradors; d'alguna cosa ens ha de servir l'experiència.

Penso que la sèrie castellana hauria de començar per les obres dels autors hispanollatins, Sèneca, que ja tenim en català, al davant de tots, i que s'hi ha d'encabir els autors hispànics de la Renaixença com J. L. Vives, ara posat de moda i, per tant, de venda segura.¹⁸

La proposta de començar la sèrie castellana amb autors hispànics agradà a Cambó, que no va trigar a respondre, el 7 d'octubre des de Nova York, sense oblidar la qüestió de l'encariment del paper:

[...] cal aprofitar l'autorització obtinguda per a publicar les dos versions. En quan a la castellana cal pensar per on se comença: jo m'inclinaria o a Sèneca o a Plutarc, fent amb la màxima rapidesa possible una edició que honorés les lletres espanyoles. En quan a l'edició bàsica cal completar el que manca, que es poquíssim, de Plutarc i Sèneca i decidir la nova obra a emprendre tenint en compte els col·laboradors de que es pot disposar. Per a la versió castellana cal utilitzar les millors plomes, procurant no oblidar els prestigis ja consagrats.

Cal pensar en el problema del paper i cercar una solució. Espero proposta.

18. Carta manuscrita de Joan Estelrich a Francesc Cambó datada a Madrid, 26 de setembre del 1940.

Conforme en fer a Valentí el pagament a compte que demana: pot comunicar a Carreras aquesta autorització meva tan per aquest cas com per altres que puguin venir.

Quatre dies més tard es reafirmava en la idea i considerava molt bona la proposta d'acontegar la censura franquista amb edicions d'autors hispans, sempre que no li comportés despeses ni tasques suplementàries: «Em refereixo a la possibilitat de que hi hagi una editorial que es cuidi de la versió castellana dels clàssics sense que jo tingui que preocupar-me d'ingressos ni despeses ni d'una cosa tan delicada i molesta de cercar i controlar els col·laboradors. Crec com vostè que la sèrie castellana s'ha d'iniciar amb els hispanollatins i que ha d'incloure a Lluís Vives.» L'interès per Joan Lluís Vives era ben lògic atès que l'any 1940 s'havia complert el quart centenari de la seva mort. Els primers mesos del 1941, concretament entre el gener i el març, Estelrich, que ja es trobava fortament compromès amb la causa franquista i treballava alhora per la represa de la publicació de la revista *Occident*, va participar activament en l'organització de l'exposició sobre Vives a la Biblioteca Nacional de París.¹⁹

Les dificultats materials de la postguerra també van afectar el paper, cada cop més car i difícil d'aconseguir. Els volums ja havien pujat de preu per als subscriptors, tant, que se n'havien queixat i aquell mateix mes, en una carta del 20 d'octubre, Estelrich constata que

alguns dels subscriptors del començament han perdut o els han robat tots o part dels llibres de la Fundació durant la revolució, els sembla dur haver-los de pagar més cars i sol·liciten que per als volums d'abans, no els nous, els puguin pagar al preu d'abans. Vostè ja em dirà si es pot accedir a tal sol·licitud. Evidentment només s'aplicaria a subscriptors

19. El catàleg de l'exposició, amb una tirada numerada de 750 exemplars, va al seu nom: J. Estelrich. *Vives: exposition organisée à la Bibliothèque Nationale, janvier-mars 1941*. París, 1941. D'altra banda, Francesc Cambó l'encoratjà a escriure sobre Vives, com hem pogut comprovar per la correspondència, fins i tot demanant-li que ho tingués com una prioritat, per davant de les tasques de la Bernat Metge. Sobre les tasques d'Estelrich a París a favor del règim de Franco durant aquell període, vegeu MASSOT I MUNTANER (2000: 261-295).

de sempre que volguessin completar llurs col·leccions i en casos ben clars, gens dubtosos. La preocupació de Vostè respecte al paper és la de tota la gent que fa llibres a Espanya.

Francesc Cambó s'avé a satisfer les demandes dels subscriptors només en casos clars i comptats i, en una carta del 27 de novembre, matisa que sigui a preu de coberta, no de subscripció: «La concessió que demanen alguns subscriptors que han perdut llibres s'ha de limitar tant com se pugui cedint els volums que demanen no a preu de subscripció sinó a preus de coberta abans de l'augment car així i tot significaria una forta pèrdua per a l'Editorial.» Cambó torna a mostrar-se preocupat per l'encariment de la matèria primera: «Veig com serà difícil resoldre el problema del paper, la mostra que m'envia d'en Torres Domenech em sembla acceptable si no té un pes molt superior al paper que usàvem abans car això significaria un nou augment de cost del volum.» Per això li demana càlculs concrets: «Crec convenient que amb en Contijoc calculessin el cost de producció d'un volum de tamany mitjà: se li hauria de carregar les despeses d'administració i el 50% de les de direcció en la hipòtesi d'una producció de sis volums anuals d'un tiratge prudentment reduït». D'altra banda, el mecenes tampoc no estava disposat a tornar a pagar col·laboradors a la bestreta perquè havia tingut males experiències, pel que sembla, i en més d'un cas: «Comprenc el desig d'en Montoliu de cobrar una quantitat mensual a compte de feina però crec que no se hi ha d'accedir més que establint les garanties necessàries per assegurar que anirà entregant feina per mes del que cobri, única manera d'evitar es repeteixi el que ha passat amb tants col·laboradors.»

Estelrich, com era habitual en ell, agafà la iniciativa i com que disposava del vistiplau de Cambó per gestionar la publicació en castellà de Sèneca i Vives, per tal d'aconseguir a canvi la publicació del Plutarc, no dubtà a adreçar-se directament al cap de la censura, Santiago Magariños:

Mi distinguido y querido amigo,

En virtud de la autorización que me fue concedida con fecha de 26 de septiembre último, expediente número 5.880 para la edición de Plutarc, acompañando traducción catalana y continuando la colección de la

Fundación Bernat Metge (Editorial Alpha, S.A.), a condición de «que paralelamente se publique otro en castellano», he establecido un acuerdo con la Editorial Juventud S.A. para la publicación inmediata de una colección con traducción castellana a base de los elementos científicos que tal empresa reclama y poniendo a su servicio una organización comercial que garantice su máxima difusión. En efecto, si administrativamente la colección castellana estuviera a cargo de la Editorial Alpha, organizada para un público restringido, tal vez no tuviera la difusión necesaria; y, sobretodo, si la colección castellana se redujera a reproducir paralelamente la colección de la Bernat Metge, a medida que ésta publicase nuevos volúmenes, resultaría ya desde el principio desigual y aparecería con un ritmo demasiado lento para un público tan vasto como el de toda la hispanidad.

Por esto, tomando pie de la autorización concedida, me complazco en comunicarle que la nueva colección castellana se dispone a editar con toda la rapidez que las circunstancias permitan todo Séneca, por ser autor español, todo Plutarco y una nueva edición, completa, de Juan Luís Vives con traducción española. Es decir, que se cumplirá en mucha mayor escala la condición exigida por su autorización del 26 de septiembre último, para continuar la colección Bernat Metge de la Editorial Alpha. Además para la nueva colección se utilizará la colaboración de los filólogos clásicos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, como también de los más eminentes humanistas extranjeros por lo que respecta al establecimiento de los textos antiguos.

En su virtud, me permito solicitar que se me confirme la autorización en el sentido que acabo de exponer y a reserva de someter a la censura, a los efectos ordinarios, cada nuevo volumen que se vaya a publicar.²⁰

El mateix dia s'afanyava a reportar el fet a Cambó:

Aquesta lletra és continuació de la que vaig adreçar-li fa cosa de tres setmanes. De conformitat amb el que li deia he establert un acord amb l'Editorial Juventud, que té casa a Barcelona, a Madrid i a Buenos Aires, la qual prendria al seu càrrec, totalment, l'edició dels clàssics en

20. Carta mecanografiada del 13 de novembre del 1940.

castellà, amb la meva cooperació tècnica, per a treballar paral·lelament amb l'Alpha. El principi de contracte esbossat entre la Ed. Juventud i l'Alpha és molt senzill: la Edit. Juventud podrà reproduir els textos antics i traduir els prefacs publicats per l'Alpha, mitjançant el pagament de 1500 pessetes per volum; en els casos que les dues editorials publiquin alhora les mateixes obres pagaran cadascun per meitat els drets d'autor comuns i la composició dels textos antics; les dues editorials es consideren solidàries per tot a quant pertoca a l'obtenció de paper i a les autoritzacions de la censura. L'Alpha, doncs, només treu benefici del conveni projectat, el qual, per part de l'editorial Juventud, ha d'ésser aprovat per la seva Junta que tindrà lloc dintre de quinze dies. Un cop assolida aquesta base, he considerat útil reclamar de la censura una confirmació de l'autorització que em donaren; li adjunto còpia de la meva petició, a la qual el cap de la censura m'ha promès respondre favorablement i per ofici. Un cop oberta ja la possibilitat de publicar en català plantejaré la continuació de la nostra Bíblia i l'edició de la Divina Comèdia per en Segarra.

[...]

Tenim el Plutarc XIV ja compost; he encarregat de la revisió de galeres i proves de grec a M. Roca i Puig, nomenat recentment professor de grec. Hem repartit la reedició del Brutus de Ciceró; els subscriptors n'estan molt contents; millora molt l'edició anterior.

Estelrich havia anat sobre segur perquè Editorial Juventud continuava tenint, com abans de la guerra, no només uns tiratges considerables sinó també prestigi. Abans de final d'any, Cambó es mostra d'acord amb tot: «Trobo molt bé l'acord amb Editorial Juventud i el felicito. [...] Tot el demés que em diu: Bíblia, Divina Comèdia, Plutarc XIV, Brutus de Ciceró me sembla perfecte.»²¹

Com que el tiratge del Plutarc havia de ser imminent, Estelrich demanà pressupost a la Tipografia Emporium,²² en el qual la previsió

21. Carta de Francesc Cambó a Joan Estelrich del 15 desembre del 1940.

22. Pressupost del 8 gener del 1941 de Tipografia Emporium per a tirades de 1.000 o 2.500 exemplars amb els formats d'abans de la guerra. Al final s'especifica: «Precios sin compromiso debido a ser inminente el aumento de un 40% en el coste de producción.»

de l'encariment del paper voltava, pel cap baix, el 40%. Aquest pronòstic es va acomplir, només cal recordar que un diari al gener de l'any 1941 valia 15 cèntims, i al cap d'un any, el 1942, va passar a costar 25 cèntims. Aquesta pujada va desanimar Cambó: «La carta del 14 de gener m'ha donat una impressió bastant pessimista sobre la situació actual i pròxim esdevenidor de l'Editorial Alpha. [...] El pressupost que m'envia de tipografia Emporium és alarmant sobre tot amb l'anunci d'un pròxim augment de 40%.»²³

El permís de publicació del Plutarc havia arribat la tardor del 1940 i al cap de pocs mesos, al gener del 1941, la censura va concedir el permís per continuar la Bíblia de la Fundació Bíblica sense cap versió castellana a canvi. Aquest fet podria compensar l'esforç econòmic de la represa, perquè l'acord verbal amb Editorial Juventud que de manera tan convincent s'havia presentat a la censura, mai no havia d'arribar a bon port:

[...] pel gener vaig tenir la gran satisfacció d'obtenir de la censura a Madrid el permís per a la publicació en català del volum de la Bíblia que tenia preparat, i això sense cap obligació de publicar res per compensació en castellà. [...] La completació de la Bíblia podria ésser, doncs, per a la Fundació, una font d'ingressos considerable, que ens permeti de fer front a les necessitats de les altres publicacions. Quant a la col·lecció de clàssics en castellà, l'Editorial Juventud m'està romanent, a base de les dificultats de paper i d'exportació, que m'obliguen a frenar la meua impaciència.²⁴

En la mateixa carta Estelrich reporta la trobada que ha tingut amb mossèn Cardó a Suïssa, per parlar dels encàrrecs de revisió i traducció de Sèneca i així poder continuar la publicació d'aquest autor. També l'informa que «el volum IX de les Vides de Plutarc ha passat totes les correccions, fetes i revisades per Mn. Roca i per Marçal Olivar, i es troba a punt de tiratge. Com vostè sap, vaig obtenir el permís de publicar-lo». Com no podia ser d'altra manera venint d'Estelrich, no pot evitar de fer el recordatori del seus mèrits. Des de l'altra banda de

23. Carta del 19 febrer del 1941.

24. Carta del 12 de març del 1941.

l'Atlàntic, Francesc Cambó entén que el suposat acord amb Editorial Juventud quedarà en no-res i no vol córrer cap risc:

[...] reconec tot el que hi ha d'absurd en el que se'ns exigeix per a la publicació del darrer Plutarc. Crec, però, que cal publicar el darrer volum d'aquesta sèrie per a poder-ne vendre colleccions completes, no amb cap afany de lucre, que avui amb tot el que es ven s'hi perd, sinó per l'efecte moral que pot tenir l'escampada d'aquesta sèrie. Vostè veurà si és millor fer l'arreglo amb una Editorial o publicar la versió castellana pel nostre compte, tirant de moment tan sols els exemplars que es cregui que es podran vendre. Jo m'inclino a aquesta darrera solució, car, donat l'esperit que avui reina, veig difícil prosseguir intensament les tasques de l'Alpha i la Editorial amb la qual féssim un acord podria sentir-se defraudada al veure que no li entreguéssim volums.²⁵

Estelrich entén el missatge i respon que «si per tot el primer d'octubre l'Editorial Juventud no es decideix a emprendre pel seu compte la sèrie castellana dels clàssics grecs i llatins, procediré a fer el volum castellà de Plutarc, a fi de posar en circulació el nostre Plutarc sencer».²⁶ El termini del mes d'octubre anava de debò i el to de la missiva que adreçà a Cambó tot just uns dies més tard és ben diferent. Es fa palès que la col·lecció de la Fundació Bernat Metge depenia únicament de les decisions del seu mecenes, que necessitava saber fins on podia arribar a partir d'una memòria econòmica i de la proposta d'un pla realista i viable:

Benvolgut Sr. Cambó:

Junt amb aquesta lletra en rebrà una altra d'en Jesús amb la memòria i pla proposat per a la F.B.M. [...] em sembla la única solució raonable per fer alguna cosa de profit. Les altres coses en projecte -Edició castellana, obres completes de Vives, etc, depenen tant de la solució que s'adopti que renuncio a parlar-n'hi en aquest correu, prèviament cal saber el que farem de segur en els quinze mesos vinents.²⁷

25. Carta del 16 juliol del 1941.

26. Carta del 10 setembre del 1941.

27. Carta del 4 d'octubre del 1941.

No fou fins al febrer del 1942 quan Cambó donà, finalment, el vistiplau al tiratge del Plutarc i escrigué: «Fundació Bernat Metge: conforme amb el pagament que proposa per al Dr. Roca i Puig. Trobo bé les disposicions preses en relació amb el volum IXè. de Plutarc. Per aquesta col·lecció trobo bé el tiratge de 1750. [...] Informat i conforme amb tot el què em diu sobre reedicions d'altres obres.»²⁸ L'exhaustiu estat de comptes que s'ha conservat, amb el resum de tasques d'Editorial Alpha del juliol del 1942, dóna fe de les reedicions fetes en aquells anys i el cost de cadascuna, així com les despeses en concepte d'honoraris per als col·laboradors i de tiratge. Reproduïm una part de la llista final:

A Josep Vergés. Nova traducció i edició de Properci: 1.500 ptes.

Al Dr. Ramon Roca Puig, correcció proves Plutarc 500 ptes.

Al Sr. J. Ferran Mayoral, revisió Aristòtil, Poètica i Constitució Atenes 750 ptes.

Al Dr. Carles Cardó, revisió tres Sènecas a raó de 750 ptes =2.250 ptes

TOTAL costos col·laboracions: 5.000 ptes.

El vol. 85 de Plutarc, Vides Paralleles IX, 2.588 exemplars

Reedicions : 5 volums a 500, 2.500 exemplars

Si sumem els pagaments a col·laboradors i les despeses dels tiratges, la represa de les publicacions de la Bernat Metge va costar a Cambó, pel cap baix, unes 30.000 pessetes de l'època. No podem deixar d'esmentar, tanmateix, el paràgraf dedicat al pagament a traductors i revisors, que evidencia la precarietat amb la qual van treballar molts col·laboradors i que la proverbial abnegació de Josep Vergés va ser un fet real:

Tots ells es queixen que els preus que abans pagava la F.B.M. i que són els mateixos avui, no poden mantenir-se. No els surt a compte treballar per nosaltres. El cost de la vida és quatre vegades major; el dels llibres és almenys del doble; i els altres editors paguen avui dues o tres

28. Carta del 20 de febrer del 1942.

vegades més que abans. Per això no podem comptar amb l'Olivar, que és dels millors; per això en Valentí s'ha passat tres mesos sense tornar-nos les proves; per això el Dr. Roca fa l'orni en la Bíblia i el Plutarc; el més fidel és en Vergés, que treballa a desgrat de tot. Creiem que caldria senzillament doblar els preus d'abans de la guerra, per a les tasques efectives de traducció i revisió.

CONCLUSIONS

La represa de les publicacions de la col·lecció dels clàssics de la Fundació Bernat Metge després de la guerra civil fou possible, en primer lloc, gràcies a la dedicació i als esforços de Joan Estelrich a Madrid i a Barcelona entre el 1940 i el 1942. Les dificultats causades per la situació familiar (detenció, tortura i condemna a mort del seu germà Bartomeu) i la tasca política (compromís amb la propaganda franquista) no van fer defallir ni aturar les gestions per aconseguir, la tardor del 1940, el permís de publicació del Plutarc lliurat a impremta el juny del 1938. Tot seguit van arribar els entrebancs materials, és a dir, l'encariment desmesurat del preu del paper entre els anys 1941 i 1942. L'habilitat d'Estelrich per negociar (o almenys per fer-ho veure de cara a la censura) una futura sèrie de clàssics en castellà que no podia caure en mans del CSIC, però que tampoc entusiasma la prestigiosa Editorial Juventud, va ser clau per a la represa. En segon lloc, la continuació de la col·lecció també va ser possible gràcies a la feina, sovint mal remunerada, dels traductors i revisors, els noms dels quals de vegades no consten enlloc: Eduard Valentí, Marçal Olivar, Ramon Roca i Puig i Josep Vergés. Tanmateix, la manca de recursos humans va fer que la major part de les iniciatives (*Ciropèdia*, *Verrines* o *Plató*) triguessin encara uns vint anys de mitjana a ser realitat. Com hem pogut comprovar, els col·laboradors se sentien mal pagats, justament en els anys més difícils de la postguerra, quan la tasca patriòtica que suposava l'obra de la Fundació va deixar de ser, inevitablement, una prioritat. En última instància, la represa la sustentà el suport econòmic de Francesc Cambó des de l'estranger, autoritzant pagaments via Narcís de Carreras. Les reedicions, mentre no s'obtingués el permís per tor-

nar a publicar, havien de mantenir viva l'empresa i els subscriptors. Reeditar el Ciceró de Gumersind Alabart, el Quint Curci de Montoliu, el Properci de Joan Mínguez, revisar els Sènecques i el primer volum de Tàcit i acabar l'edició del número 85 de la col·lecció, el penúltim Plutarc, va costar gairebé 40.000 pessetes, una quantitat que avui equivaldria a uns 300.000 euros. L'estreta i contínua correspondència en bona part inèdita que hem aportat revela el seguiment acurat que Cambó feia de l'evolució i de l'anàlisi de cada qüestió sobre la Bernat Metge. La seva voluntat, perseverança i dedicació van possibilitar, entre la tardor del 1939 i la primavera del 1942, un primer pas cap a la normalitat en la llarga nit del franquisme.

BIBLIOGRAFIA

- ESTELRICH (2012): Joan Estelrich, *Dietaris*, Barcelona: Quaderns Crema.
- FRANQUESA (2013): Montserrat Franquesa, *La Fundació Bernat Metge, una obra de país (1923-1938)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- GONZÁLEZ (2013): Arnau González, *La tercera Catalunya (1936-1940)*, Barcelona: Edicions de 1984.
- MANENT (1999): Albert Manent, *De 1936 a 1975. Estudis sobre la guerra civil i el franquisme*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MASSOT I MUNTANER (2000): Josep Massot i Muntaner, «Joan Estelrich i la propaganda franquista a París (1939-1942)», dins: Ferran Carbó (ed.), *Les literatures catalana i francesa: postguerra i engagement*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 261-295.
- MASSOT I MUNTANER (2010): Josep Massot i Muntaner, *Escriptors i erudits contemporanis. Novena Sèrie*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- VERGÉS (1953): Josep Vergés, «La Fundació Bernat Metge», *Bulletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics* (febrer 1953), Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.

PER QUÈ UNA NOVA EDICIÓ DE JOSAFAT?

XAVIER PLA

Grup de Recerca de Literatura Catalana Contemporània-UdG

PRESENTACIÓ: JOSAFAT, UNA NOVEL·LA-CATEDRAL?

L'any 1904 es va publicar a França un llibre de l'escriptor anglès John Ruskin, traduït i anotat per Marcel Proust. Es titulava *La Bible d'Amiens* i, en el pròleg, Proust reunia dos articles de 1900 que, anys més tard, quan el seu autor es va convertir en el cèlebre escriptor d'*A la recerca del temps perdut*, van ser recordats com l'embrió o la gènesi estètica de la seva gran novel·la (PROUST 1996). Proust hi evocava l'impacte estètic i sensitiu que havia sentit la primera vegada que havia vist la catedral d'Amiens i oferia una detalladíssima descripció de la seva façana gòtica.

A més, Proust se servia de diverses imatges que relacionaven «novel·la» amb «catedral» i que representaven la culminació de tota una imatgeria de la catedral, de tota una manera de representar les grans catedrals europees, que, al llarg del segle XIX, des del Romanticisme i el seu redescobriment del gòtic, s'havien anat imposant en l'imaginari popular i també en el món de l'art i de la literatura. Per Proust, «contemplar una catedral no és només sentir una bellesa, no és només seguir un ensenyament, és també i encara tenir al davant un llibre per comprendre», segons deia en el prefaci (FRAISSE 1990: 13). Per al novel·lista francès, doncs, una catedral és un objecte misteriós, ple de signes, que el visitant haurà de descodificar, que haurà d'aprendre a desxifrar, de la mateixa manera que el lector ho haurà de fer en el moment d'emprendre l'operació de lectura d'un llibre, d'una novel·la. Davant d'una catedral, com davant d'una novel·la, cal obrir bé els ulls i aprendre a llegir, a interpretar, a penetrar en uns espais, ja siguin físics o metafòrics.

La catedral és la metàfora simbòlica que governa el conjunt del projecte novellístic de Marcel Proust, que es començarà a publicar

el 1913. En nombroses ocasions, Proust farà l'analogia entre les diferents parts de l'extensíssim llibre que estava escrivint amb la feixuga construcció de les grans catedrals gòtiques. Per Proust, la novel·la tenia també una dimensió arquitectural; la novel·la s'edificava, s'aixecava com un monument, amb grans portalades, una gran nau central, uns contraforts, amb frontispicis, campanars i pinacles. Novel·la i catedral permetien relacionar obres i estils diferents de les quals s'extreien punts comuns: l'artista és l'encarregat de donar-los unitat, forma i coherència. La catedral és vista aleshores com una obra d'art total, com un projecte arquitectònic que es basteix peça a peça igual que es compon, per exemple, una novel·la. És una definició de la literatura entesa com un tot estructurat i visual, edificada a partir de fragments, o escenes als quals la metàfora global de la catedral confereix unitat.

La catedral, per tant, és un espai sagrat, un monument artístic, però que, més enllà de la seva dimensió religiosa, va fascinar més d'un escriptor i artista, dels romàntics als decadentistes, de Victor Hugo a J. William Turner i als pintors impressionistes, amb Claude Monet al capdavant pintant obsessivament la catedral de Rouen. Gràcies als nous procediments de reproducció gràfica i als primers viatgers culturals, a finals del segle XIX, però sobretot a la primera dècada del segle XX, la imatge de la catedral es va fer més popular que mai i es va convertir en una metàfora dialèctica que acollia memòria i present, art i religió, bellesa i misteri, llums i ombres, i també lloc de memòria, un llibre de pedra. Chartres, Amiens, Rouen, Notre-Dame de París, Milà, Burgos, Toledo, Girona.... La metàfora «novel·la-catedral», doncs, posa en evidència les relacions íntimes entre l'acte de percepció estètica de la lectura i la contemplació i la representació de la catedral. En un assaig insubstituïble del gran historiador de la literatura francesa Jean de Palacio, es poden trobar una gran quantitat de reflexions, utilíssimes, sobre l'imaginari decadent del *fin-de-siècle* francès i europeu (PALACIO 1999). És curiós observar com, en l'últim quart del segle XIX, la catedral, com a espai narratiu i descriptiu, metafòric i simbòlic, comença a esdevenir un element important de situació i ambientació de moltes novel·les europees. Aquest element, ampliable a altres tradicions literàries veïnes, ha estat molt ben estudiat per Joëlle

Prugnaud, en relació a la literatura francesa del tombant de segle (PRUNGNAUD 2008).

Sense cap propòsit d'exhaustivitat, ni molt menys, podríem citar, com a mínim, tres ficcions novel·lesques que d'una manera o altra podríem relacionar des d'aquesta perspectiva amb la que avui ens ocupa, *Josafat*, de Prudenci Bertrana. L'any 1888 el novel·lista francès Émile Zola va publicar *Le Rêve* (*El somni*; no té encara traducció catalana), que no és pas ni de lluny una de les seves obres més famoses.¹ Explica la història d'Angèlica, la protagonista, una orfeneta acollida per una pietosa família que té cura de la catedral de Beaumont i que viurà de forma torturada el seu enamorament prohibit amb un dels artistes pintors dels vitralls de la catedral. La publicació d'aquella novel·la, una última de Zola, va provocar un gran escàndol en la societat benestant de l'època pel suposat immoralisme del seu argument i, sobretot, pel «sacrilegi» que, en forma de somnis eròtics de la protagonista, tenien la catedral com a escenari. Només deu anys més tard, un altre novel·lista francès que, com Zola, va influir també i molt en la narrativa modernista catalana, Joris-Karl Huysmans, el conegudíssim autor de la novel·la *À rebours* (traduïda en català amb el títol *A repèl*²), una veritable «bíblia» del decadentisme, model de comportament estètic i moral dels esnobs i dels dandis de l'època, publicava una novel·la titulada *La Catedral*. Explica la història de Durtal, protagonista també d'altres obres d'aquest autor, i de la seva conversió mística, que el porta a veure la catedral com a símbol d'eternitat. La narració va provocar també escàndol i va rebre la reprovació de l'Església catòlica, ja que trobava excessivament pagà el fervor religiós del personatge protagonista.

Finalment, l'any 1903, el novel·lista valencià Vicent Blasco Ibáñez publicava també una obra titulada *La Catedral*.³ Després de les novel·

1. La traducció espanyola de Carles Malagarriga va aparèixer pocs mesos després: *El ensueño*, Madrid, Fernando Fé Editor, Imp. Enrique Rubiños, 1888.

2. Joris-Karl Huysmans, *A repèl* (traducció de Miquel Martí i Pol), Barcelona, Edhasa, 1989. La primera traducció espanyola, *Al revés* (tr. Germán Gómez de la Mata) es va publicar a València: Prometeo, 1919.

3. L'última reedició va aparèixer l'any 2009 a Paréntesis editorial, Madrid.

les de marcat costumisme sobre el mar i l'horta valenciana, Blasco Ibáñez situava la seva novel·la a la catedral de Toledo, amb el seu impressionant marc històric i artístic, que narra la dramàtica història de Gabriel Luna, un antic seminarista de fort esperit rebel (llegeix Darwin, Kropotkin, Bakunin, etc.) que el porta a evolucionar cap a l'anarquisme, viatja per tot Europa, és empresonat a Montjuïc i que, finalment, haurà de refugiar-se dins la catedral i iniciar una nova vida. Gabriel es fa amic del campaner, del sabater, d'un mestre, es veu clandestinament amb la seva neboda Sagrario dins de la catedral i retorna a la vida donant-li sentit ajudant els pobres i els necessitats. Blasco Ibáñez era socialista, però encara que la seva mirada dessacralitzi el culte, la catedral, descrita amb exhaustivitat i tota mena de detalls històrics i arquitectònics, no perd, en aquesta novel·la el seu misteri ni esdevé tampoc un lloc sense dramatisme.

Però, a l'hora de parlar del llibre de Prudenci Bertrana, és gairebé obligat fer un apunt sobre una novel·la que, de fet, sembla que és un referent ineludible per a qualsevol comentari de *Josafat*. Es tracta, és clar, de *Notre-Dame de Paris*, la novel·la històrica de Victor Hugo, publicada l'any 1831, i considerada un dels punts culminants, juntament amb les obres de Walter Scott, de la novel·la romàntica. La veritat és que no hi ha cap testimoni clar per saber fins a quin punt Bertrana coneixia o no la famosíssima obra de Victor Hugo, però sembla clar que *Josafat* és una novel·la que apella a un univers cultural, imaginari, històric i narratiu plenament codificat pel seu predecessor. És una novel·la que recorre a una sèrie de motius més o menys estereotipats, que acull, de manera conscient o no, ecos literaris del segle anterior, i qualsevol lector de *Josafat* sap que la catedral és un espai imaginatiu, que és un dels principals elements simbòlics de la novel·la de Bertrana. La mateixa Aurora Bertrana ja ho assenyalava en el pròleg a les *Obres Completes* del seu pare: «La catedral esdevé el primer personatge de la novel·la», tal com recollia també Lluïsa Julià en un article de referència obligada (JULIÀ 1986: 120-25). La catedral de Girona hi és un personatge essencial i les relacions de Josafat amb els personatges femenins, veritables *femmes fatales*, semblen una relectura del mite de la Bella i la Bèstia, però tot plegat apareix dins un esquema propi de la narrativa del

tombant de segle que oposava natura i cultura, passió i raó, el Bé i el Mal.⁴ La relació amb l'obra de Victor Hugo, la podem establir de manera ben ràpida: en aquella novella, el paper de la catedral de Notre-Dame és clau i un dels personatges principals, Quasimodo, n'és el campaner, que s'enamora d'Esmeralda, la qual és raptada i tancada als seus espais privats de la catedral de París. En la novella de Victor Hugo, dominen les descripcions de l'interior de la catedral, associada sempre a l'obscuritat, la profunditat, el misteri i l'amença. La catedral de Victor Hugo angoixa i terroritza, i el personatge de Quasimodo sembla haver estat clarament un referent per a Bertrana. Quasimodo i Josafat són els campaners de les seves catedrals respectives, tots dos habiten sols un espai llòbrec, que és alhora el seu espai, és casa seva, és el seu domini personal. I, sobretot, tant Quasimodo com Josafat sembla que viuen en perfecta harmonia amb els seus espais. Es coneixen tots els racons i raconets de les capelles, tenen més facilitat que ningú per pujar i baixar, tenen el mateix amor i respecte per l'edifici, la mateixa veneració pel culte. Finalment, tant Quasimodo com Josafat tenen deformitats físiques evidents que els acosten a la figura de l'ogre o del monstre. O, més concretament, a les gàrgoles de les catedrals respectives. Tots dos tenen una força sobrehumana, són asocials, salvatges i violents, amenacen l'harmonia del món, inspiren por i repulsió. De ben segur que un exercici comparatista com aquest, el de triar un element temàtic recurrent, el de la catedral, per agrupar diverses obres narratives, pot ajudar a entendre millor la novella de Bertrana, a enriquir-ne les lectures i interpretacions, a eixamplar l'imaginari simbòlic dins del qual, indiscutiblement, s'insereix *Josafat*, que és un marc veritablement del tombant de segle europeu.

4. Per a les diferents interpretacions de *Josafat*, em permeto remetre al volum *Llibres, monstres i catedrals. Josafat de Prudenci Bertrana* (a cura de Xavier Pla), Girona, Documenta Universitaria, Publicacions de l'Institut de Llengua i Literatura Catalanes, Sèrie Estudis i Documents, 2, 2012.

REEDITAR L'OBRA NARRATIVA DE PRUDENCI BERTRANA

Ja fa gairebé cinquanta anys que l'Editorial Selecta, gràcies a l'impuls i a la tenacitat del seu editor, Josep M. Cruzet, va publicar les *Obres completes* de Prudenci Bertrana (BERTRANA 1965). En la «Nota editorial» anònima que encapçalava el volum, probablement atribuïble a Josep Miracle, s'explicava que des del primer moment que havia pogut, és a dir, un cop superats els obstacles presentats per la ignominiosa censura franquista, Cruzet havia dedicat tots els seus esforços personals i editorials per posar el nom de Bertrana en primeríssim rengle de la seva meritòria editorial. Un bon admirador de Bertrana, Josep Pla, l'hi havia animat més d'una vegada per carta. (GALLOFRÉ 2003). Conscient dels valors i de la representativitat literària de l'autor de *Josafat*, Cruzet estava convençut que calia oferir al lector català la necessària continuïtat interrompuda per la guerra civil espanyola. La publicació de la novella *L'heretge*, volum 34 de la Biblioteca Selecta, en un precoç any 1947, n'és una prova ben eloqüent, però ho és més encara saber que durant gairebé una quinzena d'anys l'editor Cruzet va lluitar tossudament per recopilar tota l'obra bertraniana publicada i arribar a poder treure al trist mercat de la postguerra les *Obres completes* de Bertrana. Va aparèixer finalment la primavera de 1965, precedit d'un extens pròleg d'Aurora Bertrana. Era un volum de mil cinc-cents pàgines, el que feia número 20 de la reconeguda «Biblioteca Perenne», i s'hi recollien, per primera vegada, novel·les, narracions, contes, teatre, parlaments i conferències, i una àmplia selecció d'articles periodístics de Bertrana. Però, malauradament, Cruzet no va arribar a tenir mai el volum a les seves mans perquè havia mort tres anys abans.

Encara que sembli difícil de creure, a banda de *Josafat*, que és indiscutiblement l'obra més llegida de Bertrana, algunes de les seves obres no han estat mai més reeditades des de l'edició de Selecta de 1965. I moltes altres fa dues, gairebé tres dècades, que estan exhaurides. Tal com passa amb altres autors de la literatura catalana del segle XX, fins i tot els considerats indiscutiblement com a «clàssics», l'arribada de l'autonomia política i la reintroducció de la llengua i la literatura catalanes a l'ensenyament secundari i universitari, no han donat

a la literatura catalana la visibilitat, la presència, en definitiva, la vida, que s'hauria pogut esperar. Com tantes altres, avui l'obra de Bertrana té una presència irregular, per no dir marginal, en el panorama editorial català.

Per tot plegat, sembla difícil de negar que s'imposava tornar a posar a l'abast del lector d'avui la novel·lística de Prudenci Bertrana en edicions soltes, filològicament fiables i editorialment atractives. L'editor i novel·lista Joan Sales, tant o més tossut que Josep M. Cruzet, solia recordar que l'origen etimològic de la paraula «editar» és el verb llatí *EDERE*, e(x)+*dare*, que significava 'treure', 'parir', 'donar', 'sortir a llum'. Gràcies a la iniciativa d'Oriol Ponsatí, editor, la «Biblioteca Prudenci Bertrana» va sortir a la llum l'any 2013. La seva tossuderia, comparable a la dels grans editors, i la seva intensa capacitat han sabut crear complicitats amb institucions i persones, i avui el projecte d'aquesta «Biblioteca Prudenci Bertrana» ja és una realitat. La col·lecció va néixer amb la voluntat d'editar, en quatre anys consecutius, les nou novel·les o narracions publicades per Bertrana: a més de la satisfacció de poder començar amb l'edició de la seva primera novel·la, *Violeta* (1899), que malgrat la insistència del malaguanyat Jordi Castellanos havia romàs inèdita fins ara (BERTRANA 2013), es va publicar tot seguit la narració més important de l'autor, *Josafat* (1906), a les quals seguiran, per ordre cronològic, *Nàufrags* (1907), *Jo! Memòries d'un metge filòsof* (1925), *Tieta Claudina* (1929), *L'hereu* (1931), *El vagabund* (1933), *L'illa perduda* (1935, en col·laboració amb Aurora Bertrana) i *L'impenitent* (1939, publicada pòstumament el 1948). Si tot va bé, un cop tancat aquest cicle editorial, després caldrà valorar si val la pena també editar i reeditar la notable obra periodística que, a Girona i a Barcelona, va aparèixer amb la signatura de Prudenci Bertrana, amb les *Proses bàrbares* com a títol emblemàtic.

PER QUÈ UNA NOVA EDICIÓ DE *JOSAFAT*?

Els efectes del pas del temps, però també de les successives inèrcies editorials, poden comportar que algunes obres literàries es publiquin deturpades, de manera que, a poc a poc, el text editat s'allu-

nyi substancialment de l'original. Són tants els elements (des de l'autor fins a l'editor, passant pel copista, el corrector, el linotipista o fins i tot el censor) i els factors (polítics, culturals, locals, o fins i tot l'oportunitat o la pressa en la publicació) que intervenen en l'edició d'un text que és fins a cert punt comprensible que l'edició perfecta no existeixi. Cada edició és un testimoni, no pas mut, d'una època (BLECUA 1983: 171).

En el cas de les novel·les i narracions de Prudenci Bertrana, val la pena fer notar que les reedicions de les seves obres han anat perpetuant, o fins i tot afegint, evidents errors de lectura, de comprensió i d'interpretació. Alguns dels seus llibres van ser sotmesos, a causa del context de cada època, a correccions normatives actualment considerades com a excessives, també a regularitzacions maldestres o discutibles; de vegades, a capricis de corrector que avui no es tolerarien i que, dit sense exageració, poden haver arribat a allunyar-se de la llengua i l'estil genuïns de Bertrana.

Josafat, que és indiscutiblement l'obra més llegida de Bertrana, es va publicar per primera vegada en forma de llibre l'any 1906 (BERTRANA 1906). Un impressor de la Bisbal d'Empordà, Pere Ribas, s'havia traslladat a Palafrugell l'any 1898. La seva impremta va dur el nom de «Successors de Pujol» fins que, l'any 1905, la raó social va esdevenir «Juanola i Ribas»: Pere Ribas era l'impressor i Paulí Juanola exercia de viatjant i representant. En poc temps, aquests impressors establerts a Palafrugell van publicar dues obres importants per a la literatura catalana: *La Festa de la Bellesa* (1905) i *Josafat*, un any després. De la mateixa impremta, va sortir també la revista *Emporium*, publicació literària quinzenal dirigida per Joan de Linares en la qual van començar a escriure alguns noms del modernisme gironí com Carles Rahola, Miquel de Palol i Prudenci Bertrana (XARGAY 1999: 95-96). *Josafat*, com és sabut, va ser presentada a la Festa de la Bellesa de Palafrugell l'estiu de l'any 1905, sense obtenir cap premi (GRANELL 2002). Però entre la no concessió del premi palafrugellenc i la publicació del llibre, Bertrana va tenir temps de fer una lectura mig privada mig pública del manuscrit. Sortosament, tenim el testimoni únic que va oferir Romà Jori d'aquella lectura:

Reunímonos en amigable consorcio varios compañeros para escuchar la lectura de unas cuartillas emborronadas con mano de artista de Prudencio Bertrana. Tomamos asiento alrededor de una mesa peripuesta para el ágape. Antes de dar buena cuenta del consumo, comienza la lectura de la obra. Su epígrafe nos indica algo aterrador, siniestro: *Josafat*. La palabra màgica abre surco en nuestras conciencias y a medida que la lectura sigue su marcha avante, nuestro interés crece. Torturas de carne, pasiones brutales, obsesiones de hombre, aberraciones de alma, ingenuidades de niño, pasiones desencadenadas, sed insaciable, vaho humano, sudoroso, vértigos y ahelos, fanatismo y creencias, instintos salvajes, alaridos de fiera. Ved ahí lo que se desprende de los renglones trazados por Bertrana.⁵

Què no donaríem per poder localitzar i llegir aquelles «cuartillas emborronadas» i comparar-les amb el bloc de notes i la seva narració primigènia i amb la novel·la finalment publicada...! I encara una última dada: abans de la publicació del llibre, Bertrana va fer publicar un extracte a la mateixa revista *Emporium* (BERTRANA 1905). El fragment, que és presentat com a extret «d'un llibre ben a prop de publicar-se», té un notable interès lingüístic ja que ens mostra el text de Bertrana sense haver passat pel sedàs d'una correcció normativa i amb algunes divergències significatives.

UN MANUSCRIT INÈDIT

L'original manuscrit de *Josafat* que Bertrana devia portar a la impremta palafrugellenca no es conserva. Però en canvi tenim dos testimonis de gran interès que hem descobert recentment. D'una banda, un esborrany parcial de la narració, fins ara desconegut, que es conserva a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona. Aquest text havia passat desapercebut perquè es troba al revers del manuscrit de la novel·la *Nàufrags* (catalogat amb la signatura 5D.9-1/PB2), al costat de material divers com ara una primera versió de la novel·la *Vio-*

5. Jori, «*Josafat*», dins *La Lucha. Diario de avisos y noticias*, Girona, 20 d'agost de 1905, p. 1.

leta, o cartes i documents personals de Bertrana. En total, aquest esberrany manuscrit de *Josafat* el componen 52 quartilles, que representen un percentatge important del total de la narració. La seva consulta ens ha permès, de manera puntual, resoldre problemes de sentit que eren presents en totes les edicions passades, inclosa la primera. Així, per exemple, el «sac esllanguit» del darrer capítol retrobava la seva versió original —i molt més satisfactòria— «sac esllengat» (BERTRANA 2014). Però el segon document té molt més interès filològic. Al Fons Prudenci i Aurora Bertrana de la Universitat de Girona es conserva, des de l'any 1997, un important conjunt de manuscrits, mecanoscrits, imatges i documentació diversa, personal i literària, de gran importància per a l'estudi dels dos reconeguts autors gironins. El maig de l'any 2000, Enric Sabadell, amic d'Aurora Bertrana, va fer donació d'un altre important conjunt de documentació que havia conservat des de la mort de l'escriptora. Aquest fons documental, que va ordenar i catalogar Glòria Granell, filòloga i especialista en l'obra de Prudenci Bertrana, es troba a lliure disposició dels estudiosos i dels estudiants, i la descripció del seu catàleg es pot consultar virtualment.

Entre la documentació de Prudenci Bertrana, es conserva un manuscrit inèdit de gran interès literari. Es tracta d'una petita llibreta apaisada (15,5 x 10 cm.) amb múltiples anotacions, majoritàriament amb llapis, de la mà del mateix Bertrana. Cadascuna de les cinquanta pàgines del bloc de notes apareix omplerta obsessivament, ja sigui verticalment o horitzontalment, amb nombrosos fragments ratllats, i escrita amb una calligrafia endimoniada, punxeguda i sacsejada. Fragments diversos i inacabats, anotacions de mides diverses, notes més o menys inacabades i recordatoris de la vida personal se succeeixen enmig de càlculs aritmètics i es barregen amb comptes mensuals corresponents als anys 1905 (octubre-desembre) i 1906 (gener-setembre). Entremig, apareixen diversos esberranys de cartes, articles en castellà («Pueblo español», «La familia»), frases per recordar o reaprofitar i, possiblement, temptatives literàries inacabades o abandonades («La barca enfonsada», «Un literat», «L'Elvira»). A la coberta, sense cap significació especial, hi figuren diverses inscripcions tant en llapis com a la ploma: una adreça de Joaquim

Ruyra («Hotel Parnasso. Santa Cruz de Tenerife. Canarias»), altres adreces o anotacions («Gran Bazar. Pelayo, 20»), i també diverses sumes i restes sobreposades.

Però, més enllà del seu caràcter miscel·lani de llibreta d'apunts, hi ha, en aquest bloc manuscrit de Prudenci Bertrana, dues seccions que semblen autònomes i que, d'una manera o altra, s'han de relacionar amb el procés de gestació i redacció de la novel·la *Josafat*. La primera part, i més breu, que disposa de títol propi, «Detalls», és un irregular conjunt de notes i aforismes, d'observacions sobre personatges de la ciutat de Girona, un recull d'anècdotes pintoresques que Bertrana devia voler fixar per a aprofitar-les en algun escrit posterior, probablement per a *Josafat*, però no només per a la seva primera novel·la, ja que hi ha també clares referències a un sacerdot i a una noia anomenada «Cèlia», personatges del seu llibre *Nàufrags*, publicat l'any 1907. La presència constant del sacerdot vindria a confirmar la rumorologia popular (que Bertrana animava provocativament) que sempre hauria fet córrer que la novel·la estava basada en fets reals i, a més, que el protagonista real de l'anècdota era un sacerdot i no un campaner. Vegem només algunes d'aquestes reflexions, amb nombrosos problemes de comprensió, que vaig transcriure *in extenso* en el volum *Llibres, monstres i catedrals* (PLA 2012: 101-124):

§ Feien broma, contaven històries, deien xistos. I prenen la petaca per riure i passar l'estona.

§ Tota ella era lluxuriosa, tenia posat de bacant, fins dreta i parada, es blincava (?) encara i s'oferia descaradament.

§ Ell s'havia aixecat amb una cambra (?) a París amb dos néts (?) de Victor Hugo. En [...] li deia de tu, en Maxime li demanava [...].

§ Nosaltres sabem molt, no hem fet mai res perquè no val la pena. I s'envaneixen de lo que no han fet: tenen l'orgull de lo que podrien fer.

§ És fresca (la poesia), em fa l'efecte d'una truja.

§ Sentí que son cor tremolava més dolçament, com un aucell moxicós dintre una mà carinyosa.

§ La pobresa no passarà... Títol d'una pàgina.

§ Com un esbós de nimfa.

§ Sentint com un efluvi castíssim d'aquell cos temptat (?) pujava càlid acariciant-li (?) el fruit.

§ Cèlia, curtida ja de la dissort que afligia a sa casa, pensava sols en viure en fi (?), ofegar els temors de (?) que ja era casta.

La segona part, en canvi, està formada per una vintena llarga de planes d'una escriptura densa i tensa, amb nombroses correccions, fragments ratllats i diferents moments de redacció. Tot sembla indicar que es tracta d'una primera versió, realment força rudimentària, desordenada i encara poc elaborada, del llibre *Josafat*. Ni que sigui d'esquiltlentes, té interès perquè permet als lectors veure de més a prop el procés d'escriptura: els diversos moments de l'elaboració textual, els dubtes de l'autor, esborranys, el procés de documentació que seguia, etc. Comença per la contracoberta (que conté anotacions musicals i càlculs aritmètics) i, per tant, obliga a llegir el manuscrit primigeni de *Josafat* del darrere cap endavant, és a dir, de la plana cinquanta a la vint-i-quatre. El fragment narratiu s'obre amb una detallada descripció de les habitacions on viu Josafat, amb un esperit taxonòmic gairebé de text teatral en què es repassen amb precisió tant els objectes de les dues cambres com l'ambient general dels habitacles:

Una entrada esbiaixada oberta com en l'enorme gruixària del mur. Les pedres arrodonides que feien de contrapès del rellotge. --Un gros bras-ser per l'encens. --El motllo de fer hòsties. (Els dits de prostituta les remenen primer, après ajuda a fer-les, és graciós, i l'alenada sempre les cou i les mulla). El quarto emblanquinat rep llum també per una finestra quadrada oberta en la paret com un cassó (?). --Concluir al quarto una galeria estreta amb finestres ogivals que volta a l'iglésia.

Primera habitació

Una finestra altíssima, oberta en la muralla de 20 pams de gruix, tapiada gairebé tota menys un. Udols que passaven per entre les dents closes en un espasme epilèptic. I de dalt a baix de la immensa escala de bohèmia al [...]. Els dos cossos que es masegaven contra la pedra (?). Les tenebres s'espessiren de [...].

La llibreta manuscrita conté alguns elements de gran interès, com per exemple que Pepona s'anomeni aquí Claretà. O que en el manuscrit aparegui una clara referència ideològica que, en el llibre, desapareix absolutament: «En Josafat es creia ser objecte de preocupació

dels descreguts francmaçons heretges i republicans, paraules que per ell eren irrisòries.» Com també desapareix una referència a Nicolás Salmerón, convertit en la novel·la només en el «capitost» de l'home irreverent i parla forastera que es nega a treure's la boina davant de Josafat, al primer capítol.

Val la pena destacar també que, de tant en tant, apareixen anotacions del mateix novel·lista sobre el procés d'escriptura, com per exemple sobre la necessitat de consultar al diccionari enciclopèdic entrades com sadisme i masoquisme. O una referència a la bibliografia que devia necessitar per escriure la novel·la, com el llibre de Joaquim Bassegoda sobre la catedral de Girona (*La Catedral de Gerona: apuntes para una monografía de este monumento*, Barcelona, Tipografía de Fidel Giró, 1889). O encara breus anotacions sobre elements i dades de la realitat que devia haver de comprovar, com aquesta informació necessària: «Cal saber quin és l'últim toc de la tarda i a quina hora tanquen l'església.» O dades que li faltaven per poder incloure en la narració: «Coses que em manquen. La flauta del déu Pan. --Graons del campanar. --Veure el rellotge. --Efectes que produeix una commoció cerebral.» També, en ocasions, llistes de conceptes, mots per recordar: «Ànima. -Helicoïdal. -Hulla i contra hulla. -La que de volta ascendeix en forma helicoïdal. Diccionari Enciclopèdic - Nummulit. Afrodisíaco.» És interessant fer notar com, en alguna ocasió, un gest o una acció del manuscrit inèdit és reprès, no literalment, en la novel·la, però sí la mateixa idea, com ara la imatge una mica barroera dels dits de la prostituta, que remenen el «motllo de fer hòsties», i que en el llibre apareix reescrita el·lípticament així: «Els dits de Fineta, que fustiguejaven amb la pasta que havia d'ésser aliment de gràcia per a clergues i fidels, li semblaven profanadors i l'entjaven.»

Encara que no de manera literal, molts dels elements que apareixen al manuscrit apareixen després desenvolupats en el text definitiu de la novel·la. Hi ha algunes frases que sí que es recullen exactament en el llibre, com ara aquesta: «Amb la mateixa facilitat que engrapava els llibants de les campanes, engrapava els bracetos de la Fineta.» (capítol VII). Però de vegades és tot un paràgraf el que apareix reescrit, ampliat i definitivament literaturitzat en la novel·la, com en les primeres frases del capítol IX:

Aprés de tocar l'oració matinal, Josafat obrí el temple fresc i ple de joia i humit. L'empenta del cancell sorollà l'església, flaires d'aubael ventissejà, una atenada glopada d'auba entre flairoso i subtil i flairoso, més tardpels els vidratges de les dels finestrals i rosetons s'acolorien fent recular la somorta foscor al fons de les capelles. Les llànties, com extremituds d'agonia, perdien son brillejar mundanal.

Aprés del toc d'oració, Josafat obrí el temple. L'empenta del cancell sorollà tota la nau, i una glopada d'auba entrà subtil i flairoso. Més tard, els vidres dels finestrals i rosons s'aclarien, i les llànties, amb extremituds agòniques, reduint el cercle de llur llum, s'esmoreïren.

El bloc de notes de Bertrana presenta un estat de conservació força precari, en part pel mal estat de l'escriptura en llapis, que tendeix ineluctablement a esborrar-se. Com a curiositat, val la pena assenyalar que, en els comptes corresponents al mes de juliol de 1906, en la columna dels pagaments, hi figura el concepte «Cobertes -25 pts.» i en els del mes de setembre, els conceptes: «Retrats -- 140 pts.» i «Retrats pel llibre --175 pts». Potser es podria aventurar que són conceptes i quantitats relacionades amb la publicació, aquell mateix mes de juliol, de la novel·la *Josafat*.

UNA NOVA EDICIÓ FIABLE DE *JOSAFAT*

Avui, les reedicions de *Josafat* són ja més de cinquanta. Si bé la recepció del llibre va ser polèmica, el cert és que els lectors van sentir-se fascinats des del primer moment pels amors sacrílegs entre el campaner de Santa Maria i Fineta. Però, de la llista de reedicions, en destaquen sobretot tres que, per la seva divulgació i popularització, han condicionat fins ara l'establiment del text de la reconeguda narració de Bertrana. L'any 1929 la col·lecció «Les Ales Esteses», dirigida per Avel·lí Artís i Balaguer, va editar novament *Josafat* (BERTRANA 1929). Era una publicació de vocació popular, quinzenal, que s'havia proposat acostar als lectors del seu temps les principals obres dels novel·listes i prosistes catalans en edicions actualitzades segons les

normes ortogràfiques de Pompeu Fabra (CABALLERIA i CODINA 2001: 79-90). Sembla que era el mateix Artís Balaguer qui s'encarregava també de la correcció dels originals que publicava. El primer volum publicat, el setembre de 1929, va ser *Marines* de Víctor Català. *Josafat* va aparèixer dos mesos després amb tants canvis que fins i tot l'anònim autor d'una nota publicada en una revista musical va escriure que l'obra s'oferia als lectors «rejuvenida ortogràficament; amb el nou vestit llueix encara d'una manera més vistosa les seves infinites bel·leses». ⁶ Com a modificacions més significatives, la nova edició substituïa gens innocentment la denominació genèrica de l'obra, «narració», per la de «novella». Eliminava els articles personals dels personatges protagonistes: «En Josafat i la Fineta» passaven a ser «Josafat i Fineta». I, en tercer lloc, aplicava a la llengua de Bertrana una implacable modernització ortogràfica que eliminava tant mots i girs genuïns de l'estil de Bertrana com castellanismes i dialectalismes habituals en la llengua del moment d'escriptura. Aquesta va ser l'edició que va agafar com a base l'Editorial Selecta per a l'edició de l'admirable volum d'*Obres Completes* de Bertrana (BERTRANA 1965). Mort l'editor Cruzet uns anys abans de la publicació, l'edició va anar a cura de Josep Miracle, el qual va restituir a *Josafat* la categoria de «narració», però va efectuar una segona correcció aplicant la normativa amb uns criteris que avui considerariem excessius. Només sis anys després, des de la col·lecció «Antologia Catalana», apareixia l'edició que, fins avui, en diverses col·leccions d'Edicions 62 ha servit per popularitzar a escoles i instituts la narració més famosa de Bertrana (BERTRANA 1971).

El resultat, però, és que avui el lector té a la seva disposició un text que no és del tot fiable, amb nombroses incorreccions, incoherències i, fins i tot, paraules que no tan sols no existien en l'original de Bertrana sinó que no tenen cap significat. Com a norma general, les correccions excessives que s'han aplicat al text intenten evitar, per sobre de tot, els pleonasmes ben vius i genuïns en l'estil de Bertrana («Al campanar de Santa Maria, s'hi entra» esdevé «Al campanar de Santa Maria s'entra»);

6. S. A. «Publicacions rebudes», dins: *Scherzando: Revista catalana musical*, Girona, any XX, núm. CCXXIX, 10 desembre 1929, p. 96.

substitueixen els possessius febles pels tòpics («sa tapa» per «la seva tapa»); tendeixen a eliminar paraules cultes d'utilització avui més restringida («aital» per «aquest», «ací» per «aquí», «quelcom» per «alguna cosa», «femenil» per «femenina»); en canvi, incomprensiblement, substitueixen «sembla» per «apar»; eliminen qualsevol mot que no aparegui al diccionari Fabra, tant si són castellanismes clars («arrodillant-se» per «agenollant-se») com d'altres de més dubtosos o amb més tradició històrica («mistos» per «llumins», «trajo» per «vestit», «carinyo» per «estimació»), o fins i tot aquells més expressius o propis de l'estil de l'època («pellingo» per «parrac», «freturances» per «afanys», «quefe» per «capitost»). De vegades, el rebuig del castellanisme comporta la creació d'una nova expressió («arreglava l'església» esdevé «guarnia i endreçava l'església»). El zel del corrector intentant desfer els gerundis de posterioritat avui no acceptats per la normativa fa que, de vegades, intervingui directament en la construcció de la frase de Bertrana («A voltes, girant-se» esdevé «De vegades, bo i girant-se»; «i anà per a eixir de la cambra refusant a la bagassa que no volia romandre sola. Aspre i sorrut partí.» es converteix en «I anà per eixir de la cambra. La bagassa no volia romandre sola. Després de refusar-la, aspre i sorrut, partí.»). Finalment, alguna vegada apareixen canvis que semblen sortits del caprici del corrector («En Josafat se l'endugué» per «Josafat se l'emportà», «tremolós de coratge» per «tremolós de ràbia», «riçant el daurat borrisol» per «que li cargolà el daurat borrisol») o, simplement, per equivocació («el puny tremolós sobre la freda tola» esdevé «el puny tremolós sobre la freda tela», «ruiecant» per «roent», etc).

El més greu és que la mateixa corrupció textual de les reedicions ha comportat l'aparició de paraules que desvirtuen el sentit («boca contreta» apareix escrit «boca concreta»; «l'enquibí en totes les estretors» es converteix en «l'encabí a totes les estores»), d'expressions absolutament inintel·ligibles («la poca transparència de les estrelles» es llegeix avui «la poca transparència de les teles»), o simplement de paraules inventades («brunzí el ressort del rellotge» esdevé «brunà el ressort del rellotge»; «els dits de Fineta, que futsiquejaven», es converteix en un incomprensible «els dits de Fineta, que fustiguejaven»).

El criteri que ha guiat la nostra edició, doncs, és el d'una normalització coherent del text de Bertrana procurant ser al màxim de respectu-

osos i de fidels amb la llengua que va utilitzar l'any 1906 (BERTRANA 2014). Seguint els criteris d'edició de la «Biblioteca Prudenci Bertrana», anunciats ja per Guillem Molla en la seva edició de la novel·la inèdita *Violeta* (MOLLA 2013: 31-33), s'ha regularitzat l'ús de majúscules i minúscules, s'han revisat les cometes, els guions i les cursives, s'han generalitzat els signes dobles d'interrogació i s'ha intervingut mínimament en la puntuació. En l'aspecte ortogràfic, s'han normalitzat els accents, l'apòstrof i la ela geminada. S'han regularitzat les grafies vocàliques i consonàntiques sempre que la intervenció no comportés alternacions fonètiques significatives (*floviol*>*flobiol*). En l'apartat morfològic, s'han respectat les combinacions pronominals que fa l'autor. També s'ha mantingut el gènere dels adjectius (*somrisenta*, *innocenta*). Si bé el criteri general és de manteniment de tots els aspectes sintàctics no normatius (inclosos els pronoms relatius *el quin/els quins/les quines*, els gerundis de posterioritat, les locucions *en quant a*, *al/en* davant d'infinitiu o les formes *tenir que*, *de que* i *doncs* consecutiu), s'ha eliminat la preposició davant de complement directe, s'ha regularitzat l'alternança *per/pera*, tot suprimint la *a* davant d'infinitiu, i unificat la preposició *amb* per *en* (*pensar amb*>*pensar en*). S'han conservat les formes *aixís*, *mentres* i les variants de *llavors*-*allavors*-*allavors*, així com les de *poc a poc* i *solsament*. Les formes verbals arcaiques i orals s'han mantingut, però s'ha unificat la grafia vacil·lant pel grup consonàntic *tz* (*realisada*>*realitzada*) i els gerundis acabats en *-guent* per *-ent* (*moguent*>*movent*). Finalment, s'ha respectat l'ús una mica desconcertant que fa Bertrana del verb *fitar* en un sentit que sembla il·legítim o contaminat pel verb *fixar* («En Josafat fità els ulls en la ratlla negra...», «i fità en en Josafat sa mirada», «li fità per última vegada sos ulls clars»). Segons el DIEC, *fitar* només pot voler dir 'mirar de fit a fit'. El DCVB, en canvi, recull, d'acord amb un exemple de *La parada* de Ruyra (tot i que és pronominal: *fitar-se*) l'accepció 'fixar, clavar (la vista)'. Bertrana no fa servir mai «la vista» sinó equivalents més concrets («els ulls», «sa mirada», «sos ulls», «ses nines»).

S'ha restituit el subtítol genèric de «narració». S'han restituit també els articles personals dels personatges («En Josafat» i «la Fineta»). Pel que fa al lèxic, s'han conservat tots els mots que apareixen al *Diccionari català-valencià-balear* encara que no estiguin recollits al

DIEC (com *quadro, obirar, blincar, esbardellar, espaventable, rublert, alaixa*); s'han respectat també tots els castellanismes (*reparo, abandono, haçanyes, atolondrar*), fins i tot els que avui poden sorprendre (com *arrodrillar, esparramar, asustar o alocat*) i, sempre que no hi hagués vacil·lacions, les formes de registre oral o vulgar (com *dematí, gènit, naixre i freixre*).

BIBLIOGRAFIA

- BERTRANA (1905): Prudenci Bertrana, «*Josafat* (fragment)», *Emporium*, 7, 01/11/1905, p. 11-12.
- BERTRANA (1906): Prudenci Bertrana, *Josafat* (narració), Palafrugell: Impremta Juanola & Ribas.
- BERTRANA (1929): Prudenci Bertrana, *Josafat*, Barcelona, «Les Ales Estesés», Col·lecció Popular, núm. 6, 91 p.
- BERTRANA (1965): Prudenci Bertrana, *Obres completes* (pròleg d'Aurora Bertrana), Barcelona: Selecta, «Biblioteca Perenne», núm. 20.
- BERTRANA (1971): Prudenci Bertrana, *Josafat* (pròleg d'Enric Sullà), Barcelona: Edicions 62, Antologia Catalana, núm. 67, 78 p.
- BERTRANA (2013): Prudenci Bertrana, *Violeta* (edició a cura de Guillem Molla, introducció de Glòria Granell, presentació de Xavier Pla), Girona: Edicions de la Ela Geminada, Biblioteca Prudenci Bertrana, 1.
- BERTRANA (2014): Prudenci Bertrana, *Josafat* (8a edició a cura de Xavier Pla), Girona edicions de la Ela Geminada, Biblioteca Prudenci Bertrana, 2.
- BLECUA (1983): Alberto Blecua, *Manual de crítica textual*, Madrid: Castalia.
- CABALLERIA i CODINA (2001): Sílvia Caballeria, M. Carme Codina, «La Col·lecció Popular "Les Ales Estesés" (1929-1931) d'Avellí Artís i Balaguer», *Revista de Catalunya*, 165 (setembre), p. 79-90.
- FRAISSE (1990): Luc Fraisse, *L'Oeuvre-Cathédrale. Marcel Proust et l'architecture médiévale*, París: José Corti.
- GALLOFRÉ (2003): *Josep Pla-Josep M-Cruzet. Amb les pedres disperses. Cartes 1946-1962* (a cura de Maria Josepa Gallofré), Barcelona: Destino.
- GRANELL (2002): Glòria Granell, «*Josafat* de Prudenci Bertrana. Polèmica a la Festa de la Bellesa de Palafrugell (1905) i recepció posterior de l'obra», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, Vol. XLIII, p. 245-261.
- JORI (1905): Romà Jori, «*Josafat*», dins: *La Lucha. Diario de avisos y noticias*, Girona, 20 d'agost de 1905, p. 1.

- JULIÀ (1986): Lluïsa Julià, «L'espai: principal element simbòlic a *Josafat*», *Els Marges*, 34, p. 120-125.
- MOLLA (2013): Guillem Molla, «Nota sobre aquesta edició», dins: Prudenci Bertrana, *Violeta*, Girona, Edicions de la Ela Geminada, p. 31-33.
- PALACIO (1994): Jean de Palacio, *Figures et formes de la décadence*, París: Segurier.
- PLA (2012): *Llibres, monstres i catedrals. Josafat de Prudenci Bertrana* (a cura de Xavier Pla), Girona: Documenta Universitaria, Publicacions de l'Institut de Llengua i Literatura Catalanes, Sèrie Estudis i Documents, 2.
- PROUST (1996): Marcel Proust, *Sobre la lectura* (traducció d'Anna Casassas), Barcelona: Quaderns Crema.
- PRUNGNAUD (2008): Joëlle Prungnaud, *Figures littéraires de la cathédrale (1880-1918)*, Villeneuve d'Asq: Presses Universitaires du Septentrion.
- S. A.: «Publicacions rebudes», dins *Scherzando: Revista catalana musical*, Girona, any XX, núm. CCXXIX, 10 desembre 1929, p. 96.
- XARGAY (1999): Xavier Xargay, *Escriptors a Palafrugell, o ruta planera per les seves vides, obres i miracles de 1880 a 1936*, Palafrugell: Quaderns de Palafrugell-Diputació de Girona.

MARIA CARRATALÀ, UN RETRAT LITERARI*

TERESA JULIO

*Grup d'Estudis de Gènere: Traducció, Literatura,
Història i Comunicació-UVic-UCC*

El 1929 Maria Carratalà publicava a la revista *Vibracions* un article titulat «No s'hi ha de néixer?», on afirmava que de personalitats n'hi havia moltes:

Nosaltres —deia— tenim múltiples personalitats: la veritable personalitat que mai no arribem a conèixer completament, i aquella que cada u dels que tractem es forja de nosaltres. Aquestes personalitats arbitràries, més que dels nostres fets i de les nostres paraules, depenen fatalment de la comprensió dels altres. (1929: 6)

Sobre el tema de la personalitat, voldria fer un parell de puntualitzacions arran de les reflexions de la barcelonina, i distingir, per una banda, la personalitat que *creiem* tenir, i, per altra, aquella que, conscientment o inconscient, traspua de les nostres paraules, accions o escrits, i, ara sí, que —com deia ella— bé pot reflectir la nostra veritable personalitat que mai no arribem a conèixer, o bé aquella que serveix de punt de partença perquè els altres es forgin el retrat o la imatge de nosaltres mateixos.

Aquí tractarem de copsar la personalitat de Maria Carratalà a partir dels articles apareguts a les publicacions periòdiques. A través dels seus textos, únic llegat que ens ha transmès, intentarem fer un retrat de la seva personalitat, motiu pel qual hem titulat aquest escrit «Maria Carratalà, un retrat literari».

* Aquest article forma part de les activitats del Grup d'Estudis de Gènere: Traducció, Literatura, Història i Comunicació (GETLIHC) (2014 SGR 62) de la Universitat de Vic - Universitat Central de Catalunya (UVic-UCC), C. de la Laura, 13, 08500, Vic, Spain, i en el subprojecte I+D “Traductoras y traducciones en la Cataluña contemporánea (1939-2000)” (Ref.: FFI2010-19851-C02-02; 2011-2013), finançat pel Ministerio de Ciencia e Innovación. Julio, Teresa: Codi ORCID: 0000-0003-2966-9288.

1. UNA DONA AL SEU CONTEXT

Nascuda a Barcelona el 1899, Maria Carratalà van den Wouver és el paradigma del generós grup de dones intel·lectuals que va aparèixer a principi dels anys 20 i va estroncar la Guerra Civil. Va conrear diferents gèneres literaris (de la poesia a l'assaig, passant pel teatre o el conte), va traduir teatre, va escriure nombrosos articles bàsicament sobre crítica i assaig musical i literari, va impartir diverses conferències, va participar en diferents associacions i entitats, i també es va comprometre políticament.

Però val a dir que professionalment era pianista, i les audicions i concerts eren el seu mitjà de vida, si més no fins al final de la Guerra Civil. L'entrada de les tropes franquistes per l'Avinguda 14 d'abril – avui dia, Avinguda de la Diagonal – el 26 de gener de 1939 va fer callar moltes veus, d'homes, però especialment de dones que havien viscut la seva gran conquesta durant la República; entre aquestes veus apagades es troba la de Maria Carratalà.

Continua essent un enigma el seu destí: ¿va reprendre el camí cap a l'exili —un exili violeta, com l'anomenà Marta PESSARRODONA (2010)—, com van fer l'escriptora i musicòloga Aurora Bertrana (1892-1974), la poetessa, periodista i esportista Anna Maria Martínez-Sagi (1907-2000), l'escriptora i periodista Anna Murià (1904-2002), la pedagoga Maria Baldó (1884-1964) i tantes i tantes d'altres? ¿Es retirà forçosament de la vida pública i passà a formar part de l'exili interior, com els va succeir a la il·lustradora Lola Anglada (1892-1984), la periodista i traductora Maria Luz Morales (1898-1980), la també traductora i narradora Maria Teresa Vernet (1907-1974) o la pianista i gran activista política Antònia Abelló (1913-1984) que, després d'empresonada, per subsistir «hagué de renunciar a exercir com a professora de piano i posar-se a treballar en una sedera» (IVERN 2007: 49)?

Estem preparant una biobibliografia completa de Maria Carratalà, i l'últim moviment que ens consta d'ella d'abans de la fi de la guerra és el rebut del lliurament de dos exemplars de l'obra *Recull d'articles*, amb destinació al Premi Valentí Almirall, i el rebut del lliurament de dos exemplars més de la peça teatral *Flo-*

rentina,¹ amb destinació al Premi Ignasi Iglesias, tots dos guardons literaris de la Generalitat de Catalunya. Els rebuts porten data de 12 de novembre de 1938. També ens consta la publicació del seu últim article, «Emocions. Tenebra», al darrer número de la revista *Meridià*, amb data de 14 de gener de 1939.²

Després el seu nom desapareix. Desapareix dels diaris, de les sales de concerts, de les publicacions periòdiques i no trobem cap referència a la seva persona en els escrits dels seus amics i coneguts: ni dels exiliats, ni dels silenciats, ni dels convertits al règim. Les esparses referències a ella que hem localitzat als escrits d'Artur CARBONELL (1956), Aurora BERTRANA (1973), Anna MURIÀ (1988), etc. són totes anteriors a 1938.

Segons una dada que ens proporciona SAMSÓ (1994: 242), reapareix públicament el 18 de febrer de 1950, quan pronuncia la conferència «Arte temporal y arte espacial: música y pintura», dins les vetllades musicals i literàries que organitza la cantatriu i amiga Pilar Rufí a casa seva, al carrer Muntaner, entre 1947 i 1950.

La mort li arriba a Barcelona el 21 de març de 1984, a punt de fer 85 anys.

El caràcter polièdric d'aquesta dona fa que la puguem estudiar des de diversos angles: com a musicòloga, pianista, assagista, traductora, crítica periodística, escriptora i, en menor mesura, comentarista política, gairebé forçada per la convulsa època històrica que li va tocar viure.

2. ELS INICIS EN L'ESCRITURA

Quan encara no havia complert 18 anys, va publicar el seu primer article sobre la figura de Mendelssohn a la revista *Arte Musical*, de

1. Sobre la producció teatral de Carratalà, podeu consultar Foguet i Boreu (2005), i sobre *Florentina*, Foguet i Boreu (2006).

2. Assenyalem aquestes dues dates perquè no tenim la data exacta de la redacció de l'article de *Meridià*, i és ben sabut que entre l'escriptura d'un article i la seva publicació podien passar diversos mesos, especialment si el text en qüestió era de caire literari o reflexiu, com és el cas, i no d'immediata actualitat. Així, per exemple, «Les flors i les nostres poetes», publicat a *D'Ací i d'Allà* el gener de 1929, porta data del 16-10-1928.

Madrid, dedicada al foment i divulgació de la música. Cinc mesos després, essent-ne director el musicòleg barceloní establert a Madrid Josep Subirà, Carratalà hi publica un article sobre «Shubert», que apareix en portada, lloc que ocuparan els seus tres articles següents dedicats a «Carlos W. Weber». A final de març de 1918, la revista deixà d'editar-se pels problemes econòmics derivats de l'encariment del preu del paper, i l'aventura madrilenya arribà a la fi.

A Catalunya, Carratalà comença a escriure articles de crítica musical a la segona meitat dels anys 20. És el moment en què les publicacions periòdiques catalanes incorporen a la seva plantilla signatures de dones per raons polítiques, socials i comercials (REAL MERCADAL 2006a: 65). L'afany de culturització que caracteritza el final dels anys 20 i començament dels 30 porta cap a la proliferació de revistes de contingut generalista o específicament femenines, com *La Dona Catalana*, *Evolució o Claror*, amb la intenció d'augmentar el nivell cultural de Catalunya. Carratalà n'era ben conscient: «Escrivim de cara a les generacions que es formen» –apuntava a «La dramaturgia wagneriana» (1927: 16)–. A aquest afany de culturització femenina, especialment, responien també diverses organitzacions, com l'Institut de Cultura i Biblioteca Popular de la Dona, creat anys abans per Francesca Bonnemaïson (1910) (CORTADA ANDREU 2008), el Club Femení i d'Esports de Barcelona (1928) (REAL MERCADAL 1998) o el Lyceum Club de Barcelona (1931) (JORDI 1931; FOGUET I BOREU 1998), entitats a les quals va pertànyer.

3. ÈPOQUES I TARANNÀ DELS ESCRITS

Rellegint les seves publicacions ens adonem que la seva producció literària pot dividir-se en tres èpoques, que es corresponen ben bé amb els tres fets històrics que va viure: la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), la II República (1931-1936/39) i la Guerra Civil (1936-1939).

3.1 Primera època: 1926-1931

Comença a escriure l'any 1926 de manera regular per a la secció «Música i Dansa. Per la nostra música» a la revista *Art Novell*, publicació de caràcter literari que sortia amb una periodicitat mensual entre 1924 i 1928. L'any següent, 1927, publicà diversos textos per a la secció musical de *La Nova Revista*.

Els seus articles no deixen indiferents els seus congèneres masculins. Així, J. M. Boronat anima les joves escriptores a publicar els seus escrits i a nodrir «l'estol de noies que escriuen, fan versos o que com l'admirable Maria Carratalà fan o podien fer crítica» (1927: 1). Boronat destaca especialment aquesta faceta de crítica musical i reflexiva perquè no era gaire freqüent entre les plomes femenines, més inclinades a la creació literària o a l'entrevista (MERCADAL 2006a: 66), com succeeix, per exemple, amb Elvira Augusta Lewi (1910-1970?) o Mercè Rodoreda (1908-1993).

El seu estil també cridà l'atenció de l'escriptor, periodista i dramaturg Carles Soldevila (1892-1967), que al seu article «Intellectualisme femení» es desfeia en elogis pel talent que acabava de descobrir tot definit-lo com «una corda nova en el nostre petit concert de dones intel·lectuals»:

¿A on ens girarem per trobar dones que amb llur constància revelin una veritable vocació literària?

Ah, ja sé. Un només desvetlla en la meua memòria i no vull pas que me'n fugi: Maria Carratalà. Llegeixo els seus articles de *La Revista Nova* i d'*Art Novell*. No m'he deturat a comprovar si les seves idees estètiques coincideixen amb les meves, ni si la seva concepció de la música és grata o no als compositors catalans. *Sols m'adono que escriu endiabladament, amb aquella mena d'embranchida feliç que és senyal infal·lible d'un temperament d'escriptor i de periodista.*

Una corda nova en el nostre petit concert de dames intel·lectuals! Serà una pena que les seves circumstàncies personals —de les quals a hores d'ara no tinc la més vaga idea— la obliguin a arraconar la literatura o sols a dedicar-s'hi a estones perdudes. *Té pasta d'escriptora professional. Amb una mica d'entrenament —potser sense entrenament i tot— fora capaç de mantenir una rúbrica quotidiana en un diari; en*

una paraula, sembla perfectament capaç de guanyar-se la vida amb la ploma als dits. (1927: 1) [el subratllat és meu]

En veure la documentació que ens n'ha arribat, veiem que la premonició que Soldevila havia expressat acaba fent-se realitat, ja que és a la revista D'Ací i d'Allà, de la qual ell era el director, la que publica els seus escrits literaris. Només sis mesos després d'aquelles declaracions, Soldevila li obre les portes del seu magazín per donar entrada a la seva primera prosa de creació: «Passeig de primavera» (1928), a la qual seguiran «Tres impressions de pluja a la primavera» (1929) i «Roses. Regraciant un present de roses» (1929).

Si en aquests articles Carratalà practica la descripció literària, amb una gran habilitat i un mestratge admirables, amb «Amigues», «De la vida sentimental d'una noia. Fulls esparsos del diari d'Helena R. » i «Un cas que no té massa importància» s'endinsarà en el món del relat breu, al meu parer d'una manera no tan reeixida.

L'amor/desamor es converteix en el tema d'aquests contes. A les seves heroïnes, ben bé podria fer-se'ls el mateix retret que ella feia a les figures femenines de la dramaturgia de Wagner. Deia que no són «sinó unes ombres decoratives, amb càndids vels, rostre pàllid i pàrpelles ulleroses. No tenen cos, no tenen sang, no tenen nervis, àdhuc quan convé a l'acció, l'autor les priva de llurs mínima part de discerniment.» («La dramaturgia wagneriana» 1928: 17), tot envoltat d'un món de luxe, elegància, cosmopolitisme, modernitat i bellesa, i sobretot amb uns tocs melodramàtics força allunyats de l'estètica actual. Potser la mateixa autora va ser conscient de les seves limitacions per a la narració literària, ja que mai més no va tornar a tractar aquest gènere.

Aquesta falta de sintonia avui dia amb els relats breus de la Carratalà-narradora contrasta vivament amb els de la Carratalà-autora d'articles literaris descriptius o de crítica-assaig literari i musical en els quals la seva ploma destaca realment. A tall d'exemple hi posarem «De la finestra de la Sala Prat» i «Del petit anecdotari», o «Pau Casals, interpretador genial dels compositors clàssics i romàntics» i «Dos comentaris de la nostra vida musical». És en aquests escrits on Carratalà expressa les seves reflexions i inclinacions artístiques, i en els quals fa

una aferrissada aposta pels músics moderns catalans i pels poetes catalans contemporanis. No defuig mai la polèmica, perquè

Quan un company meu en l'aspre costerut camí de la crítica toca a frec d'ala una de les coses més cares al meu esperit, les meves idees —eixam brunzent d'abelles daurades— ixen, tumultuoses, a la llum del sol i davant dels ulls dels homes («Reflexions», 1927: 15).

S'expressa sempre amb un estil clar i, de vegades, amb alguna punta d'agressivitat. N'hi ha prou de recordar les seves discrepàncies amb Rafael Gàlvez Bellido (1895-1951), pianista i catedràtic de l'Escola Municipal de Música de Barcelona, sobre el divorci entre els interpretadors catalans i la música moderna, publicades a la revista *Vibracions*, el 1930, una polèmica que es van allargar durant mesos.

Amic Gàlvez, confesso que aquesta vegada he estat a punt de respondre-us amb el silenci. Com s'entén? Jo escric un article i vos me'n rebateu uns conceptes; jo retrec arguments que el refermen, i ara em dieu que la meua resposta «fa entreveure l'adopció d'un to de superioritat que es manifesta en consells i suposicions insinuadores?» («A B. Gàlvez Bellido» 1930: 3)

A través dels seus articles descobrim una dona amb una sòlida formació intel·lectual, llengua afilada —per bé que mesurada—, que fa una aposta forta pel catalanisme cultural, musical i artístic. És la viva expressió del gust per la creació artística en qualsevol de les seves manifestacions, i dedicarà els seus escrits a la música, a la literatura o a la relació d'ambdues disciplines, com ho mostren diversos articles, conferències i recitals.³ Perquè la música i la literatura constituïran les dues passions a les quals es va dedicar en cos i ànima, i que mai no va

3. «Els nostres poetes i els nostres músics. Reflexions» (1927), «Els nostres poetes i els nostres músics (Complement a l'article anterior)» (1927), «La poesia i els nostres compositors (Comentaris a uns concerts celebrats darrerament)» (1928), etcètera. Cal destacar el concert celebrat al Lyceum Club, a final d'abril de 1933, titulat *El paisatge de Catalunya*, on «trenca una llança a favor de la integració de les arts plàstiques, la literatura i la música» (AVIÑOÀ 1996: 158).

concebre com a treball. En una entrevista que li feren arran de la Commemoració del Primer Centenari de la Renaixença Catalana, afirmava: «En realitat, no sento l'art ni la literatura exercits com a professió» («Qüestionari» 1933: 204).

Carratalà continua escrivint d'una manera regular fins al 1931. Nombrosos articles de crítica musical o literària, comentaris diversos, reflexions i retrats biogràfics apareixen a *El Matí* o *La Nau*, a més de les revistes esmentades fins ara.

Aquesta és una etapa dolça, lluminosa, tranquil·la, d'inquietuds intel·lectuals, dedicada a la crítica, l'assaig i la reflexió musical amb textos de creació en què predominen les flors i els paisatges primaverals urbans o rústics, plens de llum i amb sonoritats musicals.

3.2 Segona època: 1931-1936⁴

El 14 d'abril de 1931 es proclama la República a l'Estat espanyol i, amb l'arribada del nou règim, augmenta la vida social de Carratalà i davallen espectacularment les seves incursions en la premsa. El 1931 només publica 6 articles, enfront dels 12 de l'any anterior, o els 17 de 1927, l'any més fecund.

El 5 de novembre de 1932 surt el primer número de *Revista de la Música*, a Barcelona, el director de la qual és Camil Oliveras. Entre els principals col·laboradors que figuren a la contraportada, hi apareix el nom de Maria Carratalà, però en els quatre números que en van arribar a sortir no trobem cap article amb la seva signatura. L'any següent, 1933, només escriu un article, «Una bella tasca. Les directrius del Lyceum Club», aparegut a *L'Opinió*, i un mes abans que esclatés la Guerra Civil publica uns epigrames a la revista *Claror* amb el títol «Impressions de primavera. Flors. Amor».

4. L'any 1931 és un any fronterer entre la primera i la segona època; per aquest motiu apareix com l'any de finalització de la primera època i començament de la segona. Si el criteri per distingir les diferents etapes fos només el de la publicació regular d'articles en diaris i revistes, hauríem de situar-lo a la primera època, però no cal oblidar que la creació del Lyceum Club de Barcelona, entitat que marca la segona època, data també del mateix any.

Durant els primers anys de la dècada de 1930, la vida de Carratalà ha pres un nou rumb. Continua amb els concerts, però es dedica fonamentalment al Lyceum Club de Barcelona, entitat creada i presidida inicialment per Aurora Bertrana el 1931, concebuda com “un club femení amb orientacions netament educatives” (JORDI 1931: 8). Al manifest fundacional, «Manifest a les dones», publicat a *La Publicitat*, s’expressaven ben clarament els objectius de l’entitat:

Volem acoblar-nos sota el lema de «Llibertat i cultura» i educar-nos i instruir-nos sobre aquests aspectes concrets: Política, Dret, Higiene, Sociologia, Economia i Moral, Art i Literatura, procurant-nos aquests ensenyaments per mitjà de cursets, conferències, converses, especialitzacions encomanades a tècnics de dintre o de fora del Club, però de reconeguda solvència. I sobretot, desitgem la dona per fer-la un poc menys desvalguda, instruint-la i procurant-li coneixements sobre higiene, lleis, l’abast dels seus drets, moral, economia i política.

En una paraula, contribuir amb totes les nostres forces a treure la dona del poble de la terrible ignorància que l’aclapara. (1931: 4)

Maria Carratalà és una de les signants d’aquest manifest, i el seu nom figura entre els de les fundadores del Lyceum català, juntament amb el d’Aurora Bertrana, Maria Pi de Folch, Enriqueta Sèculi, Anna Miret, Carme Cortès d’Aiguader, Mercè Ros, Montserrat Graner de Bertran, Isolina Viladot, Leonor Serrano de Xandri, Josefina Bayona de Cortès i Amanda Llobet. No entra a formar part de la primera junta directiva,⁵ però sí que se li demana que es faci càrrec de la Secció de Música de l’entitat. Aleshores comença a organitzar cursets de divulgació musical i concerts en què intervenen Carme Montoriol, Pilar Rufí i Concepció Callao, entre d’altres figures de l’època.

El juny de 1933, quan es renova la junta general del Lyceum Club, Carratalà passa a ser-ne la presidenta, càrrec que ocupa fins al 1935 (

5. Aquesta primera junta estava formada per Aurora Bertrana (presidenta), Maria Luz Morales (vicepresidenta), Mercedes Ros (arxivera), Isolina Viladot (bibliotecària), Josefina Bayona de Cortès (tesorera), Montserrat Graner de Bertran, Maria Pi de Folch i Anna Miret (vocals), i Enriqueta Sèculi (secretària). (*La Vanguardia*, 23-10-1931, p. 8).

MERCADAL 2006b). A partir d'aquest moment, a més de la Secció Musical, s'encarrega de la Secció Literària, per a la qual programa una sèrie de representacions de teatre contemporani europeu, que s'executen al Teatre Studium de Barcelona.⁶ D'algunes d'aquestes obres, ella mateixa en farà la traducció: *Antonieta o la tornada del marquès: Sainet en un acte*, de Tristan Bernard —estrenada el 17 de gener de 1934—; *Davant la mort*, d'August Strindberg i *La innocent*, d'Henri-René Lenormand —totes dues estrenades el 9 de juny de 1936—. No eren aquestes les seves primeres traduccions teatrals. Ja s'havia iniciat en aquest món el 1930 amb *Orfeu*, de Jean Cocteau, a la qual seguien *Caps de recanvi* (1931), de Jean-Victor Pellérin, i *Egmont* (1932), de Goethe, totes estrenades al Teatro Prado Suburensense de Sitges.⁷

Aquests actes musicals i teatrals en què participa la barcelonina es complementen amb una sèrie de conferències que llegeix al Lyceum: «La cançó popular i la cançó artística» (07-01-1932), «La música profana espanyola del segle XVI» (03-03-1932), «El sentiment femení a través de la poesia xinesa» (17-03-1933), «Les figures femenines dels drames musicals de Wagner» (20-02-1934), etcètera. El seu paper de conferenciant s'intensifica especialment el 1934 i 1935, període en el qual arriba a fer nou xerrades al centre situat al carrer Vergara.

S'entén que amb els concerts, la direcció del Lyceum, les traduccions, les conferències i l'organització de xerrades, cursets i representacions teatrals per companyies amateurs, Carratalà deixi d'escriure per als diaris i altres publicacions periòdiques.

A més a més, són anys de militància política: el seu nom apareix entre les simpatitzants d'Acció Catalana, i entre les fundadores del Front Únic Femení Esquerrista de Catalunya, constituït l'any 1932.⁸

6. Per més informació sobre el teatre que es representa al Lyceum Club, és d'obligada referència l'article de Foguet i Boreu (1998), i sobre les traduccions teatrals de Carratalà en aquest espai, *vid.* Julio (en premsa).

7. Tradicionalment, se li atribueix la traducció d'*Egmont*, de Goethe, en col·laboració amb Marià Manent, Jaume Bofill i Ferro, Anna Maria de Saavedra i Carles Riba, però la manca de qualitat del text ens ho fa dubtar (Julio, en premsa).

8. Maria Carratalà forma part del Consell Directiu del FUFEC juntament amb Maria Lluïsa Queralt, Teresina Isern, Reis Bertral, Carme Montoriol, Maria Pi de Folch, Angelina Colubret, Maria Dolors Soler, Aurora Bertrana, Enriqueta Sèculi,

3.3 Tercera època: 1937-1939

En esclatar la Guerra Civil, reprèn l'escriptura, però el tarannà dels seus articles canvia radicalment: deixa de publicar assaig musical en forma d'article, a l'estil de com ho feia a la seva primera etapa, i comencen els seus escrits de caire polític, bèl·lic i filosòfic. Això no significa que abandoni el gènere de l'assaig musical, sinó que no el practica en forma d'article de diari o revista. De fet, a la Biblioteca de Catalunya trobem el manuscrit *La política i la música*, de 1937.⁹ Aquest manuscrit de temàtica musical en clau política està dividit en cinc capítols: «Beethoven, Wagner, Mussorgski», «Art i Humanitat», «La gènesi de *L'Anell del Nibelung*», «Les derivacions polítiques de *L'anell del Nibelung*» i «Els músics catalans i l'actual guerra antifeixista». El registre complet de la fitxa de la Biblioteca de Catalunya diu que és el treball que Maria Carratalà va presentar al Premi d'Assaig Joan Maragall de la Generalitat (1937) i apareix catalogat dins el Fons Premis Literaris de la Generalitat de Catalunya, però la dada no és correcta. Segons consta als rebuts dels premis, el que Carratalà va lliurar amb data de 21 de novembre de 1937 per al Premi era un exemplar de l'obra «Assaig sobre la música», text avui desaparegut.

La política i la música era un llibre que havia de publicar-se a la col·lecció «Antecedents i Documents», que patrocinava el Comissariat de Propaganda de la Generalitat i que s'imprimia a Barcelona a la Impremta Clarasó. Dues dades són irrefutables: (1) apareix anunciat a les cobertes d'altres llibres de la col·lecció, com a text en preparació, i (2) a l'últim capítol del manuscrit de *La política i la música*, abans de la signatura de Carratalà, hi figura la data de desembre de 1937, mentre que el rebut pel text que es va lliurar al Maragall és de novembre del mateix any.

Elvira Fremont, M. Garriga de Gelbert, Monserrat Graner, Pilar Samsó i Isolina Viladot. (*La Publicitat*, 21-05-1932).

9. Carratalà concep aquest manuscrit com un llibre, i no com la suma de cinc articles de temàtica similar, com ho demostra en l'ús de díticis discursius del tipus: «En els següents dos capítols estudiarem les influències de les idees...», «El tema d'aquest capítol.... », etc.

Pel que fa a les publicacions periòdiques, escriu articles relacionats directament amb la guerra per *La Publicitat*, *Ràdio Barcelona* i *Meridià*. Aquí trobem dos tipus de gèneres ben diferents. Per una banda, els escrits de compromís polític, com la crida a la mobilitat dels intel·lectuals a involucrar-se activament en el conflicte fratricida, com expressa a «Els intel·lectuals i la revolució», aparegut a *La Publicitat* el 3 de juny de 1937, on afirma:¹⁰

Els nostres intel·lectuals s'han inhibit fins ara de la lluita d'idees en el terreny social. I nosaltres no aprofitem aquesta actitud.[...] Gairebé podríem dir que per cada idea expressada per un home intel·lectual sorgeix una fracció popular disposada a defensar-la. Ens equivocariem en creure que l'abundància d'idees perjudica la revolució [...] La revolució és un procés de creació, i l'intel·lectual ha de posar la seva intel·ligència en l'estudi d'altres processos de creació per a contribuir a fer més normal, que equival a dir menys dolorosa i sagnant, la naixença d'un ordre nou [...] Un intel·lectual no pot renunciar a aquesta funció, i si hi renuncia comet una doble deserció, com a home i com a intel·lectual. (1937: 1)

Però el compromís de la creació d'un nou ordre social no només ha de recaure en els intel·lectuals, sinó també en les dones. A elles, els dedica un entusiàstic article, «La dona en la guerra i en la revolució. Records d'ara fa un any», on recrea l'ambient de l'esclat de la guerra al juliol de 1936, rememorant-lo tot just un any després, quan encara el triomf era possible:

Avui ha passat un any. Ressonen un altre cop a la nostra oïda els crits heroics: A Saragossa! A Saragossa! Tanmateix, ara, el nostre cor no s'opri-meix com aleshores. Els crits d'avui no són proferits en una temptativa desesperada. Els crits d'avui anuncien una victòria segura. (1937: 11)

El mateix caràcter combatiu presenten altres escrits d'aquesta època, com els dos dedicats a «Els símbols», on fa una defensa declarada del comunisme i del proletariat.

10. Sobre la crida al compromís dels intel·lectuals catalans i la seva materialització és imprescindible la consulta de Campillo (1994).

També escriu diversos textos de caire literari en què reprodueix les imatges que la guerra fa desfilar al davant del seus ulls. No són cròniques, en sentit estricte, ni instantànies fredes i objectives, sinó impressions —terme que ella mateixa fa servir per a la secció en què les publica— sobre els estralls que produeix la guerra en la població i en els espais que ella sempre ha recorregut —l'Eixample, la Rambla, el port de Barcelona—, i que ara es veuen amenaçats per les bombes i els avions enemics —«Ocells de nit. Aus malastrugues volen invisibles enmig dels núvols» («Avions damunt de la ciutat», 1938: 2)—. Són títols ben eloqüents: «Avions nocturns», «Els soldats que tornen del front», «Uns refugiats», «Els ferits de guerra», «Avions damunt de la ciutat. Tres impressions de reraguarda», o la «Visió del port de Barcelona en temps de guerra», on recrea el soroll de les sirenes i la desbandada cap als refugis... És el testimoni de l'experiència de la guerra viscuda en primera persona: «Avui al voltant meu, la vida i la mort simultanegen i es confonen. Confusió de crits. Esforç per viure i esforç per morir» («Enmig de la naturalesa», 1938: 3). En aquesta etapa trobem una Carratalà més compromesa i combativa. Els paisatges només són urbans i foscos, on els sorolls de les detonacions i les estridències contrasten amb la soledat dels carrers, la nit i la por.

Per altra banda, l'aparició al gener de 1938 de la revista *Meridià: setmanari del front intel·lectual antifeixista*, ens brinda una plataforma magnífica per descobrir una nova Carratalà fins ara desconeguda: la dels escrits filosòfics, resultat directe de voler entendre la deshumanització de la humanitat. De la secció filosòfica i sociològica del diari s'encarreguen Serra Húnter, F. S. Forner i ella, «amb uns articles molt apreciats» (CAMPILLO 1994: 350). Durant molts mesos anirà desgranant reflexions sobre diversos temes. Les teories de Hermann Graf Keyserling, Carl Gustav Jung o el propi Sigmund Freud es converteixen en punt de partença per analitzar la moralitat de l'home intel·ligent i la de l'home de caràcter, la consciència de l'individu i la consciència social, la societat i les formes de coerció, la formació universitària dels intel·lectuals, l'escepticisme, o la metafísica de la societat. En són títols ben il·lustratius: «¿Intel·ligència o caràcter?», «Sòcrates condemnat a mort», «L'acusació contra Sòcrates», «De la llibertat», «De la història», «De la irracionalitat»...

4. RECAPITULACIÓ

Aquesta ràpida repassada pels articles de Maria Carratalà apareguts en publicacions periòdiques ens ha permès d'apropar-nos a una figura poc estudiada i ben desconeguda, i d'extreure un retrat de la seva personalitat. La seva evolució en l'escriptura és condicionada inexorablement pels esdeveniments històrics que li va tocar de viure, uns esdeveniments que farien trontollar tot el seu imaginari juvenívol, i que ens ha portat a distingir tres èpoques ben diferenciades dins la seva producció.

Del genuí assaig musical especialitzat al divulgatiu, del relat breu a les «impressions» (textos literaris diversos, subjectius i descriptius), de la monografia literària a la visió generalista de compositors i poetes contemporanis, de la banalitat irònica al compromís polític, de la traducció teatral a la creació d'obres dramàtiques, dels versos esparsos a la reflexió filosòfica... totes aquestes cares conformen la figura polièdrica d'aquesta dona a través dels seus escrits.

A començament de 1939 en queda ben poc d'aquella senyoreta de bona família, aburgesada i de fortes conviccions religioses,¹¹ que només aspirava a tocar en concerts i passar els estius a les viles costaneres, envoltada de luxe, com feien les heroïnes del seus relats breus.

No podia restar impassible al pes de la història, i aquest cauria sobre ella com ho va fer sobre tants i tants ciutadans i ciutadanes anònimes. Després d'això, només ens va quedar el silenci.

BIBLIOGRAFIA

- AVIÑO A (1996): Xosé Aviñoa, *Jaume Pabissa: un estudi biogràfic i crític*, Barcelona: Biblioteca de Catalunya.
- BERTRANA (1973): Aurora Bertrana, *Memòries fins el 1935*, Barcelona: Pòrtic.
- BORONAT (1927): J. M. Boronat, «Apunts i comentaris. Entorn d'*Amor silenciosa*». *El Dia*. Terrassa (9-3-1927), p. 1.

11. Només cal recordar la crítica a l'atonía espiritual del jovent que denuncia a «Per la joventut catalana» (1927: 9-12).

- CAMPILLO (1994): Maria Campillo, *Escriptors catalans i compromís antifeixista*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- CORTADA ANDREU (2008): Esther Cortada Andreu, «Feminisme i educació a principis del segle XX», dins: *Pedagogia, política i transformació social (1900-1917)*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- CARBONELL (1956): Artur Carbonell, «Experiencias y consejos de dirección artística». Conferència impartida a l'Institut del Teatre de Barcelona el 20-12-1956. Fons Artur Carbonell (Arxiu Municipal de Sitges).
- FOGUET I BOREU (1998): Francesc Foguet i Boreu, «Lyceum Club de Barcelona. Una aposta per un 'teatre intel·ligent' (1934-1937)», *Serra d'Or*, 465 (setembre), s. 62-65.
- FOGUET I BOREU (2005): Francesc Foguet i Boreu, *Teatre, guerra i revolució. Barcelona 1936-1939*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- FOGUET I BOREU (2006): Francesc Foguet i Boreu, «Florentina, una peça inèdita de Maria Carratalà», *Pausa*, 25 (desembre), p. 65-95.
- IVERN I SALVÀ (2007): Dolors Ivern i Salvà, *Les dones d'esquerra (1931-1939)*, Barcelona: Fundació Josep Irla.
- JORDI, MONTSERRAT (1931): «Ciutadania femenina. El Lyceum Club de Barcelona», *La Rambla* (14-09-1931), p. 8.
- JULIO (en premsa): Teresa Julio, «Recuperant la memòria històrica: Maria Carratalà, una traductora teatral de preguerra», *Caplletra*. «Manifest a les dones», *La Publicitat* (5-07-1931), p. 4.
- MURIÀ (1988): Anna Murià, «El temps i les escriptores de la II República», dins: Isabel Segura Soriano, *Literatura de dones: una visió de món*, Barcelona: LaSal
- PESSARRODONA (2010): Marta Pessarrodona, *El exilio violeta. Escritoras y artistas catalanas exiliadas en 1939*, Barcelona: Meteora.
- «Qüestionari», *La Revista*, any XIX (gener-juny), 1933, p. 204.
- REAL MERCADAL (1998): Neus Real Mercadal, *El Club Femení i d'Esports de Barcelona, plataforma d'acció cultural*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- REAL MERCADAL (2006a): Neus Real Mercadal, «D'un temps, d'un país: Elvira Augusta Lewi», *Els Marges*, 79, p. 63-76.
- REAL MERCADAL (2006b): Neus Real Mercadal, *Dona i Literatura a la Catalunya de preguerra*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- SAMSÓ (1994): Joan Samsó, *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la premsa pública*, vol. I, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- SOLDEVILA (1927): Carles Soldevila, «Intel·lectualisme femení», *La Publicitat* (12-11-1927), p.1.

ARTICLES DE MARIA CARRATALÀ CITATS

- «A B. Gàlvez Bellido», *Vibracions*, núm. 10 (abril), 1930, p. 3.
- «Amigues», *D'Ací i d'Allà*, núm. 137 (maig), 1929, ps.156-157.
- «Avions damunt de la ciutat. Tres impressions de reraguarda», *Meridià* (21-10-1938), p. 2.
- «Avions nocturns», *Ràdio Barcelona* (30-10-1937), p. 8.
- «Carlos W. Weber», *Arte Musical*, núm. 72 (31-12-1917), ps. 1-2.
- «Carlos W. Weber (II)», *Arte Musical*, núm. 73 (15-01-1918), ps. 1-2.
- «Carlos W. Weber (III)», *Arte Musical*, núm. 75 (15-02-1918), ps. 1-2.
- «De la finestra de Prat de la Riba», *Ciutat*, núm. 18, s.d., 1928, p. 64.
- «De la història», *Meridià* (01-07-1938), p. 5;
- «De la història (II)», *Meridià* (08-07-1938), p. 5;
- «De la història (III)», *Meridià* (22-07-1938), p. 3.
- «De la irracionalitat», *Meridià* (05-08-1938), p. 6.
- «De la irracionalitat (II)», *Meridià* (12-08-1938), p. 6.
- «De la irracionalitat (III)», *Meridià* (19-08-1938), p. 5.
- «De la irracionalitat (IV)», *Meridià* (26-08-1938), p. 5.
- «De la llibertat», *Meridià* (05-06-1938), p. 5.
- «De la llibertat (II)», *Meridià* (10-06-1938), p. 6;
- «De la llibertat (III)», *Meridià* (24-06-1938), p. 5.
- «De la vida sentimental d'una noia. Fulls esparsos del diari d'Helena R.»,
D'Ací i d'Allà, núm. 141 (agost), 1929, ps. 277-278.
- «Del meu petit anecdotari. De com vaig conèixer el vell mestre pintor Jaume Pahissa i la impressió d'una visita a la recent exposició pòstuma de les seves obres», *D'Ací i d'Allà*, núm. 129 (setembre), 1928, ps. 315-316.
- «Dos comentaris de la nostra vida musical», *La Nova Revista*, núm. 13 (gener), 1928, p. 91.
- «Els ferits de guerra», *Ràdio Barcelona* (08-08-1938), p. 3.
- «Els intel·lectuals i la revolució», *La Publicitat* (3-06-1937), p. 1
- «Els nostres poetes i els nostres músics (Complement a l'article anterior)»,
Art Novell, núm. 40-41 (abril-maig), 1927, ps. 18-26.
- «Els nostres poetes i els nostres músics. Reflexions», núm. 39 (març), *Art Novell*, 1927, ps. 8-11.
- «Els símbols», *Ràdio Barcelona* (01-06-1937), ps. 16-18.
- «Els soldats que tornen del front», *Ràdio Barcelona* (13-11-1937), p. 9.
- «Emocions. Tenebra», *Meridià* (14-01-1939), p. 6.
- «Enmig de la naturalesa», *Meridià* (03-12-1938), p. 3.
- «Impressions de primavera. Flors. Amor», *Claror*, núm. 14 (juny), 1936, p. 172.

- «¿Intelligència o caràcter?», *Meridià* (15-04-1938), p. 3.
- «L'acusació contra Sòcrates», *Meridià* (06-05-1938), p. 6.
- «La dona en la guerra i en la revolució. Records d'ara fa un any», *Ràdio Barcelona* (17-07-1937), p. 11.
- «La dramaturgia wagneriana. Resposta al Sr. Vicens M^a de Gibert», núm. 38 (febrer), *Art Novell*, 1927, ps.16-18.
- «La poesia i els nostres compositors (Comentaris a uns concerts celebrats darrerament)», *Art Novell*, núm. 50-51 (febrer-març), 1928, ps. 10-13.
- «La poesia i els nostres compositors (Comentaris a uns concerts celebrats darrerament)», *Art Novell*, núm. 49 (gener),1928, ps.10-12.
- «Les flors i els nostres poetes», *D'Ací i d'Allà*, núm. 133 (gener), 1929, ps. 6-7.
- «Mendelssohn (1809-1847)», *Arte Musical*, núm. 61 (1 -06-1917), p. 2-3.
- «No s'hi ha de néixer?», *Vibracions*, núm. 3 (setembre), 1929, ps. 6-9.
- «Passeig de primavera», *D'Ací i d'Allà*, núm. 125 (maig), 1928, p.153.
- «Pau Casals, interpretador genial dels compositors clàssics i romàntics», *La Nova Revista*, núm. 7 (juliol), 1927, ps. 225-228.
- «Per la joventut catalana», *Art Novell*, núm. 44 (agost), 1927, ps. 9-12.
- «Reflexions sense importància suscidades per un article i pel veredict de un concurs recent», *Art novell*, núm. 42 (juny), 1927, ps. 15-18.
- «Roses. Regraciant un present de roses», *D'Ací i d'Allà*, núm. 139 (juliol), 1929, p. 227.
- «Schubert», *Arte Musical*, núm. 69 (15-11-1917), p. 1.
- «Sòcrates condemnat a mort»,*Meridià* (29-04-1938), p. 6.
- «Tres impressions de pluja a la primavera», *D'Ací i d'Allà*, núm. 139 (juliol), 1929, p. 227.
- «Un cas que no té massa importància», *D'Ací i d'Allà*, núm. 144 (desembre), 1929, ps. 420-424.
- «Una bella tasca. Les directrius del Lyceum Club», *L'Opinió* (25-06-1933), p. 4.
- «Uns refugiats», *Ràdio Barcelona* (27-11-1937), p. 6.
- «Visió del port de Barcelona en temps de guerra», *Meridià* (12-11-1938), p. 2

AGUSTÍ PONS, BIÒGRAF
ENRIC BALAGUER
Grup de Recerca de la Literatura Contemporània-UA

1. DE RETRATISTA A BIÒGRAF

Va ser després de l'èxit de crítica que tingueren els llibres *Retrats contemporanis* i *Deu daus*, el 1991—amb el darrer va guanyar el premi Joan Fuster i el premi Nacional d'Assaig—, que Agustí Pons (Barcelona, 1947) va concebre el seu projecte biogràfic. Des de llavors aquest ha donat com a resultat sis notables aportacions: *Joan Triadú, l'impuls obstinat* (1994) [JT]; *Pere Calders, veritat oculta* (1998) [PC]; *Maria Aurèlia Capmany, l'època d'una dona* (2000) [MAC]; *Nèstor Luján. El periodisme liberal* (2004) (Premi Crítica Serra d'Or) [NL]; *El notari Raimon Noguera i el llegat de Picasso, Miró i Pau Casals* (2011) [RN] i, coincidint amb l'any del poeta de Sinera, *Espruu, transparent* (2013) [E].¹ Es tracta, sens dubte, de la contribució més important al gènere després de Josep Pla i els seus emblemàtics *Home-nots*, en quatre immensos volums, als quals cal sumar *Retrats de passaport*. A hores d'ara hom pot dir que Pons ocupa, sens dubte, el primer pla del biografisme català, acompanyat per figures tan significatives com Josep Massot i Muntaner —potser més decantat envers el memorialisme cultural— i el recentment desaparegut Albert Manent (1930-2014) autor d'una obra ingent i més interessat per a l'erudició i la historiografia del catalanisme. Tots tres, però, han constituït l'avantguarda del gènere en les darreres dècades.

A diferència de Josep Massot o d'Albert Manent, la indagació de Pons té l'esperit del periodisme, perquè la seua curiositat naix de la voluntat de donar compte de les figures destacades en la seua dimen-

1. Al llarg dels treball farem servir les abreviatures amb les indicacions de les pàgines corresponents a les edicions emprades.

sió social i d'inserir-les en la història cultural o en la història *tout-court*.² Recordem que del 1963 al 1976, Pons va treballar a *El Noticiero Universal* i el 1976 va ser membre de l'equip fundacional del diari *Avui* on va arribar a ser subdirector d'opinió, cultura i espectacles. La seua columna «Figures, paisatges» va ser guardonada amb el premi Ciutat de Barcelona de Periodisme, l'any 1991. Durant un període de temps, del 1981 al 1984, va ser cap del Gabinet del conseller de Cultura. Ha estat director de la revista *Oriflama*, redactor de *Destino*, fet que li permeté la coneixença de Nèstor Luján, un gran intel·lectual, com tractarà de mostrar en el seu *Nèstor Luján. El periodisme liberal*.

Un primer llibre que caldria situar en el marc de les aproximacions biogràfiques és *Converses amb Frederica Montseny* (1977); tot i ser un llibre entrevista que se centra, sobretot, en els fets de la Guerra Civil i de la postguerra, ens presenta la mítica militant anarquista a la seua casa de Tolosa. Som en plena època de la transició i el llibre de Pons vol que el públic conega una part substancial de la seua història. Una personalitat tan significativa com ho és la líder anarquista, es dóna a conèixer a través del que diu, però de bell antuvi també mitjançant el seu entorn familiar: un pis humil als afores de la ciutat provençal, les tasques quotidianes, els problemes de salut... L'exili, que ha durat dècades, no li ha impedit el desplegament d'una enèrgica activitat politicosindical dins de la militància anarquista —amb la qual l'autor, en aquells moments, simpatitza. L'encontre serveix per cedir la veu a l'entrevistada qui repassa els seus orígens, els anys de formació, les activitats durant l'època de la República, la Guerra Civil i després a l'exili. Juntament amb l'examen dels fets ocorreguts, l'escriptor va deixant constància de les seues idees sobre educació, sexe, creences espirituals, etc. Tot i que aquesta obra no està catalogada com a biografia —i no ho és— no deixa de presentar els ingredients de l'acostament a l'altre —a l'altra—, cedint la paraula a la protagonista, amb el que suposa de confessió directa i de relat veraç.

2. Són aclaridors, en aquest sentit, els comentaris de l'autor sobre la manera d'entendre el periodisme al llarg de la seua obra, especialment a *Cartes a Clara* (2007) i a *1914 2014. Per entendre l'Europa del segle XX*, a les p. 11 i 16.

Al conjunt d'obres que hem enumerat, caldria afegir un altre llibre, *Vint-i-dues aproximacions* (1998) [VD] que comprèn semblances de les vint-i-dues personalitats distingides amb el premi d'Honor Jaume I de 1977 a 1997. El caràcter divers dels guardonats —des del doctor Josep Trueta, Josep Maria Casacuberta o Joan Coromines, des de l'escultor Andreu Alfaro a músics com Oriol Martorell o el cantant Raimon, des d'activistes com Eliseu Climent al bisbe Pere Casaldàliga o l'històric, i venerat, Ventura Gassol— no impedeix que els textos sobre els distingits siguin unes incursions —pròximes a les semblances— que glossen de manera sintètica i eficaç el llegat de cada figura. Alguns són un prodigi de concisió i de suggeriment, com ara el de Joan Fuster «Joan Fuster, mesura de totes les coses» (VD: 63-65), el de Tísner «Tísner i el sentiment èpic» (VD: 43-46) o el de Casacuberta «L'obra ingent de Josep Maria de Casacuberta» (VD: 15-18). L'autor s'hi repta a definir allò més característic dels guardonats tot i esquivar els tòpics, en un espai molt reduït. Una tasca gens fàcil, per tant.

El 1991, Agustí Pons va publicar, com hem dit, *Retrats contemporanis* i *Deu daus*. Aquests dos llibres varen mostrar, abans del volum que acabem de comentar, la ploma d'un agut retratista, capaç de resumir en uns quants traços els ingredients dels personatges en qüestió. Si anem al conjunt de retratats a la darrera obra, trobem l'atenció a deu personalitats quatre de les quals seran, posteriorment, biografades per Pons. Aquestes són, seguint l'ordre del llibre, Frederica Montseny, que havia donat a conèixer en *Converses...* que acabem de comentar; Salvador Espriu, amb un retrat significativament titulat «Salvador Espriu: les màscares», Maria Aurèlia Capmany i Nèstor Luján. Tret de Joan Triadú (de qui farà una semblança a *Vint-i-dues aproximacions*), Pere Calders i el notari Raimon Noguera, la resta dels autors la vida dels quals Pons biografarà són retratats en el volum. Aquest fet desvela com el biografisme de Pons no és una activitat improvisada, ni producte d'encàrrecs, ans al contrari, ha estat una tasca planificada i ha madurat amb el temps.

Deu daus i la seua bona recepció crítica va originar una reflexió a l'autor. De fet, la crítica havia, de seguida, relacionat l'exercici de Pons amb l'obra de Josep Pla. «Si jo era —diu l'autor— molt bo escrivint retrats, sempre seria un Pla de segona o de tercera» perquè «l'om-

bra de Pla és abassegadora» [PONS 2014b]. En efecte, la figura del de Palafrugell s'imposa de manera contundent amb una força extraordinària. I com deixar el senyal propi? Com marcar la visió personal en aquest el territori d'un colós? Doncs Agustí Pons emprèn un camí a la cerca d'un carisma i un tarannà propis. I amb l'aire que el temps actual reclama —que no és el mateix del de Pla— es llança a la tasca biogràfica amb una ben estimable collita d'obres que tractarem d'anallitzar al llarg d'aquestes pàgines.

Descriure l'ambient intel·lectual que voreja la biografia durant aquest moment no és una tasca que puguen fer ara i ací, però voldria deixar només una pinzellada per tal de tenir present que durant la dècada dels vuitanta hi ha hagut una sèrie de debats a França sobre el gènere on participaren des de Claude Arnaud, Pierre Bordieu, Jacques le Goff, Paul Ricoeur. A parer de François Dosse, *La apuesta biográfica. Escribir una vida*, s'entra en una nova fase que ell bateja d'«hermenèutica», diferent a la «modal» i l'«heroica» que les han precedit. Tot i que es tracta tant d'èpoques com d'enfocaments, i en el present s'hi poden trobar exponents dels tres. Vista des d'ara, la renovació de la biografia ha estat la suma d'una reflexió sobre la història cultural i una transformació del paradigma cultura que va deixar de costat el marxisme i l'estructuralisme per donar pas a una nova consideració sobre l'individu. En certa mida, calia rehabilitar la part de l'acció, ço és pensar el subjecte des de categories com ara les intencions, la voluntat, els desigs, els motius, els sentiments... (DOSSE 1999). El resultat, tot plegat comporta un gran impuls de la biografia i d'escriptures afins.

Pel que fa a la història cultural cal observar l'ampliació de les fonts de la història —com ara amb la «microhistòria»— i el qüestionament de les jerarquies tradicionals que propiciaren nous formats com ara les «històries de vida», que Philippe Lejeune a *Je est un autre* considera un gènere literari, com una obra de creació més.³ Les històries de vida suposen l'acostament a la vida quotidiana a través de persones ordinàries donant compte d'allò íntim: els sentiments, la faena, la parella...

3. Considera que es tracta d'una «heterobiografia en primera persona», un cas invers a una «autobiografia en tercera persona» (LEJEUNE 1980: 232).

2. LA TRIA DE BIOGRAFIATS

La pregunta inevitable a fer-se és quins personatges tria l'autor i per què. En tots els casos, Pons interactua perfectament amb el biografiat, i si no hi ha tingut una gran relació personal, com és ara amb Salvador Espriu, n'ha sentit admiració. En el cas de Maria Aurèlia Capmany i de Nèstor Luján es tracta de “les dues persones —confessa Agustí Pons— que varen tenir un mi una més gran influència intel·lectual, cultural —i, també, en certa mida, vital” (PONS 2014b).

En el cas de Joan Triadú, Salvador Espriu o Raimon Noguera es tracta d'encàrrecs, bé que això no lleva el seu alt grau d'interès i, en alguns punts, de fascinació. Pel que fa al primer, escriu: «aquesta biografia està feta des de la professionalitat, però, també, des d'aquell punt d'enamorament del biografiat que Symonds reclama per a tota biografia» [JT: 18]. En les obres sobre Montseny, Calders, Capmany i Luján la iniciativa biogràfica naix de l'autor i del seu interès pels personatges, als quals, tret de la primera, ja coneixia i hi mantenien relacions que destil·len empatia. Sota l'aparent neutralitat, de tant en tant, apareix l'admiració, bé que dissimulada i discreta del biògraf.

Tret de Joan Triadú —del qual fa allò que se'n diu una biografia autoritzada, i en vida de la l'autor— la resta de biografiats no són vius en fe l'obra sobre ells. El fet, sens dubte, condiciona la tasca car atorga una major llibertat al biògraf, a qui no cal anar amb peus de plom per tal de no ofendre —o mostrar dissidències incòmodes— amb el biografiat. És obvi que també, després de la mort d'un autor, hom té la sensació de cloure una vida —professionalment parlant. Ço és, no s'espera un nou gest —tret que pugui aparèixer alguna obra inèdita— que faci capgirar una trajectòria definida. L'inconvenient, altrament, el tenim en la impossibilitat d'assolir algunes informacions que només l'autor disposava i que podrien complementar, subratllar o explicar a la seua manera determinats fets.

A què és deu la tria dels biografiats? No podem pensar que es fruit de l'atzar. Ni dels encàrrecs. No obstant això, trobar el comú denominador que lligue figures com Montseny, Capmany, Triadú o Luján, no resulta fàcil. Prèviament a la consideració sobre el seu pes en la societat del seu temps, podem observar que cap d'ells no és marxista o simpatit-

zant i, més aviat, han hagut de sofrir els efectes de la doctrina corresponent i la de la seua praxi politicocultural —per dir-ho en nomenclatura marxista. I en el cas de Capmany hi ha una militància socialista però amb prevenció vers el comunisme. Sense entrar encara en el valor de les aportacions de cadascun d'ells, podríem considerar que es tracta de figures d'una gran envergadura —quin dubte hi ha!— marcades pel fet de nedar a contracorrent. Pere Calders, un autor que ha de veure interrompuda la seua vocació literària per la Guerra Civil i l'exili, i en tornar es troba que escrivint sobre el desconegut quotidià, reivindicant la fantasia o l'imprevist —i l'imprevisible— del món domèstic, ha d'encarar-se amb el «Realisme històric» propugnat per Josep Maria Castellet i Joaquim Molas. Maria Aurèlia Capmany ha de començar des de baix una batalla per poder ser reconeguda com a escriptora; en segon lloc, ha de fer front als entrebancs també del tàndem Castellet-Molas, que, per exemple, exclouen de la col·lecció MOLC una novel·la com *Un lloc entre els morts* —cal recordar el que té la col·lecció de caràcter canònic. L'aposta de Maria Aurèlia per viure com a escriptora la deixa econòmicament al caire de la insolvència. Néstor Luján, per la seua banda, més enllà de la seua primera imatge de periodista exitós i reconegut, ha de lliurar un continuat exercici contra l'establishment franquista (que acabarà amb una condemna judicial a final dels anys seixanta), i no estarà ben vist ni pels franquistes, ni pels antifranquistes. Mentre que Joan Triadú, a banda de la lluita per la docència del català i l'activisme literari, perseguits per les autoritats franquistes, se les ha de veure després, també, amb la intel·lectualitat catalana en assumir —i fer-ne ostentació— l'ideari de l'humanisme cristià.⁴

Després de llegir *Temps indòcils* (2007) o *1914-2014. Per entendre l'Europa del segle XX* (2014) d'Agustí Pons, encara fa pensar més

4. A *Joan Triadú, l'impuls obstinat*, Pons afirma com sota les aparents discrepàncies ideològiques, figures com Maria Aurèlia Capmany, Joaquim Molas o Joan Triadú mostren «punts d'unió». En síntesi tracten de fer de pont entre les generacions culturals i es fan ressò, cadascun dels seus interessos intel·lectuals, dels gran debats europeus: Maria Aurèlia Capmany de l'existencialisme sartrià; Joaquim Molas del marxisme (Lukács i Gramsci) i Joan Triadú de l'humanisme cristià. Tots tres tracten de contribuir a normalitzar la cultura catalana i participen de la «fe en el progrés, entesa com una fe en el procés històric» per dir-ho en termes de Vattimo (p.16-17).

que la tria ha de respondre a la geografia intel·lectual de la cultura catalana. Es tracta de figures a través de les quals hom pot veure alguns trets de l'esperit del segle XX. Hi ha, en la mirada de Pons, una gran curiositat, una curiositat omnívora, però ben segur que relaciona les figures amb algunes de les qüestions històriques palpitants: posició davant dels totalitarismes, compromís de l'intel·lectual, consciència nacional, feminisme, exili, pensament liberal, totalitarisme intel·lectual...

«Jo, per exemple —confessa Pons— mai no hauria triat per escriure biografies els personatges triats per Montserrat Roig, dit sigui amb el calfred a l'espina» [PONS 2014B]. Potser perquè les de Montserrat Roig estan massa condicionades per la valoració que en farien un Joaquim Molas o un Josep Maria Castellet. Massa prop, en definitiva, de l'edifici pro establishment que ha dirigit la cultura catalana durant les darreres dècades del franquisme, el final de segle XX i el principi del XXI.

3. LA SINTAXI D'UNES VIDES

Els relats biogràfics de Pons són relats lineals, però en dos casos, *Joan Triadú, l'impuls obstinat* i *Espriu, transparent*, comencen *in media res* i situen el lector en un punt concret de la vida del biografat. En el cas del primer, amb la descripció del despatx presidit per la fotografia del papa Joan XXIII en un capítol titulat «obstinat i britànic», que fa una presentació del personatge. Tot ell és una presa de contacte del lector i de la figura d'un escriptor a qui presenta en actiu, amb la plenitud de les seues forces. Pel que fa a *Espriu*, es tracta de la descripció de la tertúlia del pare del poeta on aquest exhibeix orgullós el seu fill —un nen prodigi. La resta de biografies s'enceten amb el naixement del personatge i, en la de Maria Aurèlia Capmany, amb la seua genealogia familiar materna i paterna.

Les biografies s'estructuren seguint la vida, des del naixement a la mort, de cada biografat, si bé, en algun cas, trobem anticipacions. Així, en el capítol III de *Pere Calders, la veritat oculta*, ens trobem una definició del tarannà de l'escriptor i de la seua psicologia. D'una

llambregada es fa referència a uns fets i a una manera de ser que posteriorment s'explicarà.

El ritme d'exposició és àgil, però suposa sempre un avanç minuciosos on es va recollint peces que volen completar la imatge del biografiat. Hom no pot dir que hi haja trama, evidentment, però a *Pere Calders, veritat oculta* trobem un posat narratiu que, en alguns moments, sembla detectivesc. Per la resta el relat avança amb apunts d'història, notes del moment literari, l'exegesi d'alguna de les seues obres, la recepció crítica...

L'escriptura és una exposició variada: pot ser relat o descripció, síntesi crítica o digressió...; Pons combina la seua veu amb la d'altres convocats: el mateix biògraf, alguns textos o fragments d'obres, el que han dit altres... Sovint Pons esdevé un narrador ventríloc que deixa que a través de testimonis diversos el lector pugua fer-se una idea del biografiat sense intervenir-hi de manera directa. En el cas de Nèstor Luján el text, ja ho hem dit, esdevé quasi una antologia, amb fragments d'articles que s'exposen potser per demostrar el magnetisme de la seua prosa.

No de forma usual, però en alguns casos, Pons escenifica certs moments de la vida del biografiat talment estiguérem en una novel·la, com ho fa sobre Pere Calders: «Es posa la mà a la butxaca i descobreix una carta que havia d'haver enviat, fa dies a Joan Triadú o alguna altra persona de Barcelona. S'atabala perquè no coneix el nom de pila del Sr. Cruzet i això li impedeix agrair-li les gestions que ha fet realitzades amb el seus contes. Surt de casa i veu, al lluny, que arriba l'autobús. Comença a córrer...» [PC: 231].

Cap al final de cada biografia trobem una eclosió que recull allò més destacat de la vida i de l'obra de l'autor. És una mena de síntesi que tracta d'arrodonir la imatge del biografiat i deixar uns contorns fixos o, en tot cas, ben remarcats. François Dosse (2007: 133-137), observava com a la vida d'algunes obres clàssiques, com ara les de Suetoni, acostumen a tenir un final on s'exposen les qualitats principals de l'heroi. D'alguna manera, la sintaxi de Pons opera de forma semblant. Així les vides acaben amb el regust de la intensitat i amb un plus d'importància que semblen haver contribuït a arrodonir. En el cas de Maria Aurèlia Capmany tenim un final dramàtic, on al trist

resultat de la malaltia i de la mort de Jaume Vidal (possiblement a causa de la sida), li segueix el testament que la deshereta i després arriba la seua pròpia malaltia i la mort. Ací l'*heroïna* sembla que recorre les inevitables petjades doloroses —ja sé sap que tot heroi necessita del sofriment per assolir l'estatus hagiogràfic.

4. EL BIÒGRAF DOCUMENTAT

El primer que sorprèn en acudir a les pàgines de les biografies d'Agustí Pons és el conjunt dens d'informacions que fa servir en cadascun dels seus volums i el tractament rigorós de la informació. Res no sembla ser-hi sense haver passat prèviament per la seua comprovació. Sovint trobem escenificat com determinades fonts apunten una cosa i el biògraf en pensa una altra. Per exemple, segons l'autor, Maria Aurèlia Capmany en les seues obres autobiogràfiques suavitza, fins el punt de descolorir, alguns esdeveniments vitals.⁵ En trobar-se amb una dissidència d'interpretació de fets o de situacions, Pons l'exposa, la pondera, i dóna el seu parer sobre la versió que troba més encertada.

Pel que fa a la documentació, sempre exhaustiva, cal destacar com *Joan Triadú, l'impuls obstinat* va acompanyat d'una bibliografia i amb una selecció d'escrits de Joan Triadú. En el dedicat a Maria Aurèlia Capmany, el final són agraïments on es fa referència a l'enorme documentació que ha precedit el treball. Pons hi fa comentaris bibliogràfics, hi repassa de manera meticulosa les fonts escrites que ha emprat i també les orals, que assoleixen la xifra de seixanta informants i en dóna la llista. Les quatre pàgines d'agraïments del volum sobre Nèstor Luján són ocupades pels consultats oralment que són una generació semblant als del volum anterior. Pel que fa al llibre sobre Pere Calders, Pons l'autor el comença precisament amb les pàgines d'agraïments que mostren el conjunt de persones que han participat en la informació sobre el biografat.

5. Pons comenta el memorialisme de l'autora i el compara amb el de Josep Pla, encara que siga versemblant aquesta no necessàriament «es correspongui amb la realitat, amb la veritat dels fets que explica» [MAC: 382].

Agustí Pons no sols es documenta bibliogràficament (articles de premsa, cròniques, entrevistes; exhuma les obres dels autors estudiats...) sinó que es desplaça als llocs on han viscut els personatges siga a la colònia Recolons, com ara és el cas de Joan Triadú, siga Mèxic per conèixer les cases i els llocs habituals de Pere Calders. El mateix interès per l'espai físic mostra en la vida de Maria Aurèlia Capmany, on trobem una informació exhaustiva de les residències, començant per les cases familiars, després el petit àtic que va ocupar i, posteriorment amb Vidal Alcover un de més gran, i així fins arribar, a la fi de la seua vida, al pis de la Plaça Reial, molt a prop del seu espai originari que vaser un projecte dissortament inconclús. Tots els llibres compten amb un índex de noms, documentació gràfica —molt intensa en el cas de *Joan Triadú, l'impuls obstinat*— on s'afigen informacions i es recalquen moments vitals (viatges, encontres amb personatges, premis...) a través de les anotacions a peu de foto.

Aquesta aposta de Pons —molt professional—, sempre molt ben documentada i amb fonts contrastades, s'allunya de la manera de procedir de l'autor dels *Homenots*, on el perfil ben suggerit literàriament i ple d'anècdotes significatives supleix la manca de dades, el rigor informatiu o la documentació exhaustiva sobre el personatge objecte de comentari. Pons té a més un gran interès per la història cultural, catalana i d'Europa, on vol inserir l'obra de cadascun dels autors estudiats.

Cadascuna de les obres de Pons s'acobla a les necessitats del biografat. Ha estat molt diferent l'experiència de biografar Joan Triadú, a la de fer-ho amb Espriu, però no sol per l'empatia sentida per part de Pons cap al primer, sinó per la sèrie d'informacions que va tenir al seua abast. Espriu, contràriament, va ser una figura opaca que s'havia després de la correspondència epistolar i que proclamava, en una entrevista amb Josep Maria Espinàs, que ell no tenia biografia. L'esforç, en aquest sentit, per tractar d'explicar una personalitat com la del poeta de Sinera és descomunal.⁶ Certa crítica s'ha fet ressò també que paradoxalment el títol de la biografia «Espriu, transparent» siga ben bé un impossible, tractant-se d'un autor que s'amagava darrere la seua obra. Agustí Pons, a la fi de l'escomesa reconeixia que «una biografia,

6. Veg. BALAGUER 2013:179.

per més esforços que hi posi un biògraf, mai no deixa de ser un succedani» [E: 746].

En el cas de Nèstor Luján, ben contràriament, Pons no sols disposa de la documentació de les publicacions i dels informants, sinó d'uns diaris inèdits que mostren —amb una gran sinceritat— el que l'autor vivia durant els primer anys universitaris. A través d'aquests textos no sols coneixem les opinions personals sobre determinats individus de la cultura o de la política, ans també els seus desitjos i pràctiques sexuals.

5. VIDES, OBRES I CONTEXTOS

L'estudiós Daniel Madelénat, a *La biographie*, distingeix entre aquella manera de fer la biografia que anomena «hiperbiographique» on l'autor se centre en la personalitat captada en les seues emocions immediates (notes privades, vida afectiva...) i una manera de dur a terme una biografia històrica, científica, artística, literària on l'interès es desplaça envers les relacions entre un actor, un creador, i una civilització (MADELÉNAT 1984: 23). Resta clar que el model d'Agustí Pons se situa en la segona actitud presentada per l'estudiós. Per al nostre escriptor, l'autor és l'obra i tractarà d'esbrinar-la i valorar-la. En el cas de Triadú, l'*obstinació* lligada a la defensa i difusió de la llengua, la seua contribució a la normalització cultural i literària. En el de Pere Calders, el viatge biogràfic és tot ell el repàs de la vida d'un creador que més enllà dels avatars existencials (guerra, exili) mostra una disposició creativa sòlida, coherent, envejablement inspirada i, a la fi, prou reeixida, també, des del punt de vista de la crítica i del públic. Aparentment intranscendent o menor, la literatura de Calders és, per contra, una cosmovisió vigorosa que ens ensinistra per poder captar el gruix de la vida o la vida en totes les seues dimensions. En el cas de Maria Aurèlia Capmany es tracta de repassar la trajectòria d'una dona tenaç que no sols s'ha projectat en l'obra literària (novelles, teatre, llibres de memòries, periodisme...), sinó també en territoris com el feminisme, el catalanisme d'esquerres i la política cultural.

La figura de Nèstor Luján constitueix la reivindicació d'una personalitat bàsica, a la qual l'autor vol, de bell antuvi, donar a conèixer. Perquè es tracta d'un escriptor ben compromès en un ideari liberal que ha de lluitar contra l'opressió franquista i dels franquistes i contra els recels dels *anti*. Un autor que resta disfressat de periodista gastronòmic i amb propensions frívoles, quan resseguint els seus articles —l'obra de Pons sembla intencionadament una antologia— trobem un escriptor d'una prosa vigorosa, d'una gran força literària i amb una cultura abassegadora. Es tracta d'una producció en clara consonància amb la literatura catalana i que, en la seua darrera etapa, inclou diverses novel·les i obres de memòria escrites en català. En el context de misèria cultural imposat pel franquisme, iniciatives com les de la revista *Destino* semblen, vistes des d'ara, extraordinàries, insòlites, valentes i, fins i tot, miraculoses. Si Vergés en fou l'artífex, Luján va ser el motor ideologicoliterari.

Al costat de les contribucions de cada autor a la seua parcel·la creativa, cal tenir present que les obres de Pons tracten d'aproximar-nos a l'època de cadascun d'ells de manera minuciosa. En la biografia de Joan Triadú, escriu «això que teniu a les mans és una biografia de Joan Triadú que, de retop, i inevitablement, presenta un cert panorama del país des de 1939 fins ara» [JT: 16]. Aquest «retop», en algun casos sembla un pretext que es dilata en pàgines i pàgines tot donant pas a autèntiques incursions monogràfiques. En narrar la vida de Pere Calders, Pons dedica més de vuit pàgines a introduir el lector en l'estat de l'educació de la Barcelona de principis del segle XX per donar compte de la filosofia de l'escola de Mossèn Cinto, on Calders va estudiar. En el cas de Capmany serà el seu pas per l'Institut-Escola allò definitiu en el desenvolupament de les inquietuds que abraçarà l'autora. El tema de l'educació, no sols en el cas de Calders, sinó també en el de Capmany, d'Espriu, de Luján, el biògraf el tracta amb molta cura i li dedica força atencions. De Maria Aurèlia Capmany, fins i tot, coneixerem les notes escolars de cada curs així com altra mena de detalls acadèmics.

Però no sols això, en cada biografia, Pons obre portes i finestres al moment històric i ens assabenta dels partícips dels esdeveniments (econòmics, polítics, intel·lectuals, artístics, d'història cultural, cor-

rents de pensament...). Si anem al cas de Triadú, el relat de la seua estada com a lector a Liverpool és utilitzat per presentar-nos els exiliats catalans a Anglaterra, des del doctor Trueta fins a Batista i Roca. La informació depassa la simple relació dels personatges en qüestió amb el propi Triadú i se'ns informa de múltiples aspectes de llurs vides i obres. Quelcom de paregut ocorre en repassar el funcionament cultural català durant la postguerra i la figura de Carles Riba.

En cada biografia de Pons hi ha la crònica del moment històric del biografat, no sols amb les dades pròpies de l' historiador, sinó de la microhistòria. Així com quan aporta la inscripció de la placa del despatx d'advocat de Lluís Companys —que compartia amb Francesc Layret— i ens comenta que és en castellà: «Luís Companys, abogado».

En la biografia que fa de Nèstor Luján, Pons apunta: «no podem oblidar que la de Nèstor és, sobretot, la mirada d'un periodista i que, per tant, més important que la mirada pròpia és la capacitat per explicar la mirada dels altres, és a dir, el paisatge, els personatges, la societat del seu temps» [NL: 334]. ¿És el biògraf que es veu a través dels trets del biografat? Tot indica, doncs, que parlant de Nèstor Luján, Agustí Pons parla d'ell mateix.

Certament, cada biografia és el resultat de la curiositat del seu autor. En el cas d'Agustí Pons, ja ho hem dit, es tracta d'una curiositat enciclopèdica que el porta a interessar-se pel conjunt dels fets històrics i la història cultural, per factors que voregen la vida quotidiana i que inclouen des de l'economia a les idees, el menjar, la faena, les cases...

6. PERSONALITATS, *BIOGRAFEMES*

Amb tot, la dimensió psicològica dels biografats —i de la biografiada: Maria Aurèlia Capmany—, ocupa també una part important de la tasca de Pons. De cadascun d'ells sabem els seus orígens, l'etapa de formació, les lectures, els espais que els condicionaren. En cada vida, els fets que l'han marcat: la tuberculosi de Joan Triadú; la lluita amb el pare absent de Maria Aurèlia; la timidesa de Calders; el xarampiò als nou anys d'Espriu que el va fer estar onze mesos al llit i va produir la mort de dos dels germans.

A banda de les fotografies, l'autor ens descriu físicament el personatge en el cas de Joan Triadú, «més aviat corpulent i d'espatlles carregades (...) amb les galtes flàccides i un xic colrades i un aire general de persona extremadament sanitosa [JT: 12]. Al costat d'açò, trobem els trets d'una personalitat que defineix com marcada per «l'obsessió pel coneixement, l'afany classificatori, la confiança en les pròpies forces» [JT: 43]. Pel que fa a Pere Calders, tenim el cas d'un fill únic amb un pare absent i una mare dinàmica i possessiva que deriva envers «una voluntat de retraïment i una especial capacitat per al [somiieg]» [PC:28].

Si anem a la de Maria Aurèlia Capmany, tota l'obra és plena de gestos i consideracions que apunten el seu tarannà, on potser destaca la força intel·lectual o la tenacitat per dur a terme allò que es proposa. Recordem que Pons havia fet una aproximació a *Deu daus* en què feia una caracterització —seguint la tècnica d'inventari caòtic—⁷ força completa de l'autora de *Necessitem morir*. Al llarg de la seua trajectòria Pons deixa que els fets parlen per ells mateixos i mostren la seua personalitat, si bé fa observacions com ara que l'escriptora «necessita entrar en la passió amorosa a través de l'admiració transcendental». [MAC: 158].

Per donar compte de la dimensió psicològica de les persones objecte d'estudi, Pons emprà diversos procediments. En Pere Calders recorre a explicar el seu tarannà mitjançant la comparació amb els «cinípid», uns insectes voladors, la femella dels quals segrega un líquid protector per l'espai per tal de neutralitzar hostilitats exteriors [PC: 57]. Talment els cinípid, Calders fretura en la seua vida d'un nucli protector que serà bàsicament la família i a partir del qual podrà exercir les seues activitats tot i la dificultat o la indiferència de l'entorn. És a partir d'aquest fet que el biògraf es proposa explicar la duresa de la guerra, l'èxode i l'exili i, després, la tornada i la reinstal·lació en una Catalunya, on la cultura dominant segueix unes directrius si-

7. «Novellista, traductora, assagista, filòsofa, periodista, política, feminista, historiadora, actriu; i, encara, cistellaire, directora editorial, crítica literària, pamfletista, biògrafa, mossegaira, conspiradora, generosa, rampelluda, tímida, recelosa, rancorosa, tossuda...» (PONS 1991a: 135).

tuades a les antípodes del seu univers literari, sense defallir en cap moment de la seua creació. El Calders descrit per la ploma de Pons no és un autor narcisista, ni exhibicionista —contràriament al que és usual en el món dels artistes— sinó un subjecte que només necessita la calidesa del nucli primari; amb això, en té prou. L'escriptor i dibuixant, fins i tot, pateix de por escènica i li resulta dur haver d'enfrontar-se amb una auditori. No obstant això, en repassar la trajectòria de Calders hom veu que mai no ha perdut la fe en la seua obra, i a la qual ha dedicat una activitat incessant, fins i tot, en les condicions més adverses.

En acostar-nos els personatges, Pons no deixa de reportar anècdotes i imatges primordials que poden servir-nos per copsar les dimensions de la seua personalitat. La biografia de Joan Triadú s'enceta amb la frase: «Té, al seu despatx del CIC, una fotografia de Joan XXIII» [JT: 9]. La informació no pot ser més explícita del corrent de pensament on se situa l'escriptor. El relat que en fa el biògraf, està acompanyat d'estampes com el record de Joan Triadú del seu pare ja gran «inclinat sobre un quadern calligràfic, intentat dibuixar les lletres de l'abecedari» [JT: 23], o la del terrat de la casa «on conviuen gats i gosos, i també animals que tard o d'hora acabaven a la cuina» [JT: 26] o la de la taula de treball que qualifica d'«austera i robusta» [JT: 220].

La primera frase de la biografia de Pere Calders ens lliurea igualment dues imatges primordials: «L'arribada al món de Pere Calders va quedar emmarcada per dos fenòmens singulars: l'esclat d'un gran tro i el naufragi del *Titànic*» [PC: 13]. L'inici no pot ser més novellesc. Segons explica el biògraf, Calders va vindre al món durant una gran tempesta i tot just en el moment en què va esclatar un gran tro, un fet que, passat el temps, pot explicar l'atracció irrefrenable de l'autor envers les fortes pertorbacions atmosfèriques. El *Titànic* que apareix en el rerefons de *Ronda naval sota la boira*, va naufragar el mateix anys del seu naixement, el 1912, però no sols per això és objecte d'atenció, sinó també perquè tot un prodigi de tècnica i de modernitat, amb un sistema de seguretat molt ben estudiat, va sucumbir a un fenomen imprevisit: els icebergs. La vida és plena de imprevisits, de fenòmens extraordinaris que no podem preveure. Vet ací la premissa —la idea motriu— de l'obra de Calders.

L'inici d'*Espriu, transparent* és el relat en cursiva «Una tertúlia al carrer del bisbe Català», on s'escenifica un aspecte de la vida familiar de la infantesa del poeta, un xiquet prodigiós, i els notables del poble fan tertúlia i el seu pare l'exhibeix. D'ací naix un sentiment de superioritat —«supèrbia genètica» és el sintagma emprat pel biògraf. Aquestes imatges primordials són el resum d'una vida, d'allò singular i eloqüent d'una biografia. I ben bé les podem relacionar amb el que Roland Barthesal llibre *Sade, Fourier, Loyola* (BARTHES 1971:14) va anomenar biografemes. Si jo fos un escriptor i m'hagués mort m'agradaria —diu el semiòleg— que la meua vida es reduís en mans d'un biògraf amistós a determinats gustos, detalls, inflexions. Per bé que es tracta d'un concepte del qual l'autor no en fa una definició —com tants altres de Barthes que s'escapoleixen conceptualment—, la noció no deixa de ser atractiva. Es tracta d'aquells elements del que seria el *memento mori*, el conjunt d'imatges que hom podria dir que resumeixen una vida. En el cas de Calders, els trons i el Titànic, serien uns bons biografemes per tal com donen compte de qüestions pregones de la seua personalitat. En el cas d'Espriu, la tertúlia del seu pare n'és també una imatge primordial, que explica l'ambient familiar que el va impulsar a ser no sols escriptor, sinó de la mena d'escriptor que aspira a ser, on la dimensió social —col·lectiva o nacional— té una importància destacada. Perquè Espriu assumeix la dimensió messiànica de l'escriptor que, a més inri, es diu «Salvador», com alludirà en un dels seus poemes.

El fet que Nèstor Luján es prengué de bon matí un cacaolat i una magdalena —l'únic aliment que es mantenia igual que quan era petit— també ens parla de la psicologia del director de *Destino*. I de la percepció lacerant del pas del temps que sentia. Així mateix, Pons ens aboca una conjunt de trets com ara la seua propensió a la irritació, la seua intensa sociabilitat, etc.

Més enllà d'una possible contribució al fetixisme, aquesta mena d'imatges, d'anècdotes, de frases recordades projecten la dimensió humana de l'individu que es deixia conèixer com un ésser humà, a través de detalls que potser de manera més fictícia que real ens l'acosten. De tots els autors biografiats no sols tenim notícies del pensament i allò reflectit a les seues obres sinó de certa intimitat, dels seus

gustos, de la distribució del temps quotidià. Calders i Luján, per exemple, s'alçaven a la matinada per escriure.

7. A TALL DE CLOENDA

La tasca biogràfica d'Agustí Pons constitueix a hores d'ara una notable contribució al gènere en la nostra literatura.

- 1) Esdevé significativa la tria dels biografiats, figures intel·lectuals que neden contracorrent, participen d'un anticomunisme i cadascun fa aportacions des de la seua cosmovisió, expressada en les obres, als grans debats de l'època.
- 2) Talment ha fet Ian Gibson amb figures com Federico García Lorca o Salvador Dalí, Agustí Pons ha procedit a oferir-nos unes pàgines penetrants sobre les experiències viscudes per Frederica Montseny, Joan Triadú, Pere Calders, Maria Aurèlia Capmany, Nèstor Luján, Raimon Noguera i Salvador Espriu tot destacant des de la vida quotidiana fins els gestos més transcendents i heroics.
- 3) Agustí Pons ha volgut establir —adoptant la mirada del periodista— la relació dels personatges en el seu entorn: un quadre bigarrat i tens com ha estat la història de Catalunya i Europa al llarg del segle XX.
- 4) Pel que fa la manera de procedir, cal destacar la forma documentada i rigorosa, amb un maneig eficaç de la informació; Pons tracta d'esbrinar la relació entre la vida i l'obra de cada autor i segueix un relat lineal. L'home —defensava Paul Ricoeur— es comprèn narrativament tant mitjançant el text històric com emprant el text de ficció. Mentrestant cada biografia s'acobla a les necessitats del personatge biografiat.
- 5) De tots els personatges, Pons n'ofereix una caracterització psicològica a través de la selecció de fets reveladors i dels *biografemes* que els singularitzen. Resten, per tant, dibuixats mitjançant els traços singulars de llurs vides.

BIBLIOGRAFIA

- BALAGUER (2013): Enric Balaguer, «Un bon recorregut per la trajectòria de Salvador Espriu», *Indesinenter*, Anuari Espriu. 8, p.179-183
- BARTHES (1971): Roland Barthes, *Sade, Fourier, Lollola*, Paris: Seuil.
- DOSSE (1999): François Dosse, “De l’intellectual crític a l’intellectual democràtic”, *L’Espill*, 1, Segona època (hivern), p.45-62.
- DOSSE (2007): François Dosse, *La apuesta biográfica. Escribir una vida*, València: Publicacions de la Universitat de València [*Le pari biographique. Écrire une vie*, Paris: La Découverte, 2005].
- LEJEUNE (1980): Philippe Lejeune, *Je est un autre*, Paris: Seuil.
- MADÉLÉNAT (1984): Daniel Madélat, *La biographie*, Paris: Presses Universitaires de France.
- PONS (1977): Agustí Pons, *Converses amb Frederica Montseny* [Pròleg de Maria Aurèlia Capmany], Barcelona: Laia.
- PONS (1991a): Agustí Pons, *Deu daus*, València: Edicions 3i4.
- PONS (1991b): Agustí Pons, *Retrats contemporanis* [Presentació d’Albert Vidalot i un retrat de l’autor a cura de Nèstor Luján], Vic: Eumo Editorial.
- PONS (1994): Agustí Pons, *Joan Triadú, l’impuls obstinat*, Barcelona: Pòrtic.
- PONS (1998a): Agustí Pons, *Vint-i-dues aproximacions. Premis d’Honor Jaume I (1977-1997)*, Barcelona: Fundació Jaume I [edició no venal].
- PONS (1998b): Agustí Pons, *Pere Calders, veritat oculta*, Barcelona: Edicions 62.
- PONS (2000): Agustí Pons, *Maria Aurèlia Capmany, l’època d’una dona*, Barcelona: Columna.
- PONS (2004): Agustí Pons, *Nèstor Luján. El periodisme liberal*, Barcelona: Columna.
- PONS (2007): Agustí Pons, *Temps indòcils*, Barcelona: Angle.
- PONS (2010): Agustí Pons, *Cartes a Clara*, Barcelona: Meteora.
- PONS (2011): Agustí Pons, *El notari Raimon Noguera i el llegat de Picasso, Miró i Pau Casals* [Pròleg de Juan-José López Burniol], Barcelona: Edicions 62.
- PONS (2013): Agustí Pons, *Espriu, transparent*, Barcelona: Proa.
- PONS (2014a): Agustí Pons, *1914-2024. Per entendre l’Europa del segle XX*, Barcelona, Proa.
- PONS (2014b): Agustí Pons, [e-mails amb l’autor del treball].

SOBRE L'EDICIÓ I LA TRANSMISSIÓ DE *LLIBRE DE
MERAVELLES*, DE VICENT ANDRÉS ESTELLÉS

FERRAN CARBÓ

Grup de Literatura Catalana Contemporània-UV

L'eclosió de l'obra d'Estellés va ocórrer amb l'arribada dels anys setanta. Abans ja tenia escrits més d'una vintena de poemaris i solament n'havia editat quatre, els anys 1953, 1956, 1958 i 1965 (respectivament, *Ciutat a cau d'orella*, *La nit*, *Donzell amarg* i *L'amant de tota la vida*); tres en la dècada dels cinquanta i un en la dels seixanta, tres a València (els esmentats com a primer, segon i quart), i un a Barcelona (el tercer referit), aquest darrer com a resultat del premi de poesia inèdita de Cantonigròs.

El 1971, tanmateix, va publicar quatre poemaris, els quatre al País Valencià, la qual cosa convertia aquest en el seu veritable *annus mirabilis*. Després del breu *Lletres de canvi*, publicat a Palma el 1970, amb el suport incondicional del seu amic Josep Maria Llompart, la difusió definitiva d'Estellés esclatava a València aquell 1971, quasi deu anys després de l'any miraculós de Fuster per les seues quatre obres de 1962. Els quatre poemaris estellesians, escrits amb anterioritat als setanta, eren *La clau que obri tots els panys*, *Llibre de meravelles*, *L'inventari clement* i *Primera audició*. Com va sentenciar l'any 1972 l'assagista de Sueca a la famosa introducció a l'obra completa del poeta de Burjassot, d'Edicions Tres i Quatre, aquella era una producció tan intensa i extensa: «un bloc de versos massa dens i massa complex perquè l'hàgem pogut *digerir* amb la perspectiva deguda. Però l'impacte hi quedava consumat. Un impacte al·lucinant» (FUSTER 1981: 19)

Això no obstant, eren quatre obres escrites abans, en les dècades dels anys cinquanta i dels seixanta: la primera esmentada fou elaborada íntegrament entre els anys 1954 i 1957, mentre que la segona i la tercera tenien la major part dels textos escrits entre 1958 i 1961, en canvi, la quarta ho havia estat parcialment, ja que una part dels poemes s'afegiren posteriorment als anteriors dels anys cinquanta, tant el

1971 per a l'edició independent, com novament el 1977 per a la inclusió en *Manual de conformitats. Obra completa 3. La clau que obri tots els panys* havia estat guardonada a València el 1958 (amb el Premi Literatura de poesia de la Diputació Provincial) i no s'havia editat, i un altre *L'inventari clement*, diferent al que es coneix des de la publicació de 1971, havia estat premiat a Gandia el 1966 (amb el Premi Ausiàs Mach) i llavors tampoc no s'havia publicat, fins que s'ha editat el 2012 amb el rètol *L'inventari clement de Gandia*.

Tant *La clau que obri tots els panys* com els dos *L'inventari clement* palesen amb claredat algunes peripècies de la transmissió de l'obra estellesiana. El primer títol perquè en la seua edició en l'obra completa estellesiana d'Edicions Tres i Quatre escindia la segona part de l'obra, llavors inclosa com a independent en el segon volum (és el *Llibre d'exilis* de *Les pedres de l'àmfora. Obra completa 2*), mentre que la primera i la tercera anaven en el sisè (*Les homilies d'Organyà. Obra completa 6*, dins el rètol *La clau que obri tots els panys*). Es disgregava, per tant, el que havia estat la primera edició de 1971. L'obra de l'inventari perquè els poemes que presentà al premi de Gandia de 1966 no foren els que lliurà per a l'edició de 1971, i retrobats i editats el 2012 aquells del premi posen damunt la taula dues obres amb textos diferents i sobre el mateix. Al capdavall eren tries diferents de materials comuns: poemes acumulats i escrits per a ser un inventari. La «tria precipitada», com diu l'autor en un document conservat al seu arxiu, que va fer el 1966 per a lliurar textos al premi fou alterada cinc anys després a l'hora de fer-ne la selecció per a la primera edició.

D'aquelles quatre obres, volem referir-nos sobretot a les edicions, i la transmissió que se'n deriva, d'una obra principal en la producció estellesiana: la més editada, la més llegida, la més coneguda, la més referida: *Llibre de meravelles*.

Després del cicle de la tenebra —«recomane tenebres», en va dir l'autor—, que configuren els poemaris acabats d'escriure entre 1956 i 1957, des de *La nit* fins a *La clau que obri tots els panys*; després dels petits exilis de cada dia, de la segona part d'aquesta darrera obra —part intitulada «Llibre d'exilis»—, percebuts per algú que vivia un exili interior, motivat pel context i accentuat i singularitzat per la mort de

la primera filla als tres mesos de vida —la darrera nit de febrer de 1956—, algú que es trobava estrany davant de la realitat sense sentit i absurda que li tocava de viure; després del deliri del *jo* en «Coral romput» o tercera part d'aquesta mateixa obra esmentada; el poeta descobrí petites meravelles en els records, les anècdotes i els instants quotidians de la realitat i l'univers que l'envoltava. Estellés configurà un *jo* poètic que, com Fèlix, vagava errabunt per un món on entrellucava meravelles. Si la primera evolució dels anys cinquanta del gran poeta valencià havia estat de les homilies d'Organyà o primers textos a les tenebres (entre 1952 i 1957), la segona, ho fou de les tenebres a les meravelles (a partir de 1958).

Les edicions existents fins a l'abril de 2014 són les següents:

1. *Llibre de meravelles*, València, L'Estel, 1971. Amb un pròleg de Manuel Sanchis Guarner i una nota explicativa prèvia de V. Andrés Estellés. En la portada constava com a subtítol «Poemes». S'acabà d'imprimir el 22 de juny als tallers Fermar de València.

2. *Llibre de meravelles*, València, Eliseu Climent editor, Tres i Quatre, 1976. S'hi han fet ja vint-i-quatre edicions, en trenta-set anys, fins a la darrera de l'abril de 2011. Aquestes han tingut, amb el temps i a causa del nou disseny de la col·lecció Poesia 3i4, un canvi portada i color (del blau al color os).

3. Edició conjunta de *Llibre de meravelles*, de V. Andrés Estellés, i *Vint-i-set poemes en tres temps*, de M. Martí i Pol, amb fascicle complementari, Edicions 62-Orbis, Barcelona, 1984. (Aquesta publicació està feta a partir de la primera edició).

4. Edició bilingüe, *Libre de merveilles*, Beuvry, Maison de la Poésie Nord/Pas-de-Calais, 2004. Traducció i pròleg d'Amador Calvo i Ramon. (Aquesta publicació està feta a partir de la d'Edicions Tres i Quatre).

Cal dir que l'obra mai no ha estat integrada en cap dels deu volums de *l'Obra completa* d'Edicions Tres i Quatre, per motius de rendiment editorial. Si sumem totes les edicions i reimpressions, se n'han fet vint-i-set en quaranta-tres anys. Les dues de referència són, òbviament, la de L'Estel i la de Tres i Quatre.

La primera edició del llibre s'acabà d'imprimir als tallers tipogràfics Ferman, el 22 de juny de 1971, a València. Tenia tres singularitats no mantingudes posteriorment, que la fan irrepetible i afecten a aspectes paratextuals, a més de la ordenació invertida dels dos poemes finals de la secció II de la segona part (els intitulats «Spill o llibre de les dones» i «Flèdida (1)», que intercanvien l'ordre des de la segona edició).

En primer lloc, portava en la portada —i en la primera pàgina interior— un subtítol «Poemes», el qual es manté en la publicació conjunta d'Edicions 62-Orbis, que té com a base aquella primera de L'Estel; en canvi, aquest subtítol desaparegué de la portada i de l'interior en les diferents d'Edicions Tres i Quatre i en la bilingüe de França. En aquesta edició segona i posteriors, tanmateix, apareix un nou subtítol en l'interior, dins a la primera plana, «Els manuscrits de Burjassot-1», vinculable a la substitució de la nota que comentarem més endavant.

El títol és coincident amb el de l'obra en prosa de Ramon Llull, set segles anterior. Aquesta convergència segurament havia motivat aquell subtítol inicial —«Poemes»—, que introduïa un matis respecte a l'obra de Llull escrita en prosa: hi havia un *Llibre de meravelles*, en prosa, i un altre que eren poemes; un mateix títol per a dos tipus de textos. Amb el subtítol estellesià «Poemes», de la primera edició, per tant, se singularitzava i matisava el títol respecte al coincident de Llull.

A més a més, per a Miquel Batllori, *Llibre de meravelles*, de Ramon Llull, «és una novel·la episòdica: en el seu origen fóra com una guia espiritual...». Aquesta citació de Batllori apareix com a segona citació preliminar escollida d'entre les cinc que precedeixen el llibre del poeta de Burjassot. La citació prové de la «introducció» que Batllori féu a l'obra de Llull en l'edició dins *Obres essencials*, volum I, 1957, ps. 309-317 (Batllori, 1993). Estellés, doncs, pren a Llull no sols el títol del llibre, sinó també el tipus de construcció episòdica i la intencionalitat didacticomoral, ara en Estellés, en forma de poemes. També cal tenir present, com a dada anecdòtica més puntual, que així com l'escriptor mallorquí a l'entorn del 1299 o 1300 havia compostat el seu «Cant de Ramon», ara el poeta valencià intentava, en un poema del seu nou llibre, el seu «Cant de Vicent» (el poema vuitè de la secció

III, de la segona part); dos títols de poemes de cadascun dels dos autors com en paral·lel i amb clares connexions, ja que els dos textos aportaven dades autobiogràfiques. Estellés tenia, per tant, ben present a Lluïll, en escriure la seua obra sobre les meravelles.

En segon lloc, aquella primera edició de *Llibre de meravelles* anava encapçalada per un pròleg de Manuel Sanchis Guarner —de quatre pàgines— que recolzava i avalava el poeta, el presentava i el caracteritzava, així com singularitzava aquell llibre «amerat de valenciania» (Sanchis Guarner, 1971: 10). Pel filòleg, pel moment històric (1971) i per l'obra que encapçalava, aquest pròleg tenia un alt valor documental —eren els anys de la instauració definitiva de la trinitat valenciana de Fuster, Estellés i Sanchis Guarner, l'intel·lectual, el poeta i el lingüista— i sorprèn que aquell pròleg mai més no s'haja editat.

I en tercer lloc, aquella primera edició tenia una nota explicativa en lletra cursiva signada pel poeta, que es reproduïx tot seguit:

Aquest volum és el primer d'un cicle de quatre, el qual vaig titular «Els manuscrits de Burjassot». Escrit tot el cicle entre les darreries del 1956 i la primavera del 1958, ara, en fer la revisió, hi he afegit sis o vuit composicions, a banda d'alguna que altra estrofa que no fa al cas assenyalar.

Emprant un vers d'Ausiàs March, «no sé a qui adreç mon parlament», si no és al meu respectat i benivolgut amic el senyor Joan Garcia Rigal. A ell dedique la totalitat de «Els manuscrits de Burjassot», des d'aquesta primera plana de *Llibre de meravelles*, per la prudència dels seus consells, que tant m'han ajudat en moments ben difícils per a mi, i per la seua generosa i general comprensió. Superant còleres i desenganys, són molts els poemes que he escrit, en arribar a casa, en la meua nit, mercès a les seues paraules encoratjadores. Més enllà dels poemes, és molt el bé que m'ha fet el senyor Joan Garcia Rigal. I així vull que conste en aquest lloc. (ANDRÉS ESTELLÉS 1971: 11)

El mecanoscrit original d'aquesta nota es conserva a l'arxiu Estellés i porta data de 1968, moment en què l'autor va poder afegir els poemes que no són dels cinquanta, i en què, probablement, estructurà el llibre, per a la imminent edició.

En l'anotació de l'autor, hi ha almenys dues consideracions rellevants que cal subratllar: la cronologia i la filiació. D'una banda, el lli-

bre fou escrit entre la fi de 1956 i la primavera de 1958, excepte alguns textos afegits abans de l'edició de 1971. De l'altra banda, cal considerar que el llibre era el primer d'una tetralogia, la qual era més aviat un projecte d'agrupació de poemes ja escrits, inèdits i esparsos, que no pas de llibres fets i acabats. D'aquí prové aquell nou subtítol, en algunes reedicions col·locat com un sobretítol, que acompanyava la pàgina primera de les reedicions de Tres i Quatre («Els manuscrits de Burjasot-1»). La datació de l'escriptura ens situa a l'acabament de «Coral romput» (del 1957) i, per la negació de la composició que fa i les referències a Garcilaso o a Flèrida, a l'entorn —o immediatament després— de les èglogues de *El primer llibre de les èglogues* (que l'autor data entre els anys 1953 i 1958). Podem plantejar que *Llibre de meravelles* fou escrit majoritàriament el 1958, i fou complementat i tal vegada estructurat el 1968, data del mecanoscrit del pròleg. És una obra sobretot de la fi dels anys cinquanta, per l'escriptura d'un apart important dels textos, per les connexions, formals i temàtiques, amb altres textos i obres d'aquell moment, per l'univers ofert..., però complementada després. Els lectors de les vint-i-quatre edicions de Tres i Quatre no hem conegut el subtítol, la nota de l'autor i el pròleg de Sanchis, que hi havia en la primera edició. I, per tant, ens ha mancat informació paratextual rellevant.

Un altre aspecte que no pot passar desapercebut i mereix molta atenció és l'índex de l'obra que sempre ha acompanyat totes les edicions, inclosa la primera. Un índex insuficient i que pot generar confusió. Si comptem els poemes de l'índex n'hi ha quaranta-nou. Si passem les pàgines de l'obra i fem el recompte ens n'ixen seixanta-dos. Perquè en l'índex, primer, només hi ha els textos que tenen títol i no els que no en tenen; segon, s'hi inclouen els títols de dues seccions, com si fossen poemes, i no s'hi inclouen, incomprensiblement, els rètols de les seccions numèriques (I-VII); i tercer, s'ignora la veritable estructura de l'obra en tres parts, com un tríptic. El lector que mira l'índex no percep l'estructura de l'obra.

Ambdues obres, la de Lull i la d'Estellés, opten per la *dispositio*, per l'arquitectura (Carbó, 2009: 217-256). El poemari de meravelles estellesià, estructurat també en parts com l'homònima obra en prosa de Lull, combina alhora l'estructura ternària del tríptic amb l'acumu-

lació d'episodis del retaule, perquè hi ha una estructura de tres que se superposa i conté com a part central el conjunt de set subparts, escenes o episodis del retaule: tot plegat, en fan nou. En el primer nivell, consta però de tres grans parts o blocs: «Teoria i pràctica de la flor natural», una mena de part introductòria o pròleg, amb deu poemes; set seccions numerades («I-VII»), que funcionen com a cos central de l'obra —i que no té pas un títol integrador—, amb un conjunt de quaranta-set poemes (distribuïts en subparts o seccions, respectivament: sis, vuit, deu, un, vuit, tretze i un poemes cadascuna); i, finalment, la tercera part o «Propietats de la pena», una part última o de tancament del conjunt, amb cinc poemes.

Comptat i debatut, l'obra funciona com un tríptic i recorda aquells tríptics pictòrics, amb una part de preàmbul i una altra de cloenda, i enmig una de central prou més extensa i amb més cos, la dels episodis de l'estricta retaule. Fins i tot pel que fa als títols de cada part, la primera part i la tercera contrasten i es contraposen amb fermesa; la primera remet a la poètica de la felicitat mentre que la darrera remet a la de la pena: respectivament, a una mena de paradís —la realitat idealitzada que se suggereix en el títol amb el sintagma *flor natural*— i a una mena de l'infern —la realitat que constata el títol amb el mot *pena*—, els quals sovint funcionaven com a emmarcadors, inicial i final, del tríptic medieval. *Flor natural versus pena*: la idealització oficial davant de la realitat personal compartida. La novetat rau en el fet que de la lectura no dels títols sinó dels poemes es veu que el paradís ara és només de vegades parcial i d'altres aparent ja que amaga crisi i desolació; i l'infern, en canvi, permet entrellucar una certa reconstrucció amb possibilitats de futur. Són, ben mirat, com dues mirades possibles a cadascuna de les parts laterals: aquella que s'apunta amb els mots del títol i que sols aparentment mostren, i aquella amagada que internament els versos revelen, com si fossen les dues cares de cadascun dels laterals del tríptic pictòric: l'anterior —externa o superficial— i la posterior —interior o profunda—. L'índex de les edicions ignora l'estructura de l'obra i amb lectura passant pàgines és difícil que el lector se n'adone.

Ben interessant, en la caracterització i el contrast entre totes tres parts, és que cap dels deu poemes de la primera ni dels cinc de la ter-

cera part —malgrat ser-hi parts intitolades— no tenen títols, mentre que tots els quaranta-set poemes del cos central o segona part —malgrat ser-hi part sense títol— sí que en tenen. A més a més, i per contrast, cap dels poemes de la primera part té citació d'un altre autor que precedeix com a epígraf el text i solament un dels poemes de la tercera part en té, el darrer del llibre; mentre que tots els poemes de la segona part o cos central —excepte dos— tenen un epígraf d'un altre autor que s'intercala entre el títol i els versos del poema. Hi ha, per tant, una mena de lligam entre títols i citacions, perquè apareixen tots dos al cos central o part segona, la part estructurada i, en canvi, no titulada; i absència de títols i absència de citacions perquè no apareixen a les parts laterals, primera i tercera, les parts no estructurades i, tanmateix, retolades. Una graella del conjunt palesa amb més claredat el caire de lateralitat i complementarietat que hi ha entre les parts extremes, més breus; i la importància absoluta del cos central:

Primera part, amb títol: 10 poemes sense títol ni citació

Cos central, sense títol: 7 seccions numerades amb 47 poemes intitolats i amb citació (distribuïts per seccions : 6, 8, 10, 1, 8, 13, 1 poemes cadascuna)

Tercera part, amb títol: 5 poemes sense títol ni citació

Tot aquest joc d'inversions és especialment singular en un conjunt estructuralment ben travat que ofereix el gran retaule d'una època, la postguerra franquista valenciana. Sens dubte, una obra irrepètible.

Per acabar, reivindiquem una nova edició d'aquesta obra emblemàtica que, obligatòriament, recupere almenys la nota introductòria de l'autor (i excloga, aleshores ja per redundant, el nou subtítol o sobretítol («Els manuscrits de Burjassot-1»), i que pose un índex en tres parts dins les quals es refereixen tots els poemes, amb títol o sense títol amb els mots inicials del primer vers. També suggerim, si l'edició és independent a altres obres de l'autor, la conveniència de recuperar el pròleg de Sanchis Guarner.

Aquesta obra de les meravelles mostra el complex procés de construcció de les obres d'Estellés: sovint l'autor escrivia poemes i després, no sempre immediatament, construïa el poemari. Les edicions

que se n'han fet no faciliten la transmissió idèntica i el seguiment de les obres. És especialment important el rigor editorial perquè el lector pugui percebre millor la veritable magnitud de les seues obres.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRÉS ESTELLÉS (1971): Vicent Andrés Estellés, *Llibre de meravelles*, València: L'Estel.
- ANDRÉS ESTELLÉS (1971): Vicent Andrés Estellés, *La clau que obri tots els panyes*, València: Diputació Provincial.
- ANDRÉS ESTELLÉS (1976): Vicent Andrés Estellés, *Llibre de meravelles*, València: Edicions Tres i Quatre.
- ANDRÉS ESTELLÉS (1974 i 1979): Vicent Andrés Estellés, *Les pedres de l'àmfora. Obra completa 2*, València: Edicions Tres i Quatre.
- ANDRÉS ESTELLÉS (1977): Vicent Andrés Estellés, *Manual de conformitats. Obra completa 3*, València: Edicions Tres i Quatre.
- ANDRÉS ESTELLÉS (1981): Vicent Andrés Estellés, *Les homilies d'Organyà. Obra completa 6*, València: Edicions Tres i Quatre.
- ANDRÉS ESTELLÉS (2014): Vicent Andrés Estellés, *Obra completa I. Nova edició, revisada*, València: Edicions Tres i Quatre.
- BATLLORI (1993): Miquel Batllori, *Ramon Llull i el lullisme*, València: Edicions Tres i Quatre.
- CARBÓ (2009): Ferran Carbó, *Com un vers mai no escrit. La poesia de Vicent Andrés Estellés en els anys cinquanta*, València / Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- CARBÓ (2014): Ferran Carbó, «La poesia de Vicent Andrés Estellés entre el 1952 i el 1958: de les *homilies* a les *tenebres*», estudi introductor a Vicent Andrés Estellés, *Obra completa I. Nova edició, revisada*, València: Edicions Tres i Quatre, p.11-61.
- CARBÓ / BALAGUER / MESEGUER (2004): Ferran Carbó, Enric Balaguer, Lluís Meseguer (eds.), *Vicent Andrés Estellés*, Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.
- FUSTER (1972): Joan Fuster, «Nota —provisional i improvisada— sobre la poesia de Vicent Andrés Estellés», introducció a Andrés Estellés: *Recomane tenebres, Obra completa 1*, València: Eliseu Climent editor, p. 17-36.
- SANCHIS GUARNER (1971): Manuel Sanchis Guarnier, «Pròleg» a Andrés Estellés, *Llibre de meravelles*, València: L'Estel, p. 7-11.

LA DIDÀCTICA DE LA LITERATURA EN L'ÀMBIT UNIVERSITARI: ALGUNES REFLEXIONS

ISABEL MARCILLAS

*Estudis Transversals: Literatura i altres Arts
en les Cultures Mediterrànies-UA*

Jo sóc allò que he llegit i allò que estic disposat a llegir. De la mateixa manera que n'hi ha que defensen que som allò que mengem, som més encara el que llegim.

JAUME CABRÉ

1. INTRODUCCIÓ

Fins fa no gaires dècades la literatura era l'eix a partir del qual es desenvolupava l'ensenyament de llengües a l'escola. Una societat canviant exigeix, però, un sistema d'ensenyament-aprenentatge flexible, que s'adapte a les noves necessitats dels seus integrants; és en aquest sentit que el concepte de literatura, entès com a base del procés de formació de la vella escola, comença a patir una transformació que incideix, necessàriament, en les funcions que se li atribueixen, tant des de l'àmbit social com de l'estrictament educatiu.

La consolidació del sistema educatiu al llarg del segle XIX va originar l'evolució de conceptes com *història literària* o *història de la literatura*, entesa la primera com una mena de compendi de tot el que s'ha escrit, en tant que la segona quedava reduïda als textos als quals es podia conferir una vàlua artística i estètica; en aquest sentit, la història de la literatura va ser connectada, amb posterioritat, políticament i lingüística, als ideals de nacionalitat, i va constituir, així, una part de la història general.

A final dels anys seixanta, a conseqüència de les teories propugnades pel formalisme i l'estructuralisme, la literatura comença a ser alguna cosa més que fer conèixer la història literària, noms, títols d'obres o corrents literaris; en aquests moments entra en joc la literatura com a

competència i, en aquest ordre de coses, l'objectiu del sistema educatiu ha de ser formar lectors competents. Alguns anys més tard, en la dècada dels vuitanta, es focalitza l'atenció sobre el text, especialment en el paper cooperatiu del lector en l'activitat de descodificació i atribució de significat de l'obra literària i, així mateix, en la funció de comunicació social que aquesta implica. Així, la psicopedagogia postula ara el protagonisme dels aprenents, agents actius del procés d'aprenentatge.

Ja en el tombant del segle XXI, es pot parlar d'una mena de crisi de la relació llengua-literatura-ensenyament, emparada pels currículums escolars.¹ Es tracta d'una crisi relacionada amb la inadequació de l'educació lingüística i literària en el nostre sistema educatiu. Com si el mateix nom genèric amb què es designa l'àrea, Llengua i Literatura, estiguera relacionat amb la rellevància que s'atorga a cadascuna en l'itinerari educatiu; així, l'ensenyament conjunt de llengua i literatura aboca el professorat, amb massa freqüència, a centrar-se en ensenyaments lingüístics, de tal manera que oblida treballar estratègies metodològiques que afavorisquen l'adquisició de la competència literària (NÚÑEZ 1998: 287-288).

Ara per ara ens trobem, per tant, amb un panorama educatiu en què la literatura queda, en bona mida, marginada, atès que se n'ignora la funcionalitat. Aquesta situació ha de plantejar-nos, forçosament, algunes qüestions que ens permeten, si més no, reflexionar a l'entorn de les pràctiques metodològiques a través de les quals apropem la literatura al jovent que arriba a les aules universitàries: quins són els referents literaris d'aquest jovent? Quins en són els interessos? Quina percepció tenen de la literatura? Quin paper juga en el seu desenvolupament com a individus amb personalitat pròpia i opinió crítica?

A aquestes qüestions cal afegir el fet que algunes definicions adreçades al terme *didàctica* . o *didàctiques*, n'encasellen els objectius en àmbits específicament escolars: «disciplines d'investigació que analitzen els continguts (sabers, sabers d'acció) en tant que objectes de coneixements

1. Francesc Codina, en la ponència inaugural de la II Jornada LITCAT d'Intergrups de Recerca, en la qual es va inscriure la presentació d'aquest treball, també va fer referència a la crisi que pateix la relació trinitària llengua-literatura-ensenyament, una crisi en què la literatura es veu especialment afectada.

i aprenentatge, referits a matèries escolars» (REUTER 2007: 69). Aquesta concepció de la didàctica com a disciplina d'investigació dirigida als àmbits de l'ensenyament-aprenentatge infantil, primari i secundari és, potser, el que condueix els docents integrats en espais d'ensenyament superior a ignorar-ne les possibilitats. És en aquest sentit que cap preguntar-se si, des de les universitats, s'aborda una reflexió a propòsit de la pròpia pràctica educativa pel que fa a la didàctica de la literatura en aquest cas.

2. LA DIDÀCTICA DE LA LITERATURA EN ELS ÀMBITS UNIVERSITARIS: UNA ASSIGNATURA PENDENT?

Perquè qualsevol procés d'ensenyament aprenentatge tinga èxit, cal posar en marxa, per part del docent, una reflexió prèvia sobre què volem ensenyar, per què volem ensenyar-ho, quins són els nostres alumnes i quin és el context social i cultural del qual partim. La literatura, siga quin siga el nivell en el qual s'impartisca —escolar, a l'institut d'ensenyament secundari i batxillerat o universitari— no ha d'obviar en cap cas aquesta necessitat i ha d'abordar la tasca d'una forma organitzada i meditada que atenga els interessos i les expectatives dels alumnes i en desperte, al mateix temps, les inquietuds.

Si bé l'ensenyament en les primeres etapes de la vida, infantesa i adolescència, apareix en bona mida pautat pels llibres de text, que donen cos a cadascun dels cicles educatius materialitzant-ne els currículums, en arribar a l'àmbit universitari, aquells alumnes que han d'abordar l'estudi de la literatura, —ja siga medieval, moderna, contemporània o actual en el cas de l'àmbit de la Filologia, o literatura infantil i juvenil o popular, cas més habitual entre l'alumnat de la Facultat d'Educació—, s'hi enfronten amb una certa desorientació provocada pel que fa als primers per una possible descoordinació entre els centres docents i acadèmics i, en el segon dels casos, per una preconcepció errònia de la literatura com a matèria mancada de valor pragmàtic en la vida real.² La dificultat de determinar els objectius de

2. Pel que fa a la descoordinació a què hem fet al·lusió, no podem obviar la iniciativa de la Universitat d'Alacant que pretén pal·liar aquesta situació i encetar noves

cada etapa escolar, originada en bona mesura pel problema implícit de concretar quins són els coneixements necessaris perquè els nostres alumnes puguem esdevenir lectors competents, provoca, de retruc, una certa indefinició sobre quin és el nivell de competència literària que podem exigir, o podem esperar, de l'alumnat universitari. Per tant, la desorientació arriba a ser recíproca i afecta el mateix procés de formació.

La Universitat d'Alacant compta, en l'actualitat amb un nombre aproximat de 4.000 matriculats en la Facultat d'Educació, futurs docents en Educació Infantil, Educació Primària i Ciències de l'Activitat Física i l'Esport. Tots ells, per motius lingüístics obvis, reben docència de diverses assignatures des del Departament de Filologia Catalana: en un percentatge gairebé del cent per cent, amb l'objectiu, per part de l'alumnat, d'aconseguir el títol que els capacitarà per a impartir docència en català. En conseqüència, resulta imprescindible que el professorat que s'hi dedica analitze el perfil de l'alumnat amb l'objecte de poder-ne adequar l'ensenyament, tant als interessos dels discent com al paper que ells mateixos tindran de docents i, per tant, de transmissors de la pròpia llengua i cultura. En aquest sentit, aquest treball cerca una reflexió sobre la didàctica de la literatura en els àmbits acadèmics que centren la seua esfera d'actuació en la preparació de personal docent de centres escolars.

L'evolució de la pràctica docent en les darreres dècades ha aconseguit que també en l'àmbit acadèmic universitari comence a deixar-se de banda la concepció tradicional de l'ensenyament. Concepció que, a través d'un enfocament magistral, convertia el professorat en transmissor únic de l'objecte de coneixement, en tant que l'aprenent es veia immers en un procés de captació a través, fonamentalment, de la memorització. La influència de la tradició pedagògica centrada en l'enfocament tradicional va arribar ben bé fins a les primeres dècades del

vies de diàleg entre mestres, professors d'institut i professors universitaris de llengua, però especialment de literatura. En aquest sentit, els propers 6 i 7 de març de 2015 tindrà lloc el II Simposi sobre l'Ensenyament de la Literatura i de la Llengua., que pretindrà incentivar la reflexió didàctica en aquesta matèria, tot adequant-la al context sociolingüístic i escolar valencià.

segle XX. A partir d'aleshores, sistemes innovadors com el de Célestín Freinet, i d'altres corrents que formaren el que s'ha denominat Escola Nova, modernitzaren els sistemes d'ensenyament primari —cal tenir en compte que l'ensenyament secundari era encara molt minoritari. Al mateix temps, la pedagogia —nascuda com a ciència a la primera del segle XX—, va considerar que era necessari desplaçar la figura del professor i tenir més en compte els processos d'aprenentatge. Actualment, aquesta consideració, ha sigut tinguda en compte de forma general en la reestructuració dels plans d'estudi universitaris que cerquen d'adequar-se a les directrius proposades per Bolonya.

En qualsevol cas, és evident que aquesta reestructuració comporta, o hauria de comportar, una revisió profunda i efectiva dels sistemes d'ensenyament universitari, que hauran de tenir com a objecte d'aprenentatge una sèrie de continguts seleccionats de forma crítica que permetran l'alumnat no solament avançar en el saber de cada matèria d'estudi, sinó també ser individus capaços de seleccionar-ne la informació adequada per a integrar-la en la vida quotidiana. Així, la investigació en didàctiques específiques, sorgides com a branques de la didàctica general, ens ha d'ajudar en aquesta tasca, convidant-nos, al mateix temps, a retroalimentar la nostra acció investigadora amb aquelles que s'han portat a terme en els àmbits de l'ensenyament primari i secundari per tal d'establir avenços en els coneixements dels discents sense trencar la continuïtat d'una metodologia presumiblement basada, a hores d'ara, en concepcions constructivistes.³

Aquestes concepcions tenen una clara repercussió a l'hora d'ensenyar llengua i, de fet, quan es parla de la Didàctica de la Llengua i la Literatura, s'hi posa una atenció especial en el procés d'ensenyament de la primera mentre que, com hem comentat adés, es deixa una mica

3. El Decret 102/2008 d'11 de juliol del Consell pel qual s'estableix el currículum del Batxillerat a la Comunitat Valenciana especifica que l'ensenyament de la Llengua i la Literatura tenen com a objectius primordials l'ampliació de la competència comunicativa dels estudiants i afirma que «l'estudi del discurs literari ha de contribuir, de manera molt especial, a l'ampliació de la competència comunicativa ja que l'objectiu bàsic d'aquesta etapa consisteix en l'ampliació de la competència literària entesa com la capacitat per llegir, analitzar i interpretar textos produïts amb intencionalitat artística o considerats actualment com a literaris».

més de banda la segona. Així, al llarg dels anys vuitanta es va recuperar la teoria vigotskiana, que posa un èmfasi especial en la importància del llenguatge, i en conseqüència de la parla i l'escriptura, com a eixos vertebradors i constructors del coneixement, al costat de factors de caire social i cultural que interactuen en la bastida que donarà forma als coneixements de l'individu. D'altra banda, atesa la concepció del terme *literatura* com a art el mitjà d'expressió del qual és una llengua, als docents els resulta difícil d'aplicar a la literatura una didàctica totalment independent d'aquella que es dirigeix a objectes de caire lingüístic.

A més a més, cal tindre en compte que, arran de la constitució de la Didàctica de la Llengua i la Literatura com a disciplina autònoma que centra el seu focus d'actuació en els interessos dels aprenents, en els darrers temps s'ha impulsat l'enfocament comunicatiu de l'ensenyament en la matèria, de tal manera que si acceptem que la llengua no és un objecte d'estudi per si mateix, sinó un vehicle de comunicació, l'objectiu de l'aprenentatge de literatura ha de ser, igualment, el desenvolupament de la competència comunicativa a través del contacte directe amb els textos literaris. D'aquesta manera, es possibilitarà que l'alumnat accedisca al fet literari no només com a un discurs específic que s'esdevé en una situació comunicativa particular; es tracta d'activar aquesta situació en els seus vessants significatius, expressius i alliberadors que determinen la construcció del subjecte que els experimenta, impedit que l'individu mantinga un estat de passivitat davant del text.

Segons García Berrio (citada a través de NÚÑEZ 1998: 290), la Teoria de la Literatura ha de proposar-se, com a mínim, construir una gramàtica i una retòrica de l'estil lingüístic i poètic; ha de dotar de contingut antropològic actual la teoria de la imaginació artística i ha d'explicitar les bases d'una història de la intertextualitat literària; a més d'això, però, cal afegir-hi una altra tasca prioritària «contribuir a través de la docència i de la investigació a lligar la cadena que, des de la teoria literària, la crítica d'obres i la comparació de les diferents literatures s'estén fins a la didàctica d'aquestes» (NÚÑEZ 1998: 290). Efectivament, cada vegada resulta més inqüestionable que cal establir ponts que vinculen les diferents disciplines i corrents investiga-

dors que estudien la literatura amb la seua didàctica i que ens permeten, d'aquesta manera, un enfocament pedagògic que estimule els estudiants.

Atenent als postulats didàctics actuals, l'aprenent no pot romandre inactiu davant del desenvolupament del seu propi aprenentatge i la literatura, concebuda especialment com un sistema significant, permet que s'aborde el seu estudi com a fenomen comunicatiu en què el receptor juga un paper fonamental:

El paper del lector, de l'estudiant, resulta decisiu en el moment de posar en marxa el procés comunicatiu. I aquest és un dels punts de trobada entre la teoria literària i la didàctica de la literatura: aquesta última ha de seguir amb atenció les conclusions del debat dels diversos corrents postestructuralistes que es disputen on situar el poder de la interpretació: en el text o en l'interpret. I això, perquè el fet de traslladar el centre d'atenció des de l'autor i el seu context, o des del missatge, als lectors, exigint-los la seua cooperació, no en destruisca la significació (NÚÑEZ 1998: 291).

Ens interessa aquesta citació perquè ens permet reflexionar en el rol del lector / receptor literari com a punt de trobada entre la Teoria Literària i la Didàctica de la Literatura; ens convida a considerar, així mateix, com ha de guanyar terreny l'activitat intel·lectual del discent que, gràcies al paper mediador del docent, ha de ser capaç de construir el significat del text literari a què s'enfronta, construint tot un diàleg en relació als coneixements previs de què disposa o a les referències que pot extreure del mateix text. Aquest enfocament comunicatiu, dialògic entre el lector i el text, s'aborda, amb més o menys èxit, en les diferents etapes del nostre sistema educatiu. En som, però, conscients des dels àmbits universitaris? En aquest sentit, és necessari incorporar les metodologies didàctiques explicitades per les concepcions constructivistes a l'ensenyament superior; com apunta Núñez, el punt de contacte, entre disciplines que estudien la teoria de la literatura i aquelles altres que n'aborden la didàctica, el podem trobar en el paper dialògic que el lector estableix amb els textos literaris.

3. LA LITERATURA COM A ESTRATÈGIA FORMATIVA PER A FUTURS DOCENTS: UN EXEMPLE

Justament evitar la passivitat de l'individu és una de les tasques principals amb què s'enfronten les institucions acadèmiques, encara més quan es pretén instruir futurs docents que treballaran en la formació de la base social que haurà de mantindre, conrear i fer evolucionar la nostra llengua i cultura. En aquest sentit, resulta inqüestionable el paper que juga la literatura en la formació de la identitat nacional i, per aquest mateix motiu, fóra bo considerar-la com una bona aliada que pot contribuir a la revernacularització⁴ de la nostra llengua i a la revitalització del sentiment identitari del nostre alumnat.⁵

4. Procés que té per objecte crear una comunitat sostenible de parlants, atès que el nombre d'usuaris de la nostra llengua, malgrat l'aplicació dels programes d'educació bilingüe, no ha augmentat fora dels àmbits escolars. Podeu ampliar aquest tema en *La revernacularització del valencià a la ciutat d'Alacant. Actes de la Jornada d'estudi i debat «Llengua, educació i revernacularització: el valencià a la ciutat d'Alacant»*, Alacant, 9 i 10 de març de 2007, a cura de Braulí Montoya, F. Xavier Vila i Eva Gomàriz, IEC, 2010.

5. Per tal de conèixer quins són els referents literaris del nostre alumnat en arribar a les aules universitàries, podem fer un ràpid repàs al currículum de Batxillerat de la Comunitat Valenciana, referit a les matèries de Llengua i Literatura Valenciana. Així, podem trobar que en Valencià: Llengua i Literatura I s'hi haurà d'abordar l'estudi de les cròniques medievals, Jaume Roig, Isabel de Villena, Roís de Corella, Curial e Güelfa, Tirant lo Blanc, formes de poesia culta i popular des dels trobadors al Modernisme, Ausiàs March i Teodor Llorente. Així mateix s'hi estudiarà el teatre culte i popular, des dels orígens als segle XIX: el Misteri d'Elx, Francesc Mulet, Eduard Escalante i Bernat i Baldoví.

Pel que fa a l'estudi de la matèria Valencià: Llengua i Literatura II, s'hi preveu tractar les formes narratives des del Modernisme fins a l'actualitat: Martí Domínguez i Enric Valor. L'estudi de la poesia des del segle XX fins a l'actualitat: Carles Salvador, Xavier Casp, Vicent Andrés Estellés i Maria Beneyto. També s'hi explicarà l'evolució de les formes dramàtiques durant el segle XX fins als nostres dies. A l'últim, s'hi inclou l'assaig i el periodisme, amb menció a Joan Fuster. La nòmina d'autors proposada, deixant de banda l'encert o no del cànon establert, podria proporcionar a l'alumnat els coneixements necessaris per establir un panorama general de la cultura literària del seu entorn més immediat i, no obstant això, és difícil trobar algun alumne/a que puga contestar-ne preguntes bàsiques, o que en manifeste alguna curiositat particular, en arribar a la universitat. Així, cal preguntar-se si el problema rau en la metodologia emprada per ensenyar aquestes matèries.

Així doncs, és necessari que el professorat reflexione a l'entorn de les funcions que pot desenvolupar la cultura literària en els sectors acadèmics i en la necessitat de continuar treballant en la formació de lectors crítics que, com a tals, per qüestió d'estudi, de treball o d'oci, ho siguin al llarg de tota la vida.⁶

Amb tot, no podem perdre de vista que noves circumstàncies socials condicionen el fet literari, particularment pel que té a veure amb el que els receptors preadolescents, adolescents i joves n'esperen. Els hàbits culturals del jovent han canviat, el món de la imatge hi predomina, i resulta complicat oferir-los una literatura que sobrepassi l'interès creixent cap a altres formes culturals que consideren més estimulants i més afins a una forma de vida que tendeix a ignorar els moments de calma, fins i tot de soledat o individualitat, associats a l'activitat lectora. Com observava Colomer en referir-se als estudiants de les darreres dècades del segle XX «Els nous factors socials van anar modificant, doncs, els usos lectors, els mecanismes, tant de creació de l'imaginari col·lectiu, com de transmissió ideològica i de models de conducta, així com altres funcions que havia complert la literatura, fins i tot les d'informació i passatemps» (COLOMER 1998: 87), una situació que s'ha anat agreujant fins al moment actual.

No obstant això, el professorat universitari, sabedor de la importància dels textos literaris com coadjuvants en la formació d'un bagatge cultural adient i en la consolidació d'una consciència identitària pròpia, es veuen abocats a completar la tasca iniciada en la formació

6. El Marc Europeu Comú de Referència, promogut pel Consell d'Europa, es refereix a la conveniència que els estudiants elaborin un Portfolio Europeu de les Llengües (PEL) en què deixin constància de tots els aprenentatges, formals i informals, que fan sobre les diferents llengües que, en un moment o altre, han format part de les seues vides. En aquest sentit, convida els usuaris a observar com l'aprenentatge de llengües s'esdevé al llarg de tota la vida. De forma similar hauria de ser tractada la literatura, com un aprenentatge continu que, tant en situacions professionals o de gaudi, ens reporta coneixements que passen a configurar la nostra formació cultural. La fórmula dels diaris dialogats, proposada per Lebrun (1994), s'acosta la idea del Portfolio Europeu de les Llengües, ja que proposa un seguiment de totes les lectures efectuades per l'alumne, i l'intercanvi del diari amb d'altres alumnes o bé amb el professorat. De la mateixa manera que el PEL, es tracta d'un instrument d'aprenentatge.

secundària i el Batxillerat, sovint, però amb poques eines pedagògiques que l'ajuden a reeixir-hi; una mancança potser deguda al fet que encara no hem sabut incloure el debat pedagògic entre les nostres tasques professionals.

Com hem comentat anteriorment, la diversitat d'assignatures que el Departament de Filologia Catalana ofereix a l'alumnat de la Facultat d'Educació de la Universitat d'Alacant, obliga el professorat a replantejar-se el mètode d'ensenyament-aprenentatge de caire tradicional emprat fins a l'actualitat i a optar pel paper de guia, reivindicat per la metodologia de caire constructivista, més escaient als nostres temps. En aquest sentit, i més enllà de les mateixes assignatures dedicades expressament a la literatura, cap plantejar-se la necessitat d'oferir textos literaris com a mitjà que habilita mons expressius i comunicatius als quals resulta difícil, si no impossible, d'accedir mitjançant l'ús exclusiu de discursos convencionals.

Per tal d'exemplificar aquest enfocament docent, que pretén incentivar, entre d'altres coses, el gust per la literatura en llengua catalana, ens referirem a continuació al Cicle *Escriure el País*, iniciat l'any 2004 des de la Seu Universitària Ciutat d'Alacant i promogut pel Departament de Filologia Catalana d'aquesta universitat. Es tracta de trobades que tenen com a objectiu la lectura d'una història breu que literaturitza la visió de l'autor/a convidat/a sobre la pròpia comarca del País Valencià, ja siga de naixença o d'adopció. El format d'aquestes trobades és, sobretot, proper al públic: la lectura de la narració per part de l'autor o autora, la posterior reflexió sobre els motius que l'han conduït a acarar l'escriptura des d'un determinat punt de vista i les intervencions del públic assistent, que serveixen per a corroborar i ampliar els sentiments expressats per l'escriptor o, simplement, referides a curiositats generades a partir de la lectura. El model ha tingut èxit i, deu anys més tard, *Escriure el País* continua vigent gràcies a l'empenta i col·laboració, principalment, dels professors de literatura catalana contemporània de la Universitat d'Alacant.

Així, una trenta d'escriptors i escriptores d'arreu del País Valencià han passat per la nostra universitat i ens n'han ofert una visió pròpia, incidint, en algunes ocasions, en fets del passat històric recent, com en el cas de Joan Garí o Josep Piera; recreant-ne els paisatges en al·lusió

al paradís perdut de la infantesa, com en el relat de Francesc Bodí; fent-ne ressò de la vida quotidiana als carrers dels nostres pobles i ciutats, com en els casos de Carme Manuel o Manel Alonso, entre d'altres; o deixant constància de la desfeta del paisatge a causa de la sobreexplotació urbanística i la corrupció política, disfressada d'afalacs cap al poble valencià que, després de tot, com autocrítica l'escriptora Esperança Camps, manifesta amb massa freqüència «el gust per allò que és bonic però efímer» (CAMPS 2005).⁷

En el procés de construcció del seu propi aprenentatge, i en el si d'assignatures diverses, l'alumnat de la Facultat d'Educació és convidat a assistir a les sessions de lectura i comentari que, amb la presència de l'autor, ofereix la Universitat. El sistema es revela com un mètode d'instrucció ben eficaç que, de forma transversal i significativa, permet a l'alumnat accedir a coneixements culturals que afecten el seu entorn més immediat i que superen amb escreix els estrictament literaris. Encara que, a primer cop d'ull, el fet d'organitzar trobades literàries no suposa realment cap innovació en el panorama universitari, sí que ho és el fet d'aprofitar-les com a eina d'aprenentatge que, en el marc de la globalització, contribueix a superar el procés de *desidentització* lingüística i cultural a què es veu sotmès el poble valencià. La temàtica de les narracions que s'hi llegeixen no resulta, tampoc, gratuïta; no és debades el títol genèric del cicle. La trobada conjumina la necessitat d'articular la visió d'un país mitjançant la llengua escrita amb l'espontaneïtat i la proximitat que ofereix l'expressió oral. Amb-

7. Citat a través de la versió mecanoscrita de «València, de l'enderroc al bolero» facilitada a l'organització d'Escriure el País. Els autors que ara per ara han intervingut al cicle són Josep Lozano, Àngels Moreno, Joaquim González-Caturla, Manel Garcia i Grau, Bernat Capó, Martí Domínguez, Isabel-Clara Simó, Josep Piera, Ferran Torrent, Esperança Camps, Francesc Bodí, Vicent Usó, Lliris Picó, Rafa Gomar, Toni Cucarella, Carme Miquel, Joan Garí, Encarna Sant-Celoni, Albert Hernández Xulvi, Francesc Gisbert, Manuel Baixauli, Xavi Sarrià, Pasqual Alapont, Josep V. Escartí, Dolors Gimeno, Adolf Beltran, Vicent Borràs, Raquel Ricart, Manel Joan Arinyó, Urbà Lozano, Xavier Aliaga, Anna Moner, Martí Domínguez, Carme Manuel i Manel Alonso. Tots els relats escrits per al cicle Escriure el País s'han publicat en la secció Quadern, del diari *El País*. Actualment aquesta secció s'edita en versió digital. Els set primers relats es va aplegar en el recull *Escriure el País*, València: Broquil Edicions, 2005.

dues, escriptura i oralitat unides, transcendeixen el caràcter formal del text en paper i demanen, encara més, la cooperació del receptor. Com aprofitar els coneixements que, de cada lectura, es puguen extreure, depèn, en últim terme, de les estratègies didàctiques que cada professor siga capaç de desenvolupar, però també de la perspectiva metodològica des de la qual es pretenga abordar el fet literari: lingüística, històrica, filosòfica..., en qualsevol cas, la trobada ha de propiciar que l'alumnat n'experimente les possibilitats interpretatives múltiples.

4 LA TEORIA DE LA TRANSPOSICIÓ DIDÀCTICA, POSSIBLE EN LITERATURA?

En començar aquesta reflexió, hem alludit a la necessitat de saber, a l'hora d'iniciar qualsevol procés didàctic, quins són els nostres alumnes i en quin context sociocultural s'insereixen; a més, hem comentat el fet que també haurem de valorar què volem ensenyar i per què. Tenim clar que la nostra reflexió se centra en l'àmbit universitari i que, en aquest cas en particular, parlem d'alumnat que es prepara per a formar nens i nenes que són la base del nostre futur com a poble amb una identitat lingüística minoritzada i una cultura que treballa, a diari, per excel·lir en una societat global. És per aquest motiu que, especialment, l'alumnat que estudia en la Facultat d'Educació necessita desenvolupar uns referents culturals i identitaris fermes, de què molt sovint manca en arribar-hi de l'Educació Secundària.

Colomer, en referir-se al perfil de l'alumnat de l'ensenyament secundari, diu que els canvis que ha experimentat la societat han configurat «el nou destinatari de l'ensenyament literari com un adolescent provinent de totes les capes socials d'una societat configurada pel consum de masses i la presència dels mitjans de comunicació» (COLOMER 1998: 89). Pretendre allargar l'adolescència del jovent mentre cursa els seus estudis universitaris resulta, certament, excessiu i, no obstant això, la definició que proposa Colomer, si més no pel que fa a la influència dels *mass media*, resulta prou encertada encara ara, afegint-hi, això sí, el món de la cultura virtual que ofereixen la xarxa i el desenvolupament de les noves tecnologies. Tot un panorama de re-

vulsius comunicatius i culturals que obliguen a replantejar-se canvis en tots els àmbits de l'educació i en tots els nivells educatius, gairebé a la mateixa velocitat de vertigen amb què avança la tecnologia. Així doncs, els estudiants universitaris d'avui, fills d'una societat altament dinàmica i diversa, necessiten l'ajuda del docent per superar la indiferència que, sovint, els genera el missatge literari transmès de forma tradicional.

D'altra banda, el que volem i necessitem ensenyar a través de les assignatures específiques que oferim al futur cos de docents en ensenyament infantil i primari, a banda dels continguts científics que abraça cada matèria, són coneixements de caire humanístic que, indefectiblement, els refermaran el pensament crític i els permetran intervenir de forma activa en la societat.⁸ Francesc Codina, en la ponència inaugural de la II Jornada LITCAT d'Intergrups de Recerca, es referia a les diverses funcions de la literatura, entre les quals destacava el paper de formació de la ciutadania en uns moments en què el concepte d'estat-nació, i tot el que això implica, ha entrat en crisi. Des del món educatiu, empesos per la globalització, les llengües es redueixen al seu sentit comunicatiu i la literatura pateix una desvalorització causada, en part, per un discurs de progressiva formalització que la posa en perill. Ara com ara, necessitem apropar-la novament al lector potencial, amorosir-la, fer-la nostra, apropiari-nos dels textos i usar-los per aprendre a experimentar la pluralitat i, sobretot, per a comprendre el nostre entorn. Necessitem, però, també en l'ensenyament superior, un marc teòric que ens ajude a desenvolupar la tasca educativa de forma organitzada i coherent.

La funció de les didàctiques específiques en cada camp de coneixement consisteix a seleccionar de forma crítica els continguts que cal ensenyar i com s'han d'ensenyar. Es tracta d'un què i un com que ha d'evolucionar en funció de les circumstàncies socials i també atenent als avenços específics. Va ser indagant en aquest procés que el 1975 Verret encunyava el terme de *transposició didàctica* que, posterior-

8. Parlem des del context acadèmic, social i cultural que ens ofereix la Universitat d'Alacant, però evidentment pot ser extrapolable a qualsevol altre context en què la llengua i, en conseqüència, la cultura pròpia es troben en una situació de minorització.

ment, va ser divulgat per Chevallard aplicat a la didàctica de les Matemàtiques. Per a Verret (1975), tota pràctica d'ensenyament d'un objecte pressuposa la transformació prèvia de l'objecte en objecte d'ensenyament. Els estudis posteriors de Chevallard (1985) van fer atenció al pas entre el *coneixement savi* —aquell de què disposa el docent— i *coneixement ensenyat* i, conseqüentment, a la distància establida entre tots dos sabers.

A grans trets, la teoria de la transposició didàctica convé que cal seleccionar una sèrie de continguts del coneixement per a ser ensenyats. Aquests continguts, però, experimentaran un conjunt d'adaptacions que els faran susceptibles d'ocupar un lloc entre els objectes d'ensenyament. Així, en el seu sentit primigeni, la transposició didàctica té a veure amb «el pas d'un contingut de coneixement precís a una versió didàctica d'aquest objecte de coneixement» (CHEVALLARD 1985: 39).

És necessari remarcar que els estudis referits a la transposició didàctica es van portar a terme amb l'objecte de donar resposta a qüestions didàctiques sorgides en els àmbits escolars. Tanmateix, tot i que l'educació superior sempre sembla quedar fora d'aquesta mena de reflexions, no es pot obviar que es tracta d'un període important en la formació de l'individu i que, com a tal, requereix, igualment, una reflexió didàctica que permeta acarar metodològicament la tensió que s'estableix entre els objectes de coneixement i la seua transmissió.

Ens pot ajudar a extrapolar a l'àmbit universitari els raonaments relacionats amb la transposició didàctica el terme *noosfera*, que Chevallard va encunyar per a referir-se al *lloc* on es pensa el funcionament didàctic. Aquest lloc reflecteix les relacions i les tensions que s'estableixen entre la comunitat acadèmica, la comunitat educativa i la mateixa societat. Es tracta, per força, d'un *espai* obert, que fluctua en base a les necessitats específiques del moment i que, per què no, admetria la consideració d'una didàctica específica en el camp de l'ensenyament superior.

La tensió produïda en la *noosfera* pot ocasionar que els objectes de coneixement queden obsolets si no es renoven amb les aportacions científiques o acadèmiques, en tant que amb d'altres coneixements pot produir-se una mena d'envelliment *moral* si, socialment, no s'entén per què són ensenyats en l'escola; resulta evident que aquests co-

neixements cal substituir-los. En tot cas, es tracta d'un procés d'adaptació dels continguts del coneixement a necessitats educatives específiques en un context determinat.

Posteriorment, Chevallard va treballar la transposició didàctica des d'un punt de vista antropològic i va suggerir la necessitat de determinar els objectes d'ensenyament a partir de la formulació de preguntes que encara no tingueren resposta en l'àmbit escolar. Al seu parer, l'escola havia de tenir com a missió construir respostes adaptades a l'ensenyament. Aquestes respostes serien la transposició de les que prèviament hauria validat la societat, entesa aquesta en el sentit que ofereix la *noosfera*.

Malgrat l'èxit de la teoria de la transposició didàctica, no hi han faltat crítiques que n'argumenten la ineficàcia; entre elles, per exemple, les de Petitjean (1998), que en destaca la visió reductora dels coneixements escolars i la definició restringida de la mateixa *transposició*; o les de Michel Tozzi (1995) que en descarta l'aplicabilitat en el camp de la filosofia en els àmbits escolars.⁹ Chevallard respon a algunes de les crítiques ampliant el concepte inicial i comença a articular una teoria que relaciona les pràctiques socials o institucionals amb els objectes de coneixement. Per a Martinand (1986) certes activitats de *producció*, tant si són en el marc d'activitats d'enginyeria, posem per cas, com de caire domèstic, poden servir d'activitats de referència en l'àmbit escolar. Així, Martinand denomina *pràctiques socials de referència* a activitats reals d'un grup social que serveixen de base a d'altres actuacions de caire didàctic; de la qual cosa es dedueix que en les pràctiques hi ha també coneixements per a transmetre. Aquesta extensió de la noció de coneixement als coneixements experts¹⁰ i a les

9. Per a una revisió més extensa d'aquestes qüestions podeu consultar Gómez Mendoza (2005), «La transposició didàctica: historia de un concepto».

10. A grans trets, en una classificació dels tipus de coneixements que poden ser *objecte* en l'ensenyament es pot parlar de coneixements pràctics i de coneixements tècnics. Dins d'aquests últims se'n troben de savis, que es defineixen per criteris sociològics i que són aptes per a dir la *veritat* amb caràcter universal, i els coneixements experts, tots els altres. Les matemàtiques són un exemple de coneixement savi, en tant que de coneixement expert ho pot ser el funcionament d'algun tipus de maquinària, però també les teories sobre l'ensenyament. Veg. Johsua (1998).

pràctiques socials de referència és una de les condicions de possibilitat de la propagació de la transposició didàctica cap a d'altres disciplines (HALTÉ, 1998).

Encara Astolfi i Develay (1989) argumenten que la transposició didàctica és inherent a tota integració de nous conceptes en el currículum escolar. En aquest sentit, i per tal de procurar un marc teòric a partir del qual seguir avançant en el camp de les didàctiques específiques, enumeren les característiques que ha de tindre una transposició didàctica *raonada*: objecte de treball, problema científic, actituds i rols socials, instruments materials i intel·lectuals. A l'últim, el coneixement produït, durant l'activitat i en finalitzar-la, serà la resposta al problema científic plantejat.

Totes aquestes digressions generades a l'entorn de la transposició didàctica han sigut la font, així mateix, d'un altre debat: fins a quin punt la referència als valors que conformen una societat pot tindre la mateixa importància que els coneixements qualificats com a *savis*, i com aquesta referència pot donar cos als coneixements que s'han d'ensenyar (GÓMEZ 2005: 108). En tot cas, s'ha de concloure que valors i coneixements no pertanyen al mateix rang i que, no obstant això, de forma intervencionista o relativista, formen parts dels continguts escolars.

Actualment, la utilitat del concepte de transposició didàctica —amb tots els matisos que s'hi han anat introduint— es pot considerar generalment acceptada a l'hora de transferir coneixements i, fins i tot de generar-los. Si bé considerem que el procés de transposició didàctica és inherent a la mateixa delimitació dels continguts que es volen ensenyar, no dubtem que resulta un bon punt de partida per a la didàctica de la literatura, que pot avançar per aquest camí si té en compte la confluència de camps d'estudi que la conformen; afirmació que fem extensiva als espais d'estudis universitaris.

5. ALGUNES REFLEXIONS A TALL DE CLOENDA

Els textos literaris ens han acompanyat sempre en el desenvolupament del nostre coneixement. Literatura i llengua nacionals es van institucionalitzar de forma conjunta perquè, indefectiblement, l'una

beu de l'altra tot establint-hi lligams indissolubles. Malgrat tot, en els darrers temps la relació instituída entre llengua, literatura i ensenyament ha entrat en crisi. Els estudis pedagògics que defensen l'enfocament comunicatiu de les llengües semblen deixar de banda els textos literaris i n'obvien les múltiples funcions que aquests han desenrotllat. ¿És aquesta la causa que la competència lectora dels nostres alumnes, unida inextricablement a la competència literària, siga més baixa del que seria desitjable?

Tot apunta que no n'és la causa única, atès que el jovent d'avui no respon de forma positiva als patrons amb els quals s'ha estat ensenyant literatura fins ara. La necessitat de renovació pedagògica és evident i no només en l'àmbit escolar, també pel que fa a l'educació superior, on l'alumnat arriba sovint amb la idea que la literatura és només apta per a l'oci, una opció més entre d'altres de més abel·lidores perquè s'adapten millor al ritme dels nous temps. El professorat, tant de matèries de caire lingüístic com d'aquelles altres que es puguen inscriure dins de l'àmbit de les humanitats, ha d'intervenir en conseqüència i ha de proposar una actuació didàctica organitzada en què els textos literaris siguen l'eina a través de la qual l'alumnat pugua accedir a coneixements diversos que acabaran d'arrodonir la seua formació com a individu.

Tot i que la noció de transposició didàctica va sorgir amb l'objecte explicar les didàctiques aplicades a l'educació escolar, no resulta descabellada la idea d'utilitzar-la en l'àmbit universitari, també a l'ensenyament de continguts transversals de caire històric, geogràfic, estètic o lingüístic, humanístics en general, dels quals, com hem apuntat, la literatura pot fer de perfecta transmissora. La literatura permet descontextualitzar els coneixements que aporta dels camps específics del saber des dels quals han sigut apresos, recontextualitzant-los a través d'una activitat diferent, atractiva i plaent, que n'implicarà una òptica nova, un punt de vista que rarament es podrà atènyer mitjançant una transmissió merament científica dels coneixements.

Així doncs, en aquest procés de reconfiguració dels plans d'estudi universitaris, per tal d'adaptar-nos a les exigències d'una societat global, no podem oblidar afermar les estratègies didàctiques que ens permetran preservar la cultura i la llengua pròpies. L'experiència positiva obtinguda a través de les sessions literàries del cicle *Escriure el País*,

permet afirmar que el tractament transversal de diferents objectes del saber i la pertinent transposició didàctica mitjançant activitats significatives, que tinguen la literatura com a instrument principal, ens pot ajudar a aconseguir-ho.

BIBLIOGRAFIA

- ASTOLFI- DEVELAY (1989): Jean Pierre Astolfi i Michel Develai, *La didactique des sciences*, París: PUF.
- CAMPS (Coord.) (2011): Anna Camps, *Didàctica de la llengua catalana i la literatura*, Barcelona: Graó.
- CHEVALLARD (1989): Yves Chevallard, *La transposition didactique. Du savoir savant au savoir enseigné*, París: La pensée sauvage.
- COLOMER (1998): Teresa Colomer, «L'ensenyament de la literatura», dins: Anna Camps i Teresa Colomer (Coords.), *L'ensenyament i l'aprenentatge de la llengua i la literatura en l'educació secundària*, Barcelona: Institut de Ciències de l'Educació-Horsori, p. 85-103.
- DIVERSOS AUTORS (2005): *Escriure el País*, Alacant: Brosquil Edicions.
- DIVERSOS AUTORS (2010): *La revernacularització del valencià a la ciutat d'Alacant. Actes de la Jornada d'estudi i debat «Llengua, educació i revernacularització: el valencià a la ciutat d'Alacant», Alacant, 9 i 10 de març de 2007*, Barcelona: IEC.
- GÓMEZ (2005): Miguel Ángel Gómez Mendoza, «La transposició didàctica: historia de un concepto», *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos*, vol. 1, p. 83-115. També disponible en línia a: http://200.21.104.25/latinoamericana/downloads/Latinoamericana1_5.pdf [Consulta: 30 abril de 2014].
- JOHSUA (1998): Samuel Johsua, «Des savoirs et de leur étude: vers un cadre de réflexion pour l'approche didactique», dins: *Année de la Recherche en Sciences de l'Éducation*, París: Éditions Presses Universitaires de France, p. 79-97.
- LEBRUN (1994): Monique Lebrun, «Le journal dialogué: pour faire aimer la lecture», *Québec français*, 94, Les Publications le Québec français, p. 34-36. També disponible en línia a: < <http://id.erudit.org/iderudit/44427ac> > [Consulta: 30 abril 2014].
- MARTINAND (1986): Jean-Louis Martinand, *Connaître et transformer la matière*, Berna: Peter Lang.

- MENDOZA (1998): Antonio Mendoza Fillola, «El proceso de recepción lectora», dins: Antonio Mendoza Fillola (Coord.), *Conceptos clave en Didáctica de la Lengua y la Literatura*, Barcelona: Institut de Ciències de l'Educació-Horsori, p. 169-189.
- (2003): Antonio Mendoza Fillola, *Didáctica de la lengua y la literatura para primaria*, Madrid: Prentice Hall.
- NÚÑEZ (1998): Gabriel Núñez, «Antecedentes històrics: teoría literaria y didáctica de la literatura», dins: Antonio Mendoza Fillola (Coord.), *Conceptos clave en Didáctica de la Lengua y la Literatura*, Barcelona: Institut de Ciències de l'Educació-Horsori, p. 287-296.
- PETITJEAN (1998): André Petitjean, «La transposition didactique en français», *Pratiques*, 97-98, p. 7-33.
- TOZZI (1995): Michel Tozzi, «De la philosophie à son enseignement: le sens d'une didactisation», dins: Develay, M. (Dir.), *Savoirs scolaires et didactiques des disciplines, une encyclopédie pour aujourd'hui*, París: ESF, p. 237-260.
- VERRET (1975): Michel Verret, *Le temps des études*, 2 vol., París: Honoré Champion.

PROPOSTA (2000-2004). UN FESTIVAL CLAU PER A LA DIFUSIÓ DE LA POESIA PÚBLICA¹

LIS COSTA

Poesia i Educació-UB

1. PUBLICACIÓ ESCÈNICA

Tot i que quan es parla de publicacions literàries inevitablement es pensa en el llibre, en el material imprès, no podem oblidar que també hi ha publicacions que es fan dalt d'un escenari. Però llavors l'editorial difícilment coincideix amb cap de les editorials canòniques i registrades com a tals, sinó amb persones o entitats que treballen per publicar poesia als escenaris. Aquest és el cas de projectes poètics sense títol *propost.org* (escrit així, tot amb caixa baixa), associació cultural sense ànim de lucre creada el 1994 per Eduard Escoffet, amb la intenció de difondre la poesia contemporània des d'una perspectiva diferent, amb més vinculació amb el públic, i amb especial èmfasi en les pràctiques que sortissin del format llibre i en la transdisciplinarietat.

Aquests objectius el porten a organitzar PROPOSTA (escrit sempre amb caixa alta), festival internacional de poesies + polipoesies, entre el 2000 i el 2004, en forma de convocatòria anual, al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. I és amb aquest festival i amb altres projectes poètics que *propost.org* ha fet una feina d'edició escènica immensa i significativa per a aquest gènere que anomenem poesia pública, és a dir, la poesia que necessita l'escenari per actualitzar-se i que inclou les múltiples fórmules de la poesia sonora, la poesia fonètica, la polipoesia... que proven d'arribar directament al públic sense

1. Aquest article s'inscriu en el projecte del Ministerio de Economía y Competitividad FFI2013-41063-P, «La poesia experimental catalana (1959-2004): característiques, relaciones internacionales y genéricas, recepción entre los más jóvenes» del grup de recerca POCIÓ (Poesia i Educació) de la Universitat de Barcelona.

passar pel sedàs de la publicació, sumant-hi altres elements, estenent el text cap a pàgines que se situen fora del llibre.

Pàgines de naturalesa escènica amb l'oralitat com a centre, aquesta oralitat que, tal com diu Walter Ong (ONG 1987: 134), fa que els éssers humans formin grups estretament units i que es vinculin entre ells i amb l'orador —poeta, en el cas que analitzem—. Ong parla del fet que, tot i que l'escriptura i les noves tecnologies han generat una oralitat secundària, diferent de la que existia abans de l'escriptura i que ell anomena oralitat primària, aquesta provoca també un fort sentiment de grup, perquè escoltar paraules dites, encara que siguin mediatitzades per un aparell, converteix els oients en un grup, en públic que es cohesionava i s'estructura al voltant de l'oralitat. Al contrari del que passa amb l'escriptura o el document imprès, que aïlla les persones.

És per això que ens sembla del tot justificat remarcar la importància d'algunes programacions de poesia pública com ara la del festival objecte d'aquest article, que va posar l'oralitat al centre de l'univers poètic. La publicació, a l'escenari.

2. ABANS DE PROPOSTA

El desembre del 2000, projectes poètics sense títol propost.org presentava al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona la primera edició de PROPOSTA, festival internacional de poesies + polipoesies, dedicat a les pràctiques poètiques contemporànies, sobretot a aquelles més arriscades i frontereres. Se'n van fer cinc edicions, en què, sota el nom de poesia o polipoesia, es van oferir actuacions que anaven més enllà del recital convencional, ja que s'hi combinava la poesia amb altres disciplines com la música, la imatge, la dansa o la *performance*. Una poesia que va transitar des de les avantguardes històriques a la poesia digital. Una poesia que necessitava l'escenari per existir.

Però aquest festival arribava després que la dècada dels 90 fos la més prolífica en actes poètics del segle XX a Barcelona. La poesia pujava als escenaris i s'organitzaven actuacions a bars, galeries d'art, places, centres cívics, presons, centres culturals, museus... Des de lec-

tures més convencionals a actuacions de poesia sonora, de polipoesia, de poesia acció, etc. tenien lloc contínuament a la ciutat. En la major part dels casos eren recitals de diversos poetes, que compartien l'escenari i anaven combinant les lectures i les *performances*. Fins i tot es va arribar a organitzar una gira poètica per diversos llocs de Catalunya, l'any 1997, impulsada per Víctor Nik, director de l'Associació Cultural Container, amb motiu de la publicació del llibre *Uh! d'Enric Casasses*, i en la qual van participar més d'una dotzena de poetes durant deu dies (Dolors Miquel, Eduard Escoffet, Josep Pedrals, Pau Riba, Dolors Coll, Gerard Horta, Marc Romera...). Enric Casasses en va escriure la crònica, titulada «Catalunya gira. Modèstia a part!», publicada al fanzín *Vertigen*, a finals de 1997, on explica dia per dia, com van ser els tretze recitals de la gira, i que en aquest extracte podem copsar:

El primer dia a Aiguafreda ens ajuntàrem quasi vint èmuls de Marcial sota l'ègida del seu darrer traductor Albert Mestres i el públic era com una sola persona entregant-se simultàniament a molts i moltes sota el lema que recordà Meritxell Sales de val més sida que pansida, i l'Aina March dient amb un somriure que ens han expulsat a tots de la matriu. [...] La gira pròpiament dita va començar l'endemà a Mataró, a la platja, on ens escoltava content en Perejaume. [...] L'endemà al vespre, a Barcelona, fou el recital més ple, recitant érem deu o dotze, i va triomfar un que no hi era, l'insòlit i mallorquí Miquel Bauçà, amb poemes dits per mi i per Marc Romera [...], i a la bella i increïble plaça de Vic vam fer allò que se'n diu el numeret amb tots els ets i uts però sense passar malauradament la gorra (la gira es mantenia de les nostres mages butxaques i dels llibres i revistes que veníem a cada lloc per a pagar-nos la gasolina, tots els recitals van ser de franc, ni el públic pagava ni nosaltres cobràvem, per cert, que per alguna cosa som professionals) [...] Però que consti que a tot arreu hi van haver rialles, plorals, emocions, hi va haver bellesa, i constants injuncions a afrontar-se a si mateix, que deia en Gerard Horta de poble en poble.

Que en tinguem notícia, mai no s'havia fet ni s'ha tornat a fer una gira de poetes catalans. És per això que resulta un exemple paradigmàtic de l'efervescència de la poesia pública a les darreries del segle.

I el mateix any 1997, pel gener, *propost.org* havia iniciat un cicle estable de poesia anomenat «Viatge a la Polinèsia» que, durant tres anys, del gener del 1997 al gener del 2000, va funcionar com una mena d'introducció a la poesia pública per als espectadors catalans, que van trobar en aquest cicle un escenari de referència per a diverses interpretacions actuals i obertes de la poesia. El seu director, Eduard Escoffet, explicava en una entrevista el 1998 (COSTA 1998, 2000) que «Viatge a la Polinèsia» tenia tres referents clars, dels quals es declarava hereu: l'activitat poètica dels anys 80, amb els primers recitals del grup de poesia «O així», paradigma de la contracultura i el moviment llibertari poètic i polític; la polipoesia de l'escola de Xavier Sabater; i els actes multitudinaris, multidisciplinaris i espontanis que promovien Carles Hac Mor i Ester Xargay.

Abans, doncs, d'iniciar «Viatge a la Polinèsia», Escoffet, que només tenia 17 anys, havia seguit durant els tres darrers tot el que els seus referents muntaven a la ciutat i s'havia entusiasmat amb les propostes poètiques i performàtiques que tenien lloc a bars i petits locals, així com amb els festivals de polipoesia organitzats per Xavier Sabater des de 1992, en el marc de les festes del barri de Gràcia; les trobades al local de La Papa, també a Gràcia; la «Revista Parlada» i la «Revista Caminada» d'Hac Mor i Xargay; i tots aquells recitals en què participaven poetes com Enric Casasses, Joan Vinuesa, Jordi Pope, David Castillo, Accidents Polipoètics, etc. I amb tota aquesta diversitat poètica que va consumir, li van entrar les ganes de donar-hi forma, de posar-hi carcassa i estructurar-ho una mica. I és així com «Viatge a la Polinèsia» naixia pel gener de 1997 amb diversos propòsits, que es van anar aconseguint al llarg dels tres anys que va durar, i que convergien en la recerca i divulgació de la poesia experimental als escenaris.

Quan va començar, el seu director ja anunciava que pel gener del 2000 acabaria aquest cicle poètic, com si tingués clar que eren suficients per al compliment dels seus objectius. Durant tres anys van tenir lloc 25 *volums* de poesia, que és com s'anomenaven cadascun dels actes, que podien estar dividits en un o més *capítols*. En total van ser 41 cites amb la poesia, suficients per donar l'oportunitat al públic de conèixer veus noves, de veure que la poesia es pot interrelacionar amb altres manifestacions artístiques com la dansa, la imatge, la música o

l'acció. I també de percebre que les influències d'una disciplina en una altra eren cada cop més habituals.

«Viatge a la Polinèsia» va mostrar una galeria de fórmules poètiques que ara ja es consideren habituals, però que a finals dels 90 poca gent coneixia. La diferència fonamental de «Viatge a la Polinèsia» respecte a altres programacions de poesia era justament el tipus de poesia que ofería. En cap dels seus 25 volums hi va tenir cabuda la poesia més convencional o la que, potser sent experimental, no donava tanta importància a l'oralitat. Des de la paraula a l'acció, el ventall de poesies per ser mostrades en públic va ser molt divers.

Cada mes es dedicava a un tipus d'expressió poètica diferent, que va incloure propostes molt variades de poesia oral, així com de poesia acció i poesia relacionada amb altres arts, concretament la música, la dansa i el vídeo. Una diversitat relligada pel fil del risc i l'experimentació. Els participants, majoritàriament van ser catalans, però des de l'abril del 99, coincidint amb la incorporació de *propost.orgcom* a entitat associada del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, hi va haver força presència de poetes estrangers i de la resta de l'Estat Espanyol (Américo Rodrigues, John Giorno, Christian Ide Hintze, Bernard Heidsieck, Mark Sutherland, Bartomeu Ferrando, Llorenç Barber, Fernando Millán, Esther Ferrer, etc.), una fita que des del principi havia contemplat Escoffet, ja que fins llavors, tret d'ocasions puntuals com el festival nòmada *Polyphonix*,² que va tenir com a seu Barcelona el 1997, només hi havia oportunitat de conèixer poetes estrangers en el Festival de Polipoesia de Barcelona que organitzava Xavier Sabater, on van actuar Henri Chopin, Bernard Heidsieck, Bianca Menna, Fernando Aguiar i Enzo Minarelli, entre altres; o en el Festival Internacional de Poesia de Barcelona, on també hi va actuar Heidsieck, Amiri Baraka, Pedro Pietri o Lesego Rampolokeng.

2. *Polyphonix* és una associació autogestionada per artistes que, des de 1979, organitza un festival internacional nòmada de poesia sonora, de performance, de vídeo i músiques diverses, amb el mateix nom. L'any 1997 la trentena edició del festival es va celebrar a Barcelona, al CCCB, on van actuar els catalans Joan Brossa i Accidents Polipoètics, a més d'altres figures internacionals com Lello Voce, Giovanni Fontana, John Giorno, Linton Kwesi Johnson, Juan Hidalgo o Esther Ferrer.

«Viatge a la Polinèsia» es va constituir, doncs, com la primera programació regular de poesia experimental a la ciutat. Però, després de tres anys, pel gener del 2000, el «Viatge» va finalitzar, tal com havia anunciat des del 97 el seu director. El que no havia anunciat era que pel desembre del mateix any engegaria un altre projecte, el del festival PROPOSTA.

3. PROPOSTA: FESTIVAL CLAU

La normalitat en la programació d'actes poètics ja s'estava construint en diversos espais de la ciutat i Escoffet va fer el salt a PROPOSTA festival internacional de poesies + polipoesies, de periodicitat anual. PROPOSTA seguia la línia que havia encetat al «Viatge», però ja no com el catàleg de gèneres poètics que aquell havia representat, sinó donant per fet que el públic que havia anat participant en les diverses edicions del «Viatge» i que en certa manera s'havia enganxat a les «pràctiques de risc» de la poesia, ja seria el públic natural de PROPOSTA, que demanaria la continuació d'allò que havia conegut. Tal com deia Escoffet a la presentació del festival (ESCOFFET 2000: 5):

Em sembla que va quedar ben clar que hi ha un públic interessat en tot això, encara que des de les institucions i des de l'establishment literari hi hagi encara un cert menyspreu cap a tot allò que amb el nom de «poesia» no vagi associat a un llibre amb renglerons curts.

Aquest any hem decidit encetar una nova aventura amb un format ben diferent. Es tracta d'un festival anual, amb un marcat caràcter internacional i interdisciplinari i que va més enllà de les simples actuacions dels poetes. Volem que se situï com a punt de referència, per al públic i per als propis poetes, d'una manera d'entendre la poesia més oberta i més estretament relacionada amb els nostres temps. No es tracta pas de crear un altre focus d'atenció per difuminar-ne de ja existents, sinó de complementar el panorama poètic de Barcelona.

No obstant les bones voluntats, la lluita per aconseguir donar un bon escenari a aquest tipus de propostes és sempre difícil. Particularment no entenc per què hem de continuar convencent polítics i lletra-

ferits que l'oralitat, la visualitat i la interdisciplinarietat són en poesia totalment vàlides, i encara menys quan es tracta de pràctiques que ningú pot considerar com a avantguardistes o terroristes de per si hi tenen un públic i un llarg recorregut que les avala.

Donem aquí el tret de sortida del festival i esperem que serveixi no només com a acte lúdic, sinó que també pugui servir per aprofundir en el coneixement d'unes pràctiques molt diverses que tenen en comú que vénen des de les perifèries, des de zones ben allunyades del centre, de la ben pensada i inamovible poesia.

PROPOSTA s'inaugurava, doncs, amb l'objectiu de continuar treballant la poesia pública, amb èmfasi en la internacionalització i la creació de xarxes, de connexions entre poetes i amb el públic, i amb l'objectiu de fer surar especialment les hibridacions i combinacions entre la poesia i altres disciplines artístiques.

El festival s'estructurava en diverses seccions, que van variar lleugerament d'un any a l'altre, centrades en les actuacions en directe dels poetes; en les projeccions al voltant de la poesia; en les conferències sobre poesia sonora i experimental; i en les exposicions i revisions d'obra poètica contemporània, en diferents formats.

Al cap de deu anys de la darrera edició tenim la perspectiva suficient per corroborar allò que en el moment ja s'intuïa: que va ser un festival clau per a la difusió de la poesia pública a la ciutat. I en desgranarem els motius principals.

En primer lloc, PROPOSTA va donar les claus per al coneixement de la història i l'actualitat de la poesia, programant autors que treballaven la poesia experimental de tota tipologia, de diferents generacions i de diferents països. Per exemple, l'italià Arrigo Lora-Totino (1928), poeta cabdal de la poesia sonora italiana; el suec Sten Hanson (1936), un dels pioners en el tractament de la veu amb el magnetòfon i l'ordinador; l'alemany Franz Mon (1926), referent de l'avantguarda poètica alemanya del segle xx i un dels impulsors de la poesia concreta; Amanda Stewart (1959) performer i poeta sonora australiana; el sud-africà Lesego Rampolokeng (1965), mesclant oralitat africana, dub poetry i hip hop; o el francès Anne-James Chaton (1971), poeta sonor molt vinculat amb la música experimental.

Alhora, s'hi van poder veure diverses exposicions i actuacions enfocades a revisar els precedents de tots aquests poetes i ajudar a la comprensió del gènere, com per exemple en l'edició del 2003 «Poesia alemanya d'avantguarda: de Christian Morgenstern a Ernst Jandl», en què Valeri Scherstjanoi, Christian Atanasiu i Enric Casasses van fer un recital dels poetes alemanys.³ O el darrer any, en la secció anomenada «Ausculta», hi va haver una revisió de la poesia sonora a cura de Matías Rossi, amb la voluntat d'il·lustrar l'evolució de la poesia sonora des dels seus inicis als anys 50 fins als 70. I, anant a la història més recent, el 2003 es presentava el vídeo *Poesia en Viu a Barcelona* (1991-2003,) un recull d'actuacions poètiques dels darrers dotze anys a la ciutat.

En segon lloc, PROPOSTA va portar la poesia a un centre de cultura contemporània, on mai havia estat, ja que es movia, i es continua movent encara, en bars, casals i petits espais artístics. Posar la poesia al CCCB, en un moment en què aquest centre era signe de modernitat, va col·locar la poesia pública en un estatus completament nou. El públic que hi accedia podia no conèixer aquest tipus de poesia, però s'hi acostava perquè qualsevol cosa que es presentés al CCCB era sinònim de nova tendència, de joventut i d'estar a l'última. Aquest és el motiu perquè molta gent de fora dels cercles poètics va tenir accés a un gènere sobre el qual hi havia molts prejudicis encara basats en els estereotips que s'han fomentat en el món educatiu i editorial sobre la poesia. Quan el públic constatava que, amb el nom de poesia o de polipoesia, escoltava un home de vora setanta anys ementant sons —el canadenc Nobuo Kubota—⁴ o un noi de trenta llegint tiquets de compra amb un fons de música electrònica —Anne-James Chaton—⁵, se li desmuntaven els esquemes estereotipats que podia tenir fins al moment. I al dia següent tornava, encuriós per què li oferirien aquella nit.

3. Part d'aquest recital es pot veure a l'arxiu fotogràfic en línia SUMMA: <http://www.summa-hvt.org/vc/poesia-alemanya-d-avantguarda/196/ca> [accés: 7 juliol de 2014].

4. Se'n pot veure un fragment a l'arxiu fotogràfic en línia SUMMA: <http://www.summa-hvt.org/vc/mouth-kit-rhythms/197/ca> [accés: 7 juliol de 2014].

5. Se'n pot veure una peça a l'arxiu fotogràfic en línia SUMMA: <http://www.summa-hvt.org/vc/eventement-n-1/192/ca> [accés: 7 juliol de 2014].

En tercer lloc, i lligat al que acabem d'esmentar, hi ha una qüestió important sobre la qual cal fer alguna reflexió i és la institucionalització de la poesia pública. El fet que se substituïssin els bars, carrers i espais diversos pel CCCB va comportar certa institucionalització, tant perquè el festival es duia a terme fonamentalment amb diner públic i en un centre públic, com perquè això implicava un ordre i uns horaris més convencionals i regulats. Però per altra banda, repercutia en la qualitat, ja que hi havia millors condicions per a les actuacions, es disposava de material i de tècnics professionals que feien el muntatge, així com de diners per remunerar els artistes, cosa no gens habitual en el món de la poesia.

La quarta fita d'aquest festival va ser la generació de xarxes. Pel fet que es fomentava molt la connexió entre els poetes i també entre poetes i públic, diferents entitats i festivals van convidar artistes que havien conegut a través de PROPOSTA i propost.org va col·laborar i encara col·labora en diversos festivals i trobades poètiques arreu d'Europa i a Espanya. Així, ha programat i participat en la producció del festival Yuxtaposiciones de Madrid des dels seus inicis (2002-2012), on ha portat Enric Casasses, Accidents Polipoètics, Jordi Teixidó, John Giorno, Tracey Splinter, Arrigo Lora-Totino i altres poetes catalans i internacionals, molts dels quals havien estat programats als festivals barcelonins. Yuxtaposiciones, dirigit per la poeta madrilenya Ajo, en un moment en què a Madrid la poesia no tenia cap auge especial, va prendre model de PROPOSTA i va dur a la capital un munt de poetes que mai no hi havien actuat.

Escoffet també ha portat la programació de poetes catalans i part dels internacionals, a més de qüestions de producció, a un altre festival madrileny: Poetas por Km2, que es va iniciar l'any que PROPOSTA acabava i que el 2014 ha celebrat la desena edició.⁶ Dirigit per Pepe Olona, des de fa uns anys celebra també el festival a diferents ciutats americanes com Nova York, Buenos Aires, Sao Paulo o Mèxic DF.

Un altre cas de col·laboració s'ha donat entre propost.org i el Literaturwerkstatt (Taller de Literatura) de Berlín, amb qui es va organitzar, per exemple, l'intercanvi Berlín-Barcelona, en el qual cada entitat

6. <http://www.poeticofestival.es/2014/> [accés: 7 juliol de 2014].

produïa una activitat en el seu territori, amb una programació conjunta que combinava poetes alemanys i catalans. Hi van actuar, entre altres, Nora Gomringer, Ricardo Domeneck, Monika Rinck, Ann Cotten, Enric Casasses, Bartomeu Ferrando, Accidents Polipoètics, Ester Xargay i Josep Pedrals.⁷

Un cinquè tret important que cal destacar és que PROPOSTA va apostar per la convivència entre poetes de trajectòria consolidada i reconeixement internacional amb joves artistes que s'havien presentat en públic els darrers anys. Així, programava autors com Franz Mon (1926), Sten Hanson (1936), Carles Hac Mor (1940) o Nobuo Kubota (1932), al costat dels més joves Noel Tatú (1962), Anne-James Chaton (1971), Tracey Splinter (1971), Christophe Fiat (1966) o David Ymbernon (1972). Aquestes combinacions tant podien generar contrastos estilístics interessants com complicitats i emocions en trobar-se, els més joves, actuant al costat dels que podien ser els seus referents, i els grans, coneixent noves maneres de dur la poesia als escenaris.

En sisè lloc, el festival no va menystenir, com sovint passa quan després de la paraula «festival» hi apareix l'adjectiu «internacional» els poetes catalans, i els va programar sempre, al costat dels estrangers, provinents d'Europa, Amèrica, Austràlia i Àfrica. D'aquesta manera, va fer conèixer poetes d'arreu, la major part dels quals actuava per primer cop a Barcelona i, en molts casos, a Espanya. Aquesta barreja d'autors va potenciar l'afluència de nou públic, ja que alguns acudien a PROPOSTA atrets per poetes de renom internacional i allà coneixien poetes locals, i viceversa, perquè gran part del públic anava a veure els poetes catalans més coneguts, però es trobava amb figures internacionals que els sorprenien per la varietat de fórmules poètiques i pel reconeixement de què gaudien en el món de l'experimentació.

Per últim, PROPOSTA va generar tendència, tant entre programadors com entre el públic i va ajudar a convertir la poesia en una art escènica més per a molta gent que mai abans s'havia acostat a un recital. Veure com la poesia es combinava amb la dansa, la música, la performance o la imatge, o com la poesia podia ser fonètica, sonora, polipoètica..., va augmentar l'interès per aquest gènere i va propiciar

7. <http://www.propost.org/anterior/berlin/index.htm> [accés: 7 juliol de 2014].

un espai de trobada entre poetes i públic, en fer-se en un lloc que permetia el contacte entre els dos col·lectius. Així, el públic que acudia al festival atret per la programació musical, de dansa, de vídeo, etc. es trobava amb una combinació d'arts, que desconeixia i que, sovint, el captivava.

Així doncs, si, tal com proposen els postulats de la teoria de la recepció, el públic actiu té un paper central en la formació de la història de la literatura, en el sentit que la literatura i l'art només es converteixen en història a partir de la interacció entre autor i públic, no es pot negar que PROPOSTA té un paper clau en la difusió de la poesia i en la història de la literatura, concretament en la poesia pública.

4. DESPRÉS DE PROPOSTA

El cinquè any de PROPOSTA, el seu director va decidir que seria el darrer. Li semblava que la feina ja estava feta, que cinc anys de poesia pública, gairebé un centenar d'artistes i milers de persones assistents demostraven que la poesia era vivíssima i que la xarxa que s'havia teixit era espessa i àmplia.

Tant va ser així que en un estudi sobre el tercer sector cultural a Barcelona (FINA I SUBIRATS 2011), *propost.org* va ser un dels cinc casos estudiats en el treball. En aquest estudi s'analitza el teixit cultural de la ciutat i es mostra la incidència que diverses organitzacions del tercer sector cultural han tingut, tant en la construcció d'un model de gestió pública de la cultura a Barcelona com en l'alimentació de les demandes culturals del públic barcelonès. De les 650 organitzacions actives en aquell moment, se n'analitzen 45 i s'aprofundeix en cinc casos, que els autors consideren «especialment significatius, tant pel que fa a la seva singularitat en el model d'impuls de la producció cultural com en determinats trets generalitzables per a una caracterització del tercer sector cultural de la ciutat», i un d'ells és *propost.org*, de la qual destaquen que ha contribuït a democratitzar la poesia, que ha aconseguit que la poesia resulti una experiència amb valor públic per a la ciutadania, que ha generat capital social entre els propis creadors, que ressalta per la seva originalitat i capacitat d'innovació i, en defini-

tiva, que normalitza l'activitat poètica com una art escènica més que permet la trobada convivencial entre creadors i públic.

Els anys que va durar el festival, l'activitat poètica a la ciutat continuava sent molt viva. Es programaven actes arreu, naixien cicles de poesia com el de l'Horignal⁸ i seguia la programació anual que, des del maig del 97, l'Institut de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona havia apostat per organitzar: «Barcelona Poesia. Set dies de poesia a la ciutat». Amb Gabriel Planella i David Castillo al capdavant, aquesta programació va fer una tasca importantíssima de disseminació d'una línia poètica més oberta i connectada amb el públic, convocant poetes catalans de generacions més joves i més propers al recital que a la lectura, com Enric Casasses, Xavier Sabater, Dolors Miquel, Josep Pedrals, Gerard Quintana o Biel Mesquida...; o acostant la poesia a espais diferents com el metro, els autobusos o les places públiques, de manera que cada mes de maig, a banda del Festival de Poesia que l'Ajuntament muntava des del 1984, més ancorat en l'estereotip de lectura de poemes per part dels seus autors, la ciutat gaudia d'una programació més arriscada i plural.

I és en aquest marc de la «Setmana de la Poesia de Barcelona» que el 2009 propost.org va continuar organitzant actes poètics a la ciutat. Va inaugurar «ReVox», un projecte que volia recuperar la línia de programació de poesia internacional que durant les cinc edicions del festival PROPOSTA va permetre veure al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona les principals veus del panorama internacional de la poesia sonora i la polipoesia. Se'n van fer quatre edicions, tres a Barcelona i una a Madrid.

La primera va tenir lloc a la sala Conservas del carrer Sant Pau, i va reunir els poetes Anne-James Chaton i Jörg Piringer, que havíem conegut a PROPOSTA, a més del madrileny Peru Saizprez, amb propostes

8. El 2001 es va inaugurar l'Horignal, al centre del Raval, amb recitals de poesia regulars, que es van consolidar quan el 2005 el poeta Josep Pedrals i Ferran Garcia van fundar l'associació o.r.i.n.a.l. (obrador de recitacions i noves actituds literàries) i van iniciar el Cicle Poètic que encara existeix i que ha esdevingut nucli i punt de trobada de poetes, plataforma de la jove poesia emergent i lloc de creació i d'intercanvi de projectes.

al voltant de l'experimentació sonora, la poesia digital i la performance poètica. La segona edició, al desembre del mateix any, va reunir el treball de cos i veu del francès Aymeric Hainaux, els sàmplers de l'alemany Dirk Hülstrunk i la paraula performàtica del xilè Martín Bakero. El 2010 se'n van fer les dues darreres edicions fins al moment, una a Barcelona (Arts Santa Mònica i Espai Jove La Fontana) i l'altra a Madrid (Museo Reina Sofía), on es va presentar per primera vegada a l'Estat espanyol el projecte «Décade» d'Anne-James Chaton, Alva Noto i Andy Moor, i les actuacions de Ricardo Domeneck, Jelle Meander, Albert Balasch (acompanyat del guitarrista Hans Laguna), Peru Sainz i Jörg Piringer, amb la característica comuna que tots manipulen la veu, sigui amb sampleigs, efectes o improvisació, i que realitzen un treball poètic que ha de ser vist i escoltat en directe.

El mateix any 2010 va ser important per a Escoffet, ja que l'Institut de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona va encarregar-li, juntament amb Martí Sales, la direcció de la «Setmana de la Poesia de Barcelona», en col·laboració amb Ester Xargay —que formava part de l'equip anterior—, per ajudar-los a fer el relleu i passar-lo a dirigir el 2011 el tàndem Escoffet i Sales. I així és com van confegir un projecte, en el qual es va notar l'experiència organitzativa de tants anys del director de *propost.org* i la programació es va diversificar, ampliant sobretot el vessant de poesia sonora, combinant clàssics i moderns, lectura poètica i poesia cantada, cridada i híbrida. Van actuar-hi, entre altres, Diamanda Galas, Arnaldo Antunes, Pamela Z., Joan La Barbara, Jaap Blonk, Jep Gouzy, Caroline Bergvall... I els catalans Albert Pla, Carles Rebassa, Laia Noguera, Mireia Calafell, Benet Rossell... Va ser com tornar a tenir un PROPOSTA a la ciutat.

Però malauradament, i malgrat l'èxit sense precedents del festival, tant de qualitat, com de públic i sobretot d'impacte general en la ciutat, el juliol del 2012 van ser destituïts del càrrec pel nou president de l'ICUB, Jaume Ciurana, que va passar-ne la direcció a Sam Abrams i Ernest Farrés. En un article al blog del mateix festival,⁹ Escoffet i Sa-

9. <http://barcelonapoesia.blogspot.com.es/>. «Barcelona Poesia 2010-2012. Un projecte de ciutat enfront de les polítiques culturals de l'Ajuntament de Barcelona» [accés: 7 juliol de 2014].

les posen sobre la taula els models de polítiques públiques relatives a la literatura i la necessitat d'un canvi en el context català. expliquen quin era el seu projecte i com es va veure truncat abans d'acabar-lo, alhora que donen una idea molt clara de com va ser el festival. Acaben amb aquestes reflexions:

Pensem que la cultura necessita mobilitat personal i continuïtat institucional —canvi en els noms i temps perquè els projectes caminin—, justament el que no hi ha hagut a Catalunya en els darrers 20 anys. Mai no és tard per revertir aquesta situació i aprofitar tot el talent que conviu amb nosaltres; hem de saber passar pàgina d'un model que fins fa poc creïem que tenia sentit, renovar el planter i encarar nous reptes gens còmodes amb cura, exigència i tota la il·lusió. Sempre és un bon moment per proposar i construir, per repensar i obrir nous horitzons. Nosaltres dos vam plegar veles abans d'acomplir el pla traçat, però almenys creiem que vam obrir moltes portes, vam dibuixar noves possibilitats, i que vam avançar cap a l'objectiu de dotar Catalunya d'un festival de referència i apostar per la professionalització del sector poètic. I el més important: vam ser actors privilegiats d'un projecte fascinant. Vam viure cada dia d'aquest idilli amb tota la intensitat possible. Hem estat els directors més fugaços de Barcelona Poesia —mai abans ningú havia estat menys de quatre anys al capdavant del festival—, però estem molt satisfets del que vam proposar i, malgrat les males arts d'alguns, no volem deixar de defensar el nostre llegat.

Es constata, doncs, que des que *propost.org* va iniciar la seva activitat poètica als 90, no ha deixat d'haver-hi actes programats per l'entitat, sigui des dels festivals propis o públics, siguin actes més puntuals o col·laboracions amb altres circuits nacionals i internacionals. I PROPOSTA n'ha estat l'eix vertebrador, a partir del qual s'ha fixat un model de presentació de la poesia pública, que s'ha reproduït en molts dels actes poètics que s'han organitzat a posteriori i que es continuen organitzant tant al país com a fora, amb el reconeixement de poetes i del públic.

A més, cal valorar també la feina de documentació que ha dut a terme i que ens ha deixat els catàlegs de les cinc edicions (ESCOFFET

2000, 2001, 2002, 2003 i 2004), amb informació de tots els participants, imatges, poemes i les conferències publicades, així com un triple dvd (PROPOST.ORG i HABITUAL VIDEO TEAM 2006) que conté un resum videogràfic de totes les actuacions que van tenir lloc al festival.

Tornant al que apuntàvem en el primer paràgraf d'aquest article, podem dir que, efectivament, PROPOSTA és una publicació escènica, però concretarem que es tracta d'una publicació escènica amb caràcter d'antologia, ja que recull la vivesa de la poesia pública en totes les seves modalitats, amb els seus millors representants nacionals i internacionals. I si les antologies, tal com li vaig sentir dir a Pere Ballart en una ponència,¹⁰ al màxim que poden aspirar és a ser perdurables instruments de treball, és innegable que aquest festival de poesies i polipoesies es conforma com una eina vàlida, al cap de deu anys d'haver-se acabat, per a l'estudi de la poesia pública, i amb la certesa que ho continuarà sent per molt de temps.

BIBLIOGRAFIA

- CASASSES (1997): Enric Casasses, «Catalunya gira. Modèstia a part!», Aiguafreda: Container, *Vertigen*.
- COSTA (1998): Lis Costa, «Viatge a la Po(lin)èsia», Lleida: Departament de Cultura de l'Ajuntament de Lleida, *Transversal*, 7, p. 93-97.
- COSTA (2000): Lis Costa, «El bou de la tristesa s'eixarranca» dins *PROPOSTA 2000. Festival Internacional de Poesies + Polipoesies*, Barcelona: pro-post.org.
- ESCOFFET (2000): Eduard Escoffet (coord.), *PROPOSTA 2000. Festival Internacional de Poesies + Polipoesies*, Barcelona: pro-post.org.
- ESCOFFET (2001): Eduard Escoffet (coord.), *PROPOSTA 2001. Festival Internacional de Poesies + Polipoesies*, Barcelona: pro-post.org.
- ESCOFFET (2002): Eduard Escoffet (coord.), *PROPOSTA 2002. Festival Internacional de Poesies + Polipoesies*, Barcelona: pro-post.org.

10. «Cantant sobre les ruïnes. Instruccions d'ús per a antologies poètiques », ponència de Pere Ballart en el marc de la jornada d'estudi i debat «Revoltos poètiques, resistència i resiliència», celebrada a la Fundació Palau de Caldes d'Estrac l'11 d'abril de 2013, al voltant de l'exposició «La Revolta Poètica 1964-1982».

- ESCOFFET (2003): Eduard Escoffet (coord.), *PROPOSTA 2003. Festival Internacional de Poesies + Polipoesies*, Barcelona: propost.org.
- ESCOFFET (2004): Eduard Escoffet (coord.), *PROPOSTA 2004. Festival Internacional de Poesies + Polipoesies*, Barcelona: propost.org.
- FINA I SUBIRATS (2011): Xavier Fina i Joan Subirats (dirs.), dins: Nicolás Barbieri, Adriana Partal i Eva Merino, *Proximitat, cultura i tercer sector a Barcelona. Anàlisi de casos*, Barcelona: Icaria editorial.
- HABITUAL VIDEO TEAM i PROPOST.ORG (2004): Habitual Video Team i propost.org (coord.), *PEVP (Poesia En Viu a Barcelona)*, 1991-2003 [DVD]. Barcelona.
- ONG (1987): Walter Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económico.
- PROPOST.ORG I HABITUAL VIDEO TEAM (2006): Eduard Escoffet i Habitual Video Team (coord.), *PROPOSTA 2000-2004. Festival Internacional de Poesies + Polipoesies* [3 DVD]. Barcelona: propost.org.

ELS BALLS PARLATS: DENOMINACIÓ, CARACTERITZACIÓ I RECUPERACIÓ DE TEXTOS¹

MONTSERRAT PALAU

Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana-URV

A finals dels anys 70 del segle XX, van coincidir dos fets que van possibilitar l'estudi i definició sobre un dels components primordials d'un teatre popular específic i característic de diverses contrades de la Catalunya Nova: els balls parlats. Per una banda, en el procés democràtic de la transició i de recuperació d'elements identitaris, les festes populars van recuperar i potenciar aquestes mostres com un dels seus components bàsics; i, per una altra banda, a l'aleshores Delegació de la Universitat de Barcelona a Tarragona —l'embrió de la futura Universitat Rovira i Virgili—, en la recent creada llicenciatura en Filologia Catalana i, concretament, en l'assignatura Història del Teatre Català, impartida per Guillem-Jordi Graells fins al 1981 i per Montserrat Palau posteriorment, es van iniciar les recerques sobre els textos antics d'aquests espectacles, fase que va culminar amb la realització d'un primer congrés sobre els balls parlats el 1990.

En algunes localitats, malgrat la repressió i prohibicions de la dictadura franquista, alguns d'aquests espectacles s'havien mantingut de forma més o menys continuada o esporàdica, però una àmplia majoria s'havien perdut. Durant la dècada dels anys 80, van coincidir, doncs, l'interès universitari i el popular per recuperar els balls parlats, tant per fer recerca de textos antics o per analitzar els que havien pervingut com per tornar-los a incorporar als diferents seguicis festius, on tenien el seu origen i desenvolupament, especialment en les èpoques de la seva gran pujança durant els segles XVIII i XIX. En aquesta època

1. Aquest article forma part de la investigació del Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (GRILC), reconegut i consolidat per la Generalitat de Catalunya (2014 SGR 755), i del grup de recerca Identitat Nacional i de Gènere a la Literatura Catalana, del Departament de Filologia Catalana de la Universitat Rovira i Virgili.

es reediten, també, alguns dels pocs estudis publicats al segle XIX o començaments del XX. Així, es van editar diversos textos de balls i alguns estudis, alhora que diverses associacions o grups específics arreu del territori els tornaven a representar.

En aquesta primera fase abans de la realització del congrés l'any 1990, podem inventariar les diferents edicions, diferenciant entre la simple edició de textos antics de balls, les edicions de textos de balls acompanyades d'estudis i anàlisis i els articles o monografies publicats referents a balls concrets o al seu context festiu i històric.

Edicions de textos de balls parlats durant els anys 1970-1990:

<i>Any</i>	<i>Ball</i>	<i>Població</i>	<i>Autor/a de l'edició</i>
1973 ²	Ball del Sant Crist	Salomó	Mn. Marçal Martínez
1980	Ball de la Candela	Valls	Jordi Fort Gaudí
1980	Ball de la Mare de Déu del Vinyet	Sitges	Escola de Grallers de Sitges
1981	Ball de Sant Martí	Altafulla	Joan Carnicer i Cinta Asensio
1985	Ball de la santa Creu ³	La Riera de Gaià	Jaume Rafí
1989	Ball de la santa Creu ⁴	La Riera de Gaià	Teatre del Pou

Edicions de textos de balls parlats durant els anys 1970-1990 amb estudis introductoris i/o anàlisis i comentaris:

2. És l'edició de la versió contemporània feta el 1939 per Mn. Marçal Martínez, rector de la parròquia de Salomó.

3. L'edició del text de 1909 (de S. Solé) es va incloure com a apèndix al llibre *Apunts històrics de la Riera* de Jaume Rafí.

4. No es tracta del text antic, sinó d'una versió moderna en tres actes.

<i>Any</i>	<i>Ball</i>	<i>Població</i>	<i>Autor/a de l'edició</i>
1979	Ball de la Mare de Déu	Reus	Pere Anguera
1979	Ball de Serrallonga	Alcover	Magí Sunyer
1980	Ball del Sant Crist	Salomó	Antoni Virgili, Joan Bernadas i Marçal Martínez
1981	Ball de Dames i Vells	Tarragona	Jordi Morant Clanxet
1983	Ball de Santa Rosalia	Torredembarra	Josep Bargalló i Montserrat Palau
1989	Ball de Sant Antoni	Maspujols	Elena Arts
1989	Ball de Sant Pere Ermengol	La Guàrdia dels Prats	Albert Palacin
1989	Ball de Sant Bartomeu	Roda de Berà	Imma Cartanyà i Josep M. Martorell

Estudis bàsics sobre balls parlats concrets o sobre els balls parlats dins les festes i seguicis populars durant els anys 1970-1990:⁵

<i>Any</i>	<i>Títol</i>	<i>Autor/a</i>
1980	La festa popular de Santa Tecla del 1687. Altres notes de les solemnes diades de la ciutat de Tarragona	Jordi Morant Clanxet

5. A banda dels diversos articles publicats als *Fulls de treball Carrutxa* i als *Quaderns* de l'Escola de Grallers de Sitges, tot al llarg de la dècada dels 80, així com treballs esparso en programes de festa major en el territori tradicional dels balls parlats i en revistes locals i comarcals, com ara diversos de Josep M. Masachs a *Penedès* o Joan Solé i Bordas a *La Voz del Penedès*.

<i>Any</i>	<i>Títol</i>	<i>Autor/a</i>
1980	Els goigs i els balls: dues mostres de literatura popular religiosa a la rodalia del Baix Gaià	Josep Bargalló
1980	Balls, danses dialogades o teatre de plaça	Escola de Grallers de Sitges
1981	Retalls de folklore penedesenc	Pere Sadurní
1981	La Confraria del Sant Crist de Salomó instituïda i fundada l'any 1691	Rafael Gallofré i Antoni Virgili
1981 ⁶	Llibreta per recor de algunas cosas més notòrias (Reus 1838-1883)	Francesc Torné
1981	Resums de les comunicacions presentades al Congrés de Cultura Tradicional i Popular	Autors diversos
1981	El ball de Diables a Reus	Salvador Palomar
1982 ⁷	El Penedès. Balls, danses i comparses	Antoni Insenser i Bertran
1982 ⁸	Costums que's perden y recorts que fugen (Reus de 1820 à 1840)	Antoni de Bofarull
1982	Els nostres diables	Pere Subirana
1983	Reculls del ball de diables	Joan Josep Rocha
1984	Els balls parlats a Alcover. El poble viu la festa	Jordi Bertran i Josep Blay
1986	Religió, ideologia i literatura popular: els balls parlats al Camp de Tarragona	Pere Anguera i Josep Bargalló
1987	El ball de Diables al Baix Camp	Salvador Palomar

6. Es tracta de l'edició d'un manuscrit inèdit.

7. Es tracta d'una nova edició de l'original publicat el 1904-1905.

8. Es tracta d'una nova edició de l'original publicat el 1880.

<i>Any</i>	<i>Títol</i>	<i>Autor/a</i>
1987	El Ball de Serrallonga. Bandolers i trabucs	Jordi Bertran
1987	Del Ball de les Gitanes de Vilafranca	Col·lectiu Payo
1987 ⁹	Hores de joventut i de maduresa	Pere Grases
1988	Ball de diables de l'Arboç	Esteve Cruaïnes
1988	La festa major a Torredembarra a la segona meitat del segle XIX	Josep Bargalló i Rosalia Gras
1989	El seguici popular a Santa Tecla. Balls i entremesos a Tarragona	Jordi Bertran i Sílvia Ferreres
1989	Sobre tradicions de Vilanova i la Geltrú	Autors diversos
1990 ¹⁰	El Penedès. Folklore, danses i comparses populars	Francesc de Paula Bover
1990	El ball de diables del Vendrell	Salvador Arroyo
1990	Els balls parlats al Baix Penedès: aproximació a una realitat històrica	Salvador Arroyo
1990	El ball de diables a Falset	Salvador Palomar

Aquests estudis van venir a completar una bibliografia que s'havia iniciat en el segle XIX i havia tingut un cert predicament en la primera meitat del XX. Autors vuitcentistes com Joan Mañé i Flaquer («Fiesta Popular», 1853); Antoni de Bofarull (*Costums que's perden y recorts que fugen*, 1880); Josep Pin i Soler («Intermezzo» a *La família dels Garrigas*, 1887); Josep Aladern (*Costums típicas de la ciutat de Valls*,¹¹ 1895); Manuel Milà i Fontanals (*Orígenes del Teatro Catalán*,

9. Es tracta d'un volum recopilatori que recull, entre molts d'altres, els treballs i articles que sobre balls parlats va publicar en les primeres dècades del segle XX.

10. Es tracta també d'una nova edició de l'original publicat el 1926.

11. Treball premiat al Certamen de Valls el 1894.

1895); i Josep Yxart (*Teatre català*, 1896), fonamentalment.¹² Autors de començaments del segle XX com els esmentats Antoni Insenser (El Penedès. Balls, danses i comparses, 1905), Pere Grases (*Disquisició folklòrica del Penedès*),¹³ i Francesc de Paula Bové (*El Penedès. Folklore dels balls, danses i comparses populars*, 1926), a més d'Aureli Capmany («Els Balls populars del Penedès», 1921, i *La dansa a Catalunya*, 1930), als quals hi hauríem d'afegir, ja a partir dels anys 40, alguns treballs acadèmics d'autors com Joan Amades (*Costumari català*, 1952) i Josep Romeu i Figueras (*Teatre hagiogràfic*, 1957).

En tota aquesta bibliografia, fins a finals dels anys 80, les denominacions que s'utilitzen són molt diverses i la seva caracterització també és molt dispar. Així, la confusió històrica prové de la denominació tradicional de «ball» a elements diversos que tenen distinta caracterització —des del ball de bastons al ball de gitanes, posem per cas. Uns i altres són coneguts amb el nom de «balls», perquè tenen música i es dansen, com el ball de bastons; però també els que contenen parlaments, com el ball de gitanes. Això havia de portar confusions i, ja a mitjans del segle XIX, calia explicar, especialment per als lectors de fora de les comarques on es representaven, l'especificitat dels balls parlats. Així ho féu el periodista Joan Mañé i Flaquer, en una definició força encertada:

V. sabe que en este país también se veían en tales fiestas multitud de balls, que son la representación de una especie de «farsas» o «misterios», composiciones sagradas o profanas que nos recuerdan el origen de nuestro teatro. (*Diario de Barcelona*, 8 de setembre de 1853)

12. També Francesc Maspons i Labrós i Valentí Almirall van dedicar sengles articles al Ball de Gitanes del Vallès que, però, a diferència dels del Camp de Tarragona i el Penedès, no conté parlaments, només el ball pla. Maspons i Almirall, com a membres de l'Associació d'Excursions Catalana, van assistir a una representació del ball el 1884 a Mollet. Al contrari de Maspons, que lloà les excel·lències de la representació (MASPONS 1887: 50-77), Almirall en va fer una dura crítica i considerava que la ballada en parelles d'homes i nenes, afavoria una educació «efeminada» i «poc viril» per als nois i l'arriba a qualificar de «ball castrat» i «acte hipòcrita de moixigateria» (ALMIRALL 1887: 78-90).

13. Grases, qui als anys 20 havia recollit manuscrits de balls i publicat articles a la premsa de Vilafranca i Barcelona sobre el tema, en aquest treball cataloga i classifica les representacions populars del segle XIX al Penedès (GRASES 1987).

I encara va ser més clar el novel·lista tarragoní Josep Pin i Soler, a la seva obra *La família dels Garrigas* —escrita el 1870—, en la qual, en narrar la festa major de santa Tecla, distingia entre «balls de parlament» i «balls que ballen sense parlar» (PIN 1992: 141). I, als primers, en un altre moment, els anomena, també, «balls *literaris*» (PIN, 1992: 144). El també tarragoní Josep Yxart, el 1878, els considerava «lo verdader drama popular» (YXART 1896: 238) i el reusenc Antoni de Bofarull els qualificava com «la germana major de les mostres festives tradicionals» (BOFARULL 1880: 157).

Malgrat això, força estudiosos posteriors no van saber com anomenar aquests «balls de parlament»: «quadres dramàtics», «dances històriques», «comèdies de sants», fins i tot amb el manlleu del barroc castellà «actes sacramentals»..., però tot sovint amb la voluntat de fer desaparèixer l'apel·latiu popular i tradicional de «ball», que els defineix en el seu gènere i els havia estat característic, i amb la voluntat, també, d'aïllar els balls religiosos i històrics de tota la resta. Com he assenyalat, no fou fins ben modernament —i a partir de la revalorització dels estudis universitaris sobre aquest aspecte de la cultura popular i del procés de recuperació dels següents populars de les nostres festes— que s'arribà al consens d'una denominació conjunta per a tots: «balls parlats». Manté el nom tradicional i en subratlla el seu component específic. L'exemplificació de la suma d'aquests dos fets i del consens en l'apel·latiu es concretà en el Congrés *Els Balls Parlats a la Catalunya Nova (Teatre Popular Català)*, que es realitzà a la Facultat de Filosofia i Lletres de Tarragona —aleshores encara adscrita a la Universitat de Barcelona— l'abril de 1990 (PALAU i SUNYER 1992).

A partir d'aquest primer congrés i seguint allò que s'hi fixà, s'ha desenvolupat una extensa bibliografia posterior que ens permet definir-los, traçar els seus orígens i evolució històrica i marcar-ne les característiques principals.

Així, podem definir els balls parlats com un component primordial del teatre popular que històricament es donà arreu del nostre país en l'època medieval i en la moderna, amb especial conreu, en concret, a la zona del Camp de Tarragona, la Conca de Barberà i tot el Penedès i el Garraf, per bé que s'estengueren també fins al Priorat, el Maestrat o el Vallès. A diferència d'altres mostres de teatre popular, com alguns mis-

teris valencians o algunes consuetes mallorquines, no només tenien en els carrers i les places el seu lloc d'execució, a través dels seguicis, sinó que la música, la dansa i la coreografia hi eren tan fonamentals com la dramaturgia, el text i la representació. De fet, són essencialment populars, i per això els seus components —des de la dansa fins al text— no són massa elaborats, especialment si ho volem comparar amb la música i el teatre cultes, però, a la vegada, presenten un evident significança històrica i social: el seguici popular, i amb ell els balls parlats, va definir, i en bona part encara defineix, la festa i l'oci de les ciutats, les viles i els pobles des del massís del Montsant fins al del Garraf.

Per traçar els seus orígens i l'evolució històrica, ens hem de remetre a l'època medieval, quan a tota Europa —però amb especial incidència al món mediterrani d'influència romana—, floreix una espectacularitat popular, sovint de marcada influència religiosa, que omple carrers, places i, també, els temples. En una societat en què no existeix el concepte de temps d'oci i en què l'Església, a més de marcar el calendari festiu té també el monopoli del teatre, aquests espectacles són l'expressió popular de participació i, alhora, de diversió. Danses, entremesos, comparses, misteris i jocs diversos que en les nostres contrades s'estructuren en els seguicis que acompanyen les festes religioses i cíviques. L'Església, per adoctrinar i convèncer un públic il·lustrat, va anar teatralitzant els seus rituals i va anar creant diverses peces de caire teatral, amb més o menys text, sobre temes bíblics i hagiogràfics que, adoptades pels gremis, pobles o ciutats que els representaven, van anar adquirint cada vegada més elements espectaculars, apòcrifs i populars, alhora que moltes abandonaven els temples i passaven a ser representades al carrer on coincidien amb d'altres manifestacions de caire profà. Representacions, processons —sobretot la de Corpus-, rebudes d'autoritats i celebracions festives tenen el seu nexu comú en tot un seguit de músiques, danses i representacions de caràcter parateatral que, de la mà de gremis i confraries, s'estructuren al voltant del que es coneix com a seguici popular.

A partir del segle XVI, procedents del teatre medieval profà i religiós i de les festivitats del Corpus, amb vestigis també de ritus antics, els balls parlats agafen tot el seu cos i esdevenen peces singulars que combinen el text, la dansa i la música. Si, en un bon principi, la parau-

la —el text- hi té poca importància, amb els anys, els elements d'aquest seguici popular festiu van obrint-se cada vegada més a la inclusió dels diàlegs, a l'explicació d'històries, a la narració de fets —tant aviat reals com llegendaris o de ficció. És a dir, opten per construir un espectacle més complet i més d'acord amb el gust del públic que ja no és aquell dels segles XI i XII, la vida del qual gira al voltant de l'Església, sinó un públic que ja gaudeix de locals, espectacles teatrals i gires de companyies amb propostes diverses. El teatre medieval, religiós i profà, havia desenvolupat el gust del públic per als espectacles dramàtics, però, al mateix, temps, va provocar més demanda i exigència. Alguns elements populars, doncs, es teatralitzen. Ja sigui perquè alguns acaben adoptant més text del que tenien, ja sigui —majoritàriament— perquè n'apareixen de nous, en els quals la paraula ja és fonamental, al costat de la música, la coreografia i la dansa. D'altres, es forneixen de les peces teatrals hagiogràfiques per adaptar-les o crear-ne de noves. Aquesta evolució es fa patent amb l'aparició del Barroc, al segle XVII, i esclata arreu en el XVIII.

De fet, és a finals del segle XVIII i durant molt bona part del XIX, que els seguicis festius de les terres catalanes prendran la seva fisonomia característica. I, de les terres catalanes, serà a la Catalunya Nova —en especial les comarques del Camp de Tarragona, el Penedès, l'Anoia, la Conca de Barberà i el Priorat- on l'eclosió serà encara més evident, més rica i més sòlida. En aquest sentit, cal recordar també que ja ens trobem amb l'època de la industrialització, en què ja apareix el concepte d'oci i en què, dins d'aquesta possibilitat ja contemplada pel calendari laboral de diversió i sense el monopoli eclesiàstic, els espectacles teatrals, també els d'afeccionats, en són una de les més d'èxit i ressò. Dins dels seguicis populars o bé com a mostres individuals i particulars en zones rurals els balls parlats són un element característic i bàsic de la festa popular.

El seguici popular del segle XVII al XIX a les comarques de la Catalunya nova és la suma de diversos elements. Amb músiques diverses —amb la gralla com a instrument més habitual, però també amb grups més complexos, de ministrers o petites orquestres—, conté gegants i bestiari —tot i que fonamentalment només a les ciutats- i una multitud de balls. Alguns d'aquests balls —com el de bastons—

no expliquen cap història i no contenen diàlegs, sinó que són danses amb coreografies fixades i instruments diversos, però són els que menys. La gran majoria narren fets religiosos, fets històrics o tan sols són representacions satíriques i burlesques —i, de vegades, barregen una cosa amb l'altra. Sigui com sigui, transmeten ideologia, seguint les directrius barroques i els interessos del poder religiós i civil, però també són una via d'escapament de les classes més populars, que poden arribar a adoptar posicions clarament crítiques.

N'hi ha d'origen clarament medieval, com el Ball de diables, l'evolució de l'antic *Ball de sant Miquel*, que va anant donant protagonisme als diables, als versos satírics i a la pirotècnia per damunt dels àngels, el debat entre el bé i el mal i la lluita d'espases, per bé que, en els llocs on es manté o s'ha recuperat el ball tradicional, tots aquests elements han sobreviscut fins avui mateix. Aquesta evolució des de components religiosos —àngels— cap la preeminència d'elements laics —la pirotècnia— és paral·lela a l'evolució que esmentava tant del públic com del fet teatral. Hi ha altres balls que, partint de l'esperit de la Contrareforma i del Barroc, neixen molt més tardanament —als segles XVII, XVIII i fins i tot el XIX—, ja sigui per explicar vides de sants —com el *Ball de santa Rosalia* de Torredembarra— o el naixement de devocions religioses —com el *Ball del sant Crist* de Salomó—, ja sigui per explicar fets històrics —com el *Ball de Serrallonga*. N'hi ha, també, que són una evolució moderna i popularitzant de les farses antigues, en els quals la sàtira és el motor narratiu —com el Ball de dames i vells. Els més moderns són el pas al teatre de carrer de temes que havien esdevingut molt populars a través de romanços editats i distribuïts profusament, el que es coneix com la literatura de canya i cordill —com el *Ball de Sebastiana del Castillo*. Ja en el mateix segle XIX, Pin i Soler tenia clara aquesta distinta caracterització de la diversitat de balls parlats. Així, els que anomenava «balls de parlament» els classifica en «flos sanctorum» —els hagiogràfics—, «de vides de bandolers» i «farses per riure» (PIN 1992: 141).

Tots, però, mantienien els mateixos elements comuns que podem resumir (BARGALLÓ i PALAU 2010: 17): tenien música pròpia; es ballaven seguint un esquema molt simple —els balladors-actors en dues files, amb els protagonistes al capdavant—; el text parlat era en vers

—habitualment en versos heptasil·labs i alternant la rima consonant amb versos sense rima, blancs—;¹⁴ els diàlegs s'estructuraven molt esquematitzats; es representaven de manera itinerant per carrers i places —cada nova escena o nou diàleg venia seguit per un moviment coreogràfic que servia per dur el ball a una altra plaça o a una cantonada—, tot i que l'escenificació completa s'executava en un indret concret, el mateix cada any; el vestuari era senzill i representatiu —i en alguns casos s'anava adaptant a la moda del moment, mentre que en d'altres mantenia l'anacronisme; tenien una escenografia molt senzilla —que es plantava en l'indret específic de l'escenificació completa; i tots, tal com marcaven les prohibicions eclesiàstiques, eren representats només per homes. Hi havia un altre element comú de tots aquests balls: la presència d'un o més diables que, a més d'efectuar els parlaments inicials o, més sovint, finals, a mena de colofó i resum irònic, obrien espai entre el públic en la itinerància i, especialment, el marcaven en el moment de representació dels parlaments.

La majoria d'aquests balls tenien el seu lloc en el seguici popular: actuaven a les processons religioses, a les cercaviles de festa major, a les rebudes de les autoritats, un rere l'altre, respectant l'espai propi de cadascun, i configuraven un model de festa distintiu de les nostres comarques, i que encara és el model que hi perdura i hi domina, ja sigui perquè no va arribar a desaparèixer mai, tot i que hagués patit algun decaïment —com és el cas de Vilafranca del Penedès o de Sitges—, ja sigui perquè, malgrat defallir considerablement —com succeí a Tarragona— o haver gairebé desaparegut —com a bona part de municipis del territori—, es va recuperar, com he explicat, amb la ma-

14. Val a dir que els balls parlats es transmetien oralment i els parlaments passaven de generació en generació, sovint dins de la mateixa família, i els balladors feien també noves aportacions, canviant o transformant el text o, també, incorporant frases o estrofes de balls d'altres indrets. La majoria dels textos conservats són transcripcions a partir de la representació, curulls d'oralitat i, com que en molts casos eren en castellà, també de barbarismes, mal traduïts o, fins i tot, amb fragments sense sentit perquè els balladors no entenien ben bé el que recitaven. Pel que fa als balls de caràcter religiós, molts d'ells s'han conservat a partir de còpies realitzades per capellans que sí que sabien de lletra i, en aquest cas, els autors es permeten velleïtats literàries i arranjaments del text oral.

teixa recuperació dels ajuntaments democràtics, a partir de la dècada dels 80 del segle passat.

Aquesta segona fase d'estudi i recerca dels balls parlats es clourà el setembre del 2014 amb la celebració d'un nou congrés a la Universitat Rovira i Virgili. El II Congrés de balls parlats ha de servir per tornar a posar al dia tant la nombrosa bibliografia que s'ha generat des de 1990, com els nombrosos balls parlats que s'han mantingut o s'han anat recuperant des d'aleshores. I, al mateix temps, si en el primer congrés es van posar els balls parlats només en relació amb d'altres elements espectaculars similars com el «paloteado», les «pastorales» basques o els «dances» aragoneses, en aquest segon, està previst que s'eixampli el marc comparatiu amb mostres de teatre popular internacionals que combinen la paraula i la dansa en països com Brasil, Portugal, Itàlia, Mèxic, Anglaterra o, fins i tot, Corea del Sud.

BIBLIOGRAFIA

- ALADERN (1895): Josep Aladern, *Costums típiques de la ciutat de Valls*, Ferrol: Imprenta y Librería de R. Pita.
- ALMIRALL (1887): Valentí Almirall, «Consideracions sobre lo Ball de Gitanes en lo Vallés», dins: *Miscelánea Folklòrica*. Barcelona: Centre Excursionista de Catalunya, p. 78-90.
- AMADES (1983): Joan Amades, *Costumari català. El curs de l'any*. 5 volums. Barcelona: Salvat i Edicions 62 (reimpressió).
- ANGUERA (1979): Pere Anguera, *Ball de la Mare de Déu*, Reus: Centre de Lectura.
- ANGUERA I BARGALLÓ (1986): Pere Anguera i Josep Bargalló, «Religió, ideologia i literatura popular: els balls parlats al Camp de Tarragona», *Universitas Tarraconensis. Divisió de Geografia i Història*, núm. VIII (1985-86), p. 99-110.
- ARROYO (1989): Salvador Arroyo, *El ball de diables del Vendrell*, el Vendrell: Patronat Municipal de Serveis Culturals del Vendrell.
- ARROYO (1989): Salvador Arroyo, «Els balls parlats al Baix Penedès: aproximació a una realitat històrica», *El 3 de Vuit* (març), s/p.
- ARTS (1988): Elena Arts, *El Ball de "Sant Antoni" de Maspujols*, Tarragona: edició autora.

- BARGALLÓ (1980): Josep Bargalló Valls, «Els goigs i els balls: dues mostres de literatura popular religiosa a la rodalia del Baix Gaià», *Estudis Altafullencs*, 4, p. 7-39.
- BARGALLÓ I PALAU (1983): Josep Bargalló i Montserrat Palau, *Ball de Santa Rosalia*, Torredembarra: Centre d'Estudis Sinibald de Mas.
- BARGALLÓ I GRAS (1988): Josep Bargalló Valls i Rosalia Gras, *La festa major de Torredembarra a la segona meitat del segle XIX*, Torredembarra: Centre d'Estudis Sinibald de Mas.
- BARGALLÓ I PALAU (2010): Josep Bargalló i Montserrat Palau, *Bandolers, santes i criades. Quatre balls parlats de la Torredembarra vuitcentista*, Torredembarra: Arxiu Municipal de Torredembarra.
- BERTRAN I BLAY (1984): Jordi Bertran i Josep Blay, *Els balls parlats a Alcover. El poble viu la festa*, Alcover: Centre d'Estudis Alcoverencs.
- BERTRAN (1987): Jordi Bertran, *El Ball de Serrallonga. Bandolers i trabucs*, Tarragona: Ajuntament de Tarragona.
- BERTRAN I FERRERES (1984): Jordi Bertran i Sílvia Ferreres, «El seguici popular» dins: *Santa Tecla. Balls i entremesos a Tarragona*, Tarragona: Ball de Diables, s/n.
- BOFARULL (1880): Antoni de Bofarull, *Costums que's perden y recorts que fugen (Reus de 1820 à 1840)*, Barcelona: La Renaixensa.
- BOHIGAS (1993): Pere Bohigas, *Folklore del Penedès*, Vilafranca del Penedès: Vilatana.
- BOVÉ (1926): Francesc de Paula Bové, *El Penedès. Folklore dels balls, danses i comparses populars*, el Vendrell: Impremta Ramon.
- CAPMANY (1921): Aureli Capmany, «Els Balls populars del Penedès», *Penedès* (juliol-agost), s/p.
- CAPMANY (1930): Aureli Capmany, *La dansa a Catalunya*, Barcelona: Editorial Barcino.
- CARNICER I ASENSIO (1981): Joan Carnicer i Cinta Asensio, *Ball de Sant Martí*, Altafulla: edició no venal.
- CARTAÑA I MARTORELL (1989): Imma Cartaña i Josep M. Martorell, *El ball de Sant Bartomeu*, Torredembarra: Centre d'Estudis Sinibald de Mas.
- COLLECTIU PAYO (1987): Collectiu Payo, *Del Ball de les Gitanes de Vilafranca*, Vilafranca del Penedès: Caixa Penedès.
- CRUAÑES (1988): Esteve Cruañes, *Ball de diables de l'Arboç*, l'Arboç del Penedès: Ball de Diables.
- DIVERSOS AUTORS (1980), *Balls, danses dialogades o teatre de Plaça*, Sitges: Escola de Grallers.
- DIVERSOS AUTORS (1981), *Resums de les comunicacions presentades al Con-*

- grés de Literatura Tradicional i Popular*, Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat.
- DIVERSOS AUTORS (1989), *Sobre Tradicions de Vilanova i la Geltrú*, Vilanova i la Geltrú: Ajuntament de Vilanova i la Geltrú.
- FORT (1980): Jordi Fort Gaudí, *Santa Maria de la Candela (Valls)*, Barcelona: Arxiu Marià.
- GALLOFRÉ I VIRGILI (1981): Rafel Gallofré i Antoni Virgili, *La Confraria del Sant Crist de Salomó instituïda i fundada l'any 1691*, Salomó: Patronat del Ball del Sant Crist de Salomó.
- GRASES (1987): Pere Grases, *Hores de joventut i de maduresa*, Barcelona: Seix Barral.
- INSENER (1982): Antoni Insenyer, *El Penedès. Balls, danses i comparses*, Vilafranca del Penedès: Ajuntament de Vilafranca del Penedès.
- MAÑÉ (1853): Juan Mañé y Flaquer, «Fiesta popular», *Diario de Barcelona* (setembre), s/p.
- MARTÍNEZ (1973): Mn. Marçal Martínez, *Ball del Sant Crist de Salomó*. Versió renovada per Mn. Marcial Martínez, Prev. rector que fou de la Parròquia en 1939. Barcelona.
- MASPONS (1887): Francesc Maspons i Labrós, «Ball de Gitanes en lo Vallés», dins: *Miscelánea Folk-lòrica*, Barcelona: Centre Excursionista de Catalunya, p. 50-77.
- MILÀ (1895): Manuel Milà i Fontanals, *Obras completas*, volum VI, Barcelona: Librería de Álvaro Verdaguer.
- MORANT (1980): Jordi Morant i Clanxet, *La festa popular de Santa Tecla del 1687. Altres notes de les solemnes diades de la ciutat de Tarragona*, Tarragona: Ajuntament de Tarragona.
- MORANT (1981): Jordi Morant i Clanxet, *El ball popular tarragoní de Dames i Vells*, Tarragona: Ajuntament de Tarragona.
- PALACÍN (1989): Albert Palacín, *El ball parlat de Sant Pere Ermengol. La Guàrdia dels Prats (Conca de Barberà)*, Lleida: Virgili i Pagès.
- PALAU I SUNYER (1992): Montserrat Palau i Magí Sunyer, *Els balls parlats a la Catalunya Nova (Teatre popular català)*, Tarragona: El Mèdol.
- PALOMAR (1981): Salvador Palomar, *El ball de Diables a Reus*, Reus: Carrutxa.
- PALOMAR (1987): Salvador Palomar, *El ball de diables al Baix Camp*, Reus: Carrutxa.
- PALOMAR (1990): Salvador Palomar, *El ball de diables a Falset*, Reus: Carrutxa-Ball de diables de Falset.
- PIN (1992): Josep Pin i Soler, *Antologia tarragonina*, Tarragona: Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV.

- RAFÍ (1985): Jaume Rafí, *Apunts històrics de la Riera de Gaià, amb el Ball de Santa Creu*, la Riera de Gaià: Comissió de festes 175 aniversari Santa Creu.
- ROCHA (1983): Joan Josep Rocha, *Reculls del ball de diables*, Sitges, s/n.
- ROMEU (1957): Josep Romeu i Figueres, *Teatre hagiogràfic*, 3 vol. Barcelona: Barcino.
- SADURNÍ (1981): Pere Sadurní, *Retalls de folklore penedesenc*, Vilafranca: Museu de Vilafranca.
- SUBIRANA (1982): Pere Subirana, *Els nostres diables*, Sant Quintí de Mediona, s/n.
- SUNYER (1979): Magí Sunyer, "El ball de Serrallonga a Alcover", *Butlletí del Centre d'Estudis Alcoverencs*, núm. 5, p. 1-24.
- TEATRE DEL POU (1989): Teatre del Pou, *Ball de la Santa Creu de la Riera de Gaià. Nova versió revisada i ampliada en tres actes a càrrec de "Teatre del Pou" Grup Escènic de la Riera*, la Riera de Gaià: Teatre del Pou.
- TORNÉ (1981): Francesc Torné, *Llibreta per recórrer de algunes coses més notòries (Reus 1838-1883)*, Tarragona: Departament d'Història Contemporània.
- VIRGILI, BERNADAS I MARTÍNEZ (1980): Antoni Virgili, Mn. Joan Bernadas i Mn. Marçal Martínez, *Salomó: Llegenda i història al voltant del Sant Crist*, Salomó: Ajuntament de Salomó.
- YXART (1896): Josep Yxart, *Obres catalanes de Joseph Yxart: ab lo retrato de l'autor*, Barcelona: Tipografia L'Avenç.

NOTES SOBRE TRADUCCIÓ, LLENGUA LITERÀRIA I CRÍTICA DE VARIANTS*

MARCEL ORTÍN

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

L'objectiu d'aquestes notes és mostrar d'una manera ben senzilla, a partir d'un sol exemple, l'interès que pot tenir per a l'estudi històric de la llengua literària l'anàlisi de les traduccions. No qualsevol anàlisi, sinó una que adopti els mètodes i els objectius que la crítica textual sol portar a l'estudi de les obres originals; l'hem d'entendre, doncs, en un sentit molt específic, com una modalitat particular de l'exercici comparatiu que s'ha convingut d'anomenar crítica de variants (o també, de vegades, variantística).

1

El primer promotor modern d'aquest exercici, Gianfranco Contini, parlava en tots els casos de «crítica de variants»,¹ però avui està generalment acceptada una distinció entre crítica genètica i crítica de variants pròpiament dita. En paraules de Cesare Segre (2011: 111),

la tipologia dels materials, més que no pas una decisió conscient, posa sota l'etiqueta de crítica genètica l'estudi dels primers esbossos i de les noves versions que ho són també pel contingut, o sigui de les fases de la gènesi de l'obra, precisament; mentre que la crítica de variants sol

* La redacció d'aquest treball s'inscriu en el projecte de recerca «Traducción, recepción y relaciones entre literaturas en el ámbito cultural catalán (1939-1975)», subvencionat pel Ministerio de Ciencia e Innovación, ref. FFI2011-26500.

1. Per a un repàs d'aquesta faceta de l'activitat crítica de Contini, vegeu ISELLA (1987 i 1990). Tal com adverteix SEGRE (1996: 15), Contini «no va "inventar" la crítica de les variants», però a partir de l'article de 1937 «Come lavorava l'Ariosto» va anar fornint «les justificacions teòriques» d'una activitat secular.

abordar el treball de cisell realitzat sobre un text que ja es trobava en un estadi avançat d'elaboració formal.

La diferència entre les fases estudiades, afegeix Segre, és la raó per la qual la crítica de variants, a diferència de la crítica genètica, «disposa avui de procediments precisos d'anàlisi i d'avaluació». Tal com observem en la seva pràctica, aquests procediments són sobretot els de l'anàlisi estructural dels textos literaris.²

En efecte, la crítica de variants, pel fet que té com a mètode la comparació sistemàtica entre dues o més sincronies successives d'un text, permet aïllar les unitats textuais no coincidents. Aquestes correccions d'autor poden servir llavors per a la caracterització literària de l'obra, hipotèticament, ja sigui examinant-les en relació amb les altres unitats de la mateixa sincronia (atenent al text com a «estructura») o en relació amb el canvi que elles mateixes representen (atenent al «sistema» de valors lingüístics, estilístics, constructius i ideològics de l'autor en cada moment).³

L'aplicació del mètode comparatiu a una traducció, i no a un text original, constitueix una modalitat especial de la crítica de variants. Aquí es manté sempre un terme fix, el del text traduït, que actua com a *tertium comparationis* textual explícit, com allò que les diverses versions de la traducció tenen en comú. El crític encara ha de conjecturar els motius que van portar el traductor a fer un canvi, però almenys sap quin era exactament el repte que se li presentava en aquell lloc. (Sap quin era el repte, no pas quina havia de ser la solució: l'original no la dicta mai, altrament no existirien les solucions diverses que està comparant.)

Per a l'estudi de la llengua literària, l'aplicació del mètode comparatiu sol donar resultats més precisos quan l'objecte d'anàlisi és una traducció que no pas quan és una obra original. Joan Ramon Veny-Mesquida ha distingit en la refecció d'un text a càrrec del seu mateix autor tres possibilitats: la recreació, la reelaboració i la revisió (2004: 163). Si considerem que en una traducció —simplificant molt— la concepció

2. Ho veiem per exemple a SEGRE (2001: 113-153).

3. Per a aquest ús dels termes estructuralistes, SEGRE (1996: 17-18).

artística ja la proporciona l'original, ja està fixada abans que el traductor comenci la seva feina, podem deduir-ne que aquí la refecció del text consisteix sobretot en una revisió, i que recau abans que res en els seus valors lingüístics i estilístics. El traductor que revisa una traducció seva ja publicada mira la qualitat de la traducció i mira, sobretot, la llengua. No actua exactament igual que l'escriptor. Les variants de l'escriptor poden ser degudes a un canvi en la concepció de l'obra o bé a refinaments segons un patró o un ideal artístic determinat. Les variants del traductor —en una situació sostinguda de traducció «normal», en què la funció comunicativa es manté constant (REISS 1971: 17, REISS i VERMEER 1991: 124-125)— són degudes en tot cas al canvi en la concepció de la manera de traduir, i el patró o l'ideal que li serveix de referència en cada moment és el d'una determinada realització verbal: és un ideal que té a veure sobretot amb l'estil, entès en sentit ampli.

(Val a dir que en tots dos casos aquest ideal ens és desconegut, perquè és pretextual, encara que vagi tenint realitzacions que l'autor o el traductor dona com a satisfactòries en cada redacció que autoritza. És per això que no el podem caracteritzar immediatament. Podem, això sí, intentar-ne una reconstrucció hipotètica —conjugant el mètode crític esbossat més amunt amb la lògica de la situació històrica de cada text en qüestió—, i després comprovar que els exemples no la desmenteixen.)

2

Un exemple que il·lustra molt bé les virtualitats de la crítica de variants aplicada a les traduccions és el de les versions diferents dels dos *Jungle Books* de Rudyard Kipling (*The Jungle Book*, 1894, i *The Second Jungle Book*, 1895) que va fer Marià Manent. La primera va aparèixer a la Biblioteca Literària de l'Editorial Catalana: un volum de l'any 1920, *El llibre de la Jungla*, va donar una selecció dels millors relats de tot el conjunt de l'obra original, conjunt que va ser completat el 1923 en un «segon volum» amb el mateix títol (KIPLING 1920 i 1923). Aquests dos volums van ser reeditats sense canvis l'any 1935 dins la mateixa col·lecció, ara sota el segell de Llibreria Catalònia (KI-

PLING 1935a i 1935b).⁴ El 1952, en una anomenada «tercera edició» a l'editorial Selecta, dins la col·lecció Biblioteca Selecta Universal (KIPPLING 1952a i 1952b), Manent va distingir en els títols els dos llibres anglesos originals (*Primer llibre de la Jungla* i *Segon llibre de la Jungla*) i va recuperar l'ordre en què hi havien aparegut els relats; ho va justificar en una «Nota del traductor» en què explicava també els motius que l'havien portat a revisar la traducció antiga:

La traducció catalana dels *Llibres de la Jungla* va ser escrita fa uns trenta anys i exigia una revisió profunda. En fer-la, m'he adonat del canvi que ha sofert el gust estilístic de llavors ençà. He suprimit arcaïsmes, he acostat la prosa a la llengua parlada. Però he conservat certes fórmules literàries que potser expressen amb frescor la vida dels boscos o dels seus feréstecs habitants, perquè sorgiren, no pas dels llibres sinó de les meves experiències de caçador juvenívol, del diàleg amb els que compartien amb mi aquella passió il·lustre i primitiva. (MANENT 1952: 13-14)

Tal com vaig indicar en un altre lloc, l'operació porta aparellats el reconeixement de la pròpia autoritat sobre el text de la traducció i l'exercici d'aquesta autoritat per segona vegada en el moment de la reedició; això la distingeix de la intervenció externa que és habitual en la reedició de traduccions (ORTÍN 2011: 109).

Tenim, doncs, una segona sincronia, un text nou del traductor, diferent del de la primera edició. ¿Quines variants presenta, i quines afirmacions generals podem construir-hi al damunt, per caracteritzar-lo hipotèticament? (Han de ser afirmacions prou precises, que es puguin desmentir amb exemples contraris, si en trobéssim.)

La primera, que només indirectament té a veure amb la llengua literària, aprofita el privilegi de poder comparar els dos textos de la traducció amb els llocs corresponents del text original.

4. Amb aquesta informació rectifico la d'un treball anterior en què deia que es tractava d'una reimpressió «sense data» (ORTÍN 2011: 109). En l'exemplar que n'he pogut examinar a la Biblioteca de Catalunya, la publicació de 1935 sembla una reedició amb el text compost de nou en el cas del primer volum (i amb llistes actualitzades de títols publicats), però no passa de ser un canvi de coberta en el cas del segon; en tots dos el nom de la casa editorial i la data figuren només a la coberta.

(1) *La traducció s'afina: es fa més adequada o més precisa, o s'hi eviten repeticions i solucions molt literals. Veiem la maduració del traductor en exemples com els següents:*⁵

l'hora d'orgull i de poder 1920: 7.6
 l'hora de força i orgull 1952: 17.6
 [TO: the hour of pride and power 1987: 35.5]

digué Compare Llop durament 1920: 8.11
 digué Compare Llop asprament 1952: 18.23
 [TO: said Father Wolf, stiffly 1987: 36.2]

—[...] són homes així que neixen 1920: 8.24
 —[...] són grans així que neixen 1952: 19.5
 [TO: are men from the beginning 1987: 36.12]

i afegí rancuniosament 1920: 8.32
 i afegí maliciosament 1952: 19.13
 [TO: and then he said spitefully 1987: 36.18]

—[...] vindrà a esverar tota la caça de deu milles 1920: 8.41
 —[...] vindrà a esverar tota la caça d'aquests volts, fins a deu milles de distància 1952: 19.23
 [TO: [...] he will frighten every head of game within ten miles 1987: 36.26]

havia caigut dos cops dins una trampa, [...], i un altre cop l'apallissaren 1920: 13.21-22
 havia caigut dues vegades dins una trampa, [...], i un altre cop l'apallissaren 1952: 26.30-31
 [TO: he had fallen twice into a wolf trap [...], and once he had been beaten 1987: 40.34-35]

5. Tots els exemples que vénen a continuació —amb indicació de data, pàgina i ratlla, i amb guió inicial si es tracta d'un fragment de diàleg— estan extrets del primer relat, «Els germans de Mowgli» (KIPLING 1920: 7-27, 1952a: 17-50); només l'últim exemple, citat a (9), procedeix d'un relat del segon volum (KIPLING 1923, 1952b). Les citacions del text original segueixen l'edició de Penguin Classics, en un sol volum (KIPLING 1987).

Mowgli estava encara tan fortament interessat amb les pedretes 1920: 15.32-33

Mowgli estava encara tan distret jugant amb els còdols 1952: 30.16-17
[TO: Mowgli was still deeply interested in the pebbles 1987: 42.33]

Les variants permeten confirmar un fenomen que és general en la reedició de les traduccions, també en aquells casos en què no intervé l'autoritat del traductor: l'ajustament del text a la norma lingüística vigent en el moment de la reedició (la realment vigent o la que és sentida com a tal per qui porta a terme l'operació). Ho podem desglossar en els tres aspectes de la llengua escrita que són objecte d'un tractament normatiu diferenciat.

(2) *Es corregeixen les solucions gràfiques d'acord amb la normativa.* Aquí els exemples mostren que la norma gràfica ja s'aplicava habitualment l'any 1920 (d'acord amb les *Normes* de 1913 i el *Diccionari ortogràfic* de 1917), si més no en aquests llibres de l'Editorial Catalana; el 1952 només s'hi van haver de fer alguns retocs, ben indicatius de qüestions que no havien quedat fixades abans, en la norma o en la seva aplicació:

ja anava a emprendre-les 1920: 7.20

ja anava a emprendre-les 1952: 17.21

—[...] o Capità dels llops! 1920: 7.25

—[...] oh Capità dels llops! 1952: 18.3

—[...] ¿Què deu passar? 1920: 10.11

—[...] Què deu passar? 1952: 21.27

dins d'una bota 1920: 11.31

dins d'una bóta 1952: 24.3

(3) *Es corregeixen les solucions gramaticals d'acord amb la normativa (o amb una aplicació restrictiva de la normativa).* Alguns exemples ordenats —susceptibles d'una anàlisi detallada que ara no escau de fer, referida encara a la implantació gradual de la norma— serien els següents:

els que devoren homes 1920: 10.4
els qui devoren homes 1952: 21.19

empenyia son cadell 1920: 13.31
empenyia el seu cadell 1952: 27.9

—[...] no hi ha menjar [...] per un llop 1920: 8.13
—[...] no hi ha menjar [...] per a un llop 1952: 18.25

[però, en un vers:] bona caça per tots 1920: 7.8
bona caça per tots 1952: 17.8

—¿Qui som nosaltres [...] per anar escollint [...]? 1920: 8.16
—¿Qui som nosaltres [...] per a anar escollint [...]? 1952: 18.28

—[...] és nostre... per matar-lo, si volem 1920: 11.35
—[...] és nostre... per a matar-lo, si volem 1952: 24.7

estirà les [...] potes [...] per desentumir-les 1920: 7.13
estirà les potes [...] per desentumir-les 1952: 17.13

[però en canvi:] matin per ensenyar [...] a matar 1920: 9.38
matin per a ensenyar [...] a matar 1952: 21.6

—[...] mai del món la fam se'ls oblidi 1920: 7.26
—[...] mai del món la fam no se'ls oblidi 1952: 18.5

—[...] mai s'ha escaigut 1920: 11.7
—[...] mai no s'ha escaigut 1952: 23.9

es sent a Shere Khan 1920: 9.12
se sent [Ø] Shere Khan 1952: 20.10

prohibeix a totes les feres el menjar home 1920: 9.37
prohibeix a totes les feres de menjar home 1952: 21.5

no gosava a escometre 1920: 12.13
no gosava escometre 1952: 25.3

és el més feble [...], considerant-se els atacs contra d'ell 1920: 10.2
 és el més feble [...], i es considera els atacs contra ell 1952: 21.17

es disparà [...], tornant a caure al mateix lloc 1920: 10.29
 es disparà [...], i tornà a caure al mateix lloc 1952: 22.15

(4) *Es corregeixen les solucions lèxiques d'acord amb la normativa.*
 Aquí la comparació sistemàtica ens mostraria com la inseguretat que subsistia encara l'any 1920 (el *Diccionari general* no va poder aparèixer fins al 1932) havia anat quedant enrere amb la consolidació progressiva de la llengua escrita abans del desenllaç de la Guerra Civil; i posaria de relleu problemàtiques interessants derivades de la reforma lingüística, com ara la restitució d'una fraseologia genuïna o el manteniment del lèxic col·loquial. Aquests exemples en donen només una petita mostra:

—;Que macos 1920: 8.21
 —;Que preciosos 1952: 19.2

s'esmunyí dins el círcol 1920: 14.38
 s'esmunyí dins el cercle 1952: 29.4

—[...] No estic en lo cert? 1920: 15.9
 —[...] No és cert, això? 1952: 29.23

Algunes variants permeten conjeturar tendències que van més enllà de l'ajustament del text a la normativa. Hi veiem el traductor intervenint en la seva primera versió per millorar-la, d'acord amb un coneixement més precís de la llengua o amb un gust personal que ha canviat. (I sovint aquest canvi es pot correlacionar amb un canvi en el model de referència generalment admès.)

(5) *Es corregeixen les solucions lèxiques d'acord amb el sentit propi (amb alguna correcció innecessària, estilística):*

té un caient a tornar-se foll 1920: 8.2
 té una tendència a tornar-se foll 1952: 18.12

un llop acostumat a portar 1920: 10.40

un llop avesat a portar 1952: 22.27

(6) *Les solucions s'ajusten més a l'ús i/o es fan més simples:*

estirà les seves potes 1920: 7.13

estirà les potes 1952: 17.13

—[...] ha parlat en la seva defensa 1920: 15.19

—[...] ha parlat per defensar-lo 1952: 30.3

—¡Que macos són els teus nobles fills! 1920: 8.21

—¡Que preciosos, els teus nobles fills! 1952: 19.2

la veritable raó d'això és que 1920: 9.40

la veritable raó [Ø] és que 1952: 21.9

contra quina cosa es llançava 1920: 10.27

contra què es llançava 1952: 22.13

aquells dies en què va guanyar a Comare Lloba 1920: 12.9

aquells dies que va guanyar Comare Lloba 1952: 24.30

—[...] sense l'avís degut 1920: 8.40

—[...] sense el degut avís 1952: 19.21

en lluita ferma 1920: 12.9

en dura lluita 1952: 24.30

(7) *Canvia el model de llengua:*

però ultra això, també 1920: 7.31

però també 1952: 18.10

—Moltes mercès 1920: 8.20

—Moltes gràcies 1952: 19.1

—[...] ha mudat dels seus paratges 1920: 8.33

—[...] ha canviat de paratges 1952: 19.14

- Per quelcom la seva mare li deia *Lungri* 1920: 8.43
- Per alguna cosa la seva mare li deia *Lungri* 1952: 19.25

- Hi ha quelcom que puja la muntanya 1920: 10.20
- Algú puja per la muntanya 1952: 22.5

- Compare Llop eixí algunes passes enfora 1920: 10.13
- Compare Llop avançà unes passes fora de la cova 1952: 21.28

- els lloparrons resten en llibertat de córrer 1920: 12.46
- els lloparrons queden en llibertat de córrer 1952: 26.6

Més enllà dels exemples de canvis concrets que proporcionen, les variants ens permeten anar sumant observacions com les anteriors, i construir un horitzó d'expectatives: el «sistema» de valors lingüístics i estilístics del traductor en cada moment, per dir-ho repetint els termes de Segre. Des de la lògica d'aquest sistema, es fan visibles llavors alguns llocs significatius que no han canviat d'una versió a l'altra, i sobre aquests podem construir també afirmacions generals.

(8) *Es mantenen solucions que no són les de l'ús en la llengua parlada (la de Barcelona), fins i tot en els diàlegs:*

- Entra, doncs, i cerca 1920: 8.10
- Entra, doncs, i cerca 1952: 18.22

- àdhuc el tigre mateix fuig 1920: 8.4
- àdhuc el tigre mateix fuig 1952: 18.15

- [...] no ha pogut matar sinó bestiar 1920: 8.45
- [...] no ha pogut matar sinó bestiar 1952: 19.27

- D'aquí estant 1920: 9.12
- D'aquí estant 1952: 20.10

- llurs cadells [...] llur ramat 1920: 9.38-40
- llurs cadells [...] llur ramat 1952: 21.6-8

homes bruns 1920: 9.44

homes bruns 1952: 21.12

—[...] el cadell és meu i a la fi l'hauran les meves dents 1920: 12.20

—[...] el cadell és meu i a la fi l'hauran les meves dents 1952: 25.10

adesiara un llop dels vells s'acostava 1920: 13.27-28

adesiara un llop dels vells s'acostava 1952: 27.5-7

(9) *La tonalitat estilística general és pràcticament la mateixa, a pesar dels canvis*

[...] que la Llei era com la Liana Gegant, car arriba a totes les espatlles i ningú no pot fer-se'n escàpol.

— Quan hakis viscut tant com jo, Germanet, veuràs com tota la Jungla obeeix (quan s'escau el temps) a una Llei única. I no et serà pas cosa plaent de veure — digué Baloo. ||

A Mowgli aquesta conversa li entrà per una orella i li eixí per l'altra, car un minyó que es passa la vida entre menjar i dormir, no es capté pas de cap cosa fins que li ve arran del nas. Però arribà un any que les paraules de Baloo esdevingueren d'allò més exactes: i Mowgli pogué veure tota la Jungla sotmesa a la Llei. (1923: 95-96)

[...] que la Llei era com la Liana Gegant, car arriba a totes les espatlles i ningú no pot fer-se'n escàpol.

—Quan hakis viscut tant com jo, Germanet, veuràs alguna tongada en què tota la Jungla obeeix una Llei única. I no et serà pas cosa plaent de veure — digué Baloo.

A Mowgli aquesta conversa li entrà per una orella i li sortí per l'altra, car un minyó que es passa la vida menjant i dormint no es preocupa gaire de les coses fins que les té ran del nas. Però arribà un any en què es complí exactament el que havia anunciat Baloo, i Mowgli pogué veure tota la Jungla sotmesa a la Llei. (1952b: 6)

Aquestes últimes afirmacions i els seus exemples ens han de servir per adonar-nos que no n'hi ha mai prou amb una primera impressió de conjunt, si l'objectiu és historiar la llengua literària. Les variants, com hem vist, tenen la virtut de proporcionar per a l'anàlisi unitats

textuals ben distingides i datades amb precisió. Per dir-ho una altra vegada amb les paraules de Segre (subratllades en els llocs que ara ens interessen), les variants,

sorprenent l'escriptor en plena feina, ens permeten saber quins efectes buscava, on posava l'accent, *quins ideals estilístics mirava de realitzar*. Mentre que en l'estudi del text definitiu es confronta la seva llengua amb la llengua literària de l'època, el seu codi figuratiu amb els estereotips difosos al seu temps, etc., *les variants permeten relleus més microcòspics, comparacions entre fases del seu mateix idiolecte*, entre actuacions d'un mateix estereotip. (SEGRE 1996: 12)

Filant molt prim, podem dir que les variants aporten dades empíriques per a la caracterització del llenguatge dels traductors i per a la història de la llengua literària en una doble direcció. Les actuacions destitutives (pròpies de les variants d'aquest nom i també de les variants anomenades substitutives) posen de relleu les solucions que han esdevingut inacceptables en el text segon, o sigui en el nou model lingüístic i estilístic. Serveixen per caracteritzar aquest nou model (indirectament) i sobretot allò que era singular en l'antic (directament): allò que havia estat possible, perquè apareix en el text primer, i després va deixar de ser-ho. Les afirmacions generals que hi construïm al damunt poden tenir tant un sentit negatiu (per exemple, consignant les qüestions no resoltes, les vacil·lacions, les aplicacions defectuoses de la norma) com un sentit positiu (per exemple, constatant els experiments lingüístics posteriors a la reforma). En canvi, les actuacions instauratives (pròpies de les variants d'aquest nom i també, un altre cop, de les variants substitutives) posen de relleu les solucions acceptades i preferides en el text segon, i en el nou model lingüístic i estilístic que aquest text representa. Serveixen per caracteritzar el nou model en la mesura que identifiquen en unitats aïllades allò que té de nou i de diferent respecte al model anterior, i és damunt d'aquestes unitats que es poden construir llavors les afirmacions generals.

La voluntat de revisió, s'ha dit amb encert, respon «al zel dels escriptors per la claredat, la precisió i la composició del missatge»; i l'adequació al codi lingüístic normatiu no seria sinó un vessant d'aquest zel, per més important que hagi estat el seu paper en la his-

tòria del català literari contemporani (VENY-MESQUIDA 2004: 172). En el cas de Marià Manent que ens ha servit d'exemple hem pogut veure com el traductor, quan reprèn l'autoritat sobre el seu text per a la reedició, l'ajusta a la norma lingüística, al model de llengua i a l'ideal estilístic que considera vigents en el moment en què l'està revisant. Per això hi podem aprendre com era no solament la llengua de la traducció, sinó també la de l'escriptor: les variants —observa encara Segre (1996: 16)— «tendeixen a l'homeòstasi del sistema lingüístic-estilístic del poeta, i per tant potencialment inverteixen, en la sincronia, tots els seus textos».

Per tancar provisionalment aquestes notes, podem preguntar-nos si això és ben bé així quan el text revisat és una traducció: en el fons, si es poden realment equiparar la llengua de l'escriptor quan tradueix i la de les seves creacions originals. La qüestió és massa complexa per resoldre-la ara en quatre ratlles, però en la teorització contemporània sobre la traducció literària hi podem trobar idees que serveixen, si més no, per orientar-ne una resposta. Gideon Toury (1991, 1995: 267-274) ha examinat una possible «llei d'estandardització» en la traducció, la que estableix que en els textos produïts pels traductors «els textemes de l'original tendeixen a convertir-se en repertoremes de la traducció i de la cultura meta» (entenent per «textema» qualsevol signe subjecte a relacions textuais, i per tant portador de funcions textuais; i per «repertorema» qualsevol signe que formi part d'un repertori institucionalitzat). Dit d'una altra manera, i cenyint-ho a la qüestió que ara ens interessa: en traducció, les relacions textuais visibles en les paraules de l'original tendrien a ser modificades o ignorades en favor d'altres opcions més habituals —opcions estàndard— ofertes pel repertori de la llengua meta. Però a la vista de múltiples exemples que clarament contradiuen això, la llei s'ha de matisar o condicionar. Sembla que es compleix més bé com més perifèrica és la posició de la literatura en traducció dins el sistema literari; i sembla també que la traducció tendeix a assumir aquesta posició perifèrica. Però en els casos en què la traducció ocupa un lloc central dins el sistema, la llei d'estandardització no es compleix, o és violada.

Podem relacionar-hi, potser, el que hem observat comparant les versions de 1920-23 i 1952 de la traducció de Marià Manent. La pri-

mera correspon a un moment històric de construcció de la llengua literària després de la depuració a què l'havia sotmesa la reforma de Fabra, construcció a la qual les traduccions havien de contribuir també, i de manera crucial; en aquest moment no ocupaven una posició perifèrica dins el sistema. La segona versió, en canvi, ja pertany a un moment de certa estabilitat de la llengua literària, després del conreu intensiu dels anys vint i trenta;⁶ les traduccions s'hi podien ajustar, ja no havien d'obrir camí: diríem que ja no ocupaven una posició tan central dins el sistema.

Encara que publicat en el desert de la postguerra, el segon text de Manent enllaça amb aquest model dels anys vint i trenta, un estàndard incipient. Hi enllaça sense confondre-s'hi: encara és la llengua «noucentista» de les traduccions de la Biblioteca Literària i dels seus anys de formació, però més ben esporgada de tot allò que havia estat reconegut finalment com a espuri, revisada ja (mínimament) respecte a allò que no havia arribat a quallar dins la llengua escrita, i més atenta a un ús que ja podia ser el «bon ús», perquè havia pogut comptar durant uns quants anys amb la referència normativa. Segurament respon a tots aquests factors el canvi en «el gust estilístic» a què es referia ell mateix en la «Nota del traductor». I d'acord amb l'argumentació que hem anat desplegant, podem conjecturar que l'ajustament a aquest canvi de gust ha de ser més ostensible aquí que en la seva obra de creació coetània.

BIBLIOGRAFIA

- ISELLA (1987): Dante Isella, «Le varianti d'autore (critica e filologia)», dins: *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Pàdua: Liviana, p. 3-17.
- ISELLA (1990): Dante Isella, «Ancora sulla critica delle varianti», *Filologia e Critica*, any XV, núm. 2-3, p. 281-297; repr. dins: *L'idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni*, Torí: Einaudi, 1994, p. 306-323.

6. Vegeu al respecte d'això les consideracions de Josep Marco, també en relació amb la llei d'estandardització de les traduccions (2009: 21-22).

- KIPLING (1920): Rudyard Kipling, *El llibre de la Jungla*, traducció de Marià Manent, Barcelona: Editorial Catalana; «Biblioteca Literària» s. n. [35].
- KIPLING (1923): Rudyard Kipling, *El llibre de la Jungla*, segon volum, traducció de Marià Manent, Barcelona: Editorial Catalana; «Biblioteca Literària» s. n. [66].
- KIPLING (1935a): Rudyard Kipling, *El llibre de la Jungla*, traducció de Marià Manent, Barcelona: Llibreria Catalònia; «Biblioteca Literària» s. n. [35].
- KIPLING (1935b): Rudyard Kipling, *El llibre de la Jungla*, segon volum, traducció de Marià Manent, Barcelona: Llibreria Catalònia; «Biblioteca Literària» s. n. [66].
- KIPLING (1952a): Rudyard Kipling, *Primer llibre de la Jungla*, traducció de Marià Manent, Barcelona: Selecta; «Biblioteca Selecta Universal» 3.
- KIPLING (1952b): Rudyard Kipling, *Segon llibre de la Jungla*, traducció de Marià Manent, Barcelona: Selecta; «Biblioteca Selecta Universal» 4.
- KIPLING (1987): Rudyard Kipling, *The Jungle Books*, ed., intr. i notes de Daniel Karlin, Harmondsworth: Penguin.
- MANENT (1952): Marià Manent, «Nota del traductor», dins: KIPLING (1952a: 11-14).
- 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: Ortín, Marcel, i Pujol, Dídac (ed.), *Llengua literària i traducció (1890-1939)*, Lleida, Punctum — TRILCAT, p. 9-31.
- ORTÍN (2011): Marcel Ortín, «Aspectes institucionals i culturals de la reedició de traduccions. El cas de la Biblioteca Literària de l'Editorial Catalana», dins: Gavagnin, Gabriella, i Martínez-Gil, Víctor (ed.), *Entre literatures. Hegemonies i periferies en els processos de mediació literària*, Lleida: Punctum / GELCC, p. 101-120.
- REISS (1971): Katharina Reiss, *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*, 3a ed., 1986, Múnic: Hueber; citat per la traducció a l'anglès: *Translation criticism: The potentials and limitations*, trad. d'Erroll F. Rhodes, Manchester / Nova York: St Jerome / New York American Bible Society, 2000.
- REISS i VERMEER (1991): Katharina Reiss, Jans J. Vermeer, *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, Tubinga: Max Niemeyer; citat per la traducció al castellà: *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*, trad. de Sandra García Reina i Celia Martín de León, coord. de Heidrun Witte, Madrid: Akal, 1996.
- SEGRE (1985): Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torí: Einaudi.

- SEGRE (1996): Cesare Segre, «La genesi del testo: critica delle varianti e critica genetica», dins: Muñoz, María de las Nieves, i Amella, Francisco (ed.), *La costruzione del testo in italiano. Sistemi costruttivi e testi costruiti*, Barcelona / Florència: Universitat de Barcelona / Franco Cesati, p. 11-21.
- SEGRE (2001): Cesare Segre, *Ritorno alla critica*, Torí: Einaudi.
- TOURY (1991): Gideon Toury, «What are Descriptive Studies into Translation Likely to Yield apart from Isolated Descriptions?», dins: Van Leuven-Zwart, Kitty, i Naaijken, Tom (ed.), *Translation Studies: The State of the Art*, Amsterdam / Atlanta: Rodopi, p. 179-192.
- TOURY (1995): Gideon Toury, *Descriptive Translation Studies and beyond*, Amsterdam / Filadèlfia: John Benjamins; ed. ampl. 2012.
- VENY-MESQUIDA (2004): Joan Ramon Veny-Mesquida, «La revisió de la pròpia obra en els escriptors contemporanis: notes per a una tipologia de motius», *Estudis Romànics*, vol. XXVI, p. 155-181.

DISCURSOS SOBRE LA LITERATURA INTERCULTURAL CATALANA: ENTRE L'ELOGI DE L'EXOTISME I LA RECERCA IDENTITÀRIA

PILAR ARNAU I SEGARRA

Literatura Contemporània: Estudis Teòrics i Comparatius-UIB

1. INTRODUCCIÓ: ELS PRECEDENTS

El sociòleg Salvador Cardús afirmava fa poc que «a Catalunya la immigració ha estat el fenomen més rellevant del segle XX, el que ha marcat més profundament la societat catalana en el segle XX. El que ha fet els catalans del segle XX». (CARDÚS 2004: 39)

Efectivament, Catalunya ha experimentat tres grans onades d'immigració durant aquest segle XX emfatitzat per Cardús. La primera fou la dels «murcianos», que va dur Carles Sentís a escriure una sèrie de reportatges a la revista *Mirador*,¹ i la segona fou la que s'emmarca temporalment en els anys cinquanta i seixanta; dos processos migratoris de gran volum, «d'unes dimensions gairebé úniques, i [dels quals] gairebé no en tenim consciència» (*op.cit.*). Malgrat ser una immigració massiva, presentava una homogeneïtat lingüística (majoria de castellanoparlants) i un motiu migratori principal (millorar les condicions econòmiques).

Paradoxalment, però, aquesta riquesa migratòria contrasta radicalment amb la migradesa de les seues representacions culturals (FERNÁNDEZ 2006: 223). Així, fins a mitjan anys seixanta, la literatura catalana no atorgà gaire espai als processos migratoris propis. Tret d'algunes excepcions remarcables com *Contra la nit d'Oboixangó*

1. L'any 1932, el periodista Carles Sentís (1911-2011) va realitzar una sèrie d'articles, per encàrrec de la revista catalana *Mirador*, sobre l'emigració dels murcians a Catalunya. Amb aquest objectiu es desplaçà a Múrcia i féu el viatge de tornada —de 28 hores!— en un autobús pirata ple de gom a gom amb emigrants murcians, el “Transmiserià”, com ell l'anomenà. L'any 1994, Edicions La Campana els publicà en un sol volum sota el títol: *Viatge en Transmiserià. Crònica viscuda de la primera gran emigració a Catalunya.*

(1953), de Jordi Sarsanedas, o *Combat de nit* (1959), de Josep Maria Espinàs, els escriptors catalans que romangueren al país després de la Guerra Civil no donaren veus a la immigració, malgrat la importància d'aquest fenomen per al desenvolupament demogràfic i econòmic de Catalunya.

Quan el 1964 Francesc Candel publicà *Els altres catalans*, obra de referència obligada, aquest sentiment de mútua negació encara era viu (Guillamon 2005:47). El mateix any, Concepció G. Maluquer publicava *Gent del sud* (1964), sobre la segona immigració de murcians a Catalunya, en aquest cas al Pallars, i només dos anys més tard, Lluís Ferran de Pol publicaria *Miralls tèrbols* (1966), una obra que s'ha considerat precursora de la trilogia proletària catalana de Julià de Jòdar, publicada a partir de finals del anys noranta.²

A Mallorca, però, el desenvolupament brutal del sector turístic provocà als anys seixanta una onada migratòria sense precedents que els joves narradors mallorquins coetanis s'apressaren a tractar en les seues obres, a partir de finals de la mateixa dècada, com ara Antònia Vicens a *39º a l'ombra* (1968), Maria Antònia Oliver a *Cròniques d'un mig estiu* (1970), Gabriel Tomàs a *Corbs afamegats* (1973) o Jaume Santandreu a *Camí de coix* (1981) (ARNAU I SEGARRA 1999). Amb el pas del temps, la relació entre autòctons i immigrants castellanoparlants, mallorquins i forasters, deixaria de ser un tabú per als escriptors i el tractament de la immigració castellanoparlant deixaria de ser una excepció en la literatura catalana. Obres com *Carrer Bolívia* (1999) de Maria Barbal, l'esmentada trilogia de Julià de Jòdar, la narració *Davant del rei de Suècia*, a l'aplec *El millor dels móns* (2011) de Quim Monzó o *Els castellans* (2011) de Jordi Puntí en donen testimoni.

La tercera gran onada migratòria que ha experimentat el país durant el segle XX presenta unes característiques diferents a les anteriors: es tracta d'una immigració heterogènia, multilingüe, d'origen principalment sud-americà i nord-africà, però també subsaharià, xi-

2. Julià de Jòdar és autor d'una trilogia sobre la problemàtica migratòria al nord de Barcelona. Es tracta del cicle format per les novel·les *L'atzar i les ombres*, compost per *L'àngel de la segona mort* (1997), *El trànsit de les fades* (2001) i *El metall impur* (2006).

nès, paquistanès i dels països de l'est europeu. Ha estat una immigració massiva, descontrolada, sense cap planificació concebuda des de la societat receptora, una immigració que ha generat canvis demogràfics, socials, econòmics, culturals i religiosos gairebé radicals a la societat catalana.

L'arribada massiva d'immigrants ha contribuït a la formació d'àrees multiculturals i cosmopolites, sobretot a les grans ciutats com Barcelona, però també ha generat la creació de barris de majories ètniques foranies amb la desaparició progressiva de la població autòctona. És el fenomen anomenat *white flight*³. En una dècada hem passat de ser un país amb poca població immigrant estrangera (especialment residents anglesos, alemanys i francesos a zones turístiques privilegiades) a esdevenir el territori amb major recepció neta d'immigració d'Europa (CEBOLLA BOADO/GONZÁLEZ FERRER 2008).

Si aquesta diversitat immigratòria es va materialitzar ràpidament a les arts plàstiques, la música, la dansa i fins i tot a la «maltractada» gastronomia, la seua presència no ha estat tan impactant a la literatura. A mitjans dècada passada Julià Guillamón (2005) i Josep Anton Fernández (2006) subratllaven la disparitat quantitativa entre el volum migratori a Catalunya i la manca de les seues representacions literàries.

Deu anys més tard, la situació no ha canviat gaire. Tret d'algunes comptades excepcions, com ara les narracions de Toni Sala, els escriptors catalans no han assumit els darrers processos migratoris com a motiu literari en la seua escriptura. A favor seu podríem al·legar que es tracta d'un fenomen molt recent, especialment si el comparem amb altres països com ara França, Gran Bretanya o Alemanya, on ja hi ha immigrants de tercera i quarta generació i on la temàtica migratòria es va incorporar fa dècades a la literatura del país de recepció. Ara, però, a Catalunya no han estat els escriptors autòctons sinó precisament els escriptors d'origen estranger, i en alguns casos fins i tot els de primera

3. *White flight*, o fugida blanca, és un terme d'origen nord-americà que designa un fenomen migratori creixent en algunes ciutats que té lloc quan els autòctons blancs «fugen» dels barris on han viscut durant anys i es muden a altres zones de la ciutat amb menor nombre d'immigrants o persones de color.

generació, els qui han assumit el rol de portaveus de la literatura migrant.

En aquest context, la irrupció recent de noves veus foranes autorials ha sacsejat el concepte de pertinença a la literatura catalana. El debat sobre la definició d'aquesta literatura s'ha trasbalsat rotundament, primer, a partir de l'any 2003 amb els relats autobiogràfics d'Asha Miró i, posteriorment, el 2008, amb la concessió del premi Ramon Llull de novel·la a *L'últim patriarca*, de Najat El Hachmi. A aquestes dues autores s'hi han sumat altres veus d'origen estranger i escriptura en català, com ara Laila Karrouch, Pius Alibek o Saïd El Kadaoui, els quals manifesten conceptes poètics diversos i enriqueixen i internacionalitzen la literatura catalana.

2. INTERCULTURALITAT I LITERATURA

2.1 Discursos interculturals

La incorporació de les noves veus migrants a la literatura catalana contemporània, fenomen que encara no té parangó quantitatiu a la literatura castellana, ha generat espais d'instabilitat, de crisi (crisi entesa com a canvi sobtat) i sobretot ha estat generadora de modificacions del cànon. Aquests fenòmens responen a processos d'interculturalitat creixents en la discursivitat contemporània.

Seguint les tesis de l'antropòleg Carrasco Muñoz (2005) la interculturalitat seria un procés d'interacció entre societats diferenciades en contacte i/o comunitats o grups en el marc d'una societat global. Aquesta interacció ha de provocar modificacions recíproques i crear nous espais culturals heterogenis. Per tant, la interculturalitat és un concepte integrador, dinàmic i obert, no una eina d'assimilació i d'aculturació.

La *interculturalitat* es diferencia de la *multiculturalitat* perquè aquesta es basa en el reconeixement de la diversitat, però des d'una òptica centrada de la cultura dominant, mentre que la interculturalitat abraça les relacions complexes, les negociacions i els intercanvis múltiples. Com observa la sociòloga Catherine Walsh, la interculturalitat

cerca desenvolupar una interrelació equitativa entre pobles, persones, coneixements i pràctiques culturals diferents, una interacció que parteix del conflicte inherent en les asimetries socials, econòmiques, polítiques i de poder (WALSH 2004: 45). Per tant, la interculturalitat fomenta les relacions d'intercanvi i qüestiona les estructures dominants, ja que cerca la seua transformació. La interculturalitat introdueix els conceptes de reciprocitat en els intercanvis, i de complexitat en les relacions entre cultures (CLANET 1993: 21).

Malgrat tot el que hem dit fins ara, cal tenir present que s'ha difós extensament la tendència a referir-se a la *multiculturalitat* quan es parla de *literatura intercultural*, tot centrant-se en el sistema cultural occidental (sobretot de l'oest europeu i del nord-americà), i ometent, per desconeixement o per eurocentrisme, o pels dos motius, la diversitat que aporten les cultures del tercer món i la diferència entre aquestes i les del primer món. Com afirma el japonòleg nord-americà Earl Miner, els estudis interculturals proporcionen un besllum d'esperança en la comprensió de qüestions espinoses com l'estatut de veritat de la literatura i dels valors literaris en comunitats minoritàries que fins fa pocs anys no tenien cap presència important en l'escenari literari universal, ja que no pertanyien a la cultura eurocèntrica dominant (MINER 1993: 195 i ss).

Els discursos interculturals pressuposen un pensament dialògic, en que la pròpia historiografia ha de ser revisada críticament. En aquest sentit, el diàleg intercultural no és un camí fàcil. Hamid Reza Yousefi observa que cal desenvolupar la capacitat de compenetració amb l'altre i, a més, que cal saber promoure una empatia autèntica que es marqui com a objectiu la comprensió de les demandes de l'altre. I això suposa, també, tenir la voluntat de permetre el qüestionament de la pròpia perspectiva i viceversa (YOUSEFI 2008: 257).

Però l'etnocentrisme dominant a Occident frena les aspiracions dels discursos interculturals. Claude Clanet observava que

C'est de ce paradoxe de devoir penser et vivre simultanément l'unité et la pluralité que naît la difficulté -voire pour certains l'impossibilité- de concevoir une société interculturelle. A ceci une raison simple, mais dont la force psychologique est considérable : notre propre ethnocen-

trisme, la certitude que nous avons que nos croyances, nos modes de penser -ceux de notre groupe socio-culturel- sont les seuls valables et qu'ils s'appliquent à l'humanité tout entière. (CLANET 1993: 214)

Però reconèixer l'evidència de les diferències culturals, fins i tot del dret a la diferència, no són condicions suficients per a superar l'etnocentrisme. Clanet hi exclama:

Je peux fort bien accepter l'autre comme différent, respecter ces différences, mais faire en sorte que celles-ci ne m'atteignent pas dans mon être, dans mes certitudes, dans mon identité... Pour que j'en vienne à mettre ceux-ci en doute, il faut que j'acquière la conviction que les croyances, les modes de pensée, les systèmes de référence de l'autre sont aussi valables que les miens, parce que, comme les miens, ils sont l'aboutissement, le produit d'une culture? (*op.cit*)

Per tant, la interculturalitat requereix un esforç anti-etnocentrista, un posicionament autocrític que molt sovint és contrari als valors adquirits durant els processos educatius i socialitzadors que han contribuït a la formació de la identitat dels individus.

2.2 Comunicació intercultural

Parlar d'interculturalitat ens condueix ineludiblement a tractar-la també en el camp de la comunicació intercultural. Amb aquest concepte entenem aquelles situacions en què el flux d'informació té lloc entre individus o grups d'individus que empen regles comunicatives diferents o parcialment diferents. Galina Koptelzawa adverteix del fet que una part d'aquestes regles estan interioritzades, són inconscients i irreflexives, la qual cosa augmenta el risc potencial d'interferències de comunicació en contrast amb les situacions comunicatives monoculturals (KOPTELZAWA 2004: 64). Efectivament, gràcies sobretot al desenvolupament de la tecnologia de les comunicacions, però també als intercanvis econòmics i als moviments migratoris, han sorgit noves situacions comunicatives entre individus de contextos diversos.

2.3 Literatura intercultural

I aquests processos es reflecteixen també en el món literari. D'una banda, el desig integrador que du implícita la literatura intercultural provoca que l'escriptor immigrant vulgui fer visible davant la societat on està immers l'esforç d'una nova realitat protagonitzada per la població immigrant.

La interculturalitat literària ha estat font d'investigació teòrica sobretot en el món germànic, mentre que la recepció multicultural ha estat objecte d'estudi fonamentalment en els països anglosaxons (BLI-OUMI 2003). Els teòrics alemanys més implicats, però, tenen la singularitat, com veurem tot seguit, de ser investigadors d'origen estranger que, formats a universitats alemanyes, s'han especialitzat en la literatura migratòria alemanya. L'aplicació del terme a l'espai literari encara no ha generat un acord per al seu ús denotatiu (BORRERO ZAPATA 2009: 84). Per a Carmine Chiellino (CHIELLINO 1998, 2000, 2007), escriptor i germanista alemany d'origen italià, la literatura intercultural sorgeix vinculada als col·lectius etnoculturals que resideixen a Alemanya —fonamentalment italians, turcs, grecs, russos, eslaus, ex iugoslavs, espanyols, àrabs, etc.).⁴ Per al crític italo-alemany, aquesta literatura neix de la fusió de dues cultures lingüístiques que han creat una obra equivalent a les dues literatures⁵. Chiellino exposa que per a que una obra pugui ser denominada en la categoria de literatura intercultural ha de reunir tres factors⁶:

4. Podeu llegir els treballs sobre les literatures de les minories ètniques realitzats per quinze autors procedents de cadascun de la minoria sobre la que escriuen a Chiellino (2007), ps. 63-274.

5. «Sie führen zwei Sprachkulturen zusammen und lassen dabei ein Werk entstehen, das in beiden Literaturen gleichwertig ist» (CHIELLINO 2007: 395).

6. «Aber was macht die Gleichwertigkeit eines Werkes in zwei oder mehreren Literaturen aus? Mindestens drei innovative Komponenten sind nötig: An erster Stelle ist das Projekt eines interkulturellen Gedächtnisses zu erwähnen, an dem sich Romanautoren/innen und Lyriker/innen gleichermaßen beteiligen. Die Entstehung eines interkulturellen Gedächtnisses in ihren Werken ist der Beweis dafür, daß Aus- und Einwanderung keine Flucht ins Paradies sondern ein Lebensprojekt ist. An zweiter Stelle ist die dialogische Zusammensetzung der Sprache zu sehen [...]. An dritter Stelle steht die Präsenz eines interkulturellen Gesprächspartners und Lesers neben

1. *La memòria intercultural*: un projecte de vida (*Lebensprojekt*) per als escriptors en què la immigració i l'emigració no siguin una fugida cap al paradís.

2. Un *tractament dialògic de les llengües d'escriptura* en què els autors mantinguin un diàleg entre l'alemany i les seues llengües maternes respectives, tant si escriuen en alemany com si ho fan en la seua llengua materna.

3. Un interlocutor intercultural (*interkultureller Gesprächspartner*) com a lector, al costat del lector implícit de la pròpia cultura. L'interlocutor i el lector pertanyen a cultures lingüístiques diferents.

Tot plegat, per a Chiellino la literatura intercultural es defineix com a un espai de creació artística al qual pertanyen dos o més àmbits culturals. Aquesta diversitat enriqueix l'escriptura i amplia les possibilitats d'expressió. A més, atorga a l'escriptor l'oportunitat d'elaborar un projecte estètic a partir de l'encontre entre diverses cultures, llengües i espais vitals. Som davant un diàleg intercultural, un horitzó desitjable i possible que transcendeix el nivell nacional o personal.

Per la seua banda Aglaia Blioumi, germanista d'origen grec, parteix d'un model d'observació bicultural i proposa la creació de noves categories supranacionals o transnacionals; en altres paraules, la nacionalitat única que es troba implícita en els models monoculturals se supera amb un nou model supranacional que deixa enrere la reducció ètnica sorgida de la dialèctica entre majories i minories culturals (BLIOUMI 2003: 248).

El model teòric de Blioumi per a "detectar" la literatura intercultural està basat en teories psicològiques. Es podrien resumir en quatre qüestions primordials:

dem impliziten Leser aus der eigenen Kultur. Gesprächspartner und Leser gehören somit unterschiedlichen Sprachkulturen an. Auf dieser Basis entstehen Werke, die weder auf diese noch auf jene Literaturtradition zurückzuführen sind. Sie bilden etwas Neues innerhalb der deutschen Sprachkultur und der literarischen Tradition der Herkunftskultur. Und selbst wenn die Inhalte der Werke weiterhin bikulturell ausgerichtet sind, verleiht ihnen etwas kreative Vorgehen interkulturelle Authentizität.» (CHIELINO 2007: 395)

1. La distància del rol, és a dir, *com ens veuen?*
2. L'empatia: *perquè ens veuen així?*
3. La tolerància de l'ambigüitat: *és estrany el que és diferent?*
4. La representació de la identitat: *qui sóc jo?*

Per a Adrian Bieniec (2009: 233-239) la literatura intercultural ha de reunir cinc espais vitals que haurien d'aparèixer -amb major o menor proporció- en aquests tipus de textos:

1. Memòria cultural: cultura d'origen i cultura del país d'immigració
2. Llengua: llengua vehicular i llengua latent
3. Espai: del record i del "recordar"
4. Societat: país d'origen i d'immigració
5. Eros: en la monoculturalitat i la interculturalitat.

Totes aquestes teories tenen en comú una certa sociologització de la literatura, la qual cosa suposa una limitació decisiva de la nomenada literatura intercultural. En el marc de les definicions que hem presentat fins ara, les obres es cataloguen en relació a la seua aportació sociològica, directament vinculada a la nacionalitat de l'autor, i desproveïda de valoracions estètiques, si aquestes no coincideixen amb el capital simbòlic de la cultura (BORRERO ZAPATA 2009: 86). Pensem que, com afirma Bernd Stratthaus (2006), l'origen ètnic i racial és el criteri determinant que s'ha pres en compte més sovint a l'hora de categoritzar els textos.⁷ Considera que les perspectives emprades en els darrers anys han quedat obsoletes: la biografia més l'argument continua sent a Alemanya la fórmula màgica reconeguda per a sistematitzar els autors i el seus textos.⁸ Segons Stratthaus, la intercultural-

7. «[...] es ginget nicht mehr um die Texte, sondern nur noch um die Herkunft der Autoren. Diesen Sachverhalt könnte man als Soziologisierung der Literatur bezeichnen, um die Tendenz zu verdeutlichen, Texte nach der Person des Autors und seinen Lebensumständen zu beurteilen und somit das genuin Textuelle zu vernachlässigen, das doch wohl in der Ablösung vom Autor besteht. Ähnliche Probleme gibt es natürlich auch in sämtlichen ehemaligen Kolonialgebieten.» (STRATTHAUS 2006: 11)

8. «Biographie plus Stoff bleibt somit in Deutschland bislang die weitgehend

litat és un instrument per a desenvolupar praxis interpretatives, i no s'ha de considerar un element delimitador per a agrupar tot un seguit de textos al marge del cànon tradicional. La realitat exigeix mètodes dinàmics, diferents dels que hem heretat del paradigma monocultural. L'oposició entre una lectura político-sociològica i una lectura estètica dels textos s'hauria d'ignorar. El valor de la interculturalitat literària resideix en l'àmbit dels temes i de les formes estètiques perquè els textos no estan tancats dins dels límits de la llengua, l'ordenació cultural i la canonització sinó que tracten aquestes categories i justament així és com les poden superar.⁹ (STRATTHAUS 2006: 7).

Una altra definició de literatura intercultural és la que fa Iván Carrasco (2006) a propòsit del nou cànon xilè. Carrasco és categòric quan afirma que la interculturalitat literària és la relació entre ètnies, cultures, llengües i dialectes produïda en i pels textos literaris, etnoliteraris, és a dir, un tipus de comunicació artística, d'interacció efectiva, virtual o fictícia entre representants de grups ètnics i societats diferenciades en situació de contacte, els quals es modifiquen i transformen en la complexa situació d'interacció o reciprocitat en què es troben. La situació intercultural modela els textos en els quals els subjectes autorials i discursius denuncien, dialoguen, interinflueixen, construeixen imaginaris, doctrines i gèneres a partir dels seus etnocentrismes. Són processos de construcció textual i redifinició identitària en què es barregen llengües, dialectes i —en el cas xilè— discursos aborígens, estrangers i criolls, a més de retòriques i poètiques tradicionals i innovadores. La interculturalitat literària és una forma d'hibridació cultural i textual que es presenta com a expressió de la superposició d'ètnies i cultures (CARRASCO 2006: 316)

La definició de Carrasco té la singularitat que no exigeix un origen estranger a l'autor dels textos: es pressuposa una relació entre grups diversos, una interacció. És la situació intercultural la que afai-

anerkannte magische Formel für die Zuordnung eines Autors und seiner Texte zur interkulturellen Literatur.» (STRATTHAUS 2006: 37)

9. «Texte sind nicht gefangen in Sprache, kultureller Zuordnung und wertender Kanonisierung, sondern sie thematisieren diese Kategorien und überschreiten sie gerade dadurch.» (STRATTHAUS 2006: 8)

çona els textos: uns textos vinculats a noves definicions identitàries, on la literatura intercultural esdevé una amalgama fruit de la relació entre elements tradicionals i elements transformadors.

2.4 Alguns aspectes de la literatura intercultural catalana

Després de presentar alguns models de literatura intercultural, que han estat aplicats, fins ara, a la literatura alemanya (Chiellino, Blioumi, Bieniec et Stratthaus), i xilena (Carrasco) voldríem apropar-nos, ni que fos ràpidament, a algunes obres interculturals catalanes. Però, existeix una literatura intercultural catalana? Gosem respondre afirmativament a la qüestió, però no podem oblidar que s'han de tenir en compte alguns trets que li són propis.

En aquest context, el nostre *corpus* es limitarà a les obres escrites per autors d'origen estranger, amb la qual cosa deixem de banda totes les obres d'autors autòctons que tracten temes de relacions entre cultures com pot ser el factor migratori.

D'una banda, caldria demanar-se què tenen en comú autores com Asha Miró, Laila Karrouch o Najat el Hachmi perquè sovint se les agrupi sota la mateixa etiqueta? Totes tres són escriptores nascudes a fora (Asha Miró a l'Índia; Karrouch i El Hachmi al Marroc); vingueren a Catalunya quan tenien 6 anys (Miró, l'any 1974) o 8 anys (Karrouch i El Hachmi), la qual cosa significa que foren escolaritzades en català i castellà, si bé totes tres triaren el català com a llengua d'escriptura. Pertanyen, doncs, al contingent de nins que acompanyaren els seus pares cap a Catalunya¹⁰. Són el que s'acostuma a dir habitualment segona generació, si bé nosaltres preferim la denominació «generació 1,5», la qual es refereix als nens que acompanyaren els seus pares durant el procés migratori i s'escolaritzaren al país de recepció. Aquesta és una generació híbrida pel que respecta a la seua pertinença cultural i la seua nacionalitat (WALAS 2000: 26). Perquè mentre la pri-

10. Val a dir que Asha Miró fou adoptada per pares catalanoparlants, mentre que les nenes Laila i Najat es traslladaren a viure a Vic amb els seus pares, parlants d'amazigh.

mera generació, la dels pares, la dels treballadors, va passar la seua infantesa i sovint també gran part de la seua joventut al país de naixement, la generació 1,5 a la què pertanyen aquestes escriptores catalanes, fruit de polítiques de reagrupament familiar, és la del pes del record del país de naixement (la memòria cultural, segons Bieniec), però des de la perspectiva de «l'ara i l'aquí». La seua perspectiva de persones immigrades, educades en dues cultures, és la de dones que es troben entre dos mons: perquè, en general, aquestes escriptores pertanyen a dos mons, no volen renunciar-hi, però no els resulta fàcil viure en l'hibridisme vital diari, en la pròpia frontera. És el cas explícit de l'escriptora i periodista turca-alemanya Hatice Akyün que es traslladà a Alemanya amb els seus pares l'any 1972, quan tenia tres anys, i que després de més de quaranta anys vivint en terres germàniques i amb un passaport alemany, es considera massa turca per a ser anomenada alemanya, però massa alemanya per a ser turca (AKYÜN 2005).

L'etnocentrisme europeu imperant a les nostres societats genera diverses reaccions davant l'escriptura intercultural. La nostra percepció de les altres cultures rarament es basa en el coneixement directe de la realitat, sinó en la imatge que en tenim. Sovint, al lector li agrada reafirmar-se en el seu "coneixement" de la cultura aliena, i els escriptors tenen tendència a caure en un cert exotisme.¹¹ Roger Mathé descriu l'exotisme com una noció que seria «à la fois le caractère de ce qui nous est étranger, et le goût de tout ce qui possède un tel caractère.» (MATHÉ 1985: 14)

La fascinació per l'exotisme pot ser també un instrument que empren els escriptors migrants per a apropar-se als lectors, per a despertar el seu interès per la seua cultura:

E gli altri non sono importanti soltanto perchè [...] "colorano" le nostre città, faticano le nostre campagne, arrischno il nostro gusto dell'esoterismo caritatevole, ci fanno conoscere altri usi e costumi, dan-

11. Gnisci entén l'exotisme com "un modo di trattare gli altri prescindendo totalmente dalla considerazione dell'altro come sé che si propone all'altro. L'esotismo serve a produrre all'interno delle società occidentali una quota di differenza artificiale e finta, capace di rafforzarne l'identità in crisi e la volontà di potenza." (GNISCI 1995: 213)

ze e cibi diversi, lingue e tradizioni, perchè sono belli, perchè ci risvegliano e attivano un po' il nostro senso. (GNISCI 1994: 69)

En l'imaginari col·lectiu occidental, l'exotisme, habitualment, va lligat a Orient, a les cultures i societats orientals (especialment a les islàmiques), però també a tot un seguit de tòpics com poden ser la sensualitat, els perfums, la bellesa, la fertilitat...¹² Per tant l'orientalisme seria un tipus d'exotisme. I Orient, observa Edward Said, el fundador dels estudis postcolonials, es descriu habitualment com a femení: «sus riquezas como fértiles, sus principales símbolos como la mujer sensual, el harén y el gobernante déspota, pero curiosamente atractivo.» (SAID 2005 [1985]: 213) Aquests tòpics orientalistes difosos a Europa formen part d'una tradició d'imatges romàntiques, que no es correspon amb la realitat social del món àrab, i són hereus de les representacions i construccions de prejudicis eurocèntrics sobre les cultures àrabs que persisteixen a Occident (SAID 2003 [1978]). L'exotisme pot ser considerat també una estructura ideològica (CARBONELL 2000: 174).

L'ús de l'exotisme a la literatura té diverses variants: pot ser un canal de transmissió cultural, en un context d'interculturalitat, i no només

una herramienta al servicio de quienes ostentan la hegemonía cultural, ni es patrimonio único de la cultura de destino; puede utilizarse —y de hecho viene siendo utilizado— por los propios escritores de la lengua y la cultura de origen con propósitos que pueden ser bien saludables. (CARBONELL 2000: 173)

Les expectatives que té el lector són un factor determinant a l'hora d'interpretar textos d'una cultura categoritzada, reduïda als estereotips; aquestes expectatives poden determinar la interpretació de certs elements més pel que s'espera que diguin que no pas pel que realment diuen (CARBONELL 2000: 174).

12. La imatge d'Orient, i sobretot de l'orient àrab i musulmà, s'ha impregnat de noves connotacions des de l'atac a les Torres Bessones de Nova York: la catàstrofe causada per un petit grup de musulmans ha provocat socialment a Occident la sospita generalitzada cap a tot el que prové del món musulmà.

Així, l'escriptor migrant és portador d'uns costums inhabituals i fascinants amb els quals pot atrapar el lector, però aquesta aplicació pot esdevenir un perill. I és que es corre el risc del predomini divulgador per damunt de qualsevol recerca estètica: sovint els escriptors migrants, però també els escriptors autòctons que tematitzen la immigració¹³, «sacrifican a menudo el argumento o un buen análisis de los personajes con el fin de transmitirnos sus conocimientos o simplemente ideas de unas comunidades que a los ojos europeos se vislumbran exóticas.» (ZOVKO 2010: 6)

L'exotisme es pot convertir així en un reclam publicitari, un atot per atreure el possible lector que les editorials catalanes empen recurrentment. En aquest sentit els paratextos juguen un rol important: només cal observar les portades dels llibres de Najat El Hachmi o Laila Karrouch (el mateix succeeix amb *El secret del meu turbant*, de Nadia Ghulam i Agnès Rotger), on s'imposen imatges exòtiques: grans retrats de les autores (o d'altres dones) que no deixen dubte del seu origen "oriental". Els textos de les contraportades subratllen la fascinació per l'exotisme.

Així, mentre les editorials empen l'exotisme com a eina comercial, les autores catalanes d'origen estranger intenten trobar un equilibri entre la presència d'elements exòtics que diferencien les seues obres i una desmitificació dels tòpics de la immigració. Aquesta voluntat d'allunyar-se de certs trivialitats es percep molt especialment en tot allò relacionat amb el rol de la dona musulmana en el marc familiar i social de la migració:

A vegades la mare li deia al pare que li faria gràcia de venir a les competicions i llavors ens acompanyaven tots dos. La mare s'ho passava molt bé, sobretot quan anàvem a Andorra amb autobús. La mare deia al pare que quan anés amb nosaltres no es posaria la gellaba ni el mocador perquè les mares d'altres companys li deien que estava més maca sense. Aquesta vegada el pare va acceptar la decisió de la mare. (KARROUCH 2004: 59)

13. En relació als textos de literatura immigratòria escrita en castellà, Marco Kunz manifesta que molts dels que coneix «distan de ser obras maestras, y pocos dejan huellas en la historia de la literatura.» (KUNZ 2002: 110)

Aquests *corpus* inclouen nombroses experiències autobiogràfiques, la qual cosa els atorga l'autoritat del testimoniatge. Tant El Hachmi com Karrouch recreen elements autobiogràfics en els seus textos que són fàcilment identificables: vincles familiars, relacions de parella, dificultats de les dones musulmanes —hereves d'una educació patriarcal— per a conviure a la nova societat, desig d'estudiar (o de practicar algun esport) de les noies, etc., i subratllen la importància de la llengua catalana per al seu desenvolupament i la seua escriptura. A banda del tan emprat i manipulat “valor documental” d'aquest *corpus*, hem de subratllar que aquests tipus de textos s'ofereixen -i es llegeixen- sovint com a un testimoniatge de denúncia i reivindicació a partir de la pròpia experiència autorial.

Avtar Brah observa la progressiva feminització de les migracions (BRAH 2011), la qual cosa a Catalunya cristallitza en una literatura intercultural catalana d'autoria femenina, una literatura immersa en unes condicions d'escriptura que guarden relació amb les predecessores francòfones i que sorgeix en el panorama literari català amb similars plantejaments i desafiaments.¹⁴

Les escriptores cerquen un equilibri entre els dos móns, recerquen la seua identitat entre dues cultures que consideren seues, i en són ben conscients:

—Ets una marroquina molt forta. Ho has de ser per viure entre dues cultures tant diferents —em deia la Vora.
Tenia tota la raó.
Més que diferents, són dues cultures totalment oposades. (KARROUCH 2004: 112)

Les escriptores senten la necessitat de reflexionar sobre la dualitat en què viuen (aquella generació 1,5 a la que ens hem referit abans) i empenen aquests textos per a promoure una idea intercultural de la seua vida. En

14. Cf. BUENO 2010. Sobre l'escriptura migrant a França, Tahar Ben Jelloun afirma que aquest tipus de literatura testimonial, centrada sobretot en la condició de la dona, no ha tingut gaire èxit i es lamenta que els escriptors francesos perceben la immigració com a un fenomen aleatori i superficial. «El immigrant es víctima de una imatge confusa, distorsionada y, a menudo, contradictoria.» (BEN JELLOUN 2008).

un text autobiogràfic, Laila Karrouch explicava, com si fos la resposta automàtica a una pregunta reiterativa de l'entrevista d'un periodista:

Jo, visc encara a Vic, aquella ciutat que em va acollir ara fa divuit anys, i que m'ha ensenyat tantes coses de la vida, tant positives com negatives. Vic és i ha estat molt important per a mi igual que la meua ciutat natal, Nador, sento que forma part de mi; i jo formo part de Vic i Catalunya, per què no dir-ho?, em sento catalana i ben privilegiada de poder conèixer dues cultures diferents, oposades, amb el seu encant i la seva màgia cadascuna. [...]

No he perdut la meua cultura ni les meves arrels, sinó que he guanyat una altra cultura i uns altres costums. M'agrada fer un bon cuscús per dinar i un entrepà de pa amb tomàquet per sopar. Per què no? (KARROUCH 2004: 149-150)

Karrouch revindica, amb una imatge gastronòmica ben entenedora, la vinculació dels migrants a dues cultures, i va ben alerta de situar-ne una per damunt de l'altra. Totes dues són diferents, però no les avalua. Perquè, com diu Najat El Hachmi, la situació del migrant és transfronterera:

Aprendràs a viure, finalment, a la frontera d'aquests dos mons, un lloc que pot ser divisió, però també és encontre, punt de trobada. Un bon dia et creuràs afortunat, de gaudir d'aquesta frontera, et descobriràs a tu mateix més complet, més híbrid, més immens que qualsevol altra persona. (EL HACHMI 2004b)

Una de les particularitats de la literatura intercultural catalana és el diàleg interlingüístic. Les representacions lingüístiques i les relacions entre les llengües, i, molt especialment, la importància que s'hi atorga a la llengua catalana. Les nostres autores, de llengua materna amazic, escriuen en una de les llengües que aprengueren durant l'escolarització, però que a la vegada és també la llengua de socialització amb les seues amigues:

També em va explicar que a Catalunya als col·legis es parlava més el català que no pas el castellà. Novetat per a mi! [...] Sabia que amb l'ajuda

dels professors me'n sortiria. La Jessica, la Sònia i la Teresa, que eren amigues de la classe, també m'ajudaven molt. (KARROUCH 2004: 41)

Les escriptores es manifesten sovint com a defensores de la llengua catalana. A *Jo també sóc catalana*, de Najat el Hachmi, l'autora es dirigeix al seu fill tot demanant-li:

Voldràs aprendre la llengua àrab? Al cap i a la fi, ni tan sols és la llengua dels teus pares, és la llengua dels opressors en un regne on l'amazic sempre s'ha considerat de segona categoria... La teva altra llengua materna, el català, fou en altres temps perseguida i menystinguda, no en va la teva mare les sent com dues llengües germanes.

Espero que tard o d'hora puguis adonar-te que aquesta amalgama de codis lingüístics on creixes no és més que un enriquiment. Espero que, com la teva mare, aprendràs a estimar-te totes les llengües igual, patrimoni històric, llegat més antic de totes les civilitzacions, músiques que ens arriben de molt lluny i que hem de preservar. Sabràs que no hi ha idioma o dialecte millor ni pitjor, tots serveixen per expressar els nostres sentiments, els desigs i les frustracions. (EL HACHMI 2004: 27)

El que destaca d'aquest fragment és la vinculació que fa l'autora entre llengua i poder, llengua i opressió. Implícitament compara la situació de l'amazic en relació a l'àrab a l'opressió que patí el català per part de l'espanyol. Aquests paral·lelismes serien difícils de trobar en altres literatures migrants: un dels trets fonamentals dels escriptors migrants catalans és que —exceptuant Matthew Tree¹⁵— aprengueren el català en arribar a Catalunya. El català, per tant, no és la seua llengua materna, però sí la llengua del país d'acollida i d'escriptura. Aquest fet contrasta amb el de molts d'escriptors francòfons d'origen magrebí, o britànics d'origen asiàtic, que parlaven la llengua del país de recepció, la qual, en molts de casos, no solament havia estat la seua llengua d'escolarització en el país de naixement sinó fins i tot la seua llengua materna.

15. Matthew Tree és un escriptor nascut a Londres l'any 1958 i que viu a Catalunya des de principis dels anys 80 del segle XX. Com a escriptor i com a periodista ha publicat en català i en anglès. Va aprendre català “pel seu compte” abans de mudar-se a Barcelona.

2.5. Conclusions

La interculturalitat implica una idea d'interrelacions i intercanvis entre cultures diferents que estan en interacció constant. La literatura sorgida de la migració comparteix molts elements interculturals. En el cas específic de la literatura intercultural catalana, nascuda amb molta posterioritat a l'alemanya i la francesa, percebem que es troba encara en una primera fase, aquella que, basada en elements autobiogràfics, intenta lluitar contra els tòpics i els estereotips i que vol construir un discurs transnacional que focalitza més les similituds que no pas la diversitat.

La bona acollida que han rebut les obres dels escriptors catalans d'origen estranger, fins i tot l'interès que les seues obres han despertat en l'acadèmia universitària estrangera, ens fa augurar una continuació d'aquest corpus emergent a la literatura catalana.

BIBLIOGRAFIA

- AKYÜN (2005): Hatice Akyün, *Einamal Hans mit scharfer Soße. Leben in zwei Welten*, Munic: Goldmann Verlag.
- ARNAU I SEGARRA (1999): Pilar Arnau i Segarra, *Narrativa i turisme a Mallorca (1968-1981)*, Palma: Edicions Documenta Balear.
- BEN JELLOUN (2008): Tahar Ben Jelloun, «¡Los inmigrantes no existen!», trad. María Luisa Rodríguez, *El País (Babelia)*, 22 de març.
- BLIOUMI (2003): Aglaia Blioumi, «Amerikanischer Multikulturalismus und deutsch Interkulturalität. Zur Rezeption der Migationsliteratur in den USA und in Deutschland», *Neohelicon*, núm. 30, ps. 243-249.
- BLIOUMI (2004): Aglaia Blioumi, «Kulturaustausch, Interkulturalität und Interdisziplinarität. Beispiele aus der deutschsprachigen Migrationsliteratur», *Neohelicon*, núm. 31, ps.43-59.
- BORRERO ZAPATA (2009): Víctor Manuel Borrero Zapata, «Canon e identidad cultural», dins: Manuel Maldonado Alemán (coord.), *Literatura e identidad cultural: representaciones del pasado en la narrativa alemana a partir de 1945*, Berna: Peter Lang Verlag, ps. 61-95.
- BOU (2009): Enric Bou, «Revolució, resistència i renovació», dins: Enric Bou (dir.) *Panorama crític de la literatura catalana VI. Segle XX. De la postguerra a l'actualitat*, Barcelona: Vicens Vives, ps. 17-29.

- BRAH (2011): Avtar Brah, *Cartografías de la diàspora*, Madrid: Traficantes de Sueños (Mapas 30). [*Cartographies of diaspora. Contesting identities*, 1996]
- BUENO (2010): Josefina Bueno, «Del Magrib a Catalunya: veus de dones en català», dins: Laia Climent (ed.): *Desvelant secrets: les dones de l'Islam entre la tradició i la transgressió*, València: Tres i Quatre, ps. 167-181.
- CARBONELL (2000): Ovidi Carbonell i Cortés, «Traducción, Oriente, Occidente... y la necesidad del exotismo para la traducción», dins Eduardo Manzano Moreno *et al.* (ed.) *Orientalismo, exotismo y traducción*, Conca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, ps. 173-180.
- CARDÚS (2004): Salvador Cardús, «Qüestions d'identitat», *Transversal*, núm. 24, ps. 36-39.
- CARRASCO (2002): Ivan Carrasco M., «Interdisciplinariedad, interculturalidad y canon en la literatura chilena e hispanoamericana actual», *Estudios Filológicos*, núm. 37, Valdivia: Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Austral de Chile, ps. 199-210.
- CARRASCO (2005): Iván Carrasco M., «Literatura intercultural chilena: proyectos actuales», *Revista Chilena de Literatura*, núm. 66, ps. 63-84.
- CARRASCO (2006): Iván Carrasco M., «La interculturalidad como mecanismo de modificación del canon en la literatura chilena», dins: García-Bedoya, Carlos (ed.), *Memorias de JALLA 2004. Lima: Universidad Mayor de San Marcos – Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana*, vol. I, ps. 307-333.
- CEBOLLA BOADO/ GONZÁLEZ FERRER (2008): Héctor Cebolla Boado / Amparo González Ferrer, *La inmigración en España (2000-2007): De la gestión de flujos a la integración de los inmigrantes*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- CHIELLINO (2007): Carmine Chiellino (ed.), «Eine Literatur der Konsenses und der Autonomie — Für eine Topographie der Stimmen», dins: Chiellino, Carmine, *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, Stuttgart/Weimar: Metzler Verlag, ps. 51-62.
- CLANET (1993): Claude Clanet, *Introduction aux approches interculturelles en sciences humaines*, Tolosa de Llenguadoc: Presses Universitaires du Mirail.
- EL HACHMI (2004a): Najat El Hachmi, *Jo també sóc catalana*, Barcelona: Columna.
- EL HACHMI (2004b): Najat El Hachmi, *Carta d'un immigrant*. Inauguració del Congrés Mundial dels Moviments Humans i Immigració, organitzat pel Institut de la Mediterrània. <http://canbades.blogspot.com.es/2006/10/carta-dun-immigrant.html> [darre-ra data de consulta: 3 juny 2014]

- FERNÁNDEZ (2006): Josep-Anton Fernández, «Thou Shalt Not Covet Thy Roots. Immigration and the Body in Novels by Roig, Barbal and Jaén», *Romance Quarterly*, "Catalan spaces", vol. 53, núm. 3 (estiu), ps. 223-235.
- GNISCI (1994): Armando Gnisci, *Minimo comune multilpo*. Roma: Bulzoni Editore.
- GNISCI (1995): Armando Gnisci «Bisogna de-colonizzare noialtri europei da noi stessi, ma non da soli, ovvero la letteratura comparata come disciplina della reciprocità», dins: *Letteratura comparata*, vol. I., Armando Gnisci e Franca Sinopoli (eds.). Roma: Sovera Multimedia, ps. 205-227.
- GUILLAMÓN (2005): Julià Guillamon, «La novel·la catalana de la immigració», *L'Avenç*, núm. 298 (gener), ps. 46-49.
- HALL (1997): Stuart Hall, «Mininal Selves», dins: Homi Bhabha, Lisa Appignanesi, *Identity: The real me*, Londres: Institute of Contemporary Arts, ps. 44-46.
- KARROUCH (2004): Laila Karrouch, *De Nador a Vic*, Barcelona: Columna.
- KARROUCH (2013): Laila Karrouch, *Petjades de Nador*, Barcelona: Columna.
- KÖSTLIN (2000): Konrad Köstlin «Kulturen im Prozess der Migration und die Kultur der Migrationen» dins: Chiellino, Carmine, *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart/Weimar: Metzler Verlag, ps. 365- 388.
- KOPELZAWA (2004): Galina Koptelzawa, *Interkulturelle Kompetenz in der Beratung. Strukturelle Voraussetzungen und Strategien der Sozialarbeit mit Migranten*, Münster: Waxmann Verlag.
- KUNZ (2002): Marco Kunz «La inmigración en la literatura española contemporánea: un panorama crítico», dins: Irene Andrés-Suárez / Marco Kunz / Inés d'Ors, *La inmigración en la literatura española contemporánea*, Madrid: Verbum, ps. 109-136.
- MATHÉ (1985), *L'Éxotisme*, Paris: Éditions Bordas.
- MINER (1993): Earl Miner, «Estudios comparados interculturales», dins: AADD, *Teoría literaria*, Mèxic: Siglo XXI, ps. 183-205.
- SAID (2003): Edward W. Said, *Orientalismo*, Barcelona: Debolsillo [*Orientalism* 1978]
- SAID (2005): Edward W. Said, «Repensar el orientalismo», dins Edward W. Said, *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*, Barcelona: Debate, ps. 197-219 [Article originalment publicat a *Race and Class* (1985), vol. XXVII, núm. 2 (tardor). Institute of Race Relations].
- SENTÍS (1994): Carles Sentís, *Viatge en Transmiserià. Crònica viscuda de la primera gran emigració a Catalunya*, Barcelona: La Campana.

- STRATTHAUS (2006): Bernd Stratthaus, *Was heißt „interkulturelle Literatur“?* Tesi doctoral llegida el 21 de febrer de 2005, Universität Duisburg-Essen. http://duepublico.uni-duisburg-essen.de/servlets/DerivateServlet/Derivate5379/DISS_Was_heisst_interkulturelle_Literatur.pdf
- WALAS (2000): Guillermina Walas, *Entre dos Américas: Narrativas de las latinas en los '90s*, Maryland / Oxford: University Press of America.
- WALSH (2004): CATHERINE WALSH, «INTERCULTURALIDAD, CONOCIMIENTOS Y DECONLONIALIDAD», *Signo y pensamiento*, Bogotá: Universidad Javeriana, núm 46 (gener-juny), ps. 39-50.
- YOUSEFI (2008): Hamid Reza Yousefi, «Teoría y práctica de la tolerancia en el encuentro de culturas. Una perspectiva intercultural», dins: Vázquez Lobeiras, María Xesús, Veiga, Alexandre (eds.), *Perspectivas sobre Oriente y Occidente. Actas del II Curso de Primavera. Lugo, 3-7 de abril de 2005*, Santiago de Compostella: Universidade de Santiago de Compostella, Servizio de Publicaciones e Intercambio Científico, ps. 249-260.
- ZOVKO (2010): Maja Zovko, «El exotismo, las tradiciones y el folclore en la literatura de inmigración de España», *RiMe, Rivista dell' Instituto di Storia dell' Europa Mediterranea*, núm. 5 (deseembre), ps. 5-22.

TREBALLS DE LA SOCIETAT CATALANA
DE LLENGUA I LITERATURA

Títols publicats

- 1 *Els substrats de la llengua catalana: una visió actual* (2002)
- 2 Joan BASTARDAS, *Substantius usats en sentit figurat com a qualificadors de persona* (2000)
- 3 Germà COLÓN, *Les 'Regles d'esquivar vocables'. Autoria i entorn lingüístic* (2001)
- 4 Ventura CASTELLVELL, *El capbreu de Benifalset de 1373* (2005)
- 5 Jordi BRUGUERA, *Introducció a l'etimologia* (2008)
- 6 Daniel CASALS i Francesc FOGUET (cur.), *La llengua i la literatura catalanes a les aules del segle XXI* (2012)
- 7 Josep M. DOMINGO (cur.), *Joc literari i estratègies de representació. 150 anys dels Jocs Florals de Barcelona* (2012)
- 8 Montserrat BACARDÍ, Francesc FOGUET i Enric GALLÉN (cur.), *La literatura catalana contemporània: intertextos, influències i relacions* (2013)
- 9 Daniel CASALS i Francesc FOGUET (cur.), *Raons de futur: A propòsit de l'ensenyament de la llengua i de la literatura catalanes a la secundària i a la universitat* (2015)
- 10 *Saviesa i compromís: Nou entrevistes a Josep Massot i Muntaner* (2015)
- 11 *Literatura catalana contemporània: crítica, transmissió textual i didàctica* (2016)



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

UVIC
UNIVERSITAT DE VIC
UNIVERSITAT CENTRAL
DE CATALUNYA

UNIVERSITAT DE VIC - UNIVERSITAT CENTRAL DE CATALUNYA

