

TREBALLS DE LA SOCIETAT CATALANA  
DE LLENGUA I LITERATURA, 8

LA LITERATURA CATALANA  
CONTEMPORÀNIA:  
INTERTEXTOS, INFLUÈNCIES I RELACIONS

Edició a cura de  
MONTSERRAT BACARDÍ,  
FRANCESC FOGUET i ENRIC GALLÉN

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



Institut  
d'Estudis  
Catalans

TREBALLS DE LA SOCIETAT CATALANA  
DE LENGUA I LITERATURA

8



TREBALLS DE LA SOCIETAT CATALANA  
DE LLENGUA I LITERATURA, 8

LA LITERATURA CATALANA  
CONTEMPORÀNIA:  
INTERTEXTOS,  
INFLUÈNCIES I RELACIONS

Edició a cura de  
MONTSERRAT BACARDÍ,  
FRANCESC FOGUET i ENRIC GALLÉN

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

BARCELONA, 2013

**Jornada LITCAT d'Intergrups de Recerca (1a : 2012 : Barcelona, Catalunya)**

La Literatura catalana contemporània : intertextos, influències i relacions. —

(Treballs de la Societat Catalana de Llengua i Literatura ; 8)

Textos presentats a la I Jornada LITCAT d'Intergrups de Recerca, que va tenir lloc a la Sala Prat de la Riba de l'Institut d'Estudis Catalans l'11 de maig de 2012. —

Referències bibliogràfiques

ISBN 9788499651699 (IEC). — ISBN 9788494018732 (UAB)

I. Bacardí, Montserrat, ed. II. Foguet i Boreu, Francesc, 1971- ed. III. Gallén, Enric, ed.

IV. Societat Catalana de Llengua i Literatura V. Universitat Autònoma de Barcelona

VI. Títol VII. Col·lecció: Treballs de la Societat Catalana de Llengua i Literatura ; 8

1. Literatura catalana — S. XIX — Congressos 2. Literatura catalana — S. XX — Congressos

Aquesta edició ha estat possible gràcies al conveni subscrit entre la Universitat Autònoma de Barcelona (Departament de Filologia Catalana) 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 de Barcelona, de la Universitat de les Illes Balears, de la Universitat de Lleida, de la Universitat Pompeu Fabra, de la Universitat Rovira i Virgili i de la Universitat de Vic. I ha comptat amb la col·laboració dels grups de recerca següents: Estudis de Gènere: Traducció, Literatura, Història i Comunicació (UVic), Grup d'Estudi de la Traducció Catalana Contemporània (UAB), Grup d'Estudi sobre la Literatura del Vuitcents (UB), Grup d'Estudis Etnopoètics (Societat Catalana de Llengua i Literatura), Grup d'Estudis de Literatura Catalana Contemporània (UAB), Grup d'Estudis de Traducció i Recepció en la Literatura Catalana (UPF), Grup de Literatura Catalana Contemporània (UV), Grup de Recerca Aula Màrius Torres (UdL), Grup de Recerca en Arts Escèniques (UAB), Grup de Recerca en Ecdòtica (UB), Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (URV), Grup de Recerca de la Literatura Contemporània (UA), Grup de Recerca sobre Literatura Contemporània: Estudis Teòrics i Comparatius (UIB), Seminari Transversal d'Estudis Culturals Catalans (Universitat de Perpinyà), Societat Rusiñol (Societat Catalana de Llengua i Literatura) i Textos Literaris Contemporanis (UVic).

© dels autors de les ponències

© 2013, Societat Catalana de Llengua i Literatura, filial de l'Institut d'Estudis Catalans, i Universitat Autònoma de Barcelona, per a aquesta edició

Primera edició: maig del 2013

Tiratge: 300 exemplars

Compost per Jorge Campos Nieto

Impress a Service Point FMI, SA

ISBN (IEC): 978-84-9965-169-9

ISBN (UAB): 978-84-940187-3-2

Dipòsit Legal: B. 12993-2013

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

## TAULA

MONTSERRAT BACARDÍ, FRANCESC FOGUET i ENRIC GALLÉN: <i>Presentació</i> . . . . .	7
JAUME AULET: <i>Apunts sobre la recepció de l'arquitectura modernista per part de la literatura noucentista</i> . . . . .	13
CRISTINA BADOSA MONT: <i>Del teatre de l'Arxipèlag al teatre del Faubourg, o quan Perpinyà era una cruïlla</i> . . . . .	37
CARLES BIOSCA: <i>Les traduccions de Ionesco al català</i> . . . . .	55
LUISA COTONER CERDÓ: <i>Les traduccions al català de Marguerite Duras: radiografia d'una mancança</i> . . . . .	67
JOSEP M. DOMINGO: <i>Joaquim Rubió i Ors. Usos del romanticisme</i> . . . . .	81
JOAQUIM ESPINÓS FELIPE: <i>Un miratge de normalitat. Les biografies de Mercè Rodoreda</i> . . . . .	105
FRANCESC FOGUET i BOREU: <i>La literatura dramàtica catalana del segle XXI: una aproximació crítica</i> . . . . .	121
MIQUEL M. GIBERT: <i>Joan Oliver i el teatre breu de Txèkhov</i> . . . . .	133
GONÇAL LÓPEZ-PAMPLÓ: <i>Ironia i pactes de lectura</i> . . . . .	153
MANUEL LLANAS i RAMON PINYOL: <i>Notes sobre l'activitat professional d'Antoni López-Llausàs fins al 1936</i> . . . . .	169
JORDI MALÉ i JOAN R. VENY-MESQUIDA: <i>La recerca en el Corpus Literari Digital: dos exemples</i> . . . . .	183
CARME ORIOL: <i>L'estudi de la literatura popular catalana des d'una perspectiva de gènere</i> . . . . .	197
MARGALIDA PONS: <i>La poesia d'experimentació com a corpus inestable: els guanys de la permeabilitat</i> . . . . .	211
MAGÍ SUNYER: <i>El mite de la Terra Alta en temps del primer Modernisme</i> . . . . .	225
MERITXELL TALAVERA i MUNTANÉ: <i>Notícia de l'expedient de censura de La plaça del Diamant</i> . . . . .	239
ANNEX: <i>Per a una presència digna de la literatura a l'ensenyament</i> . . . . .	257



## PRESENTACIÓ

La consolidació de la recerca literària a les universitats dels Països Catalans en les darreres dècades ha permès d'endegar projectes, grups, xarxes i plataformes diverses i ha donat com a resultat més visible un nombre important de reunions científiques i de publicacions especialitzades. Malgrat la manca d'una política institucional de foment de la recerca en l'àmbit de la literatura catalana i la migradesa dels ajuts i recursos públics concedits a les humanitats, des dels departaments universitaris s'han pogut constituir equips d'investigadors que, dels anys noranta del segle passat fins avui, han situat l'estudi d'aquesta disciplina en uns estàndards homologables a qualsevol altra àrea de coneixement, de cara endins, i, de cara enfora, a altres països europeus i del món. Així i tot, un dels problemes d'aquest ordit d'iniciatives múltiples és la dispersió i les dificultats de coordinació entre els nuclis de recerca.

Per això, des dels grups que coordinem vam considerar necessari de convocar una I Jornada LITCAT d'Intergrups de recerca que, oberta al món de l'ensenyament i al públic interessat, reunís els principals equips de les universitats dels Països Catalans, i d'altres de vinculats a la Societat Catalana de Llengua i Literatura de l'Institut d'Estudis Catalans, que es dediquen a l'estudi de la literatura catalana des del segle XIX al XXI. El tema escollit per a aquesta primera trobada, que es va celebrar a la sala Prat de la Riba de l'IEC l'11 de maig de 2012, fou «La literatura catalana contemporània: intertextos, influències i relacions». La finalitat de l'encontre, de periodicitat biennal, va ser triple: a) conèixer les línies de recerca de cada grup, b) visualitzar públicament i col·lectivament la investigació que es duu a terme i c) establir una xarxa de relacions que permeti de promoure intercanvis i projectes compartits. En representació dels grups participants, cada



investigador va brindar una aportació original i de referència en relació amb el seu camp de treball.

L'heterogeneïtat d'enfocaments i de mètodes de cadascuna de les intervencions, aplegades en aquest volum, posa en evidència la maduresa que ha assolit la investigació literària catalana en les darreres dècades i la diversitat de camps de recerca abordats. Hi podem distingir des d'estudis sobre aspectes de la història literària dels segles XIX i XX (sense oblidar les incursions en la literatura més actual) fins a l'aplicació de les noves tecnologies a la recerca, tot passant per un ventall molt ampli d'àmbits temàtics que abraça la literatura popular o la història de la traducció i del món editorial.

Així, respecte a la literatura del XIX, Josep M. Domingo, amb la col·laboració del musicòleg Francesc Cortès, se centra en la figura de Joaquim Rubió i Ors per exposar una visió inèdita del romanticisme català, mentre que, ja en el tombant de segle, Magí Sunyer analitza el mite de la Terra Alta en la novel·la modernista (en concret, a *Montalba*, de Carles Bosch de la Trinxeria, *Sang nova*, de Marià Vayreda, i *Desil·lusió*, de Jaume Massó i Torrents). Seguint el fil cronològic, Jaume Aulet estudia com els principals atacs a l'arquitectura modernista es van produir posteriorment a la vigència del moviment noucentista per part d'escriptors i artistes que ho van plantejar com una qüestió essencial de gust estètic. Des de la Catalunya Nord, Cristina Badosa examina el funcionament dels quatre espais d'espectacles diferenciats del Faubourg de Perpinyà entre 1864 i el temps de la Belle Époque. Prenent com a base la literatura popular, Carme Oriol posa de manifest el gran treball de compilació dut a terme per un grup de dones folkloristes que abasta de Maria de Bell-lloc fins a la poeta Palmira Jacquetti.

En relació amb el món editorial, Ramon Pinyol i Manuel Llanas exploren la trajectòria de l'editor Antoni López-Llausàs fins al 1936, i de manera especial els vincles amb Joan Estelrich en la publicació del *Diccionari general de la llengua catalana*, de Pompeu Fabra, el 1932. Situats en plena postguerra, Meritxell Talavera dóna a conèixer el mecanoscrit de *La plaça del Diamant*, del 1960, localitzat a l'Archivo General de la Administración d'Alcalá de Henares, primer estadi redaccional del text que va ser presentat posteriorment al premi Sant Jordi. Pel que fa a les dècades dels setanta i vuitanta, Margalida Pons exposa

diversos aspectes teòrics de la poesia experimental, representada per Carles Hac Mor, Ponç Pons o Víctor Sunyol. Tenint en compte les biografies de Mercè Rodoreda, Joaquim Espinós ofereix un minuciós estat de la qüestió dels treballs de Carme Arnau, Montserrat Casals, Mercè Ibarz i Marta Pessarrodona. Al seu torn, Gonçal López-Pampló obre el bloc d'aportacions sobre la literatura més actual amb una lectura d'*Un any de divorciat*, de Josep Maria Fonalleres, des d'una perspectiva teòrica que inclou Philippe Lejeune i Gérard Genette, especialment. Francesc Foguet aborda una aproximació crítica de la literatura dramàtica catalana del segle XXI, tot destriant-ne les línies estètiques i temàtiques i posant l'accent en la dimensió més ideològica.

Quant als estudis d'història de la traducció, Miquel M. Gibert explora la recepció de les traduccions de Joan Oliver del teatre breu de Txèkhov per a l'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Carles Biosca repassa les tretze traduccions al català d'Eugène Ionesco, obra de Francesc Arnó, Ferran Toutain i Jordi Martín Lloret, i també una adaptació lliure de *La cantant calba* a càrrec de Lluïsa Cunillé. Luisa Cotoner revisa les vuit traduccions catalanes de Marguerite Duras del 1965 ençà, i les confronta, quan escau, amb les editades en llengua castellana.

Capítol a part, per la novetat, mereix la incorporació de les noves tecnologies en la recerca literària, tal com prova l'aportació de Jordi Malé i Joan Ramon Veny-Mesquida, en la qual presenten el corpus digitalitzat d'alguns exemples representatius del patrimoni literari català (un bloc de notes de Carles Riba sobre Josep Pla, poemes de J. V. Foix, Joan Teixidor o Màrius Torres). Val a dir que, en el marc de la jornada, Vinyet Panyella també va presentar el projecte en curs d'edició digital de l'obra completa, artística i literària, de Santiago Rusiñol.

D'altra banda, al marge de les intervencions acadèmiques, amb l'organització de la I Jornada LITCAT es volia posar en relleu la paradoxa que es produeix actualment en relació amb els progressos en l'estudi de la literatura catalana en totes les manifestacions i en diferents àmbits.<sup>1</sup> La relativa bona salut de què gaudeix a les univèr-

1. Vegeu Eulàlia Duran i Grau (coord.). *Reports de Recerca a Catalunya. Literatura catalana*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2002 (especialment, el capítol 4, dedicat a la literatura catalana contemporània, p. 27-40).

sitats xoca, tanmateix, amb una altra realitat: la del progressiu bandejament, o fins marginalitat, de les matèries de caràcter literari en els plans docents dels diferents nivells dels estudis actuals. Es tracta d'una situació que fa anys que s'arrossega, d'ençà del desplegament de l'Ensenyament Secundari Obligatori (ESO), i que ha estat denunciada amb arguments i bagatges davant de les més altes instàncies oficials educatives, però que, fins ara, no s'ha vist modificada d'una manera satisfactòria.

Per aquesta raó, es va considerar oportú encarregar la redacció d'un primer esborrany de manifest a Magí Sunyer. Prèviament debatut entre els assistents, aquest text va servir per a constatar la precària situació de la docència d'aquest àmbit en tots els nivells educatius, a més d'emfasitzar la greu situació que es viu al País Valencià i a les Illes Balears i Pitiüses. El resultat de la discussió és el manifest que publiquem a l'annex, «Per a una presència digna de la literatura a l'ensenyament», el qual va ser signat per tots els grups de recerca en literatura catalana presents a la jornada, i va rebre posteriorment el suport d'altres organitzacions i entitats culturals. Finalment, tal com estava previst, es va acordar que els grups de recerca de la Universitat de Vic prendrien el relleu en l'organització de la segona edició de la Jornada LITCAT, que se celebrarà el 2014.

Malauradament, mentre preparàvem l'edició d'aquest volum es va esdevenir la mort de Jordi Castellanos i Vila, l'ànima del Grup d'Estudis de Literatura Catalana Contemporània de la Universitat Autònoma de Barcelona. Una bona part dels qui avui en dia ens dediquem a la recerca de la literatura catalana contemporània ens sentim deutors del seu mestratge. Com a mostra de reconeixement i com a homenatge simbòlic a la seva memòria, volem recordar-lo amb les paraules següents, tan lúcides com ajustades, sobre el tema de fons que afecta tots els investigadors de la literatura:

Que el corpus literari català no sigui una pura curiositat arqueològica, que aconpleixi una funció emblemàtica i referencial, cultural i formativa (en el sentit d'adquisició d'experiència manllevada i de responsabilització personal en allò que la literatura aporta com a via de comprensió i participació social), tot això, depèn, en bona part, de la

capacitat de revisió crítica que generin les altes instàncies universitàries. I no tant perquè s'hi vehiculin valors ideològics a través de l'ensenyament (i ho dic amb el convenciment que és una fal·làcia creure que es pot organitzar un ensenyament qualsevol, al marge de la transmissió de valors ideològics), sinó perquè és la universitat l'encarregada de la investigació històrica.

La funció de la recerca universitària en aquest camp és, per tant, l'establiment de ponts de diàleg entre el passat i el present de l'única manera eficaç possible: intentant rigorosament de conèixer i entendre el passat i d'establir les seves línies evolutives. Perquè només la renovació de la nostra forma d'acostar-nos al passat literari pot canviar els paradigmes de valoració de les obres i, a la llarga, substituir o ampliar aquells que procedeixin de les concepcions classistes, elitistes i restrictives, que han marcat la cultura fins a l'actualitat. Només així podrem entendre en un sentit actual el passat i apropiar-nos íntegrament allò que pugui tenir de vàlid. Prescindir del sentit històric —ho va assenyalar Lionel Trilling— i, doncs, de la comprensió de l'obra com a producte allunyat del nostre univers cultural, provoca la disfunció entre l'obra i el sistema literari i referencial que posa en funcionament. Ahistoricitat i atemporalitat poden convertir una obra d'art, qualsevol que sigui la via de la seva representació, en una raresa incomprendible.<sup>2</sup>

MONTSERRAT BACARDÍ  
FRANCESC FOGUET  
ENRIC GALLÉN

2. Jordi Castellanos. «El clos matern dels clàssics». *Cultura*, 33 (abril 1992), p. 28-31. [Recollit dins: *Literatura, vides, ciutats*. Barcelona, Edicions 62, 1997, p. 7-17.]



APUNTS SOBRE LA RECEPCIÓ DE L'ARQUITECTURA  
MODERNISTA PER PART DE LA LITERATURA  
NOUCENTISTA\*

JAUME AULET

*Grup d'Estudis de la Literatura Catalana Contemporània-UAB*

Deixeu que comenci la meua intervenció recordant unes quantes idees més aviat òbvies, però que són bàsiques per tenir ben situat el tema que ens ocupa. És evident, d'entrada, que el Modernisme hem d'entendre'l com un conjunt de corrents estètics i no pas com un únic corrent. Per tant, la típica imatge de contraposició Modernisme-Noucentisme ha de ser per força simplificadora i enganyadora. De fet, és la imatge que, interessadament, construeix el mateix Noucentisme a partir d'un típic procés sincrètic que consisteix en la selecció d'entre allò que ofereix la tradició immediata (bàsicament la modernista), la reinterpretació ideològica d'allò que s'ha seleccionat per tal de donar-li caràcter propi i, conseqüentment, la restricció de l'abast del Modernisme a allò que no ha estat escollit ni reinterpretat.<sup>1</sup>

També cal tenir present que l'arquitectura modernista no és pas il·lustradora de tota la varietat estètica del moviment, la qual cosa és ben lògica ja només pel simple fet que no costa el mateix fer un poema que fer un edifici i les múltiples circumstàncies que afecten la construcció arquitectònica són ben diferents de les que expliquen la «construcció» literària. Malgrat tot, l'arquitectura modernista és prou variada perquè des del Noucentisme es facin valoracions diferents. Des d'aquest punt de vista, hem d'adonar-nos que la recepció que es pugui fer de l'obra de Gaudí o de Puig i Cadafalch no respon

\* Una primera versió d'aquest treball va ser presentada oralment com a ponència a les III Jornades Martinellianes. Restauracions i transformacions del patrimoni arquitectònic català. A cavall entre dos segles: Modernisme i Noucentisme, celebrades el 2001 a Pinell de Brai (Terra Alta) en el marc de la Universitat Catalana d'Estiu.

1. En aquest sentit, la feina d'Eugeni d'Ors des del seu «Glosari» a *La Veu de Catalunya* és absolutament paradigmàtica. Per a una bona anàlisi del fenomen, vegeu AULET 1992, MURGADES 1976, MURGADES 1987 o CASTELLANOS 1994.

a motius estrictament artístics o arquitectònics: la de Gaudí queda molt relacionada al component religiós i la de Puig i Cadafalch al polític. La que fan d'altres arquitectes, dels diguem-ne menors, cal entendre-la des de múltiples paràmetres diferents. Pensem, per exemple, que arquitectes com Jeroni Martorell havien mantingut una notable relació amb el món literari noucentista.<sup>2</sup> I això sense oblidar que alguns dels poetes del moviment —són els casos de Rafael Masó i Valentí o de Pere Benavent, per exemple— de fet es guanyaven la vida exercint d'arquitectes.

En tercer lloc, cal tenir present que la cronologia de l'evolució estètica en literatura i en arquitectura no és exactament la mateixa (al darrere, és clar, torna a haver-hi allò de la diferència entre fer un poema i construir un edifici). Per aquest motiu, alguns dels edificis més emblemàtics del Modernisme arquitectònic veuen la llum quan la literatura noucentista ja ha sobrepassat fins i tot la seva fase més militant (la que aniria aproximadament del 1906 fins al 1910).

És evident, d'altra banda, que durant els anys vint existeix un descrèdit del concepte de Modernisme, la qual cosa es posa de manifest de moltes maneres diferents. No és menys cert, però, que aquest descrèdit del mot ja és ben patent durant els anys de vigència del moviment.<sup>3</sup> Tot i així, la valoració que els escriptors i intel·lectuals dels anys del Noucentisme fan del Modernisme no és ni única ni monolítica. Tampoc no ho és, doncs, la imatge que la literatura noucentista ofereix de l'arquitectura modernista.

A partir d'aquestes consideracions prèvies, podem plantejar una anàlisi sobre el tema que ens ocupa, que permeti evitar la simplificació mecanicista des de la qual semblava, *a priori*, que es podia encarar el tema. No tot queda reduït doncs a una simple desautorització, més o

2. Un dels principals textos teòrics de Martorell, per exemple, apareix el 1903 a *Catalunya*, revista dirigida per Josep Carner (MARTORELL 1903). Un altre cas semblant seria el de Joan Rubió i Bellver.

3. És per això, per exemple, que Gabriel Alomar fa circular el 1904 el concepte de «futurisme», en bona mesura en substitució d'un terme com Modernisme, que considera desprestigiat. Ja el 1902, des de les pàgines de la revista *Juventut*, Xavier Viura demana que qui utilitzi el terme especifiqui abans quin sentit li atorga, «perquè cada u designa amb aquest nom una escola diferenta» (VIURA 1902).

menys irònica i càustica, que els escriptors noucentistes puguin fer de l'obra arquitectònica més característica del Modernisme.

És fàcil, de fet, caure en simplificacions perquè ens movem en un tema que està poc estudiat. Tot es redueix sovint a citar la coneguda referència del *Glosari* d'Eugeni d'Ors a la Sagrada Família de Gaudí (aquella en què el temple és qualificat de «sublim anormalitat») (ORS 1906b)<sup>4</sup> o la famosa «Auca d'una resposta del senyor Gaudí», el poema que Josep Carner va incloure el 1914 en el llibre *Auques i ventalls*, i poca cosa més. I és que, malauradament, els estudis interdisciplinaris són menys freqüents del que caldria, cosa que, almenys en el cas del Noucentisme, fa que hi hagi obertes moltes línies de treball.<sup>5</sup>

És clar que, en realitat, de referències a l'arquitectura modernista per part de la literatura noucentista tampoc no és que n'hi hagi gaires. En poesia, per exemple —que és el gènere capdavanter de l'època—, l'Eixample barceloní hi apareix sovint, però sempre com a espai de referència més que no pas com a tema. És el cas del passeig de Gràcia i les famoses senyores que s'hi passegen, les quals queden immortalitzades en poemes de Carner tan coneguts com «Les dames del passeig de Gràcia» (també inclòs el 1914 a *Auques i ventalls*) o en d'altres no tan divulgats com els de Guerau de Liost a *La ciutat d'ivori* (1918). I Josep M. López-Picó dedica tot un llibre (*Intermezzo galant*, 1910) a les noies que veu passar en les passejades pels espais emblemàtics de l'arquitectura barcelonina modernista.<sup>6</sup>

4. Vegeu *infra*, nota 24.

5. En el cas del Noucentisme, per exemple, aquesta manca de treballs interdisciplinaris fa que avui dia existeixi una tradició d'estudis literaris sobre el tema que no acaba de coincidir del tot amb la tradició dels estudis plantejats des de l'àmbit de la història de l'art. Aquestes divergències queden patents, per exemple, en algunes de les col·laboracions incloses a PERAN, SUÀREZ, VIDAL 1994 o a DIVERSOS 1994 i afecten a qüestions tan bàsiques com el concepte mateix de moviment o la delimitació cronològica. Els problemes es fan evidents també només amb un cop d'ull a PANYELLA 1996.

6. Pensem que a principis de segle (cap a 1907-1908, aproximadament), Carner i el seu grup d'amics comptaven amb una tertúlia peripatètica que tenia un dels seus principals centres d'operacions precisament en el passeig de Gràcia, una avinguda que la ploma noucentista acaba convertint en un autèntic verger de galanies.



Quan en la literatura noucentista l'espai ciutadà deixa de ser un simple referent i passa a ser tema central del text literari, ens trobem amb dues formulacions. En primer lloc, apareix la Ciutat en abstracte (i generalment amb majúscula) com a creació ideal. Pensem en el *Glosari* d'Eugeni d'Ors, on la referència a tot aquest camp semàntic és extraordinàriament recurrent; en els poemes més programàtics de *La ciutat d'ivori* (1918) de Guerau de Liost («Pòrtic» o «Romanç primicer de la ciutat de Barcelona»), o en les nombroses referències a la ciutat en la poesia de Josep M. López-Picó, especialment en un llibre tan emblemàtic en aquest aspecte com *Espectacles i mitologia* (1914).<sup>7</sup>

En segon lloc, apareix la recreació d'un altre espai barceloní: el de Ciutat Vella. I això passa tant en Carner com en Guerau de Liost com en López-Picó. Ara no és el moment de documentar-ho exhaustivament, però sí d'interpretar-ho. I és que la literatura, d'acord amb el programa cultural que es vol impulsar, és l'encarregada de construir la imatge de la Catalunya ideal, de la Catalunya-Ciutat, una Catalunya i una ciutat on no existeixen els conflictes socials, on tot queda integrat harmònicament i on cadascú exerceix el seu paper des de la felicitat i la normalitat. I l'espai més útil per a aquesta construcció literària és la Barcelona més popular, la que es belluga Rambla avall. Només cal seguir la dama que apareix a *La ciutat d'ivori* i ens adonarem on ens porta.<sup>8</sup> I no cal dir on se situen els *Poemes del port* (1911) de Josep M. López-Picó o què passa amb *Auques i ventalls* de Carner i la reelaboració del costumisme que s'hi fa.<sup>9</sup>

7. Sobre la qüestió del tema de la ciutat en la poesia noucentista, vegeu AULET 1994 i 1997 i BOU 2009.

8. En efecte, en la primera meitat del llibre el lector acaba fent una passejada per la ciutat de Barcelona amb el pretext del seguiment d'una dama fugissera que ens porta «Rambla avall» i «Vora del port», títol de dos dels poemes. És clar que, en aquesta idea del tot harmònic, el poeta no renuncia pas a la Barcelona de l'Eixample i fa una escapadeta tot sol «En el Passeig de Gràcia», títol d'un altre dels poemes d'aquest apartat del llibre.

9. En aquest sentit, és molt il·lustradora també la sèrie de sonets dedicats a Emili Vilanova que el poeta publica el 1906 a *Il·lustració Catalana* (CARNER 1906a) i que després reproduïx parcialment a *Segon llibre de sonets* (1907).

Anem, però, cap a l'arquitectura que, de fet, és el tema que ens ha d'ocupar. És cert que la típica arquitectura modernista, la de l'Eixample, s'escapa de la idea de «normalitat» que propugna la literatura noucentista i que s'associa directament a una forma idealitzada de quotidianitat. Partint d'aquesta idea podrem adonar-nos que al darrere de la valoració que la literatura noucentista fa de l'arquitectura modernista no hi ha una senzilla qüestió de canvi de gustos estètics: no és una simple menysvaloració del decorativisme i de la línia corba en defensa de l'austeritat pragmàtica i racional de la línia recta. La diferència és més aviat en la concepció del paper de l'artista en la societat. L'autèntica contraposició no és entre corbes i rectes, entre decorativisme i racionalitat, sinó més aviat entre el geni i l'enginyer i, en definitiva, en la diferència entre el paper que exerceix socialment un geni (l'individu que queda per damunt de tot i de tothom) i l'enginyer (la persona que posa el seu enginy al servei de la societat).<sup>10</sup>

Si ho reduïm tot a una qüestió purament estètica, la d'un simple canvi de gust, anirem a parar fàcilment a les conegudes citacions de finals dels anys vint i principis dels trenta. Són referències contundents i significatives, sens dubte, però es queden en la cosa més anecdòtica, potser perquè són ja massa tardanes per tal que puguin plantejar el tema en els termes ideològics característics del Noucentisme entès com a moviment cultural. Potser és per això, també, que no són els grans noms del Noucentisme els que porten la veu cantant en aquest debat ni els que tiren la llenya al foc. Seria el cas, per exemple, de la campanya que enceta Manuel Brunet el 1929 des de la revista *Mirador* amb l'article titulat «¿És redimible el Palau de la Música Catalana?»:

En parlar de l'obra arquitectònica de Lluís Domènech i Montaner no sembla pas que puguin fer-se distincions: va néixer tarada i restarà tarada tota la vida. [...] Era tan gran la fama d'en Domènech i Montaner que li deien Domènech el «Bueno» per distingir-lo de Domènech i Estapà, Domènech el «Malo», i les obres del «Malo», entre elles el Palau de Justícia, ens molesten menys que el Palau de la Música, l'obra màxima de Domènech el «Bueno». [...] No creieu que el Palau

10. La imatge, és clar, és d'Eugeni d'Ors («XÈNIUS» [ORS] 1906a).

de la Música —de qualsevol cosa en diem un palau— entra en la categoria de monuments que demanen l'enderroc? Per moltes raons i, sobretot, perquè l'hem de sofrir. Mireu-se'l bé! Mireu-se'l bé per fora i per dins. En diuen el Palau de la Quincalleria catalana, i ho mereix. [...] Quan després d'una cançó obren els llums, us veieu obligats a mirar aquelles Walkiries de pedra entre núvols del mateix material! [...] És intolerable la decoració del sostre, aquelles columnes de rajola que hi ha a les llotges: són intolerables les penjarelles plenes de caramells de les baranes i és abominable tot l'escenari. A la boca de l'escenari hi ha l'aberració en pedra —o en guix— més grossa que pugui imaginar un escultor. A la dreta de l'espectador hi ha les Walkiries. Aquesta fantasia és sostinguda per dues columnes dòriques que no tenen cap sentit. Sobre les columnes hi ha un enteulament que sembla un caixó de panses. Sobre la cornissa hi ha les Walkiries entre una gran nuvolada. [...] Núvols de pedra! Fum de pedra! Arbres de pedra! Tot plegat té qualitat de guix. A l'escenari hi ha una dotzena de muses modernistes de pedra de mig cos en amunt, impalpables, o de mosaic, de mig cos en avall. Són les que donen el to als concertants! (BRUNET 1929).<sup>11</sup>

Hi ha també les diverses incursions, totes molt bel·ligerants, de Joan Sacs (o de Feliu Elias, si ho preferiu així). És ell, per exemple, qui el 1929 fa esclatar la polèmica a propòsit de La Pedrera des de les pàgines de *La Nau*. Ho fa en termes semblants als de Brunet, però ara s'endinsa en qüestions més tècniques, amb rèpliques i contrarèpliques amb arquitectes com Domènec Sugranyes i Francesc de P. Quintana («Joan SACS» [ELIAS] 1929).<sup>12</sup> Tres anys abans, el mateix Feliu Elias havia estat prou contundent en un article a *Revista de Catalunya*:

11. L'article de Manuel Brunet genera una forta polèmica que Francesc Miralles ha resseguit, en part (MIRALLES 1983: 81-82). En números successius es publiquen rèpliques i contrarèpliques, l'anàlisi de les quals s'escaparia ara de la perspectiva eminentment literària d'aquest estudi. Senyal, doncs, que els escriptors no hi intervenen.

12. La polèmica traspasa els límits de *La Nau* i acaba a *La Veu de Catalunya*. Per a un seguiment, més aviat descriptiu dels textos, vegeu Bassegoda 2000. Val a dir, si més no, que els escriptors, al marge òbviament del mateix Feliu Elias, tornen a quedar-ne al marge.

La casa Milà i l'església de la Sagrada Família són, per al nostre gust, dues enormes monstruositats que comprometen molts valors del nostre esdevenidor i que expliquen molts fracassos moderns de Catalunya. Nosaltres apreciem aquestes dues voluminoses obres com dos fracassos col·lectius, més aviat que com dos fracassos de Gaudí («Joan SACS» [ELIAS] 1926).<sup>13</sup>

Els atacs, certament, queden molt en la línia del tòpic de l'època. El que realment és interessant, però, és adonar-se que els arguments de Feliu Elias del 1929 no són pas els mateixos que havia fet servir ell mateix durant els anys del Noucentisme. Així, el 1914 l'opinió que Elias té de Gaudí és més aviat elogiosa. Això és el que diu, si més no, a les pàgines de *Revista Nova*:

No vol dir res que alguna de les formes creades per Gaudí traspalsin anguniosament la nostra sensibilitat, perquè les altres formes per ell creades i que tan profundament ens encisen, donen més crèdit a la seva percepció que a la nostra, fermen la pròpia boca a tota protesta i ens donen l'esperança necessària per a deixar arribar a nosaltres, amb el temps, la total comprensió de l'obra gaudiniana. I si així no fos, ni el temps ens confirmés a tots en aqueixa dualitat de bellesa i lletgesa convivint en l'art gaudinià, la part de bellesa és prou gran, al nostre entendre, per enaltir sense regateig aquest home («Joan SACS» [ELIAS] 1914).<sup>14</sup>

Observem, doncs, un tret que després anirem il·lustrant d'altres maneres: els principals atacs a l'arquitectura modernista no es fan en els anys àlgids del Noucentisme ni surten pas de les plomes de més prestigi dins del moviment.

Tornem, però, al 1929, l'any de l'Exposició Universal i, per tant, un bon moment per fixar l'atenció en els edificis emblemàtics

13. La citació és prou coneguda i ha estat reproduïda en altres ocasions. Vegeu, per exemple, MIRALLES 1983: 76.

14. Hi ha qui diu que el canvi d'actitud de Feliu Elias respon en bona manera al fet que Gaudí no el felicità el 1914 amb motiu del primer comentari. La xafarderia queda apuntada per Bassegoda en l'article citat. Respecte a la posició de Feliu Elias, vegeu també la sèrie que publica com a «Joan Sacs» l'octubre de 1910 a *El Poble Català* amb el títol «La ciutat lletja».

de la ciutat de Barcelona. El repàs de les opinions d'aquell any sobre l'arquitectura modernista no pot deixar de banda el petit opuscle que Carles Soldevila publica amb el títol de *L'art d'ensenyar Barcelona*. El text és també força conegut, però no podem pas deixar de mencionar-ne alguna de les citacions més il·lustradores. S'hi fa esment als dos edificis que centren la polèmica. A propòsit de La Pedrera diu:

En passar per davant de la Pedrera, somriuen amb aire resignat i senyalen.

—Què és això? —exclamen els Kaufmann a cor.

—Encara no ho sabem ben bé —els podeu dir—. L'edifici té més de vint anys d'existència... No obstant, els barcelonins no acabem de saber què diantre és...

—Però... algun objecte deu tenir?

—Naturalment, és destinat a habitació... Hi viu gent; s'hi lloguen pisos... Vol ésser, realment, una casa de lloguer... Però ho és?

—És estrambòtic...

—És l'obra d'un arquitecte indiscutiblement genial, però d'un gust lamentable («MYSELF» [SOLDEVILA] 1929).<sup>15</sup>

I amb el Palau de la Música no es queda pas curt:

Una altra nit la podeu destinar a sentir un concert al Palau de la Música Catalana. Procureu que el concert sigui de primer ordre. [...] Només un bon programa us ajudarà a desfer la mala impressió que l'edifici produirà als vostres turistes. Tots els barcelonins són persuadits a hores d'ara que l'esmentat Palau és una desgràcia («MYSELF» [SOLDEVILA] 1929).<sup>16</sup>

Torna a ser, però, l'opinió relativament tardana d'un autor format en el Noucentisme, però no estrictament d'un escriptor directament

15. Curiosament en la reedició del volum dins de les obres completes de l'autor, Soldevila substitueix «un gust lamentable» per «un gust molt personal» (SOLDEVILA 1967: 1436).

16. En el llibre podem llegir altres valoracions similars —potser no tan contundents— a propòsit de la Sagrada Família o de l'Eixample barceloní.

vinculat al moviment. I podríem completar-ho amb altres exemples similars, sempre dins d'aquest mateix perfil. Rafael Tasis, per exemple, més jove encara que tots els noms esmentats fins ara, manté una línia d'opinió molt similar a finals del 1932, a les pàgines de *Mirador*, en un article en què parla d'«el rastre horrible de l'arquitectura *modernista* del nostre Eixample» i «dels arquitectes que del 1888 al 1910 crearen, amb la complicitat benevolent dels propietaris urbans, el mostroari d'horrors de pedra picada que són els carrers de l'Eixample de Barcelona» (TASIS 1932). I afegeix:

Feu un dia la prova, si us plau. Passegeu-vos pels carrers de la quadrícula barcelonina, i en comptes de deixar lliscar per damunt de les façanes mil vegades vistes un esguard distret i familiar, fixeu-vos en els detalls d'una mena d'arquitectura que ha donat a la nostra ciutat un renom internacional, no gens envejable, de mal gust i anormalitat en el ram dels edificis públics i privats. Començant per les creacions lamentables de catalanisme arquitectònic del senyor Domènech i Muntaner, que Déu l'hagi ben perdonat, per acabar en les dues mostres ben recents, i que no seran les darreres, segurament, de la genialitat delirant dels arquitectes i propietaris barcelonins, que són l'edifici de la Cambra de la Propietat, a la Plaça de l'Àngel, i aquella casa monstruosa del carrer de Muntaner cantonada a Consell de Cent [...] anireu passant de l'esbalaïment a la indignació (TASIS 1932).<sup>17</sup>

Certament, el catàleg de referències crítiques és prou ampli i contundent. Podem preguntar-nos, però, sí aquesta és realment la visió que el Noucentisme té de l'arquitectura modernista. La hipòtesi d'interpretació del dilema ja ha quedat apuntada en el seguiment dels textos: la valoració de l'arquitectura modernista no es fa des de les posicions pròpiament noucentistes, sinó des de les conseqüències posteriors a la vi-

17. Rafael Tasis acaba demanant a l'Ajuntament que obligui els propietaris a «treure tots els *remates* i les tribunes, i a gratar les artístiques façanes de les seves cases *modern styl*, suprimint tota la fullaraca i l'ornamentació que entrebanca i suplanta l'arquitectura de l'edifici.» Per a ell són edificis amb «columnes fantàstiques i inoperants, amb capitells monstruosos i híbrids, que només tenen parió amb les balustrades i les tribunes farcides de senyores de llarga cabellera desmaiada i de flors exuberants de pedra picada» (TASIS 1932).

gència del moviment. D'aquí que el tema es plantegi més que res com un simple canvi de gust estètic. Per això no és tan difícil trobar expressions pràcticament idèntiques a les de Feliu Elias, Manuel Brunet o Carles Soldevila, però provinents de veus que queden al marge de l'ombra projectada pel Noucentisme i que, a més, es declaren absolutament contràries a la influència del moviment. És el cas de Josep Pla, que el 1942, des de les pàgines de *Destino*, diu el següent a propòsit del Palau de la Música Catalana:

Este pequeño escrito pretende ser un alegato a favor de la transformación de dicho Palacio de la Música en una sala de conciertos decente y potable. No pediré la demolición porque esta palabra es muy gruesa y de grano muy rasposo. Además las obras están muy caras. Sí creo, en cambio, que está en el ánimo de todo el mundo la necesidad de transformar esta alocada y delirante barraca en otra donde se pueda escuchar un concierto sin tener que cerrar los ojos, o sin que le vengan a uno ganas de pedir un pico y una pala y dedicarse —aunque no sea más que *in mente*— al siniestro oficio de hacer de iconoclasta. [...]

He penetrado dos veces en mi vida en el Palacio de la Música. No lo digo para que la gente me tome por vivo. Lo digo intensamente disgustado. Ha sido más fuerte que mi voluntad: el recuerdo de aquellos caballos, aquellos bustos, aquellas rosas incrustadas en el techo de ladrillos planchados, aquellas lámpara, el recuerdo de los mil detalles, todos a cual más feos, de la sala, me ha impedido innumerables veces escuchar trozos de música que me hubiera gustado intensamente conocer o volver a oír. [...]

El autor de la barraca fué el difunto arquitecto, catedrático y político Doménech y Muntaner. No he conocido a este señor personalmente, pero mi amigo Rafael Puget me ha hablado a veces de él. Era un hombre encantador, de trato exquisito, de una erudición extraordinaria, de una cultura verdaderamente auténtica. Este hombre, distinguido por tantos conceptos, cuando cogía el lápiz estaba perdido: era un hombre de un mal gusto, de una falta de gracia y de discreción literalmente atroz. És posible que si Doménech i Muntaner, con la personalidad que tenía, hubiera vivido en una época de buen gusto, hubiera sido un hombre positivo y estimable. Pero le tocó el modernismo, el «modern style», el horroroso «liberty», y no tuvo fuerza para ver que aquello era inaceptable, impresentable, incluso como

capricho momentáneo, ni tuvo vigor suficiente para reaccionar (PLA 1942).<sup>18</sup>

És cert, val a dir-ho, que a principis dels anys quaranta i en una revista com *Destino* la crítica a l'edifici té unes altres connotacions, però tampoc no és clar que Pla vulgui obrir un flanc ideològic que calgui relacionar necessàriament amb la situació de la postguerra. En el fons no està fent altra cosa que expressar les seves preferències estètiques. Torna a ser, doncs, una qüestió de gust.

Fixem-nos, en canvi —i tornem a la segona meitat dels anys vint, en altres valoracions, menys espectaculars i amb menor intenció piro-tècnica.<sup>19</sup> Rafael Benet, per exemple, el 1925 i des de les pàgines de *La Veu de Catalunya*, diu:

Admiro les genialitats estranyes de l'art de Gaudí i del seu deixeble Jujol —encara que trobo que ens en podríem passar—, però considero que són molt lluny del concepte que avui té la paraula «modern». [...] Gaudí és un estructurador de fantasies, i aquest qualificatiu suposa un reconeixement de que l'arquitecte de la Sagrada Família és un home que sap resoldre amb enorme atreviment els problemes més endimoniats del seu ofici, i, encara que no hi entenc prou, em sembla que moltes vegades Gaudí planteja, inventa, nous problemes per a resoldre'ls genialment (BENET 1925a).<sup>20</sup>

El crític de *La Veu de Catalunya*, doncs, reconeix la genialitat de l'arquitecte, però no pot pas associar-la al seu concepte de modernitat. Ara ja no és una simple qüestió de gust, sinó que entrem de ple en la reflexió pròpiament noucentista sobre la relació entre l'artista i la societat i la contraposició entre l'excepcionalitat i la normalitat desitjada. És el terreny de la «sublim anormalitat» amb què Ors, com hem vist, sintetitzava perfectament el problema. Benet no critica obertament la figura de Gaudí ni la seva aportació arquitectònica: es limita a

18. Pel que fa al cas de Josep Pla, vegeu AGUILÓ I PLA 2006.

19. No cal recórrer a les múltiples necrològiques amb motiu de la mort d'Antoni Gaudí el 1926 perquè, lògicament, estan massa condicionades per les circumstàncies.

20. El text és citat i analitzat a MIRALLES 1983: 74.



situar-la fora dels límits de la modernitat i, per tant, fora del que hauria de ser el segle xx (el Nou-cents, en definitiva). Rafael Benet mateix ho expressa clarament en la contrarèplica que publica una setmana més tard, després de la polèmica generada pel seu primer article: «Encara que hàgim de donar gràcies a Déu per haver-nos enviat un geni tan formidable, hauríem també de demanar-li que ens enviés altres genis més normals» (BENET 1925b).<sup>21</sup>

Des de *La Publicitat*, en un article del 1930 sobre Gaudí, Jaume Bofill i Mates planteja una idea similar. Parla de «temperament genial» però al mateix temps carrega contra la idea de geni, sempre partint de la base que l'individualisme no pot ser mai modèlic. Bofill salva l'arquitecte per la genialitat —també per la religiositat, val a dir-ho—, però no considera que aquesta sigui una via autènticament civilitzadora:

En Gaudí seguia els camins de les altures. De vegades s'hi esgarriava, però sempre era en cerca de la flor de penical. Sovint en tornava amb un herbari opulent. [...] Era un dilapidador de pedres, de diners, de la paciència d'ell i dels altres, però dilapidava —com tants!— la rutina miserable. Sentia i feia sentir l'imperatiu de la magnitud. [...] Les seves significacions eren obres vives, amb les perfeccions i els esguerros de la naturalesa [...], àdhuc que no fos íntegrament reeixit el seu esforç titànic (BOFILL 1930).

I al final de l'article acaba acceptant «la significació de la seva obra cabdal» (BOFILL 1930). Queda clar, doncs, que Bofill i Mates —i ara sí que som davant d'un dels grans noms de la literatura noucentista— no planteja el tema des d'una perspectiva estètica. No és un problema de bon gust ni de mal gust, sinó d'inadequació d'un model d'artista a les necessitats d'un programa cultural.<sup>22</sup>

Anem, però, a les dues figures clau de la literatura noucentista: Eugeni d'Ors i Josep Carner. Són certament dos autors molt diferents pel

21. Sobre aquest tema, vegeu també SUÀREZ 1991.

22. Bofill assumeix, fins i tot, que cal fer un esforç per acabar la Sagrada Família: «Difícilment podrem judicar el Temple de Gaudí mentre no el veurem clos», diu en l'esmentat article (BOFILL 1930). És clar que va morir només tres anys després i sense veure el projecte acabat. Els seus hereus encara postulen.

que fa a la pràctica literària.<sup>23</sup> Cap dels dos, però, no fa mai un atac desmesurat —en la línia dels que abunden a finals dels anys vint— a la figura de Gaudí ni a l'arquitectura modernista i tampoc cap d'ells no planteja el tema des del reduccionisme del gust estètic. Eugeni d'Ors, en el fons, també respecta la genialitat de l'arquitecte, però la considera del tot impròpia per al projecte que el Noucentisme vol impulsar. Ell és, de fet, el primer que ho planteja en aquests termes en la famosa glosa del 1906:

De vegades —haig de confessar-ho—, no sé pensar sense terror en el destí del nostre poble, obligat a sostenir, sobre la seva pobra normalitat, tan precària, el pes i la grandesa i la glòria d'aquestes sublims anormalitats: la Sagrada Família, la poesia maragallena... («XÈNIUS» [ORS] 1906b).<sup>24</sup>

En aquest sentit, sembla prou significatiu que la primera de les seves gloses del 1910 —que vol ser programàtica i es titula precisament «Programa»— torni a plantejar la qüestió en termes similars: de concepció del paper de l'artista en el món i no de gust estètic:

Diu que don Antoni Gaudí, el nostre famós arquitecte, professa el principi de que no es pot tirar plans, i que val molt més confiar-se a la inspiració de cada nit. Però en Gaudí té els seus mètodes particulars: nosaltres tenim els nostres («XÈNIUS» [ORS] 1910).<sup>25</sup>

És cert que algun cop Eugeni d'Ors també planteja la qüestió en termes de bon gust i mal gust. Són però, referències més aviat esca-

23. La diferència fonamental, en el fons, prové del fet que l'un tenia sentit de l'humor i l'altre no.

24. Per a Joan-Lluís Marfany, la famosa «sublim anormalitat» fa referència a la desmesura i no pas a l'excepcionalitat (MARFANY 1990). Al marge de desmesures, excepcionalitats o inadequacions, la gràcia de l'expressió que utilitza Ors es troba en el joc subtil amb la volguda ambigüïtat.

25. No oblidem, ni que no sigui més que una anècdota, que el desembre de 1909 —just, per tant, en el moment en què va escriure aquest article— Ors va anar a viure a un dels pisos de la Casa de les Punxes, un dels edificis més emblemàtics de Josep Puig i Cadafalch i de l'arquitectura modernista barcelonina. Com és sabut, l'escriptor i l'arquitecte s'acabaren enganxant, però per motius polítics i no pas estètics.

dusseres. Així, a *La ben plantada* (1911), en el capítol titulat «De la casa on viu», no s'està de remarcar que sortosament l'edifici és anterior als «deliris» del Modernisme: «Aquesta torre va ser edificada per encàrrec d'un borsista al temps de la «febre d'or». Tingué doncs la fortuna de no ésser influïda en el seu estil i sentit íntim pels deliris subsegüents a l'Exposició Universal de 1888.» I fins i tot hi ha una glossa seva de l'any 1910 titulada precisament «El Geni i el Gust». El text és prou il·lustrador de la línia d'interpretació que ens ocupa. El bon gust, diu Ors, no és altra cosa que la genialitat socialitzada, cosa que implícitament ens retorna a la contraposició entre la genialitat i la desitjada normalitat: «Penseu que el Gust no és tal vegada altra cosa que el Geni socialitzat. A Catalunya la cosa més revolucionària que es pot fer és tenir Bon Gust» (ORS 1950: 1552).<sup>26</sup>

En el cas de Josep Carner, cal tenir present que la formació religiosa i ideològica de l'escriptor està molt relacionada amb els cercles en els quals es movia Antoni Gaudí, cosa que acaba condicionant enormement la imatge que té de la figura humana de l'arquitecte. Tots dos, per exemple, reben la influència directa del mestratge de Torras i Bages i, a més, coincideixen a principis de segle a la Lliga Espiritual de la Mare de Déu de Montserrat, una de les principals associacions religioses impulsores de la relació entre catalanisme i catolicisme (vegeu AULET 1985). Amb aquest context a la vista, no és estrany que, durant els primers anys de la seva activitat literària, Josep Carner publiqui diversos articles en defensa de l'obra de Gaudí i en destaquí precisament el component religiós. El 1907 fins i tot en parla com a «arquitecte religiós per antonomàsia» (CARNER 1907a). Per això, quan el 1904 ha d'enumerar el que ell en diu «la meravellosa trinitat de tres homes eminents», un dels tres escollits és

26. Aquesta normalitat s'associa a simplicitat i a racionalitat: «Guerra a l'enfarc. Guerra a les falses elegàncies, en el llenguatge, en l'ortografia, en la tipografia, en la decoració, en totes les arts i les ciències, en tot el viure». La citació és de la glossa de 1912 titulada «La lluita per la simplicitat» (ORS 1982: 183-184). Per això li molesta aquesta mena d'arquitectura amb columnes que sembla que hagin de caure i no cauen (així ho expressa el 1910 en la glossa titulada «Wagner» [ORS 1950: 1444]) i no li sembla malament que, quan cal remodelar un edifici, es tendeixi a la racionalitat pragmàtica (vegeu «Feina heràclia», una glossa del 1911 [ORS 1982: 157-158]).

Antoni Gaudí (CARNER 1904).<sup>27</sup> I el 1905, quan publica *Primer llibre de sonets*, no s'està pas d'incloure-hi un poema titulat precisament «En Gaudí».

Oh el sol, i com li posa la cara falaguera!,  
com penetra en sos ulls la delícia del blau!  
Sos llavis són afables, i per la barba suau  
ell té l'argent finíssim i august de l'olivera.

Del goig de tant crear sa veu és riolera.  
Damunt d'una boirada qui pal·lideix i cau  
ell ha evocat la joia de la claror primera  
i ha alçat la pols daurada que en tota cosa jau.

És un cim, dominant les estèrils planures,  
on ja arriba la llum de les glòries futures;  
ell és una magnífica senyal de promissió.

I son braç, per damunt de les gents catalanes,  
enlaira immensament les portes sobiranes  
de la vida, la mort i la resurrecció.

El retrat que es fa de la figura de Gaudí és elogiosa, amable i respectuosa. El poeta, sense explicitar-ho, en remarca la genialitat, però amb la intenció d'humanitzar-la, de fer-la propera a tothom i, en definitiva, de socialitzar-la. I això sense perdre de vista el component religiós, que queda sintetitzat en la referència a les tres portes de la Sagrada Família amb què es tanca el sonet, una referència que prescindeix de valoracions estrictament estètiques. El poema apareix en un moment en el qual estem a punt d'entrar en el moment de màxima militància de l'ideari noucentista i en canvi, com es pot veure, queda ben lluny de l'opinió dels detractors de l'arquitectura de Gaudí que caracteritzen el panorama a finals dels anys vint.

27. La secció no va signada, però Carner de ben segur que n'és l'autor. Si més no, n'és el responsable pel fet de ser el director de la publicació. Els altres dos components de la triada són Josep Torres i Bages i Joaquim Ruyra. Podem trobar altres referències similars a CARNER 1906b i 1907b.

En textos posteriors de Josep Carner, el component catòlic desapareix i les referències a Gaudí queden integrades al joc estètic de la poètica carneriana. No trobarem mai un atac despietat o una crítica corrosiva. Ni tan sols no s'apunta la idea del mal gust. Tampoc no hi ha certament una identificació amb l'estètica que Gaudí representa ni amb la seva concepció de l'art i l'artista. Fixem-nos en aquesta quarteta, que circulava a l'època i que la memòria popular ha atribuït a Carner:

Si gaudiu del Modernisme  
no us quedeu a mig camí:  
arribeu al paroxisme  
de gaudir-ne amb en Gaudí!<sup>28</sup>

Tot és un joc de paraules, que no queda reduït només a la utilització del cognom de l'arquitecte, sinó també a la paradoxa de la recomanació irònica de gaudir del Modernisme fins al paroxisme de qui n'és de fet el màxim representant i que, per tant, ens permetrà gaudir-ne millor. No és un sarcasme, sinó un distanciament irònic i amable mitjançant el qual es fa broma amb la idea de geni, però sobretot amb el nom del geni. En poques paraules: més que una qüestió de gust estètic, es tracta d'una mostra del to poètic del Carner d'aquells anys.<sup>29</sup>

La figura de Gaudí apareix també en una sèrie de textos de Josep Carner dedicats al tema de la restauració de la catedral de Mallorca. Aquest cop parteix d'una anècdota, ben simple: la de la velleta que torna a l'església després de les obres projectades per l'arquitecte i que queda tan enlluernada per la magnitud de la proposta que se sent perduda i no sap on posar la cadireta per resar. És l'argument del relat

28. Joan-Lluís Marfany reproduceix el poema (MARFANY 1990: 74). Vegeu també *DIVERSOS AUTORS* 2002.

29. Tot plegat queda una mica en la línia, per exemple, d'alguns dels sonets que Carner dedica a nombroses Mares de Déu, els quals són recreacions estètiques —sovint també a partir del nom de la Verge— plantejades des d'aquest mateix to distanciat, més que no pas autèntics poemes religiosos. Vegeu, per exemple, «A una Mare de Déu romànica» de *Segon llibre de sonets* (1907), que havia aparegut prèviament publicat a la premsa amb el títol «A la Mare de Déu de la O».

titulat «Sa cadireta de madò Tonina», publicat el 1905 a *La Veu de Catalunya*. Carner presenta l'anècdota com si fos real i com si el mateix Gaudí la hi hagués explicada. Es tracta, en el fons, d'una altra manera d'humanitzar el geni, de plantejar la necessària adequació entre genialitat i quotidianitat. Carner aprofita l'ocasió, un cop més, per proposar un exercici estilístic (aquest cop pel fet de redactar en mallorquí) i per construir un text que pren tot el seu sentit en el moment que hem llegit la frase final, posada en boca de la protagonista: «Ídò, a on posaré jo sa meva cadireta» (CARNER 1905).<sup>30</sup> Aquest joc literari, tant lingüístic com de composició, interessa tant —o potser més i tot— que la lliçó sobre la humanització del geni. La imatge que Carner pugui tenir de l'arquitectura modernista, doncs, esdevé un pretext que integra al seu mecanisme de creació literària. Tant és així que el tema de madò Tonina reapareix el 1922 a «La cadireta», una de les narracions de *La creació d'Eva i altres contes*.<sup>31</sup> L'anècdota serveix per tancar un relat que s'ha centrat en el diàleg dels diferents personatges sobre qüestions d'alta política. La lliçó continua essent la mateixa del 1904, però ara aplicada a unes altres circumstàncies: el perill que la magnificència dels grans projectes ens faci perdre de vista els problemes de la vida quotidiana. Una altra vegada, però, la gràcia és veure com tot el relat conflueix fins a la frase que tanca el conte, ara sense exercicis dialectals: «Déu meu, Déu meu, on posaré la meva cadireta?» Carner, doncs, està consolidant la seva concepció del conte i la seva idea sobre com cal estructurar el material narratiu, mentre que la menció a Gaudí no passa de ser un amable pretext.

La referència més famosa a Gaudí en la literatura de Carner és sens dubte la de l'«Auca d'una resposta del senyor Gaudí», el poema inclòs a *Auques i ventalls* (1914).<sup>32</sup> Un cop més el poeta remet a la figura del geni i el situa en acció enmig d'una escena tan quotidiana i

30. La rehabilitació del presbiteri de la Seu de Mallorca, dirigida per l'arquitecte, és del 1904.

31. El tema és present també a «La ciutat sense ara», un dels articles de *Les planetes del verdum* (1918), però només de manera lateral. S'hi fa referència als «mallorquins antigaudinistes, anomenats de sa cadireta de madò Tonina» (CARNER 1981: 69).

32. La versió definitiva apareix a *Poesia* (1957). Reproduïm en apèndix la primera edició (la de 1914), la qual ofereix nombroses variants respecte a la de 1957.

vulgar com la de la cadireta a la catedral, amb l'afegit de l'adequació al registre caricaturesc i irònic del gènere emprat: l'auca. Ara és el dilema de qui no sap on col·locar un piano de cua i espera la solució que ha de venir de la resposta del geni. I la resposta, certament, ho és de genial: en només quatre paraules («Miri, toqui el violí») el problema queda resolt. Per això aquesta resposta —diu l'auca— ha donat més fama a l'arquitecte que tota la llarga llista dels seus edificis impressionants. Carner, doncs, no només humanitza el mite sinó que, sobretot, situa la genialitat al seu terreny: el de la paraula. No és estrany, doncs, que la lacònica resposta sigui la que tanca el text i la que permet rellegir-lo tot en funció de l'expectativa que genera des del títol i ben bé fins al final. És altra vegada el mateix mecanisme de composició, que, com acabem de veure, tant funciona per a la poesia, com per al conte o l'article mig literaturitzat: els tres grans gèneres de la producció carneriana. Perquè en realitat, amb la ploma a la mà, Carner, encara que no ho vulgui, és tan genial com Gaudí.

## APÈNDIX

### AUCA D'UNA RESPOSTA DEL SENYOR GAUDÍ

*A Carlota Campins*

1. Tothom n'ha sentit a dir  
d'aquest gran senyor Gaudí
2. que cada hora —no s'hi val!—  
fa una cosa genial
3. i no deixa viure en pau  
l'home savi ni el babau.
4. Ell alçava amb ferro vell  
una gàbia per n Güell.
5. Té una església a Sant Martí  
que mai més se'n veu la fi.

6. Ningú diu de can Calvet  
que no fa calor ni fred.
7. En un Parc posa en Gaudí  
l'Orient per ús d'aquí.
8. La gran Seu dels mallorquins,  
l'esbotzà de part de dins.
9. Amb la casa d'en Batlló  
burxa el neci espectador,
10. i amb la casa d'en Milà  
es pot dir que el va aixafar.
11. Ara ha fet una maqueta  
d'una església molt maqueta.
12. És el temple i cada altar  
tot de fil d'empalomar.
13. Més allò del violí  
és la glòria d'en Gaudí.
14. Per cinc cèntims ho sabreu  
(de les auques és el preu).
15. Dona O Comes i Abril  
va guarnir un saló d'estil.
16. L'estil era... no ho sé pas.  
Un Lluís que no ve al cas.
17. Ella té un oncle segon  
que va estar qui sap a on.
18. Un matí que era al Midi,  
se li ocorre de venir.



19. Mes s'atura: —A la neboda  
dec encar present de boda.
20. Què li duc, què no li duc...  
aveiam, rumia el truc.—
21. Vol quelcom de faramalla,  
i de sobte deia: —Calla!
22. De petita l'he sentit  
fent escales dia i nit,
23. que van ser, per desiguales,  
el terror de les escales.
24. Un piano li daré;  
és qüestió de quedar bé.—
25. I ja posa un telegrama:  
—Cua Erard per una dama.
26. Ell arriba (per Cerbère)  
i el piano ja l'espera.
27. A ca la senyora Comes  
el du un «pessetero» amb gomes,
28. i mant camàlic que sua,  
puja el piano de cua.
29. Per sorprendre-la era un dia  
que la senyora tenia,
30. alleujant la consciència,  
«cine» de beneficència.
31. Porten, amb emoció,  
el gran fòtil al saló.

32. La neboda va arribar:  
—Oncle! —Noia! (Allò que es fa.)
33. Al mirar el present novell  
dona O no cap en pell.
34. Però fa un veí subtil:  
—El piano no és d'estil!
35. —Com ho fem? I el vull lluir!  
Ja veuràs, crido en Gaudí.
36. Ell, molt fi, ve de seguida.  
—Què volia, si és servida?
37. —Ja coneix —diu ella humil—  
que el saló tot és d'estil.
38. Sense fer cap dany a l'art,  
on hi poso aquest Erard?—
39. En Gaudí mira el saló  
amb aquella atenció.
40. Ressegueix tots els indrets  
i fins mida les parets.
41. D'un brocat alça les gires  
i separa cinc cadires.
42. Mes, a l'últim, somrient,  
va movent el cap d'argent.
43. La senyora, esperançada,  
va a saber-li l'empescada.
44. —Ai carat, senyor Gaudí!  
Digui, digui, ja pot dir.

45. Don Antoni, amb la mà dreta,  
es rascava la barbeta.
46. —És vostè —diu molt atent—  
la que toca l'instrument?
47. La senyora, un poc sobtada,  
deia: —Sóc aficionada.
48. I va dir el senyor Gaudí:  
—Miri, toqui el violí.

## BIBLIOGRAFIA

- AGUILÓ i PLA (eds.) (2006): Anna Aguiló i Xavier Pla, *Gaudí i Verdaguier llegits per Josep Pla*, Girona: Fundació Josep Pla / Universitat de Girona.
- AULET (1985): Jaume Aulet, «Josep Carner i la Lliga Espiritual de la Mare de Déu de Montserrat (1899-1906). Una primera aproximació», *Faig*, núm. 23-24 (maig), p. 57-74.
- (1992): *Josep Carner i els orígens del Noucentisme*, Barcelona: Curial / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (1994): «Literatura i ciutat», dins DIVERSOS AUTORS, *Noucentisme i ciutat*, Barcelona: Electa / Centre de Cultura Contemporània, p. 61-72.
- (1997): «Estudi introductori» a *Antologia de la poesia noucentista*, Barcelona: Edicions 62, p. 7-54.
- BASSEGODA i NONELL (2000): Joan Bassegoda i Nonell, «La Pedrera segons els arxius i els crítics», *Nexus*, núm. 24 (juliol), p. 50-61.
- BENET (1925a): Rafael Benet, «Exposició General d'Art Litúrgic», *La Veu de Catalunya* (11 desembre).
- (1925b): «Gaudí», *La Veu de Catalunya* (18 desembre).
- BLASCO BARDAS (2002): Anna M. Blasco Bardas, *Els articles de Maragall i de Pijoan sobre la Sagrada Família*, Barcelona: Fundació Joan Maragall.
- BOU (2009): Enric Bou, «Imaginar la ciutat. Els poetes noucentistes», dins Antoni Marí (ed.), *La imaginació noucentista*, Barcelona: Angle, p. 209-234.
- BRUNET (1929): Manuel Brunet, «És redimible el Palau de la Música Catalana?», *Mirador*, núm. 4 (21 febrer), p. 1-2.

- BOFILL I MATES (1930): Jaume BOFILL I MATES, «Gaudí», *La Publicitat* (2 i 3 gener). Reproduït a «Guerau de Liost» [Jaume BOFILL I MATES] (1983): *Obra poètica completa. Proses literàries*, Barcelona: Selecta, p. 845-848.
- [CARNER] (1904): [Josep CARNER,] «Informació», *Catalunya*, núm. 25 (gener), p. 117.
- CARNER (1905): Josep Carner, «Sa cadireta de madò Tonina. Fet esdevingut a la ciutat de Mallorca. El me contà don Toni Gaudí», *La Veu de Catalunya* (25 febrer).
- (1906a): «Sonets a llaor d'Emili Vilanova», *Il·lustració Catalana*, IV, p. 508-509.
- (1906b): «Per la Sagrada Família», *La Veu de Catalunya* (20 gener).
- (1907a): «La joventut i el Teatre Municipal. Opinió d'en Carner», *La Veu de Catalunya* (16 novembre).
- (1907b): «El nostre naixement», *La Veu de Catalunya* (31 desembre).
- (1981): *Les bonhomies i altres proses*, Barcelona: Edicions 62.
- CASTELLANOS (1994): Jordi Castellanos, «Presentació» a Eugeni d'Ors, *Papers anteriors al Glosari*, Barcelona: Quaderns Crema, p. 13-55.
- DIVERSOS AUTORS (1994): *Noucentisme i ciutat*, Barcelona: Electa / Centre de Cultura Contemporània.
- (2002): «Gaudí vist per divuit escriptors i artistes», *Nexus*, núm. 28 (juliol), p. 36-57.
- [ELIAS, Feliu] «Joan SACS» (1914), «En Gaudí, creador», *Revista Nova*, núm. 7 (23 maig), p. 8-9.
- (1926): «Cròniques catalanes», *Revista de Catalunya*, núm. 25 (juliol).
- (1929): «Temes artístics. Gaudí-Berenguer», *La Nau* (9 gener).
- MARFANY (1990): Joan-Lluís Marfany, «Gaudí i el Modernisme», dins Juan José Lahuerta (ed.), *Gaudí i el seu temps*, Barcelona: Barcanova, p. 69-99.
- MARTORELL (1903): Jeroni Martorell, «L'arquitectura moderna», *Catalunya*, núm. 18 (30 setembre), ps. 241-258; núm. 24 (30 desembre), p. 561-577.
- MIRALLES (1983): Francesc Miralles, *Història de l'art català*, 8, Barcelona: Edicions 62.
- MURGADES (1976): Josep Murgades, «Assaig de revisió del Noucentisme», *Els Marges*, núm. 7 (juny), p. 35-53.
- (1987): «El Noucentisme / Eugeni d'Ors», dins Joaquim Molas (dir.), *Història de la literatura catalana*, 9, Barcelona: Ariel, p. 9-72 i 73-98.
- [ORS, Eugeni d'] «XÈNIUS» (1906a): «Glosari. Els enginyers», *La Veu de Catalunya* (1 juny). Reproduït a Eugeni d'ORS (1996): *Glosari 1906-1907*, Barcelona: Quaderns Crema, 1996, p. 137-139.
- (1906b): «Glosari. Enllà i la generació noucentista», *La Veu de Catalunya*

- (29 juny). Reproduït a Eugeni d'ORS (1996): *Glosari 1906-1907*, Barcelona: Quaderns Crema, 1996, p. 170-171.
- (1910): «Glosari. Programa», *La Veu de Catalunya* (2 gener). Reproduït a Eugeni d'ORS (1950): *Obra catalana completa. Glosari 1906-1910*, Barcelona: Selecta, p. 1233-1235.
- ORS (1950): Eugeni d'Ors, *Obra catalana completa. Glosari 1906-1910*, Barcelona: Selecta.
- (1982): *Glosari*, Barcelona: Edicions 62.
- PANYELLA (1996): Vinyet Panyella, *Cronologia del Noucentisme (una eina)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- PERAN, SUÀREZ i VIDAL (eds.) (1994): Martí Peran, Àlicia Suàrez i Mercè Vidal (eds.), *El Noucentisme, un projecte de modernitat*, Barcelona: Generalitat de Catalunya / Enciclopèdia Catalana / Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.
- PLA (1942): Josep Pla, «Calendario sin fechas», *Destino*, núm. 235 (17 gener), p. 8.
- [SOLDEVILA, Carles] «MYSELF» [1929]: *L'art d'ensenyar Barcelona*, Barcelona: Catalònia.
- SOLDEVILA (1967): Carles Soldevila, *Obres completes*, Barcelona, Selecta.
- SUÀREZ (1991): Àlicia Suàrez, *Un estudi sobre Rafael Benet*, Barcelona: Fundació Rafael Benet.
- TASIS I MARCA (1932): Rafael Tasis i Marca, «Una trista deixa: *Modern styl*», *Mirador*, núm. 203 (22 desembre), p. 9.
- VIURA (1902): Xavier Viura, «Les noves corrents», *Joventut*, núm. 110 (20 març), p. 186-188.

DEL TEATRE DE L'ARXIPÈLAG AL TEATRE DEL  
FAUBOURG, O QUAN PERPINYÀ ERA UNA CRUÏLLA

CRISTINA BADOSA MONT

*Seminari Transversal d'Estudis Culturals-VECT-UPVD*

Més que no pas parlar de literatura en el sentit textual, aquesta comunicació té com a objectiu traçar un primer esbós de la història teatral i dels seus espais a la vila de Perpinyà, o més concretament al Faubourg Notre Dame. Aquest raval es va convertir durant la Belle Époque en l'espai de més vitalitat teatral de la regió. Algunes propostes sorgides als seminaris i als articles de l'arquitecte Antoni Ramon sobre el mapa teatral de Barcelona han estat de gran utilitat per a donar sentit a un treball de recerca que s'escapa del contingut estrictament literari.<sup>1</sup> En la seva recerca Antoni Ramon introdueix el concepte utilitzat per Michel Foucault d'heterotopia, és a dir, d'utopies realitzades, on són representats tots els emplaçaments reals que es troben a l'interior de la cultura, llocs que poden ser contestats o invertits, que són fora de tots els llocs i alhora són localitzables. El teatre és una heterotopia que pot juxtaposar en un sol lloc real diversos espais, diversos emplaçaments que són incompatibles. El teatre fa viure pel rectangle de l'escena un seguit de llocs estrangers entre ells.<sup>2</sup> Per a poder historiar el teatre del Faubourg cal resseguir la programació i les ressenyes que la premsa setmanal dedica a aquests espais. Un buidatge que de moment no és exhaustiu. El lloc que ocupa el teatre català o en català, de moment, i segons les nostres recerques, és discret, tanmateix existeix i té un públic entregat.

1. RAMON (2011): Antoni Ramon, *El mapa teatral de Barcelona. Una revisió historiogràfica*, Barcelona, XII Congrés d'Història de Barcelona: Historiografia Barcelonina. Del mite a la comprensió, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Institut de Cultura, Ajuntament de Barcelona, 30-11 i 1-12-2011.

2. FOUCAULT (1994): Michel Foucault, «Des espaces autres», dins: *Dits et écrits - 1954-1988*, IV, París: Gallimard, p. 752-762.

Situat a la mateixa línia de l'actual Teatre de l'Arxipèlag, on la Tet es troba amb la Bassa, a banda i banda de la sortida del Pont de Pedra, el Faubourg va néixer amb les primeres fires perpinyaneses, entre 1180-1190, quan la vila formava part del comerç europeu, les fires de Champagne, els teixits flamencs. Aquest pont i el raval van patir tota mena de catàstrofes, des de riudes fins a saquejos. Al segle XIII es va edificar l'església de Nostra Senyora del Pont a la riba de la Tet, que depenia de la catedral de Sant Joan. Aleshores Perpinyà era un centre de producció tèxtil i de cuiro, tenia relacions amb els països de la Mediterrània, Tolosa i Europa del nord, i el Faubourg Notre Dame era de pas obligat i sovint també de parada. És d'aquesta manera que s'hi van instal·lar els primers hostals i les botigues d'artesans que oferien serveis a aquests viatgers. Al Faubourg s'hi feien també les execucions. Fins a l'annexió amb França, Perpinyà va ser la vila catalana fronterera amb França. Amb la signatura del Tractat dels Pirineus Perpinyà es va convertir en la vila francesa fronterera amb Catalunya, «Espanya» per als francesos, és a dir en una de les viles més fortificades de França. El 1679, sota les indicacions de Vauban, el govern reial va desplaçar les defenses de la vila, de la Bassa a la Tet, i entre els dos rius es va construir un nou barri emmurallat, la Ville-neuve, o de les Blanqueries o Tanneries. El Faubourg es va convertir en el nucli central de les relacions de Perpinyà amb França, la seva població estava formada per rossellonesos, llenguadocians i catalans. Hi sortien càrregues de blat i hi arribaven els ultramarins i el bestiar de la Guaiana i també productes manufacturats. S'hi van instal·lar molins d'oli i una fàbrica de salpetre. En canvi, el comerç es limitava a proveir les necessitats bàsiques de la població i dels viatgers. Durant la revolució del 1789 el barri tenia tres-cents habitants i comptava amb els elements més actius del partit revolucionari. A partir de 1858 la regió va tenir una gran prosperitat gràcies a l'agricultura; el mercat i els intercanvis es van intensificar, cosa que va portar també la prosperitat al Faubourg. S'hi van obrir uns vuit o nou cabarets que eren lloc d'acollida i de trobada de viatgers de diligència, firaires, venedors i carreters, s'hi venia vi i es permetia estacionar-hi el carro davant mateix i consumir els aliments que es portaven. La situació fora muralles donava un estatut especial al raval, gaudia d'uns certs

privilegis: no pagaven els impostos dels raïms, però també havien de suportar algunes servituds, com la d'haver d'hostatjar les tropes de lleva, encara que això els permetia estar alliberats d'aquestes llevs. Tampoc no estaven obligats a formar part de les confraries dels oficis, i els comerciants i els artesans tenien llibertat d'horaris, com altres ravals perifèrics. Era, doncs, una «zona franca», i també un centre de contraban. Fins al 1904 els carrers del Perpinyà fortificat eren estrets i amb pocs espais lliures. El Faubourg, en canvi, disposava d'espais de boscos i jardins, molt a prop del Castellet, entre la Tet i la Bassa. Les bugaderes de la vila emmurallada rentaven la roba a la Tet i la deixaven eixugar sobre els còdols, perquè l'aigua de la Bassa estava molt contaminada. Quan el 1904 es van enderrocar les muralles de Vauban, s'hi va obrir el bulevard Clemenceau, i actualment només queda com a autèntic Faubourg el conjunt de cases a banda i banda del carrer que comunica el pont de Pedra, rebatejat pont del Maréchal Joffre, amb la porta de Notre-Dame, al Castellet. Malgrat que la construcció del ferrocarril va desplaçar el transport de mercaderies, el Faubourg va mantenir les relacions amb la vall de la Tet i el nord de la regió, gràcies a les activitats de l'escorxador i al mercat gros de fruita i verdura. El que havia estat el comerç de grans i farina es va reconvertir en comerç de llavors, d'adobs i de productes químics pel camp, ferreteries, farmàcies i un magatzem de roba. Les diligències i les companyies de transports que se situaven a l'entrada i sortida del raval es van anar modernitzant, i el 1968 es va obrir una estació d'autobusos, que en part encara existeix, al costat mateix del Teatre de l'Arxipèlag, construït al solar de l'antic mercat gros.<sup>3</sup>

El Faubourg, a banda de gaudir d'una situació de privilegi, fora muralles, també comptava amb esdeveniments i festivitats que el convertien en un centre d'animació i d'intercanvi, com un mercat setma-

3. TISSEYRE (1995): Christine Tisseyre, *Le Théâtre Municipal de Perpignan, 1811-1914*, Perpinyà: Archives Histoire; FRENAY (1997): Etienne Frenay, *Le quartier du Faubourg*, Perpinyà: Archives Communales. Els dos llibres dediquen algunes pàgines al teatre del Faubourg, d'una gran utilitat pel que fa la premsa, la localització dels teatres i, més o menys, el funcionament. No n'estudien la programació, ni pretenen fer un treball de sociologia cultural.



nal i tres fires: la fira de Sant Antoni el 17 de gener, que obria el Carnestoltes, la fira dels rastells el 15 de maig, la festa patronal el 8 de setembre i la fira de Sant Martí l'11 de novembre, que al principi durava de tres a deu dies, durant els quals el Faubourg es beneficiava de la venda de bestiar que podia pasturar als glacis de les muralles.<sup>4</sup> Amb el temps aquesta fira es va allargar gairebé un o dos mesos. Quan el mercat setmanal coincidia amb la fira, el Faubourg i el Passeig dels Plàtans bullien d'animació i espectacles. La fira de Sant Antoni, el 17 de gener, estava especialitzada en la venda de porquets i anticipava el Carnestoltes de principis de març.<sup>5</sup> El ball de disfresses del dijous gras tenia lloc al Teatre Municipal, però els teatres del Faubourg també n'organitzaven i quan hi va haver tren fins hi assistien barcelonins («espanyols»). El 1873 es va desplaçar el mercat de bestiar a la riba de la Tet, més amunt del nou escorxador. Aquest mercat es complementava amb el de farratge. Els tractants de bestiar que donaven vida al raval es van traslladar al barri de Sant Martí, una pèrdua que va ser compensada el 1899 pel mercat gros de fruites i verdures, que va ocupar una part de l'antiga Pépinière. Quan el 1864 es va posar terme a les indemnitzacions del sistema de privilegis que la competència havia de pagar al Teatre Municipal, i es va decretar la liberalització de la indústria teatral, el Faubourg va esdevenir l'espai de l'espectacle. Entre 1867 i 1882 els antics cabarets de venda de vi es van convertir en el que avui entenem com a cabarets i cafè-concerts i també es van obrir diversos establiments d'espectacles. Entre els més importants: L'Alcazar Roussillonais (1874), Le Théâtre-Cirque des Variétés (1877-1880), Le Progrés (1879), La Taverne Alsacienne (1879?). A la plaça de la Llotja es va obrir el Concert Parisien.

El pioner va ser **L'Alcazar Roussillonais**. El 1822 l'armer Lapouje, originari d'una família del barri, va instal·lar a la riba de la Basa, en una extensió de sis mil metres quadrats, una parada de tir i un cafè. Es va convertir en el Cirque Lapouje, que organitzava curses de

4. NOELL (1997): René Noell, «Histoire du spectacle cinématographique à Perpignan de 1896 à 1944», dins: FRENAY, p. 106.

5. ROURE (2008): Jean-Louis Roure, *Perpignan à la Belle Époque, 1880-1914. Les saisons, les jeux, les plaisirs*, Perpinyà: Trabucaire, p. 139.

braus amb insígnia frígia i combats de gossos alans. Va canviar de propietaris diverses vegades, però tots sempre van esforçar-se per atreure la clientela, organitzant banquets; hi hagué, fins i tot, la voluntat de convertir-lo en casino. Sota el Segon Imperi André Flamini el va comprar i el va rebatejar Tivoli Catalan. Va guardar la parada de tir, va afegir un billar, organitzava cada diumenge un ball, i tenia una sala de noces, batejos i festes familiars, i una sala on es feien concerts, espectacles i pantomimes. A l'estiu els clients, sobretot els estiuejants de París, apreciaven aquest «cabinet de verdure».<sup>6</sup> El 1874, François Jobe es va fer càrrec de la direcció del negoci i el va rebatejar L'Alcazar Roussillonnais. Sota la seva direcció hi havia concert cada vespre a les 20h, i els diumenges sessió doble a les 14h i a les 17h. A la primavera es convertia en «théâtre champêtre» i a l'estiu s'hi organitzaven grans espectacles als espais lliures entre la Tet i la Bassa molt concorreguts. La premsa setmanal algunes vegades es queixava que el repertori resultava massa repetit: cafè-concert, espectacles de pantomima, acrobàcia i equilibrisme, revistes dedicades a l'actualitat, còmics i clowns, acompanyats d'una orquestra sota la batuta de Michel Bas. Cantants-còmics que havien actuat amb èxit en altres teatres que tancaven a l'hivern, com el Théâtre des Variétés, eren contractats fins que tornava a obrir a la primavera o que venien de gira provinents de l'Alcazar de Marsella. Pel que feia a la programació del 1878, la premsa elogiava l'opereta *Le voyage du jeune marquis*, amb lletra de M. Mey i música de M. F. Bernicat, un embolic amorós on acabava triomfant la virtut.<sup>7</sup> També va merèixer grans elogis una companyia de set germans, un clown i sis acròbates, anomenada La Troupe Suédoise, amb l'espectacle *La quadrille des toqués*.<sup>8</sup> Però la premsa sobretot en destacava el fet que cada dia variessin els números. Van tancar el repertori amb una versió de *Le barbier de Séville*. El fet que haguessin de tornar a L'Eldorado de París per fer l'obertura de l'Exposició Universal és prou significatiu de la qualitat d'aquesta companyia. Va ser substituïda per una companyia de quinze acròbates àrabs, *Derixou Zoug*, que

6. FRENAY (1997): p. 104.

7. *Le Cri-cri* (31-3-1878).

8. *Le Cri-cri* (14-4-1878).

també van merèixer grans elogis. Però el cronista teatral de *Le Cri-cri* va arribar al ditirambe quan a primers de juny va arribar de gira una companyia femenina. Nou ballarines vestides a la grega, és a dir, amb poca roba, i coronades d'heura i flors, executaven coreografies artístiques i variades, amb la lira, la copa o l'àmfora a les mans.<sup>9</sup> Un dels grans atractius de L'Alcazar Roussillonais era la capacitat d'adaptar-se als canvis estacionals. El juny del 1878, i de cara a la nova temporada estiuenca, el director va fer decorar el teatre com un conte de *Les mil i una nits*, i els quadres vivents de la companyia anterior van ser substituïts per la Troupe de Terpsychore, composta per sis ballarines dirigides per madame Holtzler-Maury, considerades com l'èxit de moda als teatres de Londres.<sup>10</sup> Tampoc menystenien la companyia de còmics de la casa que amb la farsa *Le mal de mer* va ser molt ben acollida. El teatre va romandre quatre mesos tancat per obres. La nova inauguració va ser precedida d'una certa expectació:

Plus d'un de nos lecteurs se souvient du beuglant installé, il y aura bientôt quinze ans par un entrepreneur hardi, sur les bords escarpés de la Basse, et qui fut, croyons-nous, le premier café-concert qu'on eut vu dans notre ville. Le beuglant a grandi quoiqu'il ne fût pas espagnol. Aujourd'hui, sur l'emplacement de ce méchant abri de roseaux, l'Alcazar reconstruit, transformé, offre aux spectateurs une salle vaste bien aérée, avec des galeries spacieuses et commodes. Cet été le tout Perpignan, avide de bonne musique et de fraîcheur, se donnera rendez-vous dans ce charmant concert, désormais l'un des plus importants de province. On dit merveilles de la nouvelle troupe.<sup>11</sup>

Però aviat els cronistes teatrals es van desencisar. Amb la remodelació també havia canviat la direcció. Madame Jobe, esposa de l'antic director, es va posar al capdavant del local que havia decidit de convertir en un establiment de categoria, amb la voluntat d'acollir-hi l'exèrcit, la magistratura, l'alta administració i, sobretot, l'aristocràcia. Aquest nou rumb tenia, però, la seva contrapartida: a

9. *Le Cri-cri* (2-6-1878).

10. *Le Cri-cri* (9-6-1878).

11. *L'Étincelle* (1-5-1879 i 14-5-1879).

partir d'aleshores els periodistes haurien de pagar. En una entrevista la mestressa donava compte dels nous objectius, com el d'allunyar paràsits que amb l'excusa de publicar les xafarderies setmanals aprofitaven que ho tenien tot pagat per anar-hi cada nit i fer tabola mentre hi havia espectacle.<sup>12</sup> La resposta de la premsa era previsible. En un article titulat «Etouffoir roussillonnais» es criticaven les condicions ambientals de la nova sala: hi feia una calor asfixiant, l'escena era minúscula i la sonoritat molt dolenta.<sup>13</sup> Tot i així, el signant de l'article (Luc-Scie-Faire) elogiava els divuit artistes, des dels cantants d'opereta i els còmics fins als acròbates, tot i l'animadversió de madame Jobe. També ironitzava sobre la pretesa categoria del nou públic selecte, «société nombreuse et choisie», sobretot del jovent. I el que era pitjor: considerava la temporada de novembre del 1879 molt avorrida, tan avorrida que a mitjan desembre la donaven per morta, i publicava una esquila: «Ci-Git l'Alcazar Roussillonnais — Inutile de prier pour lui.»<sup>14</sup> Però a finals d'abril del 1880 torna a obrir amb la presentació de la companyia Clodoches, anunciada com el gran èxit de les Folies Narbonaises.<sup>15</sup> No tornem a tenir notícies de la programació fins a finals d'abril del 1884, quan s'anuncia la reobertura del local amb la companyia de mim, pantomima Corradi dirigida per Séverin, que durant la temporada havien anunciat les obres *Müler le banquier*, *Les pêcheurs de Venise*, *Jean l'écorcheur*, *Le maître d'armes*.<sup>16</sup> Van repetir la temporada següent, amb el nom de Corradi et Baglioni, i van representar una gran pantomima històrica, *Els trabucayres*, sobre fets esdevinguts quaranta anys enrere, i dels quals encara es conservava la memòria molt viva. També van representar: *Honneur et patrie*, *Pierrot en Kabilie*, *Les caffres*, *Marquise et Cordonnier*, *Les français en Espagne*, *Les pauvres de Paris*, *Le capitaine Mandrin*, *Faux moine*, *Les deux braconniers*, *L'auberge de la forêt noire* (d'Eugène Dorche) *La grâce de Dieu*, *Les étranqueurs de l'In-*

12. El títol de l'article és «Alcazar de la ville d'Artichopolis», *L'Étincelle* (21-5-1879).

13. *L'Étincelle* (28-5-1879).

14. *L'Arlequin* (14-12-1879).

15. *L'Arlequin* 18 (25-4-1880).

16. *L'Arlequin* 20 (24-4-1884).

de, *La fille du Montagnard*, *Les deux braves*, *Jean Vécércheur*, *Es-méralda*.<sup>17</sup> Aquestes representacions eren completades amb cant, dansa, funambulisme, els germans Merkel al trapezi o la parella Edward. També va actuar L'Estudiantine Espagnole amb guitarres i mandolines dirigides per Moras.<sup>18</sup> El juliol del 1896 va aconseguir l'autorització de fer balls fins a mitja nit els diumenges i dies de festa. La policia hi havia d'intervenir sovint per aturar les batusses i va ser multat diverses vegades per joc.<sup>19</sup> I aquell mateix any van arribar a edificar unes arenes per a tres mil espectadors, on es van fer curses de braus fins al 1901. També aquell any i amb motiu de la fira de Sant Martí, un any després de la primera projecció a París dels germans Lumière, va tenir-hi lloc la primera sessió de cinema, amb el nom de Cinéphotographe, que el 13 de novembre es va traslladar a la Promenade des Platanes.<sup>20</sup> El 1897 s'hi va fer el Grand Baill de Serralongue, «avec sa danse (l'entralissade) joué par 50 amateurs travestis de Palau-del-Vidre, pièce poétique et carnavalesque, en termes catalans».<sup>21</sup> El 1898 les arenes es van convertir en velòdrom de curses «vélocipédiques et pédestres». El 1903 ciclistes arrossegats per motocicletes feien curses de cinquanta quilòmetres. El 24 de març del 1900 es va inaugurar el Théâtre Français a l'antic local reformat de L'Alcazar.<sup>22</sup> El nou teatre reprenia la torxa abandonada a principis de la dècada de 1890 pel Teatre Municipal. Presentava un repertori variat: òperes-bufes, òperes-còmiques, vodevils, drames i comèdies. La companyia estava formada per deu homes, deu dones i dotze coristes dels dos sexes. Entre les primeres obres anunciades hi havia operetes còmiques que eren clàssics de l'escena municipal, com *La mascotte* d'Edmond Audran amb llibret d'Alfred Duru i Henri Charles Chivot, *La fille du tambour major* de Louis Varney

17. *Le Papillon*, 21, 25 (31-5-1885), 9 (16-8-1885), 6, 13, 27 (29-9-1885), 4 (18-10-1885).

18. *Le Papillon* (30-8-1885).

19. MANALT (1923): Célestin Manalt, «Souvenirs d'enfance» [cartes del prefecte al batlle i M. Jobe, juny 1874], dins: FRENAY (1997), p. 105; ROURE (2008), p. 116-117.

20. NOELL, dins: FRENAY (1997): p. 106.

21. FRENAY (1997): p. 106.

22. *La Fantaisie Mondaine* (17-3-1900).

amb llibret de Jules Prével i Paul Ferrier i *Les mousquetaires au couvent* d'Offenbach. La nova sala era més espaiosa i airejada.<sup>23</sup>

El **Théâtre-Cirque des Variétés** es va inaugurar el setembre del 1877, va tenir una vida curta i un final dramàtic i una mica misteriós, perquè el 12 de juliol de 1880 es va cremar.<sup>24</sup> Estava situat a cinc metres del cafè-cantant L'Alcazar Roussillonnais. Laurent Soler, oficial de cavalleria jubilat, havia ideat el projecte d'edificar al jardí de l'antic hotel Cabaner una sala d'espectacles alhora circ i teatre, gràcies a una pista de tretze metres de diàmetre que podia allotjar dues mil persones. La pista estava coberta per un entarimat mòbil que es convertia en teatre amb 350 butaques d'orquestra. El pintor Terrus, «pensionnaire du département à l'école des Beaux-Arts», en va fer la decoració, hi havia allotjaments per als actors, les parets eren decorades amb quadres, també hi havia un cafè i un restaurant de qualitat on, segons *L'Indépendant*, els rossellonesos podien aprendre a degustar els vins de Bordeus i Borgonya.<sup>25</sup> Ha donat nom a un carrer, que va del pont de Pedra o del Maréchal Joffre, a la Tet, fins a la Bassa. Segons el setmanari *Le Cri-cri* era un establiment de primer ordre. Tenia gairebé el repertori centrat en l'opereta, l'òpera-bufa i el vodevil, sense menystenir les obres dramàtiques, les comèdies, els concerts, els espectacles de *skating-ring* i el circ. Competien directament amb el Teatre Municipal, amb obres d'una certa qualitat: *Le voyage de monsieur Périchon*, comèdia en quatre actes d'Eugène Labiche i Edouard Martin, *Embrassons-nous Folleville*, comèdia-vodevil també d'Eugène Labiche i Auguste Lefranc,<sup>26</sup> i tot un seguit d'òperes-bufes que aleshores estaven de moda: *La petite Mariée*, *Giroflé-Girofla*, *La fille de Madame Angôt* de Charles Lecoq, *La timbale d'argent* de Léon Vasseur i els germans Jaime i Jules Noriac, *Les noces de Jeannette* de Victor Massé, *Le carnaval d'un Merle Blanc*, «folie» en tres actes d'Henri Chivot i Alfred Duru, *L'Orphéon de Fouilly-les-Oies*, «folie»

23. *La Fantaisie Mondaine* (24-4-1900).

24. *Le Cri-cri* (6-9-1877); E. Vallera, «Le théâtre de Perpignan», *La Veu del Canigó* (7-1914), p. 222; *L'Indépendant* (13-7-1880).

25. *L'Indépendant* (3-2-1877 i 4-8-1877).

26. *Le Cri-cri* (28-10-1877).

musical en un acte de M. Marquet, *Les brigands*, *La belle Hélène* i *Monsieur Choufleri restera chez lui* d'Offenbach, *Le petit Faust*, òpera-bufa en tres actes i quatre quadres d'Hervé, i la romança *Je ne vous aime plus*.<sup>27</sup> El circ Casuani Frères també hi va fer escala: aleshores la sala es transformava en circ, els clowns eren bons, els genets i les amazones també, els cavalls pura sang, els gimnastes «compatien amb les estrelles». <sup>28</sup> La representació de *Marceau* el dia de Nadal va atreure més de mil persones una hora abans d'aixecar el teló i cinc-centes es van haver de quedar a fora. L'obra tractava sobre el coratge del jove general mític François Séverin Marceau durant la Revolució francesa. Al final tot el públic va cantar la *Marsellesa*, creant-se «una atmosfera electrizant». <sup>29</sup> També hi actuaven equilibristes, el negre Malcolm, molt elogiats, els germans trapezistes Edwardo al doble trapezi, barítons de la vella escola italiana com Victor Maurel, jove cantant marsellès resident del Covent Garden, <sup>30</sup> o cantants de repertori com Fernand que hi va cantava *La petite mariée*, *Girofle-Girofla*, *Les brigands*. El Variétés tancava el gener i tornava a obrir a primers de juny amb el mateix repertori de la temporada anterior: «A bientôt donc les bonnes soirées que nous prometent la composition de la troupe et les agréments de cette salle incontestablement plus belle, plus aérée et mieux appropriée que le théâtre municipal». <sup>31</sup> La voluntat del director artístic era formar una nova companyia de teatre, que va arribar a interpretar l'opereta *Fleur de Thé* d'Henri Chivot i Alfred Duru. <sup>32</sup> Però el Variétés va patir una concurrència duríssima per part del Teatre Municipal, a més el públic perpinyanès era massa reduït per a una empresa tan ambiciosa i al cap de dues temporades era ruïnós. Laurent Soler es va declarar en fallida. François Molins el va comprar el 1879. El 19 de juliol va contractar la companyia de M. Simon, que van presentar *L'Assommoir*, d'Émile Zola, en nou actes, adaptada per M. Busnach i

27. *Le Cri-cri*, 10,11 (16-12-1877).

28. *Le Cri-cri* (4-11-1877).

29. *Le Cri-cri* (30-12-1877).

30. *Le Cri-cri* (6-1-1878).

31. *Le Cri-cri* (2-6-1878).

32. *Le Cri-cri* (9-6-1878).

Gastineau. El crític de *L'Étincelle*, setmanari que havia pres el relleu a *Le Cri-cri*, va fer una crítica contra l'excés de realisme i contra la voluntat expressa de voler donar la nota sòrdida, essent del parer que el teatre s'havia fet per distreure i divertir i no pas per agreujar les preocupacions i el patiment.<sup>33</sup> A continuació la companyia des *Fantoches-Marionnettes*, que estaven de gira fins al novembre, van representar *Quatre nations* de Couperin i la *Déesse de la mer*. El crític de *L'Arlequin* feia un gran elogi dels decorats i el vestuari, tot remarcant que no semblaven marionetes.<sup>34</sup> Van començar la temporada d'hivern amb la sarsuela *Marina* d'Emilio Arrieta amb llibret de Francesc Camprodon i Lafont, amb molt èxit de públic; segons el crític de *L'Arlequin*,<sup>35</sup> la interpretació era superior i més natural que la dels cantants del Teatre Municipal, així com l'orquestra. La companyia (no donen cap informació del seu nom) s'hi va estar gairebé quatre mesos fent sempre el ple. Fins a finals d'abril van interpretar l'opereta en tres actes *La prova d'un opera seria* amb música de Giuseppe Mazza, *Lo foch del cel* (que arrisco a suposar que es tracta de la traducció catalana d'*El relàmpago* de Francisco Asenjo Barbieri, amb llibret de Francesc Camprodon, que era una adaptació d'una òpera còmica, *L'éclair* de Fromental Halévy, sobre un text d'Eugène de Planard i Henri Saint-Georges; l'havia traduïda Ventura de la Vega amb el títol *El fuego del cielo*), la sarsuela en tres actes *Lo jurament* de Joaquín Gaztambide i llibret de Luís de Olona, *La marsellera*<sup>36</sup> i *Jugar ab foch*,<sup>37</sup> que possiblement podem identificar amb la sarsuela en tres actes *Jugar con fuego* de Francisco Asenjo Barbieri i llibret de Ventura de la Vega. Però a finals d'abril el crític de *L'Arlequin* es queixava que, malgrat la gran qualitat dels espectacles, no hi havia prou assistència de públic.<sup>38</sup> Finalment François Molins el va llogar al director del Teatre Municipal. Hi va programar, el juliol del 1880, els *Bibelots du diable*, «férie»-

33. *L'Étincelle* (26-7-1879).

34. *L'Arlequin* (23-11-1879).

35. *L'Arlequin* (22-2-1880).

36. No l'he sabut identificar.

37. *L'Arlequin* (7-3-1880 i 11-4-1880).

38. *L'Arlequin* (25-4-1880).



vodevil en tres actes i setze quadres de Théodore Cogniard i Clairville. L'empresa va acabar de manera dramàtica la nit de l'11 al 12 de juliol: «A 2 heures et demie, l'immeuble était en feu, complètement embrasé et la rapidité du fléau a été telle que quelques instants après la toiture s'effondrait dans l'hémicycle laissant les murs seulement debout». A partir del 1895 el director del Variétés, Guillaume Sautarel, va organitzar ball, com es feia a l'Alcazar, però estrictament vigilat per la policia, a causa dels incidents i baralles:<sup>39</sup>

Sautarel demandait toujours à ce qu'il y ait des forces de l'ordre dans son établissement et la police se considérait comme impuissante à contrôler un endroit où désordres et incidents divers, plus ou moins graves, étaient le lot commun. Suite à ceux qui avaient eu lieu lors des danses patronales, au Faubourg cette année 1899, le brigadier de police signalait au commissaire central que le service à un ou deux agents était impossible dans l'établissement «vu la foule... Et les disputes qui s'y produisent». L'établissement ne fut pas fermé et garda sa mauvaise réputation. Ce qui fit dire à la presse, surtout de droite, qu'il y avait des protections suspectes. En fait de protection, Sautarel avait la meilleure: il payait sa taxe pour les pauvres sans jamais rechigner.<sup>40</sup>

Anys després s'hi va edificar l'Hôtel des Variétés, que més tard es va convertir en el Rallye. El 1911 Edmond Bartissol el va comprar al Crédit Foncier de France.<sup>41</sup> Tanmateix la *Revue Catalane* dona notícia de l'estrena de *Janet i Rosalia*, idil·li dramàtic en tres actes de Pompeu Vidal.<sup>42</sup>

**La Taverne Alsacienne** era un cafè-concert de dimensions més reduïdes, però disposava d'un primer pis amb petits salons per a «societats particulars». També estava sota l'administració del director de

39. ROURE (2005): Jean-Louis Roure, *Perpignan à la Belle Époque 1880-1914. La rue, les cafés, les métiers*, Perpinyà: Trabucaire, p. 151.

40. ROURE (2008): p. 116-117.

41. FRENAY (1997): p. 108.

42. *Revue Catalane* (25-2-1917). Agraïxo les informacions sobre la *Revue Catalane* a Domènec Bernardó, del Seminari Transversal d'Estudis Culturals Catalans, que forma part del laboratori VECT de la UPVD.

l'Alcazar Roussillonais, M. Jobe. S'hi feien «soirées chantantes», amb interpretacions de «romancières», imitadors d'actors de la capital, equilibristes, malabaristes, cantants de gènere, cantants còmiques més o menys originals que distreien el públic, acompanyades pel músic Laugier. Durant el Carnestoltes no s'interrompien les representacions, de qualitat sovint discutible, compensada, però, per la qualitat de la cervesa, Bierre, Gruber, Réeb i cervesa de Estrasburg, servida per dues magnífiques alsacianes, vestides amb el vestit tradicional, que apaivagaven els mals humors.<sup>43</sup> Cal destacar que la companyia d'actors de la Taverna va interpretar, a principis d'abril de 1878, una «folie» «epilèptica» d'Offenbach *Tromb-al-Casar*.<sup>44</sup> Al juny obrien la part davantera i els bevedors de cervesa reemplaçaven el públic, tot i que encara hi havia interpretacions musicals.<sup>45</sup>

El 21 octubre del 1904 es va inaugurar el cafè-concert **L'Eldorado**, dirigit per M. Cabanier. No era al mateix Faubourg, sinó al que se'n podria dir la continuació, al costat dels antics baluards de Villeneuve, que s'enderrocaven, a prop del jardí botànic. Els repertoris eren «soirées chantantes» de peces d'òpera-còmica o operetes, romances, cuplets patriòtics, revistes locals, espectacles de prestidigitació. Com que els preus eren mòdics, els amateurs del cant preferien escoltar les cançons de moda ben interpretades en aquest local que no pas anar al Teatre Municipal i pagar preus elevats per representacions de menys qualitat. Segons la *Revue Catalane*, el maig del 1908 la companyia del Teatre Romea hi va interpretar *Terra Baixa*, *La dida* i *La passió*. A la mateixa revista, el març del 1918, Charles Grandó es deixava portar per un grop de sentimentalisme pel terror rossellonès de la infantesa i d'agraïment pel director de l'Eldorado, M. Devalar: «Nous sommes heureux de rendre hommage à l'heureuse initiative de la direction de l'Eldorado qui, sous l'image d'une vieille grand'mère, personifiant la tradition, a su placer dans la Revue d'hiver quelques-unes de nos belles cantilènes catalanes».

43. *Le Cri-cri* (25-4-1878).

44. *Le Cri-cri* (7-4-1878).

45. *Le Cri-cri* (26-5-1878).

No es pot cloure aquesta aproximació al teatre del Faubourg Notre Dame sense fer una breu referència al teatre, al circ i al espectacles de fira. Durant la Tercera República la fira de Sant Martí era el gran mercat de bestiar i la festa de la regió. Als glacis de les muralles de Vauban s'instal·laven espectacles d'atraccions, teatres ambulants, circs eqüestres i gimnàstics, museus de cera, representacions de magnetisme, prestidigitadors, exhibició de fenòmens humans, espectacles de pallassos i de curiositats en general que atreïen una gentada. Quan l'espai dels glacis es va fer petit, l'ajuntament va obrir el Passeig dels Plàtans, que era el jardí natural del Faubourg, a pocs metres de l'Alcazar Roussillonais i del Théâtre-Cirque des Variétés. A partir de la primavera començaven a arribar els primers firaires i circs, tenien el seu moment àlgid durant la fira de Sant Martí el novembre, i allargaven la temporada d'espectacles fins a l'entrada del nou any. Un espai al qual podem aplicar la definició de Michel Foucault d'«heterotopies chroniques», és a dir, heterotopies d'allò efímer, com la festa: «Ce sont des hétérotopies non plus éternitaires, mais absolument chroniques. Telles sont les foires, ces merveilleux emplacements vides au bord des villes, qui se peuplent, une ou deux fois par an, de barraques, d'étalages, d'objets hétéroclites, de lutteurs, de femmes-serpent, de diseuses de bonne aventure».<sup>46</sup> Només que en el cas de la Promenade des Platanes, l'espai d'oci era contínuament renovat durant més de sis mesos l'any. Tenim notícia de representacions de teatre infantil, com *Geneviève de Braban* i *Barbe Bleu*, en què als entreactes es feien danses, es cantaven cançons, es feien exercicis malabars i l'espectacle s'acabava amb una pantomima.<sup>47</sup> El 1879 entre els circs i teatres destacava el Théâtre-Musé des Barnum: de les moltes màquines que presentava, hi havia el «phonographe» perfeccionat, que reproduïa les paraules que es deïen.<sup>48</sup> També hi actuava la Troupe Japonaise, en un pavelló a part.<sup>49</sup> El 1892 es va instal·lar el primer carrusel de vapor, al costat del teatre Marchetti, els museus anatòmics i històrics, el teatre

46. FOUCAULT (1994).

47. *Le Cri-cri* (9-6-1878).

48. *L'Étincelle* (12-5-1879).

49. *L'Étincelle* (19-7-1879).

de nans, el teatre «de l'alliance franco-russe»: «La Promenade des Platanes, aux arbres géants et centenaires, où les forains avaient dressé leurs baraques, put à peine contenir la foule grouillante. Au chant des orgues rauques se mêlaient le grincement des tourniquets, les sirenes des manèges à vapeur, les roulements de tambour, les appels des lutteurs, les boniments des montreurs de «phénomènes».<sup>50</sup> Els circs van tenir una presència continuada fins al 1914. Cada any hi feien estada el circ Cagniac, el circ Barnum-Bailey, el circ Bourgeois, que fins feia funcions benèfiques, el circ Romain dels germans Casuani (que va fer fallida el 1902). El gener del 1886 es va fer al circ Romain la representació infantil *Cendrillon* i el febrer es va fer la pantomima *La guerre de Tonkin*, amb més de 150 actors que representaven batalles, escenes militars, festes xineses. L'obra es cloïa amb un ballet d'infants.<sup>51</sup> També s'instal·laven teatres ambulants al quiosc dels Platanes, a la plaça pública del barri de l'Estació o a les sales del darrere del cafè Le Progrès, al Faubourg, com el Jourdan, Bracco, Batave, el Théâtre d'Été (direcció Gratia) o l'Eden Théâtre (direcció Monso). El 1905 hi va haver la representació excepcional del Buffalo Bill's Wild West. A partir del 1896 el cinematògraf del firaire Datigny va començar les seves projeccions, que també eren molt ben rebudes en alguns cafès-concerts del Faubourg. El 1898 varen aterrar diversos cinematògrafs durant la fira, i sovint s'hi quedaven dos mesos. Fins al 1912 aquesta atracció portada pels firaires va ser habitual, però la construcció del cinema Castillet i la reconversió de l'Alcazar en l'Apollo-Cinéma va posar fi a aquests espectacles. El 1907 Edmond Bartissol havia comprat l'Alcazar i el va llogar el 1910 a la marca de xocolata Poulain, que el va convertir en cinema i el va rebatejar amb el nom d'Apollo-Cinéma, la primera sala de cinema de la vila. Per atreure clients i consumidors, els xocolaters posaven a les barres de xocolata bitllets de descomptes per a les sessions de la sala de projeccions. El 1913 va ser novament rebatejat amb el nom de Le Família, fins a ser enderrocat el 1973. La construcció a partir dels anys 1970 de grans edificis —la residència del Castillet, el Khéops— a les antigues propietats de Joa-

50. Frédéric Saisset, *La Veu del Canigó* (5-11-1910).

51. *Le Papillon*, 22 (29-11-1885 i 6-12-1885), 17 (24-1-1886) i 7 (14-2-1886).

quim Cabaner i de Pierre Lapouje va cloure la possibilitat d'una represa de la indústria de l'espectacle al Faubourg. Només en queda el centre musical Le Médiator a l'antic cinema Le Français.

La construcció del nou Teatre de l'Arxipèlag al solar que ocupava l'antic mercat gros, a tocar del Faubourg i formant-ne part, és un magnífic espai teatral que de moment viu aliè i ignorant del seu passat, en un entorn impersonal, que en un principi es volia destinar a la construcció d'un gran edifici que centralitzés totes les dependències municipals. La programació catalana és modesta: de les dinou obres de teatre de la primera temporada, dues eren catalanes; de les deu peces de dansa, dues venien de Catalunya, i de les dotze obres de teatre infantil, no n'hi havia cap en català. La voluntat transfronterera es palesa en el seu director català, i l'arrel d'identitat catalana en les faixes vermelles que llueix, a cada representació, el servei d'acollida vestit de rigorós negre. L'apropiació de l'espai que ens conviden a fer de moment és contrarestada, i durant trenta anys, per una administració i manteniment costós, en condició de PPP, és a dir «partenariat public privé», en el qual, ara per ara, el «privé» és el que realment administra i paga el manteniment. La recent condició de Teatre Nacional fa esperar i desitjar una major apropiació per part de la ciutadania i de les companyies locals. La qüestió de la programació catalana mereixeria un altre article.

S'ha tractat aquí quatre espais d'espectacle diferents. Dos foren espais d'oci creats per la necessitat de la ciutadania a partir del 1864, en una cruïlla de comunicacions, un barri de serveis i d'espectacles, fora muralles, que gaudia de l'atractiu d'un règim de llibertat i d'assequibilitat. Disposava de quatre establiments amb programació continuada d'operetes bufes, d'espectacles diversos i de teatre, més un nombre indeterminat de cabarets i cafè-concerts, una o diverses heterotopies. Establir-ne les programacions i la seva continuïtat és un treball que tot just hem encetat, i que va lligat a un altre espai obert, una heterotopia crònica, més efímer, però que tanmateix es podia allargar amb més o menys continuïtat durant mig any. I finalment, una altra heterotopia, el Teatre de l'Arxipèlag, que només es diferencia de les primeres pel seu caràcter sacralitzat, tan sacralitzat com en el seu moment el Teatre Municipal, un espai tancat en un emplaçament molt

obert, producte d'una ambició política. Com expliquen Biet i Triau, l'espectacle està relacionat amb el lloc on es produeix, està determinat per la seva relació física, geogràfica, urbanística i arquitectònica amb el conjunt social de la ciutat on es reuneixen els individus, i també està determinat per les condicions econòmiques, socials i polítiques. En definitiva, són espais on ens reunim i, de fet, s'hi va amb aquesta intenció.<sup>52</sup> Res que no sabéssim, i que aplicat als exemples anteriors, ens dona un primer esborrany del mapa teatral de la vila de Perpinyà a partir del 1864, que només s'acaba d'encetar.

52. BIET I TRIAU (2006): Christian Biet i Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre?*, París: Gallimard, p. 92.



## LES TRADUCCIONS DE IONESCO AL CATALÀ\*

CARLES BIOSCA

*Grup d'Estudi de la Traducció Catalana Contemporània-UAB*

El maig de l'any 1950 s'estrenava al teatre Les Noctambules de París l'obra *La chantatrice chauve*, escrita dos anys abans per un autor aleshores desconegut, Eugène Ionesco. L'obra, que va crear perplexitat en una part del públic, suposà un punt d'inflexió en les tendències dramàtiques europees, i ha esdevingut una fita en l'aparició d'un corrent que en aquell moment alguns crítics qualificaren d'«antiteatre», i que posteriorment fou conegut amb el nom de «teatre de l'absurd», una etiqueta que comunament hom atribueix també a l'obra d'autors com Samuel Beckett o Arthur Adamov. Ionesco publicà entre el 1950 i el 1975 una trentena de peces dramàtiques, entre les quals destaquen, a més de *La chantatrice chauve*, *La leçon* i *Rhinocéros*, títols menys coneguts, com *Les chaises* o *Le roi se meurt*. A banda del teatre, Ionesco escriví també una novel·la, *Le solitaire*, que es publicà el 1973.

Malgrat que Ionesco ha estat llegit, traduït i profusament representat a casa nostra des dels anys cinquanta fins ara, no hi ha cap estudi que abordi de manera exhaustiva la seva recepció en llengua catalana. Els intents que més s'hi acosten són, principalment, un article de Diana Motoc a *Quaderns. Revista de Traducció* (2003) sobre la recepció de Mircea Eliade, Émile Cioran i Eugène Ionesco a Espanya i una tesi doctoral sobre *La recepción en España del teatro de Eugene Ionesco (1955-1997)*, de Cécile Vilvandre de Sousa (2006). Un breu re-

\* 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.



pàs dels diferents traductors al català es pot trobar en l'estudi introductori inclòs al volum *Rinoceront. El rei s'està morint. La lliçó* (2011). A continuació ens proposem, doncs, oferir una visió cronològica de la recepció que van tenir les obres del dramaturg romanès, mirant de descriure, des dels anys cinquanta del segle passat fins a l'actualitat, les condicions en què aquestes traduccions van tenir lloc.

La primera versió de Ionesco en català la devem a Bonaventura Vallespinosa, que als anys cinquanta presidia la secció de lletres del Centre de Lectura de Reus, i que va orientar la secció de teatre d'aquesta entitat cap a la representació d'obres d'autors contemporanis traduïts al català. Vallespinosa, que ja havia versionat amb aquesta intenció autors com Tennessee Williams o Jean Anouilh, traduí l'any 1959 *La cantant calba*, de la qual el Club de Teatre Català féu una lectura dramatitzada el 10 de juny d'aquell any al teatre Bartrina de Reus. Pocs mesos més tard, l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, que dirigia Frederic Roda, estrenà aquesta versió al teatre Romea de Barcelona. El text de Vallespinosa es publicà als «Quaderns de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona», publicació dirigida per Joan Oliver, l'any 1963.

Els anys següents, Vallespinosa traduí de Ionesco cinc obres més, una de les quals, *Les cadires*, sabem que es va estrenar el 28 d'octubre del mateix any 1959. Malauradament, però, cap d'aquestes cinc versions no fou editada, sinó que únicament se n'han conservat les còpies mecanoscrites dipositades al Centre de Lectura de Reus i, en algun cas, també a l'Institut del Teatre de Barcelona. Aquestes traduccions són, a més de *Les cadires* (1959), *Desvari a duo* (1963), *Jaume, o la submissió* (1967), *L'avenir és als ous o cal de tot per a fer un món* (1967) i *La lliçó* (1984).

La versió de Vallespinosa de *La cantant calba* fou objecte de diverses experiències de teatre popular, com recorda Ricard Salvat, fundador de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, que explica, en parlar de la plasticitat del cinema de Ionesco:

Aquest aspecte se'ns va fer manifest en unes experiències de teatre popular que la companyia de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual va fer. Va representar *La cantant calba* amb versió de B. Vallespinosa, a la

Selva del Camp, i a la placeta Klein del Poble Nou. La reacció del públic, en tots dos casos eminentment popular, va ser la mateixa que podia ser enfront d'una pel·lícula dels germans Marx, i tot veient aquesta reacció se'ns va fer manifesta una de les qualitats essencials del teatre de Ionesco, que és la seva simpatia (SALVAT 1966: 14).

Malgrat els esforços dels sectors més propensos al teatre experimental, és evident que les condicions polítiques i socials de l'època dificultaven una acollida d'aquestes obres comparable a la que es va viure a la resta d'Europa. És per això que dos títols clàssics de Ionesco com són *Rhinocéros* (estrenada el 1959) i *La leçon* (estrenada el 1950) van ser representades per primer cop en català a la ciutat de Buenos Aires, els anys 1962 i 1967, respectivament. La colònia catalana a l'Argentina havia començat a programar obres de teatre ja a la fi del segle XIX, però és amb la guerra del Marroc i, no cal dir-ho, amb la dictadura de Franco, que la presència de catalans a la capital argentina revifà aquesta activitat. Un dels directors del grup escènic del Casal de Catalunya de la capital argentina fou el periodista i tipògraf barceloní Francesc Arnó, el qual, juntament amb Jordi Arbonès, incorporà versions d'autors contemporanis al repertori de textos que habitualment s'hi representaven i en el qual predominaven els autors clàssics catalans. L'any 1982, al Casal es representà també *El rei s'està morint*, de Ionesco, traduïda i dirigida pel mateix Francesc Arnó. Com en les dues peces anteriors, és la primera representació d'aquesta obra en català de què tenim constància. Aquestes tres versions han estat editades recentment (2011).

Joan Argenté i Artigal, poeta i traductor, versionà l'any 1961 una adaptació molt reeixida d'una comèdia de Ionesco, *Le salon de l'automobile*, apareguda el 1952. Argenté la titulà *A la fira de mostres* i fou portada a escena a la cúpula del Coliseum-FAD de Barcelona per la companyia de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual. Argenté traduï també *La lliçó*, portada a escena el juny del 1974 pel grup A-71, que dirigia Joan Gual, al Teatro Español de Barcelona, i que durant els anys setanta es representà en diverses ciutats espanyoles. D'aquestes versions, se'n conserven dos mecanoscrits que contenen respectivament el text íntegre de la segona obra i només un fragment de la pri-

mera. Malauradament no hem trobat cap rastre de la versió de *Jeux de massacre* que el grup Palestra representà l'any 1975 amb el títol *Pim pam pum* a l'Auditori de la Caixa de Sabadell, en versió de la sabadellenca Montserrat Aymamí.

És una llàstima que l'esforç de traduir un autor tan complex com Ionesco no hagi deixat fruit amb l'edició d'aquestes versions, en casos com el d'Aymamí, en què els textos representats no arribaren a editar-se, o que fins i tot no se'n conserva cap dactilografiat. Val a dir que es tracta de traduccions molt reeixides. Un exemple de la qualitat d'aquestes traduccions és un text que, com *La lliçó* d'Argenté, cal atribuir als anys setanta, i que és obra de Jordi Jané i Romeu. Es tracta de la traducció de *Le tableau*, estrenada a París el 1955, que Jané titulà *El quadre*. Jané, enginyer i actor de formació, va formar part de la companyia Adrià Gual de Ricard Salvat i havia treballat també amb directors com Feliu Formosa, Lluís Pasqual o Joan Ollé. A més d'actor, Jané s'havia dedicat professionalment a la llengua, com a mestre de català, guionista de ràdio, traductor i adaptador. Aquesta doble condició li permeté abordar el text de Ionesco seguint uns criteris estilístics que posa per escrit en un «Breu comentari a la traducció catalana de *Le tableau*» que insereix abans del text. Sobre les característiques de l'obra i l'enfocament que cal donar-hi a l'hora de traduir-la, Jané afirma:

M'ha calgut filar molt prim i tenir un determinat coneixement de l'univers ionescuà (!?) per decidir-me a mecanografiar frases com «El meu gust per les arts, més ben dit, la meva passió per les arts no he encertat a satisfer-la» [...], frase que hauria traduït altrament cas de treballar amb un altre autor i un altre gènere [...] (IONESCO 197?: 1).

I pel que fa a l'estil de cadascun dels personatges, puntualitza:

En la descripció que Ionesco fa dels tres personatges, en deixa ben clara la caracterologia. Així, no és gens estrany que faci dir al Senyor Gras tot un seguit de frases llarguíssimes que a voltes semblen inconnexes a força de ser elaborades pel personatge sobre la marxa, com si anés improvisant els mots i les idees d'una manera desordenada. Aquest és un aspecte que he mirat de respectar fins als límits del que

em semblava entenedor i del que em semblava que Ionesco «volia» que fos entenedor. D'altres vegades, l'autor busca el surrealisme i l'absurd en el gag verbal i el joc de paraules, [...] encara que això l'obligui a construccions pleonàstiques. Aquesta també és una pinzellada de la qual he procurat conservar la frescor i l'agilitat originals (IONESCO 197?: 1).

La traducció de Jané és l'única versió en català de *Le tableau*, i només se'n conserva el mecanoscrit, a la biblioteca de l'Institut del Teatre de Barcelona.

La mateixa dècada, Joan Oliver, que havia estat vinculat a l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, i que ja havia traduït Molière, però també dramaturgs més moderns com Alfred Jarry, que considerava un antecedent del teatre de l'absurd, o George Bernard Shaw, s'ocupava de dirigir, des del 1959, la col·lecció «A Tot Vent», de Proa. Quan Ionesco publicà la seva única novel·la, l'any 1973, Oliver la traduï per a la col·lecció que dirigia, on aparegué el setembre del 1974, alguns mesos abans que la versió castellana d'Aymà, de David Casanueva. A la nota preliminar d'*El solitari*, Oliver afirmava, parlant de Ionesco: «La seva producció gairebé totalment dramàtica, ha estat representada arreu i traduïda a les principals llengües cultes. No pas però, a Catalunya on, que nosaltres recordem, només dues peces seves, *La cantant calba* i *Les cadires*, han estat traduïdes i portades a escena, i la primera, a més, editada dins la col·lecció Quaderns de teatre ADB» (IONESCO 1974:10). Així doncs, vint-i-cinc anys després de l'estrena de *La chantatrice chawve*, els lectors catalans només podien accedir a dues de les comèdies escrites per Ionesco. Malgrat aquesta voluntat, insinuada pels mots d'Oliver, de situar el català entre «les principals llengües cultes», quan s'interromp la publicació de noves obres originals de Ionesco, s'atura també la publicació de traduccions, que no es reprendrà fins quinze anys més tard.

Això no obstant, les representacions continuaven, i calia continuar traduint i adaptant textos. Com ja hem dit, l'any 1982 Arnó traduïa *El rei s'està morint*, i també Biel Mesquida versionava Ionesco, concretament *La cantant calba*, que es representà l'any 1985 a Palma. Tenim constància també, per exemple, que la temporada 1988-1989 el

centre dramàtic d'Osona escenificà *Víctimes del deure*, un títol introbable en català, si bé, d'aquesta representació, se'n conserva un enregistrament audiovisual.

No és fins al 1990, doncs, quinze anys després de la publicació d'*El solitari*, que apareixen noves traduccions. Edicions 62 publicà, dins la col·lecció «Les Millors Obres de la Literatura Universal. Segle xx», un volum dedicat a Ionesco que reunia sota el títol *Teatre*, i en versió de Joan Tarrida, tres de les peces més conegudes: *Les cadires*, *La lliçó* i *Rinoceront*. Tarrida, editor i traductor, ja havia traduït del francès, entre d'altres, noms com Paul Valéry o Milan Kundera. Aquestes tres traduccions, que a diferència de les versions de Vallespinosa o d'Arnó, foren concebudes ja d'entrada per a ser publicades, segueien més fidelment les rèpliques de l'original francès. Si hom compara les versions de *La lliçó* i del *Rinoceront* de Tarrida i d'Arnó constata que les traduccions d'Arnó, que tenien com a finalitat la posada en escena a Buenos Aires, eliminen algunes rèpliques, tant del *Rinoceront* com de *La lliçó*. En el cas de *La lliçó*, a més, Arnó suprimeix de l'escena final un detall significatiu, el del braçal amb la insígnia nazi que la minyona ofereix al professor, després de l'assassinat. En aquest sentit, tant la versió de Tarrida com la d'Argenté coincideixen a mantenir el text íntegre de l'original, si bé l'estil d'Argenté s'acosta més al d'Arnó en l'agilitat dels diàlegs, diàlegs que en Tarrida presenten un major grau de formalitat, més allunyat de l'oralitat.

El ritme amb què l'obra de Ionesco fou publicada en català és considerablement lent si el comparem amb la recepció que el dramaturg tingué durant el segle xx en altres literatures properes, com la portuguesa, la italiana o la castellana. A Portugal, les traduccions de Ionesco patiren un retard per causa de la censura. Amb tot, la versió de *La chantatrice chauve* que l'actor i director Luis de Lima havia posat en escena al Brasil l'any 1957 es publicà a l'editorial Contraponto de Lisboa l'any 1959 sota el títol *A cantora careca*, i el 1962 es tornà a publicar a l'editorial Minotauro, conjuntament amb *A lição* i *As cadeiras*. L'any 1963 una segona antologia, obra de Luisa Neto Jorge, incloïa *O mestre*, *A menina casadoira*, *O novo inquilino* i *O assassino*, i el mateix any apareixia també *O retrato do coronel*. El 1965 Virgínia Mendes traduïa *O futuro está nos Ovos*, i el 1982 Daniel-Francis Lau-

rentiaux oferia una nova versió de *Cadeiras*. El 1990 es publicà encara *A busca intermitente* i, el 1998, una nova versió de *A lição*, d'Ernesto Sampaio.

En italià, Ionesco arribà ja l'any 1954 amb *La lezione*. L'any 1958 s'edità per primer cop *La cantatrice calva* i, el 1960, *Il rinoceronte*. L'any 1961 l'editorial torinesa Einaudi treia la primera antologia de Ionesco, el segon volum de la qual sortí el 1967. Mondadori n'edità una altra l'any 1969. *Il re muore*, estrenada el 1962, s'havia publicat ja el 1963 i posteriorment, l'any 1970, arribà a les llibreries *Passato presente*. L'interès per Ionesco a Itàlia ha perdurat fins avui dia, i per posar-ne només un exemple, la traducció de la seva obra més emblemàtica, *La cantatrice calva*, que G. R. Morteo versionà per a Einaudi, s'ha reeditat vint vegades entre el 1960 i el 2007, mentre que l'antologia de la mateixa editorial ha tingut set edicions entre el 1961 i el 1980.

També les versions castellanen foren nombroses. *El rinoceronte* aparegué l'any 1960 a Ediciones Nueva Visión de Buenos Aires, i també a l'Argentina, Losada tragué l'any 1961 dos volums que aplegaven dotze obres de Ionesco, en versió de Luis Echávarri. Aquesta antologia incloïa no tan tots aquells títols que avui dia es poden trobar versionats en català, sinó també sis obres més que per ara no han estat mai traduïts a la nostra llengua: *Amadeo o cómo salir del paso*, *La improvisación del alma*, *El asesino sin gajes*, *El nuevo inquilino*, *El maestro* i *La joven casadera*. *El rey se muere* arribà també gràcies a Losada, l'any 1965. Així doncs, en només sis anys, entre el 1960 i el 1965, es passaren al castellà catorze obres de Ionesco, i ja el 1974, quan Ionesco encara continuava escrivint, Ediciones Guadarrama oferia unes *Obras completas* amb dinou títols. La majoria d'aquestes versions han tingut diverses reedicions, l'última de les quals l'any 2010, sota el segell d'Alianza Editorial.

En català, en canvi, després del volum d'Edicions 62 no tenim constància de noves traduccions publicades fins a l'any 2004. És probable que un dels motius d'aquest desfasament es trobi en la difusió que tingueren en terres catalanes les versions castellanen. La ràpida aparició de les traduccions de Losada i Nueva Visión i les reedicions posteriors en facilitaren la circulació. Cal tenir present també que Ionesco havia arribat en castellà a diversos escenaris barcelonins i valen-

cians. És probable, doncs, que el fet que una part dels lectors hagués accedit ja en llengua castellana a l'obra del dramaturg frenés l'interès per traduir-lo al català. Una altra causa és de tipus estètic o ideològic. L'obra de Ionesco, que va causar una forta impressió en el moment d'aparèixer, es trobà relegada, a partir dels anys setanta i vuitanta del segle xx, per les noves tendències dramaturgiques, que lloaven el compromís col·lectiu per damunt de l'individu i que postulaven la preferència pel teatre compromès de dramaturgs com Bertolt Brecht, per esmentar-ne només el nom més emblemàtic. Igualment, també és probable que l'ús que Ionesco fa del llenguatge en els seus textos, que es caracteritza per la freqüència dels jocs lèxics i fonètics amb els quals reïx a expressar la incomunicació entre els personatges, reforçés en els lectors l'interès per accedir directament a aquests jocs en francès, llengua coneguda de la majoria de lectors cultes de l'època.

Les circumstàncies, doncs, fan que no es publiqui cap traducció des del 1990 fins a l'any 2004. Aquest any, el teatre Tantarantana programà una doble funció: *La cantant calba* de Ionesco seguida de *La cantant calba al Mcdonald's*, de Lluïsa Cunillé. Cunillé, guionista i dramaturga, escriví una variació lliure sobre *La chantatrice chauve* de Ionesco que situava l'acció en un restaurant de menjar ràpid, i en la qual suprimia dos dels personatges i incloïa en canvi el personatge absent, és a dir, la cantant calba que dona nom a la peça. El text de Ionesco, en canvi, s'oferí en la versió que en féu Ferran Toutain, traductor d'autors com Jonathan Swift o Ray Bradbury, i del qual el mateix any 2004 es publicava una versió d' *El roig i el negre* de Stendhal. La versió que Toutain féu de *La cantant calba* segueix, com la de Vallespinosa, la primera versió que Ionesco en publicà en francès. Les divergències entre les dues versions catalanes són, doncs, no de contingut, sinó d'estil. Toutain empra en general un lèxic menys «literari» (*porro* per *ceballot*, *botiguer* per *adroguer*, *lavabo* per *water*, *barco* i *vaixell* per *vaixell*, *mongetes* per *fesols*, *terra* per *trespòl*, entre d'altres), i recorre també a una sintaxi més col·loquial (*tu* per *vós* o bé *el que avui ven un bou* per comptes de *qui avui ven un bou*). En els jocs fònics, la traducció de Vallespinosa és més lliure, i recorre més sovint a l'adaptació, mentre que la de Toutain respecta més l'original, especialment pel que fa al manteniment de la rima.

Una traducció poc coneguda és la que l'editorial Combel publicà en català l'any 2009. Es tracta de quatre contes infantils, molt breus, que Ionesco havia escrit a la fi dels anys seixanta per encàrrec d'un editor nord-americà, a fi d'il·lustrar-los amb obres del dibuixant suís Étienne Delessert. Per un desacord entre autors i editor, només dos dels quatre contes van arribar a publicar-se, i el projecte quedà aturat. L'any 1983 aquestes quatre narracions foren incloses en l'edició dels dietaris de Ionesco de l'editorial parisenca Gallimard. Posteriorment, l'edició il·lustrada amb els quatre contes ha vist la llum amb quaranta anys de retard. Els contes, titulats *Conte 1*, *Conte 2*, *Conte 3* i *Conte 4*, traslladen l'estil de Ionesco al format de les narracions infantils. La versió catalana, la devem a Jordi Martín Lloret, traductor de Carson McCullers o de John Cheever.

Només coneixem un cas de traducció indirecta de Ionesco al català. És el trasllat a la nostra llengua de tres adaptacions que el dramaturg i director Joaquín Hinojosa féu al castellà. Dues d'aquestes adaptacions, les versionaren al català els membres de la companyia Moma, de València. Es tracta de *La cantant calba*, escenificada durant la temporada 1991-92, i *La lliçó*, representada la temporada 1996-97. Més recentment, l'any 2010, la versió d'Hinojosa de *Les cadïres*, traduïda al català per Laura Useletti, fou duta a escena pel grup Tornaveu, del Teatre El Musical de València.

El nombre de representacions de Ionesco en català és considerable (sense arribar mai, és clar, a l'extrem de l'escena parisenca, en què *La chantatrice chauve* i *La leçon* es programen ininterrompudament des de fa més de cinquanta anys). Ionesco ha originat diversos muntatges al llarg del temps, en diferents companyies, des de l'any 1959 fins avui, fet que el converteix en un clàssic de l'escena catalana. *La cantant calba* i *La lliçó*, però també títols com *El rei s'està morint* o *El quadre*, s'han representat nombroses vegades, en teatres de Barcelona com el Romea, el Lliure o el Tantarantana, a més de València, Palma, Sabadell, Terrassa, Tarragona, Reus, Girona, l'Hospitalet de Llobregat, entre altres llocs. A Barcelona hi han arribat també muntatges en castellà, francès i fins un en portuguès. I aquest interès es manté, malgrat el pas dels anys: n'hi ha prou de dir que l'agost del 2011 *La cantant calba* es representava al nou teatre Tantarantana de Barcelona de



la mà de la companyia mallorquina Estudi Zero, i que, de *Le roi se meurt*, se'n pogué veure una adaptació en forma de monòleg (*El rei se mor*) al Teatre Principal de Palma l'octubre del 2011, com també cinc funcions basades en la versió d'Arnó d'*El rei s'està morint*, que es van representar a l'Institut del Teatre de Barcelona el novembre del mateix any.

En total, doncs, de les 34 peces de teatre que Eugène Ionesco va escriure, només tenim constància que se n'hagin traduït al català 13, les quals han originat 24 versions diferents, comptant-hi la versió lliure de Lluïsa Cunillé. Ara bé, d'aquests 13 títols només cinc han estat publicats: *La cantant calba*, *Les cadires*, *La lliçó*, *El rinoceront* i *El rei s'està morint*, (aquest darrer, l'any 2011). Les altres vuit peces traduïdes han romàs inèdites. Cinc es poden consultar, com ja hem dit, en mecanoscrits amb el text íntegre, com és el cas de *Jaume o la submissió*, *Desvari a duo*, *L'avenir és als ous* i *La lliçó*, de Vallespinosa, i *El quadre*, de Jané, i només en part *A la fira de mostres*, d'Argenté. Pel que fa a *Víctimes del deure*, únicament se'n conserva l'enregistrament, i, de *Pim pam pum (Jeux de massacre)*, no tenim constància que se'n conservi cap mecanoscrit.

Si bé és cert que el teatre s'escriu per a ser representat, també s'escriu per a ser llegit. Així doncs, tot i que les traduccions publicades són segurament la part més significativa de la producció de Ionesco, constatem la paradoxa que un autor amb un valor literari indiscutible ens hagi deixat vuit traduccions inèdites i vint peces més que encara ningú no ha traduït mai al català.

## BIBLIOGRAFIA

- IONESCO (1963): Eugène Ionesco, *La cantant calba*, trad. de Bonaventura Vallespinosa, Barcelona: Joaquim Horta.
- IONESCO (1974): Eugène Ionesco, *El solitari*, trad. de Joan Oliver, Barcelona: Proa.
- IONESCO (197?): Eugène Ionesco, *El quadre* [mecanoscrit], trad. de Jordi Jané. Inèdit.
- IONESCO (1990): Eugène Ionesco, *Teatre*, trad. de Joan Tarrida, Barcelona: Edicions 62.

- IONESCO (2011): Eugène Ionesco, *Rinoceront. El rei s'està morint. La lliçó*, trad. de Francesc Arnó, ed. de Carles Biosca i Judit Fontcuberta, Lleida: Punctum.
- IONESCO; CUNILLÉ (2006): Eugène Ionesco i Lluïsa Cunillé, *La cantant calba & La cantant calba al Mcdonald's*, trad. de Ferran Toutain, Barcelona: Teatre LLiure.
- MOTOC (2003), Diana Motoc, «La traducción y la recepción de M. Eliade, E. Cioran y E. Ionescu en España», *Quaderns. Revista de Traducció*, núm. 10, p. 93-110. També disponible en línia a: <<http://www.raco.cat/index.php/QuadernsTraduccio/article/view/25373/25208>> [Consulta: 11 maig 2012].
- SALVAT (1966), Ricard Salvat, *El teatre contemporani*, 2, Barcelona: Edicions 62.
- VILVANDRE DE SOUSA (2006), Cécile Vilvandre de Sousa, *La recepción en España del teatro de Eugène Ionesco (1955-1997)*, Tesi doctoral, Conca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha. També disponible en línia a: <[https://ruidera.uclm.es/xmlui/bitstream/handle/10578/941/208/La\\_recepcion\\_en\\_Espana.pdf?sequence=1](https://ruidera.uclm.es/xmlui/bitstream/handle/10578/941/208/La_recepcion_en_Espana.pdf?sequence=1)> [Consulta: 11 maig 2012].



# LES TRADUCCIONS AL CATALÀ DE MARGUERITE DURAS: RADIOGRAFIA D'UNA MANCANÇA\*

LUISA COTONER CERDÓ

*Estudis de Gènere: Traducció, Literatura, Història  
i Comunicació-UVic*

*Una novel·lista, una star, un monstre: una mentidera professional, una treballadora desenfrenada, una dona ferida... Qui era Marguerite Donnadiou, l'obra de la qual va ésser escrita sota el nom de Marguerite Duras, i que va morir al 1996 quan tenia 81 anys?*<sup>1</sup>

El crític de *Le Monde* es feia aquesta pregunta amb motiu de la publicació del llibre de Laure Adler *Marguerite Duras* (1998), una biografia magnífica, guardonada amb el premi Femina d'assaig, que va ser fruit de l'amistat de la biògrafa amb l'escriptora al llarg d'una dotzena d'anys. Potser, però, a Catalunya encara ens ho podríem preguntar qui és, si més no tenint en compte les poques obres en que podem llegir en català.

Tot i que la seva personalitat literària, a hores d'ara tan coneguda, impedeix que m'aturi per allò del decòrum a fer-ne l'esbós biogràfic, sí que vull assenyalar breument el que suposava llegir —i encara més traduir— Duras en el context de l'Espanya franquista de la segona meitat del segle passat.

Marguerite Duras, que compartia les idees existencialistes de Sartre i Simone de Beauvoir, va col·laborar activament amb la *Résistance*,

\* Aquest article s'inscriu en el grup d'investigació consolidat «Estudis de gènere: traducció, literatura, història i comunicació» (GETLIHC) de la Universitat de Vic (AGAUR, SGR-833) i en el subprojecte I+D «Traductoras y traducciones en la Cataluña contemporánea (1939-2000)» (Ref.: FFI2010-19851-C02-02), finançat pel Ministerio de Ciencia e Innovación.

1. Citació extreta de la contracoberta de la traducció castellana (ADLER 2000), traduïda al català per L. C.

concretament en la cèl·lula de François Mitterrand; i s'afilià al Partit Comunista Francès el 1944, on va militar fins que en fou expulsada el 1955 per la seva actitud crítica i dissident.<sup>2</sup> A més a més, la seva vida privada era ben lluny del cànon de conducta establert pels manuals del nacionalcatolicisme. L'escriptora francesa se situava, doncs, als antípodes del regiment dictatorial del general Franco, tant des del punt de vista polític com personal. Per tant, la manifestació pública de l'interès per la seva obra literària constituïa una mena de desafiament a l'estatu quo, al qual només s'arriscaven certes editorials lligades a cercles intel·lectuals molt minoritaris —eren poquíssims els *connaisseurs* dels nous corrents literaris europeus—, tot confiant que Duras passés gairebé desapercebuda per als censors oficials.

No és casualitat que les dues primeres traduccions de l'escriptora publicades a l'Estat es trobin dins la col·lecció «Biblioteca Breve», que tot just acabava de néixer, de l'editorial Seix Barral. Em refereixo a les traduccions al castellà de *Días enteros en las ramas*, en versió de Joan Petit, i *El square*, signada per C. B. Agesta, que no és altre que Carlos Barral, ambdues editades l'any 1957 (COTONER 2010: 117-118). No és aquest el lloc per explicar el moviment aperturista cap a la cultura europea que significà als anys cinquanta l'aparició d'aquesta col·lecció, sota els auspicis dels que, més endavant, serien coneguts com «La Escuela de Barcelona» (RIERA 1988); Josep M. Castellet en formava part com a crític i les seves opinions hi tenien un gran pes. Tampoc no és casualitat que l'any 1964 Max Cahner, que havia fundat dos anys enrere amb Ramon Bastardes Edicions 62, posés la direcció literària de l'editorial en mans de Castellet. Tot just en entrar a l'empresa, Castellet va engegar un pla de publicacions molt ambiciós que abastava diverses col·leccions, entre les quals, «El Balancí» de novel·la estrangera (CASTELLET 2012: 25-29).

Igual que en el cas de «Biblioteca Breve», la intenció d'«El Balancí» era oferir la visió del món dels grans novel·listes contemporanis mitjançant la traducció al català de les seves obres. Si ens fixem

2. Entre altres coses defensava, juntament amb el seu amic Elio Vittorini, un utòpic nou ordre humà on l'amor redefiniria tot el sistema de relacions socials (ADLER 2000: 249).

en les publicacions dels dos primers anys de la col·lecció, el llistat de trenta-tres obres estrangeres és impressionant, més encara tenint en compte la foscor cultural generalitzada de l'època. Faulkner, Caldwell, McCullers, Merle, Calvino, Butor, Greene, Mailer, Pavese, Brecht, Capote, Golding, Sillitoe, Vittorini, Dürrenmatt, Henry Miller, Heinrich Böll, Dos Passos o Scott Fitzgerald són només alguns dels noms que segueixen als dos primers llibres de la llista: *Crònica dels pobres amants* de Vasco Pratolini i *Un dic contra el Pacífic* de Marguerite Duras, ambdós traduïts per Maria Aurèlia Capmany.

Segons Josep M. Castellet,<sup>3</sup> ell mateix va arribar a un *entente cordiale* amb Carlos Barral per no fer-se mútuament la competència, i publicar en català obres d'autors de prestigi internacional no traduïdes al castellà.

Com ja he assenyalat, la primera obra de Duras girada al català va ser *Un dic contra el Pacífic*, que va aparèixer el març de 1965 en traducció de Capmany. Per cortesia de Castellet i de Pilar Beltran, actual directora editorial de 62, he pogut consultar el contracte establert entre Gallimard i Edicions 62 per a «la traduction en langue catalana» d'aquesta obra, la qual 62 es comprometia a publicar en un termini d'un any, i a pagar a Gallimard el 7,5% de cada exemplar venut. A més, Edicions 62 havia d'avançar 12.000 pessetes, sobre aquest percentatge, entre d'altres condicions draconianes. El contracte és signat a París el 19 de novembre de 1964 per la representant de Gallimard, Mademoiselle M. L. Bataille, i a Barcelona l'11 de desembre de 1964 per Ramon Bastardes com a director de 62. Segons recorda Castellet, la tirada va ser de 500 exemplars. Aquesta obra no havia estat traduïda al castellà, i de fet no s'hi va traslladar fins al 1985.<sup>4</sup> El llibre no porta cap mena de pròleg ni cap tipus d'informació sobre l'autora ni sobre la traductora.<sup>5</sup>

3. Conversa del 17 de març de 2012.

4. Es va publicar a Barcelona a l'editorial Versal i en traducció d'Oscar Collazos.

5. Quan el 1994 Edicions 62 va reeditar-la a la col·lecció «Les Millors Obres de la Literatura Universal. Segle XX», dirigida per Joaquim Molas, amb Castellet i Pere Gimferrer com a assessors, va incloure-hi una «Presentació» de Marta Pessarrodona.

L'original, publicat a França el 1950, va suposar el llançament de Duras com a revelació literària. La novel·la, que parteix, com gairebé tota la seva producció, d'una experiència real, constitueix a més un homenatge als homes que van morir tot construint la utòpica barrera contra la força de l'oceà que inundava any rere any els arrossars, en els quals la mare de Marguerite Duras havia invertit tots els estalvis. La compra, però, va resultar una estafa, amb la consegüent ruïna de la família (ADLER 2000: 58-61). Segons explica la periodista, escriptora i biògrafa de Duras:

Hoy todavía, en la Ciudad Hô Chi Minh, hay ancianos ilustrados vietnamitas a los que se les llenan los ojos de lágrimas cuando hablan del libro de Marguerite. [...] Los llevaban encadenados [es refereix als qui treballaven en el dic] los unos a [los] otros. Agrupaban a pobres campesinos muertos de hambre y a condenados políticos que ponían bajo el mando de jefes de la milicia, veteranos del ejército colonial, que habían recibido la orden de obligarlos a trabajar hasta el agotamiento. Numerosos testigos vieron a grupos arrastrando cadáveres (ADLER 2000: 61).<sup>6</sup>

En aquest sentit, la novel·la pertany a la línia del realisme que Castellet i, en general, els intel·lectuals afins al socialisme —Maria Aurèlia inclosa— volien impulsar a Espanya.

A banda de la possible raó *pro pane lucrando* —als anys seixanta corrien temps difícils—, a Capmany l'empeny la voluntat de recuperar el prestigi literari de la llengua catalana també mitjançant les traduccions d'autors internacionals, i la col·lecció dissenyada pel seu amic Castellet era sense dubte la millor plataforma. Recordem que la traducció de *Crònica dels pobres amants* de Vasco Pratolini —primer número d'«El Balanci»— és també seva.<sup>7</sup> Com són igualment seves, i dins la mateixa col·lecció, les primeres traduccions al català de Cesare Pavese (*La lluna i les fogueres*, 1965), d'Italo Calvino (*El baró rampant*, 1965), d'Elio Vitorini (*Conversa a Sicília*, 1966), i de nou de

6. Cito la versió castellana, perquè aquesta biografia tampoc no està traduïda al català.

7. Eusebi Coromina (2012) ha estudiat aquesta versió en un treball inèdit encara.

Pratolini (*Metello*, 1966), per posar només uns quants exemples prou significatius del corrent de compromís social i polític en el qual confluen l'escriptora barcelonina i els editors de 62.

Per contra, crida l'atenció que, de la trentena d'obres traduïdes per Capmany, aquest sigui l'únic llibre escrit per una dona, com adverteix Pilar Godayol. Duras i Capmany «comparteixen afinitats espirituals i conceptuals» (GODAYOL 2007: 16), i no tant sols perquè totes dues considerin la memòria personal com el brollador d'on ragen les seves novel·les o el gust per l'experimentació literària d'ambdues, sinó també per la posició que adopten enfront dels règims dictatorials i tant de les injustícies socials i a favor de l'alliberament sexual de les dones, que Duras portà a la pràctica.

És per això mateix que també em sembla estrany que Capmany no tornés a traduir cap més obra de Duras. Aventuro que determinades circumstàncies potser van influir perquè es produís aquest fet: d'una banda, el pacte de cavallers entre Castellet i Barral, al qual ja he fet al·lusió, atès que durant aquells anys Caridad Martínez havia traduït o traduria per a «Biblioteca Breve» *Una tarde de M. Andesmas* (1963), *Hiroshima mon amour* (1964), *Los caballitos de Tarquinia* (1968) i *Las diez y media de una noche de verano* (1968); i d'altra banda, Capmany girava compulsivament altres autors, com Simenon i els esmentats Vittorini i Pasolini (vegeu BACARDÍ i GODAYOL 2011: 118-119).

La segona —i última— traducció de Duras que trobem a «El Balanci» és *El mari de Gibraltar*, en traducció de Carme Vilaginés. És el número 33 de la col·lecció i sortí al carrer el juliol de 1967. Jordi Fornas és el dissenyador de la sobrecoberta, amb l'esquematisme que caracteritza els seus dibuixos. Igual que en el cas d'*Un dic contra el Pacífic*, no inclou cap mena d'introducció, per bé que a la solapa del davant de la sobrecoberta hi ha una fitxa biblio-biogràfica molt breu sobre l'autora.

El contracte d'edició, tot i ser molt semblant a l'anterior, mostra algunes diferències significatives: la primera, Gallimard signa en nom propi però també, explícitament, en representació de Marguerite Duras, l'autorització per publicar la traducció en llengua catalana de *Le marin de Gibraltar*; la segona, canvia el percentatge dels drets de Ga-



llimard: es manté el 7,5% per als primers tres mil exemplars venuts, però passa a ser del 10% per als següents. Igualment 62 ha de pagar 12.000 pessetes en concepte d'avançament d'aquests drets. El contracte, datat a París l'1 d'agost de 1966, porta la mateixa signatura de l'anterior per part de Gallimard, però per part de Edicions 62 ja és signat per Max Cahner.<sup>8</sup> A més, en el mateix full hi ha afegit un sotsconveni, datat el 6 de setembre de 1989, per fer-ne l'edició de butxaca que es publicà a «El Cangur», en el número 125, el 1990.<sup>9</sup>

Segons Adler, *El marí de Gibraltar* és «la novela de la búsqueda insatisfecha, la metáfora de una expectativa siempre frustrada por definición, una gran novela metafísica» (ADLER 2000: 286). De fet, la novel·la resulta una mena de metonímia del rebuig de la soledat existencial a través de l'amor-passió devorador com a expectativa sempre frustrada. Podem apuntar, per tant, que també en el cas de Vilagines —psicòloga i fundadora del Centre de Psicologia i Psiquiatria Emili Mira— la novel·la de Duras entrava dins les afinitats electives que ens porten a traduir determinades obres.

Sorprenentment, després d'aquesta publicació s'obre un parèntesi de disset anys, on no trobem cap altra traducció de Duras al català. Aquest buit, però, no es produeix, o si més no de manera tan acusada, pel que fa a les versions en castellà, atès que durant el anys setanta es publiquen almenys cinc novel·les.<sup>10</sup> Potser a Edicions 62 no es van veure complides les expectatives de vendes de les dues novel·les durasianes. Unes expectatives que semblaven raonables tenint en compte que Gallimard el novembre de 1960 havia fet un tirada de seixanta mil exemplars d'*Un barrage contre le Pacifique* i de *Le marin de Gibraltar* a la col·lecció «Livres de Poche», i que la pel·lícula d'Alain Resnais *Hiroshima mon amour*, amb guió de Duras, havia causat un gran im-

8. Cahner havia estat expulsat del país per «raons polítiques» el 1964 (vegeu CASTELLET 2012: 31-35).

9. Tampoc no hi ha cap mena de presentació.

10. Es tracta de: *Moderato cantabile*, trad. de Rodolfo Alonso, Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1971; *Destruir, dice* i *Abahn Sabana David*, trad. de José Elías, Barcelona: Barral Editores, 1972; *La vida tranquila*, trad. d'Alejandro Pizarnik, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1972; i *India Song*, trad. Emilio Oloina Aya, Barcelona: Fontamara, 1973.

pacte al festival de Cannes d'aquell mateix any. Sigui com vulgui, els editors de 62 van optar per altres autors i mai més no van fer cap encàrrec de traducció d'obres de l'escriptora francesa.<sup>11</sup>

La travessia del desert de Marguerite Duras en català es va acabar l'any 1984, quan es produí l'esclat de *L'amant* a nivell mundial. En efecte, Éditions de Minuit —l'empresa editorial comunista vinculada als mítics combatents de la Resistència Albert Camus, Louis Aragon, Paul Eluard, etc.— va posar a l'aparador de les llibreries *L'amant* i l'èxit va ser aclaparador: dos-cents mil exemplars venuts abans que, el novembre d'aquell mateix any, l'Acadèmia Goncourt decidís atorgar el premi literari més prestigiós de França a la novel·la. Amb aquestes credencials, no és gens estrany l'allau de traduccions, més de quaranta, a les més diverses llengües del món, que tot plegat sumaven dos milions tres-cents-mil exemplars (LEBELLEY 1994: 293-294).

En efecte, amb una celeritat increïble, l'editorial Tusquets va encarregar el trasllat de la novel·la al castellà i al català, respectivament, a dues escriptores de prestigi: Ana María Moix i Marta Pessarrodona. D'aquesta manera, Tusquets va publicar el mateix 1984 la traducció de Moix,<sup>12</sup> i per la diada de Sant Jordi de 1985 va posar als aparadors la catalana. A la coberta d'ambdues versions, la famosa foto de Duras, molt jove i bellíssima, la mirada penetrant de la qual apareix igualment a la coberta del darrere, acompanyada d'un text explicatiu. A la solapa del davant, trobem un apunt biogràfic de l'escriptora, i la menció d'algunes de les seves obres traduïdes al català (*Un dic contra el Pacífic*) i al castellà.<sup>13</sup> I a la del darrera, un fragment de la crítica que

11. No sembla que la crisi que va patir Edicions 62 a finals dels anys seixanta influís en la desaparició de Duras del seu catàleg, atès que «Traduir tot el que el mercat pogués assimilar —i més» (CASTELLET 2012: 42) continuava sent una de les prioritats.

12. Versió reeditada a començaments del 1985, i alhora cedida a Círculo de Lectores, que la publicà també el 1985 precedida d'una introducció de Rafael Conte. A hores d'ara continua en *stock* a les llibreries.

13. Les traduccions al castellà esmentades són: *El vicecònsul*, *La amante inglesa*, *El square*, *Destruir dice*, *El hombre sentado en el pasillo* i *El mal de la muerte*. Les dues últimes amb el nom de l'editorial Tusquets i datades correctament, cosa que no succeeix amb la resta.

Robert Saladrigas havia publicat a *La Vanguardia*, que sembla una mena de presentació en societat de l'escriptora.

Aquesta vegada els editors no es van agafar els dits amb la versió catalana, atès que pel maig aparegué la segona edició. De llavors ençà, l'han continuant editant i es pot trobar encara a la col·lecció «L'Ull de Vidre».

L'any següent de la publicació de *L'amant* en català, Marta Pessarrodona traslladà *Savannah Bay* per al Centre Dramàtic, que la va estrenar al Teatre Romea de Barcelona a l'abril de 1986, interpretada per Maria Mercader en el paper de Madelaine i per Jannine Mestre com a Dona jove.<sup>14</sup>

Marguerite Duras havia escrit aquest drama el 1983 per a Madelaine Renaud, la interpretació de la qual fou la darrera que la famosa actriu féu dalt d'un escenari. La Renaud estava una mica cansada d'interpretar en escena la mare de Marguerite, i li demanà que li fes un paper a la seva mida, còmic per variar. Duras va canviar-li el paper, feia l'àvia, però la història era tràgica. El diàleg dibuixa la conquesta emocional de l'àvia per part de la seva néta, que a poc a poc aconseguix rescatar l'àvia de l'ensopiment i la bogeria (vegeu ADLERD 2000: 493-494). A Pessarrodona li va agradar molt l'obra i, al seu torn, també la va girar perquè li demanaren, atès que, segons ha declarat diverses vegades, el teatre s'ha de fer per encàrrec:

Quan Vaig traduir *Savannah Bay*, de Marguerite Duras, una obra fantàstica, va ser per encàrrec d'Herman Bonnin. Quan vaig tenir la primera versió va venir un vespre a casa amb la seva dona, que és francesa però que parla el català molt bé, i van fer una lectura com si ho interpretéssim, perquè jo ho havia de sentir. Quan he traduït pel teatre, sempre exigeixo d'anar a l'assaig per si vull modificar alguna cosa, perquè és molt diferent escriure-ho que sentir-ho. Tot i això aquestes obres que he traduït pel teatre només s'han representat, excepte *Savannah Bay*, perquè no m'he mogut per publicar-les (SURIÑACH 2011: 145).

14. L'obra fou dirigida per Hermann Bonnin, amb escenografia d'Antoni Taulé, vestuari de Toni Miró, música, composició i interpretació de Lluís Vidal, disseny de llum de Tomàs Pladevall, ajudant de direcció Imma Garín, segons consta al text explicatiu del llibre publicat per EDHASA.

Efectivament, Pessarrodona s'havia mogut per publicar *Savannah Bay*, ja que el llibre era al carrer un mes abans de l'estrena teatral, és a dir, el març de 1986.

La mateixa editorial EDHASA, al setembre de 1986, tot aprofitant l'onada de popularitat de Duras, va recuperar un relat d'aquells que en podríem dir «de culte» —no debades el director literari llavors era Francesc Parcerisas: *Moderato cantabile*.<sup>15</sup> Duras havia publicat l'original el 1958 a Éditions de Minuit a instàncies d'Alain Robbe-Grillet, que feia dos anys que li anava al darrere. Aquest canvi temporal d'editorial, de Gallimard a Minuit,<sup>16</sup> va representar per a Duras un replantejament de la seva manera d'escriure —tot i les afinitats estructurals amb *Le square* (1955)— i, per a la crítica, l'adscripció de la novel·lista al *Nouveau Roman*, una categoria que Duras, trenta anys després, va rebutjar amb vehemència, adduint que mai no havia entès ni una paraula d'aquest moviment i que ella era ella i res més (ADLER 2000: 322).

Segui com vulgui, aquesta història d'amor *fou* i frustrat —en realitat, l'amor que Duras visqué amb Gérard Jarlot (ADLER 2000: 314-318)— resulta una narració que exigeix que el lector s'impliqui en un relat que l'autora es nega a resoldre. Segons ADLER (2000: 323), per a Duras, llegir significa també escriure, per tant, donar als lectors els elements del trencaclosques, però sense ajustar-hi les peces i, a més, sempre en falta alguna. A més, Duras escriu sobre allò que els personatges no diuen. Ella mateixa declarà a Xavière Gauthier (DURAS 1974: 59) que aquest llibre significava un gir cap a la sinceritat, un parlar en directe de si mateixa. Aquesta ruptura tenia el risc de fer-li perdre lectors, però va succeir tot al contrari: es van vendre cinc-cents mil exemplars en un temps rècord i van sorgir comentaris a tot el món (vegeu LEBELLEY 1994: 183).

Tot i que no dispo de dades objectives per provar-ho, penso que la publicació d'aquesta novel·la va ser un repte per als editors i

15. L'edició és il·lustrada amb dibuixos d'Albert Ràfols-Casamada del llibre *Paranys i raons per atrapar instants* (1981).

16. ADLER recull les cartes que van intercanviar per aquest motiu Marguerite Duras i Gaston Gallimard (2000: 320-321).

que no és gens casual que Parcerisas confiés el trasllat a la saviesa lingüística i experiència traductora de Joan Casas. Al capdavant, malgrat la fama de Duras, durant la dècada dels noranta només comptem amb tres traduccions al català, enfront les disset que hem trobat en castellà, deixant de banda les reedicions.

A la contracoberta hi ha una explicació de l'origen de l'obra, de la qual cito un fragment:

Yann Andréa és el nom real del company de l'escriptora des de 1980; Steiner el cognom d'Aurélie, el personatge clau de Duras. D'aquesta manera, realitat i ficció, passat i present, somni i vigília, tragèdia i rondalla infantil es fonen en un relat en què destaca, amb la força d'un cos irreal, la veu de la narradora.

Observem una vegada més que Duras va tornar a fer literatura de la seva pròpia vida, en aquest cas del seu darrer gran amor, de l'últim home que l'acompanyà des que el va conèixer el 1980 fins al final de la seva vida, el 3 de març de 1996.

La segona és *El teatre de l'amant anglesa*, en traducció de Carme Sansa i Jordi Dauder, els mateixos actors que la van representar, juntament amb Ramon Teixidor, a la sala Ovidi Montllor del Mercat de les Flors del 6 al 24 de març de 1996, sota la direcció d'Alfons Flores i escenografia de Josep Massaguer (OLIVARES 1996). La primera edició del llibre és de desembre del mateix any, amb disseny d'Enric Sautué, i a la coberta ens mostra una fotografia dels actors feta per Pilar Aymerich.

Com és habitual, l'escriptora va extreure el plantejament de l'obra d'un fet real: una parella de jubilats ferroviaris van matar i van esbocinar una cosina minusvàlida, però mai no van saber explicar per què ho havien fet. A partir d'aquest assassinat, aparentment gratuït i terrible, Duras va escriure el 1959 *Les viaducs de la Seine-et-Oise*, però el resultat no li va agradar. Estava convençuda que podia arribar a comprendre les motivacions del crim. Amb aquest objectiu, reescriu completament el text, primer en forma de novel·la dialogada (publicada a l'abril de 1967 amb una tirada de deu mil exemplars), i després la reconverteix per al teatre, el desembre de 1968.

En ambdós casos canvia el primitiu títol per *L'amant anglesa*, i fa girar la motivació del crim cap a la bogeria que desencadena la traïció de l'amant —marit-germà-pare-déu— en la protagonista Claire Lannes. Ella hauria pogut matar el marit, Pierre Lannes, però mata la cosina sordmuda. Segons Duras, tothom té una part fosca i la possibilitat del crim és dins de nosaltres, per això els actors han de romandre immòbils: l'acció ha de ser mental, interna (vegeu ADLER 2000: 407-409). Tot i així, la interpretació de Lebelley (1994: 205)<sup>17</sup> va més enllà, opina que l'obra trasllueix l'obsessió de destruir, cremar, estripar, que envaeix Duras en aquella època.

La tercera i última és la traducció *Quaderns de guerra i altres textos*, girats al català per Anna Casassas i publicats per l'editorial Empúries el maig de 2008. Es tracta d'una magnífica edició en cartoné i sobrecoberta amb una foto de Duras, jove, escalfant-se les mans prop d'una foguera en un bosc, acompanyada de dos homes. Una imatge que ens evoca els partisans. A la solapa del davant hi ha una nota bibliogràfica de l'escriptora que conté, però, algunes errades referents a les traduccions catalanes: «Entre la seva extensa obra destaquen *Un dic contra el Pacífic*, *Un [sic] marí de Gibraltar* o *L'amant*, traduïdes al català per Edicions 62». Com acabem de veure, aquesta referència és inexacta, atès que *L'amant* va ser publicada per Tusquets; al segon títol esmentat, s'hi canvia l'article. D'altra part, la traducció inclou tots els paratextos que precedeixen l'edició original: els agraïments i el pròleg de Sophie Bogaert i Olivier Corpet, curadors de l'original *Cahiers de la guerre et autres textes*, editats a França el 2006.

En funció del text, calia una traductora preocupada per no canviar l'estil de l'original com Anna Casassas,<sup>18</sup> que considera que no és el significat sinó «el ritme de les frases el que ens provoca un efecte més subtil, una emoció, un determinat estat anímic»; com a conseqüència,

17. ADLER explica que Duras estava preocupada per la publicació del llibre de Lebelley: «es mezquino», li va dir mostrant-li el manuscrit (2000: 563).

18. Anna Casassas és també traductora al català des de l'espanyol i l'italià. Pel que fa al francès, és impressionant la llista d'autors que ha girat: Proust, Saint-Exupéry, Balzac, Boule, Djébar, Hugo, Simenon o Molière, per mencionar-ne només uns quants.

«el respecte pel ritme de l'autor hauria de prevaldre per sobre de tot» (CASASSAS 2011). Resoldre aquest aspecte és una qüestió crucial en el cas de Duras, més encara tractant-se d'aquets quaderns rescatats dels arxius de l'escriptora i que se situen, segons Sophie Bogaert i Olivier Corpet, «a mig camí entre l'obra assumida i el document d'arxiu; és en aquest punt d'equilibri fràgil que presentem, ara, la infantesa d'una obra» (DURAS 2008: 14).

A tall de conclusió, vull afegir que, a la bibliografia original de Marguerite Duras, s'hi apleguen més de seixanta títols entre novel·les, relats, obres de teatre, guions de cinema, pel·lícules, assaigs, a més d'una munió d'entrevistes i articles periodístics, però, com hem vist, de tota aquesta producció només hi ha vuit obres traduïdes al català des de 1965 fins ara, quaranta-set anys en total. Això és el que més em va cridar l'atenció quan vaig començar aquesta recerca, i a hores d'ara, continuo sense trobar-hi una explicació convincent.

Potser de bon principi va influir-hi la nostra proximitat territorial i el fet que el francès fos l'idioma que s'estudiava obligatòriament al batxillerat abans de la invasió massiva de l'anglès. Circumstàncies que feien possible que els catalans poguéssim comprar llibres a França i llegir Duras en la llengua original. Potser també el fet que gairebé la totalitat de les traduccions de Duras al castellà —n'he comptabilitzat prop d'una cinquantena— siguin editades a Barcelona —Seix Barral, Barral Editores, Tusquets, Plaza & Janés, Fontamara, Versal, Noguer, Paradigma, Cabaret Voltaire...—, va impulsar els editors a no córrer el risc de publicar alhora la versió catalana, llevat de Tusquets en el cas de *L'amant*. O potser és evident que a Catalunya encara no hem arribat a prioritzar l'edició en català.

De tota manera, costa molt de pair que a hores d'ara les noves generacions de lectors i lectores continuïn sense poder llegir *Hiroshima mon amour*, *La douleur*, *Le ravissement de Lol V. Stein*, etc., en català, entre d'altres raons perquè ara tampoc no poden llegir-les en francès.

## BIBLIOGRAFIA

- ADLER (2000): Laure Adler, *Marguerite Duras*, traducció de Thomas Kauf, Barcelona: Anagrama.
- BACARDI & GODAYOL (2011): Montserrat Bacardí i Pilar Godayol (dir.), *Diccionari de la traducció catalana*, Vic: Eumo.
- CASASSAS (2011): Anna Casassas, «El ritme de la prosa», *Visat. Revista digital del PEN català*, núm. 12 (octubre). També disponible en línia a: <http://www.visat.cat/espai-traductors/cat/traductor/254/33/italia/anna-casassas.html> [Consulta: 5 maig 2012].
- CASTELLET (2012): Josep M. Castellet, *Memòries confidencials d'un editor seguit de Tres escriptors amics*, Barcelona: Edicions 62.
- COROMINA (2012): Eusebi Coromina, «La traducció de *Cronache di poveri amanti* de Pratolini, per M. Aurèlia Capmany. Contribució a l'establiment d'un model narratiu català», comunicació presentada al X Congrés AISC *Ciutat de l'amor: scrivere la città, raccontare i sentimenti*, Università di Verona, 23-25 de febrer de 2012.
- COTONER (2010): Luisa Cotoner Cerdó, «Carlos Barral y la transmisión de valores artísticos», dins *Barralianas. Homenaje a Carlos Barral*, Germán Cánovas & Carme Riera (eds.), Vigo: Academia de Hispanismo, p. 109-136.
- DURAS (1965): Marguerite Duras, *Un dic contra el Pacífic*, traducció de Maria Aurèlia Capmany, Barcelona: Edicions 62; «El Balanci», núm. 2.
- DURAS (1967): Marguerite Duras, *El marí de Gibraltar*, traducció de Carme Vilaginés, Barcelona: Edicions 62; «El Balanci», núm. 33.
- DURAS (1985): Marguerite Duras, *L'amant*, traducció de Marta Pessarrodona, Barcelona: Tusquets.
- DURAS (1986): Marguerite Duras, *Moderato cantabile*, traducció de Joan Casas, Barcelona: EDHASA.
- DURAS (1986): Marguerite Duras, *Savannah Bay*, traducció de Marta Pessarrodona, Barcelona: EDHASA; «Els Textos del Centre Dramàtic», núm. 8.
- DURAS (1993): Marguerite Duras, *Yann Andréa Steiner*, traducció de Jaume Subirana. Barcelona: Proa; «A Tot Vent», núm. 309.
- DURAS (1996): Marguerite Duras, *El teatre de l'amant anglesa*, traducció de Carme Sansa i Jordi Dauder, Barcelona: Edicions de 1984.
- DURAS (2008): Marguerite Duras, *Quaderns de guerra i altres textos*, traducció d'Anna Casassas. Barcelona: Empúries.
- GODAYOL (2007): Pilar Godayol, «Maria Aurèlia Capmany, feminisme i traducció», *Quaderns. Revista de Traducció*, núm. 14, p. 11-18.



- LEBELLEY (1994): Frédérique Lebelley, *Marguerite Duras o el peso de una pluma*, Barcelona: Alcor.
- OLIVARES (1996): Juan Carlos Olivares, «'L'amant anglesa'. Marguerite Duras en primer plano», *La Revista del Mercat*, núm. 7 (març-maig), p. 6-7 i 9.
- RIERA (1988): Carme Riera, *La Escuela de Barcelona*. Barcelona: Anagrama.
- SURIÑACH (2011): Marta Suriñach, «Entrevista a Marta Pessarrodona», annex al treball de recerca *Marta Pessarrodona, traductora*, presentat a la Universitat de Vic el 12 de setembre de 2011.

# JOAQUIM RUBIÓ I ORS. USOS DEL ROMANTICISME\*

JOSEP M. DOMINGO

*Grup d'Estudi sobre la Literatura del Vuit-cents-UB*  
amb la col·laboració de Francesc Cortès (UAB)

§ 1. Un relat convincent sobre Joaquim Rubió i Ors és encara per fer, per raons variades sobre les quals ara no cal entrar —per bé que no deixaré d'esmentar l'obvietat del pes decisiu que hi té, entre aquestes raons, l'actual dificultat d'accés a fonts documentals bàsiques. Amb aquest dèficit a la vista, el meu interès, ara, serà d'aduir i comentar algunes de les peces que caldria encaixar en aquest relat que ens devem sobre Rubió i Ors. Ho faré mirant de defugir la mena de relats de què usualment Rubió ha estat objecte, començant pels d'ell mateix (quan s'autovindica a la *Breve reseña*, per exemple), discursos que insisteixen en la *identitat* del pioner, la *identitat* del renaixentista, la *identitat* del jocfloralista fundacional, la *identitat* del «romàntic» imposat del seu paper, segons explica en unes notes autobiogràfiques inèdites,<sup>1</sup> per impregnació de l'«entusiasmo por los nuevos ideales [...] que en los libros y en las artes se respiraba [...] en todas partes» a mitjan dels anys trenta (autobiografia, f. 3). Al marge de les qüestions de noms, el meu discurs voldria posar èmfasi no pas en identitats sinó més aviat en usos i pràctiques: en el rastre dels jocs i de les accions (de les funcions i de les relacions) a què Rubió i Ors es va avenir a participar.

§ 2. Les característiques de tals jocs i accions, l'esperit amb què són empresos i en definitiva el testimoni sociològic i cultural, *latu sensu*, que revelen queden singularment en evidència en els papers

\* Els §§ 1 a 8 són deguts a Josep M. Domingo (Universitat de Lleida), i són inscrits en el projecte FFI2012-31489 del Ministerio de Economía y Competitividad. El § 9 és degut a Francesc Cortès (Universitat Autònoma de Barcelona), i té per marc el projecte «Les músiques en les societats contemporànies. 2009 SGR 227».

1. Arxiu Rubió, Barcelona.

personals de Rubió i Ors. Els papers públics de Rubió i Ors consolidaran la figura pública del pioner i del patriarca renaixentista, però els papers privats (l'autobiografia, les cartes) mostren la complexa realitat d'un personatge ocupat *a*) en una esforçada experiència de transclassament i *b*) en una trajectòria professional d'escriptor públic (allò de què depèn el tal transclassament) produïda enmig dels incipients canvis estructurals que caracteritzen la contemporaneïtat: *grosso modo*, la trajectòria que duu del *litterat*, de l'*homme de lettres* (tal com el defineix Voltaire a l'*Encyclopédie*, s. v.: polígraf, pluridisciplinar, amb un punt de felicitat diletantisme, mundà: «aussi propre<s> pour le monde que pour le cabinet») a l'assumpció de la figura del *poeta* (del poeta que significa, que revela, que profetitza, que *romantitza* el món, per usar la frase novaliana: que carrega el món de sentit) —és a dir, del poeta que el codi romàntic que el jove Rubió té a l'abast converteix en *trobador* i que la seva modèstia, o la *captatio benevolentiae*, acaba reduint a *gaiter*. Una realitat, la de Rubió, doncs, complexa, com he dit, en la mesura que hi són projectats valors, estímuls i instàncies de naturalització ben diversos i aparentment contradictoris.

Sintetitzaré, en definitiva, el meu plantejament tot servint-me d'uns mots de Josep Fontana:

Els deu anys que transcorren entre la mort de Ferran VII, el 1833, i la caiguda d'Espartero, el 1843 [...] són probablement els més complexos i difícils d'interpretar de la nostra història contemporània. És aquesta l'època en què el canvi de les velles a les noves formes de la societat s'esdevé de manera accelerada: cal reajustar tot l'edifici de la societat per adequar-lo a les exigències del desenvolupament capitalista (FONTANA 1988: 245).

La meua tesi és que, en efecte, Rubió i Ors, nascut el 1818, i que emergeix a la vida pública durant aquests anys (els poemes al *Diario de Barcelona* el 1839, el llibre *Lo Gaiter del Llobregat. Poesies* el 1841, el *Rondor de Llobregat* premiat el 1841 i publicat el 1842), en el curs dels quals adquireix un inesborrable perfil, es dedica precisament a això: a variats *reajustaments* en els usos literaris per tal d'*adequar-los a les exigències* d'aquell món nou. El que en resulta, de tot

plegat, ja ho sabem: una participació estel·lar, com a *poeta*, en les estratègies de representació i de producció simbòlica que constitueixen la vasta operació comunicativa en què els catalans del vuit-cents es conjuren per exhibir ambició i força: la vasta operació comunicativa que van convenir a anomenar *renaixença* —que, comptat i debatut, no és sinó el primer gran codi de reconeixement dels catalans contemporanis.

§ 3. He parlat de peces a encaixar. Comencem.

L'examen a què al·ludia dels papers privats mostra tot just la dimensió de l'esforç en què Rubió i Ors es veu compromès, les inseguretats personals i econòmiques amb què l'afronta, probablement acrescudes per la pressió familiar de què es devia sentir objecte com a fill en qui la família xifrava unes expectatives de promoció i de dignificació social (els seus primers treballs, confessa Rubió, els publica, «para complacer a mi padre», convençut «que era digno de llegar a la posteridad cuanto borraré mi inexperta pluma» (aut., f. 2). Mostra, en definitiva, l'abast i els topants del procés d'inculturació imprescindible per ingressar en la societat literària del moment: les fites de l'itinerari que duu de l'univers de la cultura menestral local (un complex que amalgama la cultura *baixa* tradicional del riure i la pròccacitat i el rastre d'una cultura *alta* moderna) a l'imprescindible comerç amb el romanticisme —perquè, en efecte, segons deia Manuel Milà aleshores, el romanticisme no era altra cosa que «el movimiento literario del siglo presente» (*El Guardia Nacional*, 5-10-1837). Una carta de Josep Rubió i Ors al seu germà Joaquim, el poeta, de 16 de maig de 1841 inventaria el petit univers d'«amigues», «amics», «parents», «semiparents», «coneguts» i «veïns» que devia constituir l'horitzó de la socialització «natural» del jove Rubió. A la llista de les amigues hi ha «La Renart madre. / La Renart hija. / D<sup>a</sup> Dolores. / La Toneta». A la dels amics hi ha «Gurri. / Roca. / Pep del Forn. / Son germà. / Pep Sol.<sup>2</sup> / Espeso. / Canaló. / Ginestà. / Campané.<sup>3</sup> / Alba-

2. Josep Sol i Padrís.

3. Potser Joan Ramon Campaner.

reda Martí. / Albareda Pep. / Fustagueras.<sup>4</sup> / Palau. / Roca i Cornet. / Joan Cortada. / D. Andreu Pi<sup>5</sup>, que diu que no va poder dinar al saber la notícia. / Mossèn Josep. / Son gendre, és dir l'home de la Tona. / Un altre que tampoc sé com se diu que porta un pegat a la boca de l'ull. / Miró del Casino. / Bellolell. / Majares<sup>6</sup> / Bolart. / Junoy gran. / Junoy xic. / Vallhonestà. / M'hi descuidat en Piferrer i Milà».<sup>7</sup> Són alguns d'aquests «amics» que, amb Joaquim Rubió, constitueixen la colla dels «grassos», o dels «greixons», un característic grup masculí de tabola juvenil, segons sembla, cohesionat pel repertori usual de bromes grasses, escatologies variades i les més vives procacitats: encara als pocs mesos d'arribar a Valladolid,<sup>8</sup> el 14 de gener de 1848, amb motiu de l'any nou, Rubió i Ors tramet als companys de colla una llarga carta en vers:

Als greixons de la rodona,  
 a la gent del bon humor,  
*als que van a Bona-vista*  
 per mirar el gas tan sols,  
 als qui ploren a l'Ausent  
 amb mocs, patarrells i mocs,  
 salut, humor i pessetes  
*desitja l'home cargol*  
 que no deixa mai sa closca,  
 o sia el famós paltó.  
 Desterrat per saber massa,  
 o sia per saber poc,  
 en aquest racó d'Espanya  
 que és com l'ull del cul del món,  
 on no es coneix Bona-vista,  
 ni les Mosques, ni el Falcó,  
 on tothom parla *soldat*,

4. Jaume Fustagueras i Fuster.

5. Andreu Avel·lí Pi i Arimon.

6. Josep de Manjarrés, suposo.

7. Arxiu Rubió, Barcelona.

8. Rubió i Ors havia pres possessió de la càtedra el 13 de març de 1848 (ALONSO CORTÉS 1926: 134).

xics i vells, noies i nois.  
 Sense en Bernabé i en Martí,  
 en Jaume, en Lluís, en Sol  
 per passejar pel Pisuerga  
 los abultadíssims ous  
 que es dibuixen en les calces  
 com un duro de dos móns.<sup>9</sup>

Etc. I segueixen, a propòsit del seu imminent matrimoni, consideracions de la més crua misogínia. Era d'aquí, d'aquesta cultura *baixa*, que també venia el *Gaiter*: d'un món menestral en què aquesta cultura del grotesc i del riure mantenia els seus dominis.

§ 4. Venia també, com he dit, del tracte amb la tradició literària autòctona culta. A les notes autobiogràfiques Rubió i Ors explica que «los primeros tercetos que compuse [...] fueron unos tercetos con el título de “A Elisa” [i] “L'exill”, compuestos en catalán, [...] que salieron a la luz en *El Guardia Nacional*, que dirigía D. Vicente Joaquín Bastús» (f. 3). Rubió i Balaguer ja va referir-se a aquests poemes (1986: 454-457): va dedicar-los unes pàgines desconcertants, ben indicatives en qualsevol cas d'aquell complex *pathos* amb què s'enfrontava al «segle de la renaixença» —i que finalment duria al col·lapse la seva història de la literatura catalana. El cas és que «A Elisa» i «L'exill» surten a *El Guardia Nacional*, en efecte, signats amb les inicials «J. R.», el 8 d'octubre de 1836, a la secció de «Variedades», i mai no seran recollits en volum, perquè Rubió els considera simples tempteigs: «tentativas y ensayos», diu a l'autobiografia (f. 3), uns «primeros ensayos torpes y desmanados [*sic*, però potser vol escriure «desmañados»], como escritos por quien ni tenía el gusto formado y marchaba sin rumbo fijo» (aut., f. 3v.). Són en qualsevol cas rastres inequívocs d'aquestes fonts literàries cultes autòctones amb què el jove Rubió (jove de 18 anys) treballava. Reprodueixo tot seguit els poemes en facsímil. Primer «A Elisa» (fig. 1).

9. Arxiu Rubió, Barcelona.

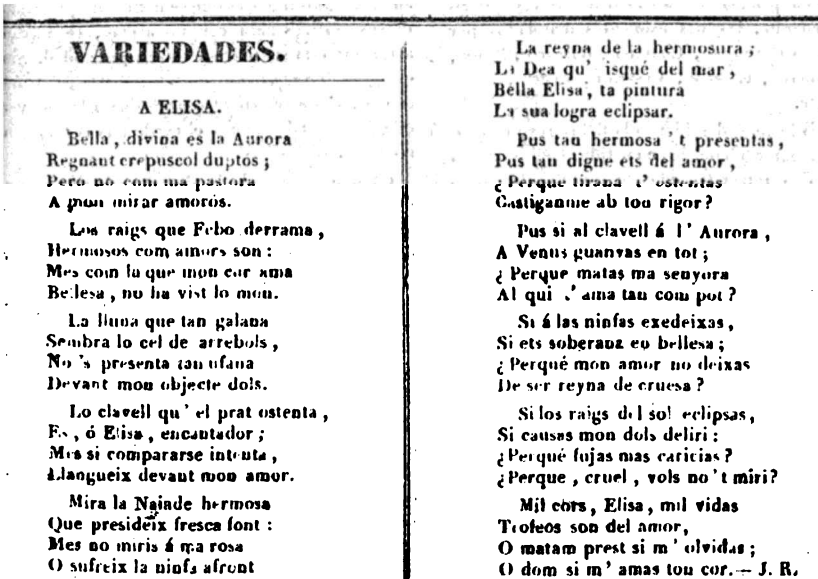


FIGURA 1. J. R., «A Elisa», *El Guardia Nacional* (Barcelona), 8-x-1836, p. 1.

El títol del poema, «A Elisa», sembla voler corroborar la mera impressió de lectura: tot indica que el jove Rubió s'exercita amb la poesia amorosa de Fontanella: tenim la coincidència del nom de la destinatària de Rubió amb una de les de Fontanella, la coincidència de metre, de retòrica (de retòrica barroca), d'univers imaginatiu (l'Auro-ra «divina», «los raigs que Febo derrama», la «Nàiade hermosa»), el recurs del motiu de la indiferència rigorosa de l'estimada ingrata respecte del poeta enamorat. Etc.

El segon poema és «L'exill» (és a dir, «l'exili») (fig. 2).

En aquest cas resulta de tota evidència l'ascendent d'una font concreta: les «trobes» d'Aribau a «La pàtria»: hi emergeixen no pas «vagament» traslluïdes, segons apreciava Rubió i Lluch (1902: xxiv), sinó amb la plena evidència que ja va remarcar Joan Alegret (1972: 6-7). A la *Breve reseña* (1877) Rubió i Ors recordava l'estímul que li resultava el poema d'Aribau: a ell en particular (RUBIÓ I ORS 1877:

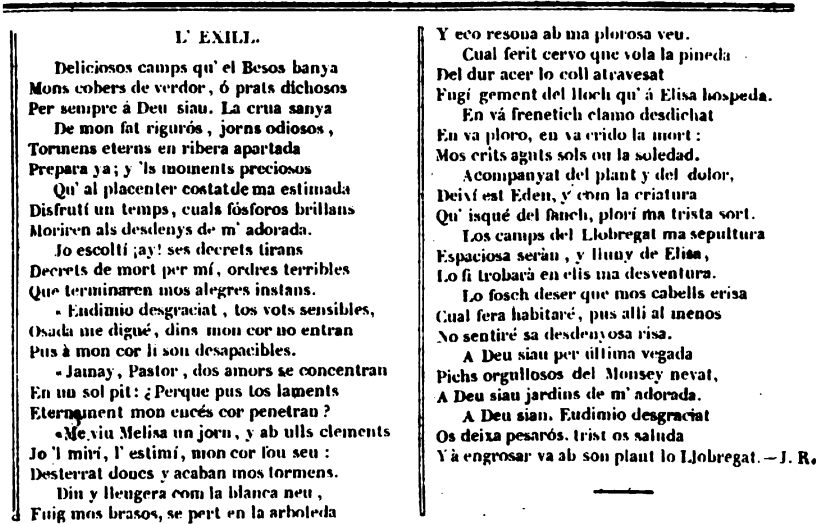


FIGURA 2. J. R., «L'exili», *El Guardia Nacional* (Barcelona), 8-x-1836, p. 1.

28) i a «cuantos por aquellos años y algunos más tarde nacimos a la vida de las letras», tots plegats captivats per una peça «que aprendimos de memoria sin esfuerzo, como que sola se venía a ella» (RUBIÓ I ORS 1877: 24). De manera que el poema d'Aribau, sostenia Rubió, «ha contribuido [...] a despertar vocaciones» i «ha servido de modelo a multitud de composiciones de no pocos jóvenes» —joves, puntualitzava en clau de necessària *captatio*, «que con mejores deseos que bríos para ello han aspirado a seguir más o menos cerca las pisadas de aquel su maestro» (RUBIÓ I ORS 1877: 25). En fi: és obvi que Rubió era d'aquests joves: un aspirant a poeta al taller del qual hi havia, simptomàticament, això: l'interès (romàntic) per un discurs sobre l'*exili* (és a dir, sobre l'experiència tràgica de la separació, de l'estranyament, de l'ostracisme, de la pèrdua) i alhora l'utilitat retòrica i imaginatiu d'abans, l'heretat de la tradició culta autòctona (d'una tradició amb un pes determinant del barroc). (Entre parèntesis, goso notar el valor testimonial d'aquest poema de Rubió respecte de la fortuna de les trobes d'Aribau: el fet que aquesta concreta lectura de «La



pàtria» en focalitzi el valor com a discurs tràgic, romànticament tràgic, en detriment del discurs d'exaltació provincialista —que el mateix Rubió, ja com a «Gaiter», activarà el 1839 amb «Mos cantars».») (FERRER 1987: I, 397-399)

A propòsit d'aquests dos poemes, Rubió i Ors precisava a les notes autobiogràfiques que no era capaç de recordar «el motivo que me movió a hacerlo» (aut., f. 3): no queda clar si es refereix al fet d'haver estat «compuestos en catalán» o al fet d'haver-los donat a publicar, però la puntualització sembla discriminar bé entre les «tentativas y ensayos» (f. 3) a què es lliura el jove Rubió de 1836 a 1839 (la usual pulsio imitativa dels començaments, a què es refereix ell mateix),<sup>10</sup> de què son primera mostra aquests dos poemes, i allò que ja és una afina-da, a més de calculada, estratègia d'inserció en la societat literària, amb les aliances i els padrinatges ja ben greixats, per a la qual es fa imprescindible, inevitable, l'ús del romanticisme: jugar-ne el joc: i això serà l'operació del *Gaiter del Llobregat* al *Diario de Barcelona*, una activació del codi del *genre troubadour*, com s'esqueia, essent qui n'era el patrocinador, Joan Cortada (*i. e.*, el celebrat *Abén Abulema* del *Brusi*, l'autor del *Lorenzo*, l'activista jocflorallesc, el campió de la vindicació patrimonial (VÉLEZ 2009: 22-27), etc).

§ 5. L'operació del *Gaiter del Llobregat*, del 1836 al 1839, cal veure-la com una calculada operació de visibilització del jove Rubió dins la societat literària local. Tal operació constava de dues actuacions bàsiques: *a*) la nítida, inequívoca, projecció de Rubió com a jove romàntic a través d'una marca personal específica, la de *Gaiter del Llobregat* (*i. e.*: l'elaboració d'un perfil), i *b*) la disposició d'un conjunt d'accions a protagonitzar pel subjecte Gaiter: el pseudònim desconegut a desemascarar, el degoteig de poemes al *Diario de Barcelona*, l'esplèndid recull de 1841, el «Pròleg» contundent que el precedeix, el premi de l'Acadèmia de Bones Lletres al *Roudor* (1841), editat l'any següent (*i. e.*: la preparació d'una estratègia).

10. «los deseos de imitar, siquiera fuera de lejos, a [condeixebles] tales como Milá, Illas y Vidal, Piferrer, que empezaban a dar a luz los frutos primerizos de su ingenio» (aut., f. 2v.).

Sobre la investidura romàntica del jove Rubió tornaré a retreure aquell seu entusiasme pels «nous ideals» de què parla en l'autobiografia: es respiraven «en todas partes», hi explica, i, com que esmenta concretament la revista madrilenya *El Artista* (1835-1836) (f. 2v) escau de recordar la cèlebre caracterització que hi esbossava Eugenio de Ochoa: l'escriptor romàntic no era sinó

un joven cuya alma llena de brillantes ilusiones quisiera ver reproducidas en nuestro siglo las santas creencias, las virtudes, la poesías de los tiempos caballerescos; cuya imaginación se entusiasma, más que con las hazañas de los griegos, con las proezas de los antiguos españoles; que prefiere Jimena a Dido, el Cid a Eneas, Calderón a Voltaire y Cervantes a Boileau; para quien las cristianas catedrales encierran más poesía que los templos del paganismo; para quienes los hombres del siglo XIX no son menos capaces de sentir pasiones que los del tiempo de Aristóteles... (OCHOA 1835: 36b).

Era un perfil per al jove Rubió *mutatis mutandis*: allò que calia canviar-hi eren els objectes a patrimonialitzar: en comptes de «las proezas de los antiguos españoles», de donya Jimena, del Cid, de Calderón, de Cervantes, etc., interessava tot aquell altre repertori alternatiu d'objectes sancionables des del provincialisme que ens mostra la lectura dels poemes del Gaiter: Barcelona, el Llobregat, el comte Borrell, el comte Jofre, la comtessa de Barcelona, el rei Joan el Caçador. I també, és clar, la llengua mateixa de què se serveix el Gaiter. L'estratègia de visibilització del jove Rubió passava, en efecte, per una singularització que tenia en l'ús militant del català el seu tret distintiu més visible. Rubió i Ors no deixava de fer les coses que els altres escriptors professionals i *amateurs* feien aleshores (traduccions, poemes d'encàrrec, l'atenció a la moda del trobadorisme): tot això, en la gran majoria dels casos, en castellà. Però a més feia de *gaiter* en català com a marca personal en l'arena literària. Que en fes, de *gaiter* en català, ho naturalitzaven, en aquell moment, les mateixes motivacions historicistes i patrimonialitzadores que mobilitzaven, posem per cas, un Antoni de Bofarull o un Josep Puiggarí. Un Antoni de Bofarull en la defensa de la façana gòtica de l'Ajuntament de Barcelona: les pedres gòtiques de l'Ajuntament eren un recordatori a l'abast de la grandesa

antiga del país en la mateixa mesura que el deturpat català contemporani era el testimoni viu del gloriós *llemosí* (ho indicava el Gaiter mateix a «Mos cantars» (1839): l'arpa que ell feia sonar era la mateixa «on la cigala / brillà dels trobadors, a on ressonaren / los cants dels Cabestanys»; serà el mateix argument que exhibirà Milà vint anys després, en la cerimònia de la restauració dels Jocs: el català que s'hi sent, diu Milà, és «aquella llengua [...] que no sens motiu tenen molts per la primogènita entre les neollatines i que [...] fou un temps la més culta i celebrada; [...] que usava Guillem d'Aquitània [...]»; que fou cultivada per lo Dant, celebrada per lo Petrarca», etc.) (MILÀ 1859: 24). És a dir: tant les pedres com el català eren una exhibició d'història. I «La Història», segons deia Antoni de Bofarull a la cerimònia dels Jocs del 1859, «dóna a l'home un gènere de superioritat que ratlla en soberania» (BOFARULL 1859: 30), perquè és susceptible de legitimar el present. Importa, doncs, de fer-hi atenció, a les pedres gòtiques o al català literari: de «preservar-los» a efectes de capitalització simbòlica —i s'entén que amb funcionalitat, també, simbòlica. És la lliçó que duen a presa, i que projecten, els Jocs Florals «restaurats» de 1859.

§ 6. Com és sabut, la campanya del jove Rubió del 1836 al 1839 es tancava el 1841 amb la recopilació del poemes del Gaiter en un volum: Joaquim Rubió y Ors, *Lo Gayté del Llobregat. Poesias* (Estampa de Joseph Rubió, Barcelona). I el volum s'obria amb un «Pròleg» (p. I-XII) d'un singular vigor estilístic i propositiu que en qualsevol cas contrasta amb la cautela amb què mirava de ser identificat el Gaiter dels poemes: la prudència i els passos comptats del Gaiter dels poemes acompanyen un discurs reactiu i defensiu, però el Gaiter del «Pròleg» cavalca en un discurs propositiu, com he dit, i militant —un discurs la «severitat polèmica» del qual, sostenia Horst Hina, calia apreciar amb el teló de fons de «la confrontación política entre Barcelona y Madrid, que justamente a principios de los años cuarenta tiende a su punto culminante» (HINA 1986: 120). En qualsevol cas, el «Pròleg» posa el focus en el nou ordre literari en què la feina del Gaiter poeta fa de debò sentit: el de la naixent «república mundial de les lletres» —per usar la categoria de Pascale Casanova (1999) regida per unes instàncies de legitimació (la història, la llengua *popular*: les mateixes que sancionen el Gaiter) al marge dels uni-

versals literaris convencionals, actius fins aleshores, i al marge d'allò que imposa la geopolítica. Hi posa el focus, he dit: invita a fer-hi atenció: en definitiva el «Pròleg» revela una plena consciència que allò de què es tractava, en aquell moment de configuracions identitàries del primer liberalisme, era de vindicar la possibilitat d'una «Catalunya literària» en condicions de socórrer la (diguem-ne) Catalunya real en les seves expectatives: una «Catalunya literària» capaç de «contribuir», diu Rubió i Ors, «no poc», puntualitza, «a lo que tal vegada havem de ser», útil (diu més amunt) al «poble que treballa i s'afanya per sa glòria venidera» (p. III). És a dir: semblantment, *mutatis mutandis*, al cas de la Itàlia coetània, de la Itàlia *pre-risorgimentale*, la dilució de Catalunya en la tempesta de la història podia ser rescabada per la glòria literària —que en qualsevol cas contribuiria amb eficàcia als «renaixements» vuitcentistes respectius: el *rissorgimento* i la *renaixença*. Som, en definitiva, amb el «Pròleg» de 1841, davant d'un eco més, entre tants aleshores, de les lliçons de Herder —de l'«efecte Herder», segons l'expressió de Pascale Casanova. (Ens hi consta, en qualsevol cas, el nom d'un mediador herderià eficient, Sismondi, p. x, que a més era present a la biblioteca del jove Rubió: *De la littérature du midi de l'Europe* figura en un esbós de catàleg que en prepara: un *Inventario de las obras que existen en mi libreria en agosto del año 1844*.)<sup>11</sup> Un eco herderià verbalitzat segons la retòrica usual: la «independència» literària postulada pel jove Rubió no era sinó el reconeixement d'un nou espai públic i d'unes noves dinàmiques en què era convenient (segons ell) d'inserir-se: a la literatura li eren exigides *veritat* (la veritat particular del món en què es produïa) i, doncs, la *llibertat* imprescindible per assolir-la: la independència, doncs, respecte de models aliens. No altra cosa sinó independència respecte de l'abassegadora influència francesa (a través de traduccions i imitacions de tota llei) era allò que, per exemple, era reiteradament reclamat a la nova literatura de l'Espanya liberal: un conegut article de Larra de 1836 demanava, per a aquella seva «joven España», «un rango *suyo, conquistado, nacional*, en la literatura europea» (LARRA 1836: 432): tot just allò que s'afanya a atendre el món imaginatiu dels poemes i drames de Zorrilla, del Duc de Rivas o d'Espronceda segons la consigna que servia

11. Arxiu Rubió, Barcelona.

simptomàticament de títol a un drama del moment: *Españoles ante todo*, d'Eugenio Asquerino (1844). Encara divuit anys després, el 1854, un pròleg d'Estébanez Calderón (a *La campana de Huesca*, la novel·la de Cánovas del Castillo) parlava de «romper el yugo de la literatura extraña» i perseverar en la «noble porfía» de recuperar per a «la propia y nacional su antigua independencia y originalidad».

Llegit en la seva estricta contemporaneïtat el «Pròleg» és això: un significatiu ús romàntic (entenent per romàntisme allò que deia abans: no res més ni menys que el característic «movimiento literario del siglo presente»). Cinquanta i tants anys després d'haver-lo escrit, Rubió i Ors, segons apuntava a les notes autobiogràfiques, percebia significativament que es tractava d'un text que havia obtingut una fortuna insospitada: «sin sospecharlo, escribí una página de grandísimo interés para la historia de nuestro renacimiento, y a la que es preciso recurrir para conocer y escribir sus orígenes» (aut., f. 3v). Després, en efecte, vindran el renaixentisme, la cultura del catalanisme, el catalanisme polític, que, del «Pròleg», en faran un antecedent doctrinal amb la valuosa categoria de «programa».

§ 7. Hi ha altres peces a considerar per a la confecció del relat que deia al començament que ens devem sobre Rubió i Ors: per exemple, la qüestió de les tàctiques d'intel·ligibilitat amb què el Gaiter prepara els seus poemes, tàctiques que afecten, segons explica, tant el model de llengua literària com el repertori temàtic (quant a això darrer, deixa dit en les notes autobiogràfiques que «Para que fuese viable mi propósito, o *mi intencionalidad* [...], era preciso llamar la atención del público, así del menos ilustrado como del literato desde que diese á luz sus primeras composiciones; haciendo que estas fuesen tales que expresasen ideas o sentimientos simpáticos a la generalidad de los lectores», f. 4); o la de l'univers imaginatiu que conformen els poemes del Gaiter; o la del poema èpic *Rondor de Llobregat* (1842); o la de l'interès coetani a editar textos literaris catalans antics, que inclou el pla d'una ambiciosa «Col·lecció d'Antigues Obres Catalanes» —en què, però, només surten un Garcia i un Serafi (tots dos el 1840); o la del Rubió traductor: posem per cas la laboriosa edició que prepara de la *Gerusalemme liberata* del Tasso (1842), traduïda, prologada i anotada per ell mateix; o l'examen dels

seus articles sobre poesia a *El Arte*, una revista transcendental en la fulgurant emergència renaixentista de 1859.

§ 8. En trio una, de peça d'aquestes, per acabar: la que correspon a la conspícua condició de *salonnier* de Rubió i Ors, que, amb satisfacció dels deures mundans corresponents, el feia esdevenir un eficaç, nítid, portaveu ideològic de les elits ciutadanes (una de les tàctiques d'intel·ligibilitat esmentades suara) i alhora l'ubicava en el sanedrí d'inventors i de gestors de les grans operacions de representació simbòlica de mitjan segle. Quant a això darrer, al·ludeixo especialment a l'episodi estel·lar de la «restauració» dels Jocs Florals de Barcelona, el 1859. Com he indicat en un altre lloc (DOMINGO 2011: 64-66), es tractava d'una operació aparentment cuinada i assajada en algun dels seus aspectes en les reunions burgeses del moment. Respecte de les habilitats del Rubió ideòleg que hi feia *pendent*, em permeto de recordar que en el poema «Barcelona» (impròpiament, però simptomàticament, conegut com a «oda a Barcelona»), publicat al *Brusi* el 1839, hi ha la més nítida, i crua, formulació de l'estatus polític en què els catalans contemporanis han convingut de produir-se: «quan amb veu severa / Nostres fills te pregunten: / «Què has fet de tos blasons?» / Mostrant-los la bandera / En què tes Barres brillen / Al costat de les Torres i els Lleons / Podràs dir-los, oh vila: / «La llança la he penjada, / Pus lo temps de les guerres ja ha passat; / I al Lleó de Castilla / La guàrdia he confiada / De mon escut amb sang d'un rei pintat»». És a dir, els catalans han convingut en el tracte que consisteix en la renúncia a l'acció i al poder polítics a canvi de la gestió de l'*alçament* a què són cridats.

Rubió i Ors *salonnier*: els poemes dedicats, per exemple, a Madrona Renart<sup>12</sup> (una de les «amigues» de la llista d'abans, § 3) o a l'actriu Josepa Palma<sup>13</sup> són mostra d'aquesta activitat mundana de Rubió. Tenen, però, un valor especial els rastres que en guarden els àlbums privats que els *salons* oferien al geni, o a l'enginy, dels escriptors, artistes i homes de món que hi concorrien: tenen el valor especial de deixar testimoni d'aquests pols d'activitat literària privada, d'aproximar-nos a la nòmina dels individus que s'hi mouen i d'esbossar les xarxes de relació que conformaven.

12. Biblioteca de Catalunya, ms. 3.607 II.

13. Arxiu Rubió, Barcelona.

O, en particular, de mostrar l'univers icònic en què els poemes de Rubió feien sentit. Així, a l'àlbum de Manuela Carbonell<sup>14</sup> (1839), l'esposa de Víctor Balaguer, Rubió s'hi fa present amb un poema en castellà (s. títol, «Bella es, oh niña, Sevilla», datat a Barcelona el 7 de gener de 1839, signat «J. Rubió»), al costat de col·laboracions gràfiques i literàries de, per exemple, Laureà Figuerola, Joan Cortada, Jaume Tió, Maria Josepa Massanés i d'altres personatges avui desconeguts, com el poeta i artista Joaquín María Sánchez, que hi té un protagonisme especial.

Semblantment, a l'espectacular àlbum Anglasesell,<sup>15</sup> Rubió i Ors hi escriu els poemes «Desig» (datat a Barcelona el 1846, signat «Lo Gaiter del Llobregat»)<sup>16</sup> i «El lirio y el ciprés. Fantasía» (també datat a Barcelona el 1846, signat «Joaquín Rubió»),<sup>17</sup> aplegats amb textos de Maria Josepa Massanés, Joaquim Roca i Cornet, Miquel Victorià Amer, etc., o de col·laboracions gràfiques de, per exemple, Miquel Fluixench.

Cal esmentar necessàriament un tercer àlbum, no menys espectacular que l'anterior: el d'Elisea Lluch. Elisea Lluch va ser l'esposa de Joaquim Rubió i Ors i, com era previsible, al seu àlbum Rubió va deixar-hi escrits. Però, a més, l'àlbum d'Elisea Lluch atesta una projecció desconeguda de la poesia de Rubió: una projecció contemporània a través de la música, com a lletra de cançó. L'àlbum, actualment a la Biblioteca de Catalunya, apareixia providencialment fa pocs mesos en un antiquari barceloní per ser venut en subhasta pública tot just quan l'amic Francesc Cortès acabava de tancar una feina d'aproximació i reconstrucció del paisatge musical de mitjan segle XIX —una feina integrada al projecte del Museu d'Història de Barcelona de relectura de l'episodi de la «restauració» dels Jocs Florals de Barcelona de 1859 que donava com a resultat el CD *Barcelona, 1859. Música en temps dels Jocs Florals*, incorporat al llibre *Barcelona i els Jocs Florals, 1859. Modernització i romanticisme* (2011). El nostre discurs remarcava el paper decisiu de les reuni-

14. Biblioteca de Catalunya, ms. 1426.

15. Arxiu particular, Barcelona.

16. Publicat a la segona edició del *Gaiter* (RUBIÓ I ORS 1858: 137-139). Aquí datat «Maig de 1846».

17. Que deu ser una variació de «La rosa y el ciprés», que consigna Jordán de Urries (1912: 44, núm. 19).

ons privades, en domicilis particulars de famílies significades de la ciutat, en la gestació d'aquella «restauració» de 1859 i l'àlbum d'Elisea Lluch se'n revelava una prova contundent: tres poemes de Rubió i Ors («Dos nubes»<sup>18</sup>, «La papallona i l'hermosa»<sup>19</sup>, «Un corazón de madre. Canción») són entre materials de Victòria Penya, d'Antoni de Bofarull o de Pons i Gallarza: és a dir, de gent que apareix vinculada directament, com a mantenidors o com a guardonats, als Jocs «restaurats» de 1859. Entre el material artístic de l'àlbum hi ha una làmina d'aquell Miquel Fluixench (fig. 3) que ja havia intervingut en l'àlbum Anglasell:



FIGURA 3. Miquel Fluixench, àngel, Àlbum d'Elisea Lluch (Biblioteca de Catalunya).

18. Signat «Joaquín Rubió» (JORDÁN DE URRÍES 1912: 47, núm. 46). Jordán de Urríes precisa que fou publicat «en la *Fe*, t. II, pág. 241, año 1844».

19. Signat «J. Rubió»; no recollit en volum.



una làmina que hom diria que és el model de la il·lustració de la portada *El Arte* (fig. 4), la revista tan transcendental que he esmentat abans, que va ser particularment activa en la promoció dels Jocs de



FIGURA 4. *El Arte* (Barcelona: Imprenta de Jaime Jepús), 1859, portada.

1859 i que té Rubió entre els seus col·laboradors destacats: l'àngel del purista Fluixench gairebé com l'àngel que a *El Arte* duu als catalans de 1859, tot esgrimint lema petrarquiana («leva di terra in ciel nostr' intelletto»), la consigna de l'artització i la sublimació imprescindibles en què Rubió, entre d'altres, era compromès. Però, a més, el tercer dels poemes de Rubió (la cançó «Un corazón de madre») va acompanyat d'una partitura (en reproduïxo tot seguit la primera i darrera pàgines, figs. 5 i 6): una partitura del mestre Josep Piqué, tot just la persona que va tenir la responsabilitat de la part musical de la festa



FIGURES 5 i 6. «Un corazón de madre. Canción», lletra de Joaquim Rubió i Ors i música de Josep Piqué, Àlbum d'Elisea Lluch (Biblioteca de Catalunya).

joçfloralesca de 1859 (CORTÉS 2011). En fi: per a satisfacció i goig nostres, Francesc Cortès ha volgut continuar la feina que havíem donat per tancada i s'ha ocupat de la peça de Rubió i Ors i de Piqué.

§ 9.<sup>20</sup> *El músic Josep Piqué, entre el cosmopolitisme i l'incipient nacionalisme musical.*— L'estudi de la implicació de la música en la restauració dels Jocs Florals de Barcelona el 1859 (DOMINGO 2011) ens ha permès d'obrir noves vies d'investigació, adreçades a rescatar el paper d'alguns compositors —de qui tenim poques dades— en la construcció dels referents musicals de la societat que construïa el romanticisme català. També ens ha descobert altres cercles dins dels espais privats burgesos barcelonins. Els intercanvis d'influències i les col·laboracions que s'establien als salons vuitcentistes van ampliant les baules necessàries per ressituar els repertoris musicals, uns repertoris fonamentals per a l'articulació d'una societat catalana que bastia una nova imatge de ciutat, de cultura i de país. No cal insistir en el fet que la música va desenvolupar un paper cabdal en la configuració dels nous símbols amb què s'identificaria el catalanisme de la segona meitat del segle XIX. En canvi, encara ens resta molt de camí per poder precisar quins foren els posicionaments socials que, a través del consum musical, van conduir vers uns objectius de modernització del país. Aquesta fita, que buscava equipar la ciutat amb els canvis que provenien de l'altra banda dels Pirineus, presentava a la música uns trets comuns en comparació amb els que s'articulaven des de la literatura, les arts o amb la mateixa construcció de les ciutats en l'època del romanticisme (CORTÉS 2004-2005).

A meitat del segle XIX coincidiren dos corrents musicals que en aparença eren oposats. Aquelles tendències estètiques foren, d'una banda, el cosmopolitisme i, de l'altra, el nacionalisme. Malgrat que pugui semblar que obeïen a uns objectius divergents, de fet actuaren tot conjuminant-se cap a finalitats complementàries. Durant anys, i a causa de la projecció de les pròpies inquietuds contemporànies damunt d'un segle XIX poc garbellat per la historiografia,

20. Segons ha estat indicat, el § 9 és degut a Francesc Cortès.

hom sostenia que la valoració de l'esperit del poble, com a essència del nacionalisme, topava frontalment amb la voluntat de les capes burgeses per seguir les modes provinents dels grans focus culturals forans. Les músiques que s'interpretaven als salons i als teatres de París, i també l'òpera italiana, eren la manifestació cosmopolita d'unes elits culturals que es volien modernitzadores. Al mateix temps es començava a valorar l'existència d'una música popular, rústega i llunyana dels grans centres urbans, que contenia la sentor d'un camp suposadament pur: era la música tradicional, concebuda sota uns paràmetres del tot herderians. A casa nostra Pau Piferrer, i també Josep Piqué, foren dels primers a parlar de les cançons populars i a recollir-ne les romanalles: creien que estava a punt d'extingir-se.

Dahlhaus va donar un tomb als prejudicis heretats de la historiografia de principis del segle xx tot proposant que les dues tendències —la cosmopolita i la nacional— eren absolutament reconciliables. Fins a meitat de segle XIX l'expressió nacional no es podia considerar oposada a l'expressió més «universal» (DALHAUS 1980), fins i tot es podria dir que la intersecció d'ambdues inquietuds —la cosmopolita juntament amb la nacional— era la millor garantia per demostrar la validesa i transcendència d'una composició. Dahlhaus ho demostrava a partir de l'estudi de la recepció que es feia de les obres per a piano de Chopin. El repertori de música de saló, compost per Chopin, responia a uns usos pianístics cosmopolites. Alhora, les seves obres eren preuades per estar construïdes sobre formes *poloneses*, és a dir, nacionals. Aquesta interpretació tant es donava als salons de París com als de tot Europa.

Una de les primeres obres que donà el tret de sortida al romanticisme musical a Barcelona fou l'òpera de Vicenç Cuyàs *La Fattucchiera* (1838), escrita sobre un melodrama de Felice Romani. El manuscrit es conservà mercès al zel del seu cunyat, músic de regiment i compositor, Josep Piqué i Cerveró (SOBRINO 2001). Diverses fonts ens han deixat constància de com Piqué, a més de la seva tasca com a director de bandes militars i d'exercir la docència musical, recollia i harmonitzava cançons populars, el repertori que ara en diríem de tradició oral (CORTÉS 2009: 452). Algunes d'aquelles cançons aplegades per Piqué

passaren a engruixir el *Romancerillo catalán* de Milà i Fontanals (AYATS 2009: 332). A més, Piqué aparegué vinculat a diverses tertúlies barcelonines en què la música tenia cabuda. Nascut a Tudela pels volts de 1817, Piqué era contemporani de Joaquim Rubió i Ors, i també de l'escriptor i compositor Eusebi Font i Moreso.

La cançó que compongué el 1849, «Un corazón de madre», sobre un text de Joaquim Rubió i conservada a l'àlbum que va pertànyer a Elisea Lluch, fou una de les peces que s'interpretaven als salons romàntics barcelonins.<sup>21</sup> Allí s'articulà el projecte de recuperació dels Jocs Florals. Al costat d'aquesta obra, al mateix àlbum, trobem un «Vals» dedicat a Elisea Lluch, obra d'Eusebi Font, i una «Polka» de Clemente de Ferrater, autor que no s'ha pogut documentar encara.

Lluny de considerar aquestes obres com una manifestació aïllada, reclosa dins del corrent sovint poc valorat de la música de saló, ens trobem davant d'una evidència de les sinèrgies que es produïen a la Barcelona de meitat de segle XIX. Mercès a la gentil proposta de col·laboració en la recerca feta per Josep M. Domingo, podem obtenir el referent sonor d'aquelles reunions en què, per damunt de les relacions socials que anaven teixint lligams familiars, buscaven convertir la ciutat de Barcelona en un receptacle de les modes modernes provinents d'Europa. Aquestes peces, aplegades amb una cura singular, mostren com el jovent de la burgesia barcelonina imitava un repertori forà, a través del qual ells es podien mostrar renovadors. Podem veure com, en aquest cas, el llenguatge musical defugia els escarafalls i altres excessos que caracteritzaven alguns compositors europeus. El marc del propi món popular català, el repertori musical «nacional» que anava recollint Piqué, tampoc semblava que fos propici a fugides d'estudi. Força anys més tard, el 1901, Sebastià Farnés va definir la «Musa popular» catalana com a posseïdora d'un «esperit pràctic, genuïnament

21. Un enregistrament d'aquesta cançó per a cant i piano, interpretada per la mezzosoprano Eulàlia Fantova, fou presentat a l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona el 9 de gener de 2012; la presa de so fou realitzada el desembre de 2011; ara és disponible a l'adreça <http://www.musc.cat/>. Agraïm al Museu d'Història de Barcelona la col·laboració que va fer possible aquest enregistrament.

conservador i amant de lo verament tradicional» (FARNÉS 1901). Potser és massa agosarat ara traçar-hi un paral·lelisme, a més de cinquanta anys de distància, però en tot cas les peces de Piqué i d'Eusebi Font es troben en aquella cruïlla que albirava la modernitat romàntica a recer de la realitat dels cercles socials barcelonins que impulsaren els nous Jocs Florals.

## BIBLIOGRAFIA

- ALEGRET (1972): Joan Alegret, «Textos en castellà a *El Guardia Nacional* (1835-1841)», *Lluc*, núm. 620 (novembre), p. 5(257)-7(259).
- AYATS (2009): Jaume Ayats, «La cançó popular», dins: Francesc Bonastre, Francesc Cortès (coord.), *Història crítica de la música catalana*, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- ALONSO CORTÉS (1926): Narciso Alonso Cortés, *Miscelánea vallisoletana. Cuarta serie*, Valladolid: Imprenta del Colegio Santiago.
- CASANOVA (1999): Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, París: Éditions du Seuil.
- CORTÈS (2004-2005): Francesc Cortès, «El nacionalisme en el context català entre 1875 i 1936», *Recerca Musicològica*, núm. 14-15, p. 27-45.
- CORTÈS (2009): Francesc Cortès, «La música dels segles XIX-XXI», dins: Francesc Bonastre, Francesc Cortès (coord.), *Història crítica de la música catalana*, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- CORTÈS (2011): Francesc Cortès, «Les músiques dels Jocs Florals del 1859», dins: Josep M. Domingo (ed.), *Barcelona i els Jocs Florals, 1859. Modernització i romanticisme*, Barcelona: Museu d'Història de Barcelona, p. 101-128.
- DAHLHAUS (1980): Carl Dahlhaus, «Nationalism and Music», dins: *Between Romanticism and Modernism*, Berkeley: California University Press, p. 84-89.
- DOMINGO (2011): Josep M. Domingo, «Barcelona i els Jocs Florals, 1859. Literatura, modernització urbana i representació col·lectiva», dins: Josep M. Domingo (ed.), *Barcelona i els Jocs Florals, 1859. Modernització i romanticisme*, Barcelona: Museu d'Història de Barcelona, p. 39-76.
- BOFARULL (1859): [Antoni de Bofarull,] *Memoria del Secretari*, dins: *Jochs Florals de Barcelona en 1859*, Barcelona: Salvador Manero, p. 27-57.

- FARNÉS (1901): Sebastià Farnés, «Quatre paraules», dins: *Cançons populars catalanes*, 1, Barcelona: Univers Musical.
- FERRER (1987): Antoni-Lluc Ferrer, *La patrie imaginaire. La projection de «La pàtria» de B. C. Aribau (1832) dans la mentalité catalane contemporaine*, 2 vols., Aix-en-Provence: Université de Provence.
- FONTANA (1988): Josep Fontana, *La fi de l'antic règim i la industrialització (1787-1868)*, dins: Pierre Vilar (dir.), *Història de Catalunya*, 5, Barcelona: Edicions 62.
- HINA (1986): Horst Hina, *Castilla y Cataluña en el debate cultural. 1714-1939. Historia de las relaciones ideológicas catalano-castellanas*, trad. de Ricard Wilshusen, Barcelona: Península.
- JORDÁN DE URRÍES (1912): José Jordán de Urríes y Azara, *Rubió y Ors como poeta castellano*, dins: *Discursos leídos en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona en la recepción pública de D. José Jordán de Urríes y Azara el día 25 de febrero de 1912*, Barcelona: Imprenta de la Casa Provincial de Caridad, 1912, p. 5-54.
- LARRA (1836): Mariano José de Larra, Figaro, «Literatura. Rápida ojeada sobre la historia e índole de la nuestra. Su estado actual. Su porvenir. Profesión de fe», dins: *Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, ed. de Alejandro Pérez Vidal, Barcelona: Crítica, 1997, p. 427-434.
- MILÀ (1859): [Manuel Milà i Fontanals,] *Discurs del Senyor President del Consistori*, dins: *Jochs Florals de Barcelona en 1859*, Barcelona: Salvador Manero, p. 21-25.
- OCHOA (1835): E. O. [Eugenio de Ochoa], «Un Romántico», *El Artista* (Madrid), entrega III, p. 36.
- RUBIÓ I BALAGUER (1986): Jordi Rubió i Balaguer, *Història de la literatura catalana*, 3, trad. B. Badia, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- RUBIÓ I LLUCH (1902): Antoni Rubió y Lluch, «Prólech» a Joaquim Rubió y Ors, *Lo Gayter del Llobregat. Poesías*, edició políglota, 4: 1839-1895, Barcelona: Estampa de Francisco X. Altés y Alabart, p. v-LXIV.
- RUBIÓ I ORS (1858): Joaquim Rubió y Ors, *Lo Gayter del Llobregat. Poesias*, segona edició corregida y considerablement augmentada, Barcelona: Llibreria de Joseph Rubió.
- RUBIÓ I ORS (1877): Joaquim Rubió y Ors, *Breve reseña del actual renacimiento de la lengua y literatura catalanas. ¿Débese á la influencia de los modernos trovadores provenzales? [...]*, Barcelona: Tipo-litografía de Celestino Verdaguer.

- SOBRINO (2001): Ramón Sobrino, «Piqué Cerveró, José María», *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 8, Madrid: Sociedad General de Autores Españoles, p. 823.
- VÉLEZ (2009): Pilar Vélez Vicente, *Els capdavanters del salvament, cura i estudi del patrimoni cultural de Catalunya: els «doblement acadèmics» de Bones Lletres i Belles Arts [...]*, Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona.





# UN MIRATGE DE NORMALITAT. LES BIOGRAFIES DE MERCÈ RODOREDA \*

JOAQUIM ESPINÓS FELIPE

*Grup de Recerca de la Literatura Contemporània-UA*

## EL FENOMEN RODOREDA

Mercè Rodoreda és l'escriptora —i ací el femení té valor genèric— més biografiada de les lletres catalanes. Són cinc els llibres que se n'ocupen (CASALS 1991, IBARZ 1991 i 2004, ARNAU 1992 i PESSARRO-DONA 2005), sis en realitat, si hi compatibilitzem l'àlbum biogràfic de Marta Nadal (2001), quan hi ha algun autor de primera fila —Joan Fuster en seria un bon exemple— que no compta amb cap, i d'altres igualment rellevants, com ara Eugeni d'Ors, Joan Maragall o Pere Calders, tan sols en tenen una. Hi hauríem d'incloure, també, els textos més breus, de caire memorialístic, que li dediquen un capítol o una entrada.<sup>1</sup> Entre aquestes semblances destaca, amb llum pròpia, la de Josep M. Castellet.<sup>2</sup> És el seu, doncs, un cas insòlit en la literatura catalana, que comparteix amb l'espanyola un important dèficit de litera-

\* Aquest article forma part del projecte d'investigació «El conocimiento del otro: biografías y retratos en la literatura catalana del siglo xx», FFI2011-26027, 2012-2014.

1. Com ara, per citar algunes de les més rellevants, les de Montserrat Roig (1976: 163-176), Josep M. Castellet (1988: 29-52), Pere Gimferrer (1996: 27-28), Joaquim Molas (1997: 127-132) o Josep M. Benet i Jornet (2010: 15-68). Cert que aquestes referències s'adscriuen majoritàriament a la generació de postguerra o dels setanta, perquè els autors de la seua generació li van fer una mena de buit, tal i com assenyala Mercè Ibarz (1991: 13), expressió del rebuig que va patir a causa de la seua vida pretesament escandalosa

2. Hi hauríem d'afegir, encara, les biografies audiovisuals, al darrere de les quals es troben Carme Arnau (OLLER 1991) i Montserrat Casals (UBEDA 2004). En el cas d'Arnau, la seua implicació és més directa, ja que hi participa com a guionista; en el de Casals, malgrat que participa sols com a entrevistada, les línies mestres de la seua biografia són al darrere del documental.

tura memorialística en general, i biogràfica en particular (RODRÍGUEZ MARCOS 2012). Les causes d'aquesta proximitat poden ser diverses, i depassen, òbviament, estrictament les literàries. Tal i com ja ha estat assenyalat amb anterioritat per Joaquim Molas (OLLER 1991), una de les causes principals de l'enorme popularitat assolida per l'autora en el panorama literari català rau en la seua conversió en icona del moviment feminista. Malgrat el rebuig manifestat per l'autora en alguna entrevista vers el feminisme estricte (ROIG 1976), no hi ha dubte que el protagonisme femení de les seues novel·les, així com la seua pròpia experiència biogràfica —intensa, dramàtica, fins i tot novel·lesca— ha fet que la crítica de gènere i les escriptores catalanes hagen vist en ella un referent ineludible. No és casual, en aquest sentit, que totes les seues biògrafes siguen dones, ni que sovint invoquen les figures tutelars de Virgínia Woolf, Doris Lessing, Clarice Linspector o George Eliot. Siga com siga, aquesta diversitat d'aproximacions converteix l'autora de *Mirall trencat* en un camp de treball òptim per a observar-hi alguns dels aspectes més rellevants de l'escriptura biogràfica.

Tot aquest corpus biogràfic s'ha beneficiat, a més, de l'existència prèvia de diversos papers memorialístics. Tot i que Rodoreda no escrigué en un sentit estricte unes memòries, sí que comptem amb una sèrie de papers que, d'una manera selectiva i fragmentària, dibuixen la seua trajectòria vital. La mateixa autora s'ocupa de valorar la dificultat i l'interès de l'escriptura memorialística en l'entrevista concedida el 1980 a Josep M. Pàmies:

La meua vida íntima és meua. Si alguna vegada escric les meves memòries m'aturaré als dotze anys. Si no són una confessió no val la pena escriure memòries. No tenen interès si no es parla en profunditat de la pròpia vida. A Catalunya no es fan memòries sense pudor. Les que s'escriuen són superficials, sense interès (MIRÓ i MOHINO 2008: 14).

En efecte, les úniques memòries que escrigué l'autora s'aturen als dotze anys. Duen el títol d'«Imatges d'infantesa», i foren publicades el 1982, un any abans de morir. Es tracta d'una evocació idealitzada d'aquells anys que per a ella eren, ja ho sabem, els de l'autèntica felicitat. El conjunt està fortament literaturitzat, i fa la impressió d'un

relat d'iniciació, amb l'inevitable descobriment de l'ambigüitat moral dels majors i de la mort, tot i que la del personatge més important, l'avi, apareix elidida.

L'altre material autobiogràfic, l'hem de buscar a la seua correspondència i a les nombroses entrevistes que concedí, que han estat una fecunda font d'informació. Pel que fa a la primera, a l'Arxiu Mercè Rodoreda es conserva la que mantingué durant els anys d'exili amb escriptors com Josep Carner, Carles Riba, Anna Murià (1985) o Joan Sales (2008). Esment a part mereix l'epistolari amb Armand Obiols (2010), qui fou la seua parella durant l'exili i exercí de mentor literari de l'autora.<sup>3</sup> Hi ha, a més, la correspondència que mantingué amb la seua família, que sols ha estat consultada per Montserrat Casals. Respecte a les entrevistes, el seu elevat nombre és un altre indicatiu de l'excelsitud de l'afer Rodoreda. Des de la primera, concedida a Baltasar Porcel el 1966, fins la darrera, de 1982, arriben fins a trenta-cinc. De totes plegades Mónica Miró i Abraham Mohino (2008) n'han conegut un atractiu exercici de reelaboració i síntesi, que acaba esdevenint una mena d'autoretrat, tal i com ell diuen, o per ser més precisos, d'autobiografia abreujada. Aquest text, que els recopiladors titulen «En el mirall», constitueix un complement valuós de les «Imatges d'infantesa», en tant que posa a l'abast un material força dispers i de difícil accés. Al llarg dels diferents epígrafs Rodoreda dóna compte dels fets més rellevants de la seua vida personal i literària. Si més, no, dels que li interessava que se saberen, perquè tal i com repetiran després a bastament les seues biògrafes, en les entrevistes Rodoreda construí un personatge que no es corresponia totalment amb la realitat, en què les conflictives relacions amoroses i familiars restaven en l'ombra. Hi havia un límit de sinceritat que ella no volia traspassar, i pot ser siga per això que no escriví unes veritables memòries.

Després d'aquesta contextualització, passem a comentar cada aportació d'una manera individualitzada, tot seguint una ordenació cronològica. En acabat, mirarem d'extreure'n algunes conclusions.

3. L'epistolari amb Anna Murià gaudí d'una especial popularitat. La seua reedició resulta un fet insòlit en aquesta mena de llibres.

## LES BIOGRAFIES

Josep M. Castellet fou el primer que s'aproximà, amb certa extensió, a la vida de Rodoreda. Ho féu el 1988, al primer volum de les que amb el temps podem considerar les seues memòries, que tenen la peculiaritat de desplegar-se de manera indirecta, a través de les diverses personalitats, predominantment literàries, que conegué. Tot seguint de manera molt eficaç la tècnica del retrat, Castellet esbossa els trets essencials de la persona escollida. En el cas de Rodoreda, un dels aspectes essencials de la seua personalitat es refereix al caràcter *secretive*, ja apuntat per Montserrat Roig: el fet que la imatge pública que mostrava, fins i tot a la gent que podia ser considerada amiga seua, velava la seua veritable personalitat, a la qual sols es podrà accedir indirectament, a través dels seus llibres. Al text de Castellet trobem també una molt bona síntesi interpretativa de la biografia de l'autora, dels fets essencials que configuren el que ell anomena «una vida de dona»: «una noia, seduïda o obligada, es casa amb el seu oncle; tenen un fill; posteriorment, aquesta noia trenca amb la seva família, marxa amb un altre home — l'amor de tota una vida— i emprenen un llarg exili, totalment gris en els fets externs i modest en tots els aspectes de la quotidianitat» (CASTELLET 1988: 33-34).

Castellet relata alguns dels encontres amb Rodoreda, amb qui l'uní una relació amistosa, originada en un primer moment en el seu càrrec com a director literari d'Edicions 62. Especialment interessant és l'evocació d'una visita a Ginebra, amb la mort d'Obiols encara recent, en què Rodoreda se sincerà amb ell i per uns moments li deixà entreveure un besllum de la seua intimitat —la seua «enorme calaixera interior, que rarament deixava entreobrir», per dir-ho amb les paraules de Joaquim Molas (1997: 131). És un moment certament revelador, per la veritat literària i humana que traspuu.

Les dues primeres biografies que es dedicà a l'autora de *La plaça del Diamant* sortiren el mateix any, 1991, i foren obra de Mercè Ibarz i de Montserrat Casals. La d'Ibarz sortí amb el títol de *Mercè Rodoreda*, al qual afegí, en una reedició posterior —de 1997— el subtítol d'«un retrat». I en efecte, tot i que no pot ser considerat pròpiament un retrat, en tant que no fa gravitar la semblança al voltant d'un mo-

ment concret, sinó que segueix una línia cronològica, sí que en posseïx certs atributs, com ara la brevetat —121 pàgines— i els traços ràpids, sintètics, que dibuixen l'essencial de cada etapa. Aquesta manera de procedir resta explícita de bell antuvi, en el capítol introductori, que conté una mena de caracterització del sentit global de la vida de l'escriptora, abans de passar a la narració de la seua vida. S'hi destaca com davant de la marginalitat a què l'obligà la institució literària catalana en la represa de postguerra ella reaccionà amb una literatura diferent, provocativa, que tindria la màxima expressió en les darreres obres publicades, les més imaginatives, *Viatges i flors*, *Quanta, quanta guerra* i, especialment, *La mort i la primavera*. Aquestes obres constituïren una mena de «salt a l'eternitat», en al·lusió a la cita de J. P. Sartre que encapçala el capítol:<sup>4</sup> una fugida de la realitat biogràfica que presideix la resta de l'obra anterior. El concepte de fugida serà també aplicat a l'inici del capítol següent a l'acte mateix d'escriptura, d'una manera que ha esdevingut ja un tòpic en les lectures de la vida de Mercè Rodoreda: l'escriptura com a fugida d'una realitat insuportable (IBARZ 1991: 19).

Una altra característica important de la biografia de Mercè Ibarz és l'adhesió que mostra al personatge biografat, amb el qual arriba a identificar-se de manera molt personal.<sup>5</sup> Aquesta adhesió tot sovint descansa en una simpatia per la seua condició de dona avançada al seu temps, que va patir durament l'estretor moral dels seus contemporanis.<sup>6</sup>

L'any 1991, ja ho hem dit, fou també quan sortí la biografia de Montserrat Casals, *Mercè Rodoreda. Contra la vida, la literatura*. És, segurament, la més extensa, rigorosa i exhaustiva des del punt de vista de la documentació, en tant que suma al material present a l'Arxiu

4. «Els autors també són històries i per això alguns d'ells desitgen escapar de la història amb un salt a l'eternitat».

5. Resulta patent en afirmacions com aquesta: «Mercè Rodoreda va trobar finalment un lloc que li va permetre "tornar a casa", on va elaborar una geografia literària commovedora, d'alè universalista, en què ens proposa a nosaltres, lectors, buscar i potenciar la llibertat interior, la de cadascú, sense por ni a les derrotes ni a les argolles de la tradició» (IBARZ 1991: 114).

6. Vegeu, per exemple, a les pàgines 28 i 29: «Els periodistes deien pestes de les dones modernes de carn i ossos, com ara Mercè».

Mercè Rodoreda, consultat per Ibarz i les altres biògrafes, tota la documentació personal que la família li cedí —més de vint capsos, segons ens conta als agraïments—, on ocupa un lloc preminent la correspondència familiar. A aquesta recerca bibliogràfica, cal afegir-ne una altra de més personal, duta a terme per la geografia rodorediana de l'exili.

Aquest rigor va acompanyat d'una actitud crítica, fins i tot suspicax amb la imatge pública de l'autora, així com amb d'altres aspectes de la seua biografia. És aquesta una actitud que xoca amb l'adhesió que hem observat en la d'Ibarz. Ja des del pròleg en trobem mostres: darrere d'aquella dona de «cabells immaculadament blancs, el somriure de serenitat sempre a punt, i un discurs breu fet de pacífiques obviesats, ben adornades per constants referències a la botànica i al desig de soledat», s'hi amagava una altra persona, «amb un altre passat, més tempestuós, menys simple, infinitament més ric i interessant» (CASALS 1991: 9). La versió de Casals de la vida i obra de Rodoreda descansa sobre la voluntat de revelar aquesta veritat amagada. La tasca desmitificadora es farà patent en moltes de les seues pàgines.<sup>7</sup> Així, la famosa torre de la família Gurguí, on Rodoreda passà la infantesa no era sinó una barraca amb un petit jardí, i l'ambient familiar era «una barreja de l'estrafolari i de la carrincloneria, d'altisonància i de mesquinesa, de grans paraules i de la insensatesa més absoluta» (CASALS 1991: 29). D'això se'n diu parlar clar. La mateixa manca de condescendència mostrada amb la casa i la família serà aplicada a Rodoreda. En les seues implacables crítiques hi haurà dos motius que es repetiran de manera continuada: la dificultat per a establir vincles emocionals i la seua tendència histriònica. Pel que fa a la incapacitat emocional, en citarem tan

7. Aquesta visió gens complaent de la vida de l'autora de *Mirall trencat* ha estat criticada per part d'algunes les autores més pròximes a Rodoreda, com ara Anna Maria Saludes (1991) i Marta Pessarrodona (2005). Saludes, que conegué de prop Rodoreda en tant que la seva mare, Susina Amat, en fou amiga íntima, dedica un article a les dues primeres biografies rodoredianes, tot concentrat la seua crítica en la de Casals: qüestiona «el tarannà inquisitorial de la seva biògrafa» (SALUDES 1991: 141), tot arribant, fins i tot, a acusar-la de difamació. Marta Pessarrodona, que compartí també l'amistat de Rodoreda, critica també la fredor analítica de Casals, tot titllant-la, em algun moment, de «biògrafa-odiògrafa» (PESSARRODONA 2005: 85).

sols dos exemples. Tot comentant les difícils relacions amb Armand Obiols en els primers mesos de l'exili, farà aquesta punyent observació: «Tal i com no ha sabut ser esposa, Mercè Rodoreda tampoc no sap ser amant: una incapacitat, tal vegada volguda i alimentada, que quedarà reflectida, a través de força personatges femenins i masculins, al llarg de la seva obra de ficció» (CASALS 1991: 129). Respecte a la vessant histriònica, els comentaris són també recurrents. Així, en parlar de les versions favorablement manipulades en la correspondència de Rodoreda i sa mare respecte a com els anaven les coses a París i Barcelona, Montserrat Casals constata que «Els Gurguí sempre havien tingut grans dots per a la simulació» (CASALS 1991: 165). Però la major duresa la reservarà per al final, en referir-se als darrers anys de la seua vida: «Després, les persones que la van veure més o menys amb assiduitat a Romanya i a Barcelona podran dir-ne moltes coses; mai, però, no podran estar convençudes de la seva amistat. Totes elles, sense excepció, en un cert moment van ser objecte de la seva interpretació humana un bon punt viperina» (CASALS 1991: 327). Òbviament, les tres-centes i escaig pàgines de la biografia donen per a analitzar molts altres aspectes de la personalitat de la novel·lista de sant Gervasi, i també de la seua obra. Una obra que, Montserrat Casals interpreta, essencialment, en clau autobiogràfica, i que adopta dues direccions que resulten, al capdavall, complementàries: les citacions per a il·lustrar determinats moments de la seua vida —procediment compartit per les altres biògrafes— i els comentaris crítics.<sup>8</sup> Al capdavall, tal i com se sol dir en les biografies d'artistes, el que realment importa i perdura és l'obra.<sup>9</sup>

Un any després de les biografies de Mercè Ibarz i Carme Casals aparegué la de Carme Arnau, que aleshores ja s'havia reputat com la més important estudiosa de Rodoreda. Aquest fet determina que la seua siga la que se cenyeix més estretament a l'obra de l'autora de Sant Gervasi, tot deixant en un segon terme la interpretació de la seua vida.

8. Pel que fa a aquests darrers, resulta interessant, per exemple, la interpretació que assaja sobre com la seua maduració com a escriptora corre paral·lela a la capacitat per a sublimar imaginativament les seues experiències (CASALS 1991: 66-67).

9. «Tal vegada, tot plegat s'oblidarà. Quedaran els seus llibres i ella dins de Natàlia, Cecília, Teresa, Rosa Maria, Zerafina...» (CASALS 1991: 327).



La voluntat explicativa resta ja manifesta en el pròleg: «he provat d'explicar l'obra a partir de la vida, o viceversa, i he intentat remarcar aquells aspectes de l'existència de l'autora que més àmpliament i repetida va tractar literàriament i que són, per tant, els que més la marquen [...]» (ARNAU 1992: 8). La tria per una preeminència de l'hermenèutica literària sobre la biogràfica establirà les condicions i també els límits de l'aportació de Carme Arnau, que excel·lirà en el primer aspecte i resultarà incompleta en el segon. El seu treball d'investigació sobre la vida de l'autora és, de fet, el més deficitari —tot deixant de banda l'àlbum fotogràfic de Marta Nadal. D'altra banda, la interpretació general dels fets és extremadament respectuosa, i evita entrar a fons en alguns dels aspectes més controvertits, com per exemple la ruptura amb el seu fill per raó de l'herència del marit.<sup>10</sup> I que en determinats episodis el respecte derive perillósament en idealització. Així, per posar un exemple, l'episodi de la seua marxa a París després de la ruptura amb Obiols, és narrat amb una adhesió que contrasta vivament amb el relat de Casals:<sup>11</sup> «Ferida i desfeta, marxa a París, on potser expressant-se retòricament, “està a punt de fer una bestiesa”. Novament, doncs, les relacions amoroses han estat la causa d'un dolor profund i d'un intens patiment» (ARNAU 1992: 56).

El 2004 Mercè Ibarz dedica un segona aproximació a Mercè Rodoreda.<sup>12</sup> Es tracta d'una revisió més documentada i extensa de la primera aproximació, i amb l'afegit de comptar amb una breu antolo-

10. D'aquesta manera tan el·líptica resoldrà aquest important episodi de la vida de Rodoreda, tractat a fons per Montserrat Casals: «Joan Sales, arribat poc abans de morir Mercè, faria de pont amb la família, de la qual per motius diversos ella s'havia distanciat totalment [...]» (ARNAU 1992: 124).

11. Després de la crisi amb Obiols a causa de la visita de la seua muller, el 1952 Rodoreda cau malalta i ingressa en un sanatori. Casals arriba a posar en dubte l'autenticitat de la seua malaltia: «a poc a poc es recupera, o, més ben dit, s'adapta al seu propi personatge i s'accepta» (CASALS 1991: 178). En aquesta mateixa línia, la manera dramàtica en què visqué aquesta situació pels carrers de París, arribant fins i tot a pensar en el suïcidi, són resumits per Casal dient que «Viu una novel·la, tanmateix. Una novel·la molt literària» (CASALS 1991: 131).

12. Publicada originàriament en castellà, el 2008 eixirà la versió catalana, amb el més suggerent títol de *Rodoreda, exili i desig*. És aquesta la que usarem en les referències bibliogràfiques.

gia de textos.<sup>13</sup> Tanmateix, presenta algunes peculiaritats, com ara una tirada als salts temporals i les digressions, així com la desimboltura a l'hora de fer sentir la seua veu.<sup>14</sup> Fet i fet, la intensificació de la llibertat interpretativa ja present en la primera biografia d'Ibarz ha fet que a la contraportada es qualifique el llibre, potser de manera excessiva, de novel·la-assaig. Perquè tot i tindre certa tirada cap a la fabulació, com quan atribueix a Joan Prat activitats d'espionatge en l'etapa que va treballar a l'Agència Atòmica de Viena,<sup>15</sup> *Rodoreda, exili i desig* és, per la seua fidelitat a les fonts documentals, molt més una biografia que una novel·la. Tant és així que Ibarz traurà a llum valuós material inèdit, fruit de les seues recerques, com ara la interessantíssima correspondència entre Julio Cortázar i Armand Obiols (IBARZ 2004: 124-129), de l'etapa parisenca —finals de 1955—; o entre Mercè Rodoreda i el seu metge a Ginebra, Marcel Naville, que insinua —de nou novel·lescament— un possible flirteig que alleugerira les llargues temporades solitàries que hi passà mentre l'Obiols era a Viena.<sup>16</sup> Molt

13. Motivada per la col·lecció en què aparegué. Siga com siga, s'ha optat per mantindre-la en l'edició catalana.

14. En posarem un exemple. En parlar de la mala fama de «dona fatal» que encara arrossegava Rodoreda a Catalunya, afirmarà: «Mare meva, quina creu. No és la perspectiva d'aquest relat. Vaig començar a llegir en català amb ella i em va encoratjar en la meua dedicació literària. La seva literatura, ho vaig entendre un dia, és el mirall —sovint trencat— en el qual es reflecteix la seva vida» (IBARZ 2004: 13).

15. A partir d'una simple insinuació d'Ester Calvino, Mercè Ibarz llança la hipòtesi que Obiols pogué ser un espia (IBARZ 2004: 61-62). Tot plegat li va bé per a reforçar-ne la imatge d'home misteriós. Obiols hi adquireix categoria de personatge secundari, les possibilitats del qual Mercè Ibarz sap explotar com cap de les biògrafes havia fet abans.

16. Hi hauríem d'afegir les entrevistes amb Esther Calvino o Aquilino Duque, que li serveixen per a resseguir les petjades d'Armand Obiols per Viena, o les que mantingué amb Carmen Manrubia, que ens revelen importants aspectes de la darrera etapa de la seua vida. Les converses amb Carme Manrubia palesen la seua conflictiva relació, alhora que desmenteixen la possible adscripció rosacreu de l'autora. És també gràcies a aquestes converses amb la dona que compartí els darrers anys de la vida de Rodoreda que Mercè Ibarz va trobar la clau per a esbossar-ne un punyent retrat: «Va posseir [...] innocència i cor fred, un odi diamantí vers el món i una compassió creixent amb les seves criatures, crueltat i mesura, ironia i absurd, tendresa i singularitat inescotable, autonomia» (IBARZ 2004: 158).

més rellevant ens sembla la vessant assagística, en tant que al llarg de les seues pàgines abunda en originals aproximacions a l'obra de Rodoreda. A més de les penetrants lectures de les seues novel·les, relats, poesies i pintures, sovint relacionant-les amb diversos aspectes de la vida de l'autora —un bon exemple en seria el tema de la innocència i els seus perills (IBARZ 2004: 33-34)—, destacaríem les que estableixen vincles entre l'escriptora barcelonina i Clarice Linspector, Julio Cortázar, o Alfred Hitchcock.<sup>17</sup> O, en un àmbit més pròxim, amb la novel·lística catalana contemporània d'expressió castellana —especialment amb Juan Marsé, l'univers marginal del qual anticiparia amb la localització inicial d'*El carrer de les camèlies* al Somorrostro.

La darrera de les biografies de Mercè Rodoreda és *Mercè Rodoreda i el seu temps*, de Marta Pessarrodona, publicada el 2005. La seua principal característica és l'alt contingut autobiogràfic, en una línia semblant a l'aproximació pionera de Josep M. Castellet.<sup>18</sup> Aquest caràcter híbrid queda establert des de la introducció, destinada a explicar la seua relació amb Rodoreda. El que començà com un vincle professional, basat en el treball de Pessarrodona a EDHASA, deriva en una amistat que sols acabà amb la mort de la novel·lista. És doncs, aquesta amistat, i l'admiració profunda de Pessarrodona cap a l'obra de l'autora, la que l'autoritza a «donar-ne algunes claus o, si més no, una visió personal» de la seua vida (PESSARRODONA 2005: 17). I així és, tot i que per a dur endavant aquesta visió personal no defuig l'estructuració cronològica habitual ni s'estalvia un important treball de documentació, que té en l'Arxiu Mercè Rodoreda i en els papers privats dels contemporanis les referències principals.

Tot contrastant amb aquesta marcada subjectivitat de la veu narradora trobem al text de Pessarrodona un fort interès pel context, explícit

17. Magnífic anàlisi de *Vértigo*, tot comparant el destí tràgic dels seus protagonistes amb el viscut per Rodoreda i Obiols (IBARZ 2004: 77-78).

18. En el cas de Marta Pessarrodona, la forta presència autoral resulta més xocant, atès que, a priori, el títol de la seua obra posa més el focus en la biografiada que en la biògrafa. Existeixen, a la literatura catalana, d'altres exemples d'hibridació entre biografia i autobiografia. Un cas particular, que vam qualificar de «biografia encoberta», el trobem a la *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*, d'Anna Murià (ESPINÓS 2004: 153-172).

en el títol. No sabem si aquesta polarització entre el discurs subjectiu i objectiu és conscient, però en qualsevol cas determina decisivament el resultat final. En efecte, bona part del volum s'esmerça a parlar del context polític i cultural de l'època de Mercè Rodoreda, de manera sovint innecessària. Siga com siga, la proximitat de Marta Pessarrodona a Rodoreda així com la seua coneixença de molts personatges importants del món cultural català fa que la seua biografia continga interessants aportacions. Una seria el relat de les relacions amb Montserrat Roig, una de les seves hereves literàries.<sup>19</sup> Una altra anècdota digna d'esment, en aquest cas relacionada amb la mateixa Pessarrodona, és el viatge que ella i Rodoreda feren a Madrid, el juliol de 1980, amb motiu de la fira del llibre (PESSARRODONA 2005: 22-23). El viatge serví — i en fou l'esquer — perquè Rodoreda coneguera dues escriptores que admirava: Carme Martín Gaité i Rosa Chacel, i també per a promocionar-se dins de la cultura espanyola. Pessarrodona hi constatà, a més, un dels trets psicològics més representatius de Rodoreda: la seua «timidesa patològica» (PESSARRODONA 2005: 22).<sup>20</sup>

Una altra característica rellevant del llibre que ens ocupa és la poca importància que es dona a l'anàlisi de l'obra rodorediana. És, de fet, el que menys espai hi dedica de totes les biògrafes, als antípodes, doncs, de la de Carme Arnau. Això no vol dir que no hi trobem interessants reflexions sobre la creació de l'autora, però sovint establint paral·lelismes amb d'altres creadors.<sup>21</sup>

L'excepcionalitat biogràfica de Mercè Rodoreda arriba fins al punt de comptar també amb una biografia visual. Es tracta de *De foc i de seda, àlbum biogràfic de Mercè Rodoreda*, dut a terme per Marta Nadal el 2001. Amb aquesta obra la Fundació Mercè Rodoreda volgué commemorar els quinze anys de la seua mort posant a l'abast del

19. Una relació basada en l'admiració per part de Roig i el respecte i la simpatia mútues, i que, després de rastrejar la seua correspondència, resumeix com «delitosa batalla de reines» (PESSARRODONA 2005: 227).

20. També resulta atractiva la interpretació que fa del distanciament entre Mercè Rodoreda i Anna Murià, relacionada amb l'amistat establerta entre Rodoreda i Sales, amb qui Murià s'havia enemistat en l'època de l'exili (PESSARRODONA 2005: 180-182).

21. Aquests paral·lelismes són recurrents en el cas de Doris Lessing i Virginia Woolf.

públic els seus rics arxius.<sup>22</sup> És l'aportació més divulgativa, la que presenta menys treball personal d'investigació i documentació, ja que la part textual resta supeditada, òbviament, a la gràfica. El paper de la biògrafa es limita a confegir una breu introducció per a cadascun dels cinc capítols en què es divideix l'obra, corresponent a cinc etapes vitals diferenciades, així com a realitzar la tria de textos i de material gràfic. Es tracta, doncs, d'una aproximació fragmentària, que pot satisfer tant als no iniciats com als mitòmans, en tant que il·lustra els principals moments de la vida de l'autora i posa rostre, amb fotos inèdites, a algunes de les persones més importants que la van acompanyar. En el primer cas es trobarien algunes fotos no publicades fins aleshores de Mercè Rodoreda, com ara les de l'etapa de Llemotges, amb Armand Obiols, les de l'apartament de Ginebra, les del pis de Barcelona o les de la torre que pogué servir d'inspiració a la de *Mirall trencat*; en el segon, destacaríem les del fill o les de la mare, ja gran, en l'etapa en què l'autora es trobava a París. També resulten de gran interès les cartes manuscrites d'Obiols o Carner, els fragments del diari juvenil de l'autora o les fitxes de *Mirall trencat*.

## CONCLUSIONS

Després de l'estudi particular de cadascuna d'aquestes biografies, és arribat el moment d'extraure'n algunes conclusions de tipus procedimental. Per a fer-ho, podríem recórrer a l'estudi clàssic de Daniel Madelénat (1984), que situa les diferents biografies en una gradació que oscil·la entre un major grau de subjectivitat —amb la intuïció i indagació de motius i mòbils com a principals característiques— i d'objectivitat —amb un major protagonisme de la documentació i acumulació de dades (MADELÉNAT 1984: 131).

En el cas d'una escriptora d'inspiració tan autobiogràfica com Rodoreda, una de les principals dificultats és la de posar en relació vida i obra, amb la voluntat d'accedir a una major comprensió de

22. Aquesta mena de volums són molt poc freqüents en l'àmbit català, tal i com apunta Joaquim Molas al pròleg del volum (NADAL 2001: 11).

l'obra. És aquest un altre element de valoració que hauríem de sospesar a l'hora d'extreure conclusions. Així, si conjunim el criteri d'objectivitat-subjectivitat amb el de la major o menor importància de l'estudi de l'obra, crec que podríem arribar a algunes afirmacions vàlides sobre el biografisme rodoredià, més enllà dels mers judicis de valor. El primer que ens hem d'afanyar a dir és que en totes trobem una barreja de subjectivitat i objectivitat, d'interpretació personal i de documentació, en proporcions i maneres diferenciades, així com una presència més o menys rellevant de l'anàlisi de l'obra en funció de la seua biografia. Podríem dir que la de Montserrat Casals és la que guarda un major equilibri entre el treball de documentació i d'interpretació biogràfica, d'una banda, i el d'hermenèutica literària, de l'altra; les de Mercè Ibarz s'escoren més cap a la interpretació, tant biogràfica com literària, i doncs, cap a una visió més subjectiva; la de Carme Arnau decideix centrar-se en la interpretació de l'obra, amb un menor treball de documentació històrica i una escassa preocupació per la indagació en els mòbils ocults de la vida de Rodoreda. Marta Pessarrodona, en fi, construeix un curiós híbrid de biografia i autobiografia —com també fa Castellet—, amb una forta petjada personal que contrasta amb una important —de vegades excessiva— tasca de documentació històrica, tot resultant deficitària pel que fa a la interpretació de l'obra. En el cas de l'àlbum fotogràfic de Marta Nadal, el treball de documentació i interpretació es redueix al mínim, limitant-se a la selecció de textos, fotos i material d'arxiu.

I acabariem com hem començat, tancant el cercle de l'excepcionalitat rodorediana. L'existència de sis biografies i d'altres treballs de caire memorialístic sobre un autor de primera línia com Mercè Rodoreda, que en d'altres literatures menys deficitàries des del punt de vista sociolingüístic constituïria un fet emmarcable dins de l'estricta normalitat, dissortadament constitueix en les lletres catalanes un fet únic. Un miratge de normalitat paral·lel al que representa la seua narrativa en el desolat panorama literari català de postguerra. És, alhora, el símptoma d'un problema i el camí a seguir vers la seua solució.

## BIBLIOGRAFIA

- ARNAU (1992): Carme Arnau, *Mercè Rodoreda*, Barcelona: Edicions 62.
- BENET I JORNET (2010): Josep M. Benet i Jornet, *Material d'enderroc*, Barcelona: Edicions 62, p. 15-68.
- CASALS (1991): Montserrat Casals, *Mercè Rodoreda. Contra la vida, la literatura*, Barcelona: Edicions 62.
- ESPINÓS (2004): Joaquim Espinós, «Anna Murià: biografia. autobiografia, ficcions», *Caplletra*, núm. 36 (primavera), p. 153-172.
- IBARZ (1991): Mercè Ibarz, *Mercè Rodoreda, un retrat*, Barcelona: Edicions 62.
- (2004): *Mercè Rodoreda*, Barcelona: Omega
- (2008): *Rodoreda, exili i desig*, Barcelona: Empúries.
- CASTELLET (1988): Josep M. Castellet, «Mercè Rodoreda», dins: *Els escenaris de la memòria*, Barcelona, Edicions 62, 1995, p. 29-52.
- GIMFERRER (1993): Pere Gimferrer, «Una casa en el vent», dins: *Obra Catalana Completa*, 3, *Dietari complet*, Barcelona: Edicions 62, p. 27.
- MADÉLÉNAT (1984): Daniel Madélnat, *La biographie*, París: PUF.
- MOLAS (1997): Joaquim Molas, *Fragments de memòria. Fulls de dietari*, Lleida: Pagès, p. 127-132.
- NADAL (2001): Marta Nadal, *De foc i de seda, album biogràfic de Mercè Rodoreda*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- OLLER (1991): Josep Oller, *Rodoreda, miralls interiors*, Barcelona: Iniciatives Audiovisuals.
- OBOLS (201): Armand Obiols, *Cartes a Mercè Rodoreda*, Ed. d'Anna Maria Saludes i Amat, Sabadell: Fundació La Mirada.
- PESSARRODONA (2005): Marta Pessarrodona, *Mercè Rodoreda i el seu temps*, Barcelona: Rosa dels Vents.
- SALUDES (1991): Anna Maria Saludes, «“Pobra Mercè...” Dues biografies de Mercè Rodoreda», *Revista de Catalunya*, núm. 56 (octubre), p. 136-146.
- RODOREDA (1982): Mercè Rodoreda, «Imatges d'infantesa», *Serra d'Or*, núm. 270 i 273 (març i juny), p. 29-30 i 31-34.
- (1985): *Cartes a l'Anna Murià, 1939-1956*, Ed. d'Isabel Segura, Barcelona: La Sal.
- (2008): *Autoretrat*, Ed. de Mònica Miró i Abraham Mohino, Barcelona: Angle.
- (2008): *Mercè Rodoreda - Joan Sales. Cartes completes (1960-1983)*, Ed. de Montserrat Casals, Barcelona: Club Editor.
- RODRÍGUEZ MARCOS (2012): Javier Rodríguez Marcos, «En la hora de la biografía», *El País* (7 abril).
- ROIG (1976): Montserrat Roig, «L'alè poètic de Mercè Rodoreda», *Retrats*

*Paral·lels/2*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 163-176.

UBEDA (2004): Joan Úbeda, *Mercè Rodoreda, vida secreta*, dins: *El meu avi*, TV3 (emès el 14 de gener) (<http://www.tv3.cat/videos/172199>).





LA LITERATURA DRAMÀTICA CATALANA  
DEL SEGLE XXI: UNA APROXIMACIÓ CRÍTICA

FRANCESC FOGUET I BOREU

*Grup de Recerca en Arts Escèniques-UAB*

*El teatre és justament un procés letal*  
THOMAS BERNHARD, *Tres dramolette*

No deixa de ser sorprenent la successió trepidant d'autors revelació en la primera dècada del nou segle que s'han donat a conèixer en l'escena catalana i que incrementen la nòmina de la literatura dramàtica. Es tracta d'un fenomen que alimenta aquesta mena de fetixisme per la novetat i de culte a la joventut eterna que s'ha imposat en el sistema teatral, en les dinàmiques mercantils de les empreses editores i en l'espectacularització de la cultura en general. Els noms nous s'encavallen amb els que continuen escrivint en llargues llistes de naufrags i supervivents, tot cremant etapes a una velocitat frenètica. Els nous dramaturgs malden per sobreviure en un ambient molt competitiu, en què les segones oportunitats són més difícils que les primeres. És un miratge ufanós o una realitat sòlida? Existeix, fet i fet, una nova dramaturgia catalana? Diverses veus han advertit del caràcter marginal que ocupaven els dramaturgs en el marc d'una «indústria» teatral molt condicionada per les instàncies públiques, i també de la poca presència que, en comparació amb altres teatres europeus, tenien en les cartelleres de les capitals catalanes (CASAS 2000).

PERSPECTIVES

Si partim de la premissa que podem parlar d'una autèntica dramaturgia pròpia a partir del moment en què es produeixi una «aliança», socialment significativa, entre l'escriptura dramàtica i el públic, tal

com proposa Joan Casas (2000), topem de nou amb un desfasament entre la relativa —encara insuficient— presència de dramaturgs catalans *vius* en les programacions dels teatres públics i privats i la pèrdua cada vegada més galopant d'espai com a gènere literari (FOGUET 2011). La consolidació d'algunes iniciatives favorables a la promoció de textos d'autoria catalana (el T6 del Teatre Nacional de Catalunya, per exemple), el canvi de predisposició dels programadors teatrals, l'aposta pedagògica pels estudis dramàtics de l'Institut del Teatre de Barcelona, l'esforç de projectes artístics com ara la Sala Beckett o l'interès teòric i crític per la dramàtica indígena, entre altres factors, han contribuït a ampliar —fins i tot més enllà de les fronteres— el camp d'acció i les perspectives de la literatura dramàtica. Amb penes i treballs, tanmateix, i sense resoldre l'enllaç natural amb el repertori «clàssic» d'autors i textos dels segles precedents (AULET ed. 2006, FOGUET 2010, CIURANS 2011). Així, si bé la dramàtica catalana ha aconseguit arribar a més espectadors d'aquí i de fora, no ha atès paradoxalment una base folgada de lectors, ni s'ha situat en paràmetres d'igualtat respecte d'altres gèneres literaris.

Sigui com vulgui, un notable esplet de dramaturgs ha pres el relleu al tan canonitzat duo Belbel-Cunillé i els seus epígons, i ha irromput amb força en els escenaris catalans, fins al punt de crear una inflació difícil d'assumir per l'ecosistema teatral (SANTAMARIA 2007). No hi ha faltat l'imperatiu de renovació estacional, que ha generat «esperances blanques», que el temps confirmarà o refutarà sense cap mena de pietat. Delerosos de l'èxit com més immediat millor, al voltant de diversos noms fa la sensació que s'ha creat una bombolla que s'infla cada vegada més amb un relat, ordit *des de dins*, retroalimentatiu i autocomplaent, emparat en l'endogàmia del sector, que tendeix a sobredimensionar els propis ídols, mites i preceptives (BATLLE 2006, RIERA 2011). És molt probable que ens calgui una perspectiva més dilatada en el temps per poder destil·lar millor, amb dades i arguments verificables, quin és el decalatge entre el desig i la realitat, la poètica i la praxi, la promoció i els resultats dramàtics. Aquest paper no pot ni vol abraçar aquesta comesa colossal: només es proposa de fer una primera incursió crítica, molt intuïtiva, a les estètiques de les noves formades i analitzar-ne més a fons alguns dels textos en una selecció, ni de

bon tros exhaustiva, de la literatura dramàtica publicada en aquesta primera dècada del segle XXI.

## ESTÈTIQUES

Una de les eixides a què va conduir l'atzucac estètic de la dramaturgia «formulària» —l'adjectiu és d'Albert Mestres (2008: 430)— dels vuitanta i noranta del segle XX és l'obertura temàtica cap a problemàtiques del present. Aquesta virada cap a la realitat per oferir-ne un punt de vista i captar així l'atenció del lector o de l'espectador, seduïnt-lo o provocant-lo, ha permès escapar en part de l'entotsolament de la *dramatúrgia relativa* i derivacions. Encara que sovint s'ha fet des d'un reduccionisme superficial, frívol i banal, perfectament integrat en el mercantilisme i l'espectacularització mediambientals, o en allò que Miquel de Palol (2011: 64) ha anomenat «l'obsolescència programada», en virtut de la qual «la dessubstanciació de formes i la banalitat dels continguts tenen per efecte la futilesa, l'efímer». El culte a la diversió i al presentisme, o a l'emoció-xoc (LACROIX 2005), ha deixat sovint el debat i la reflexió d'idees en un molt discret segon terme, a manera d'embolcall o reclam de les històries.

Es deixin seduir per les tendències del teatre postdramàtic germànic, pel neonaturalisme surrealista argentí, per les derives de la vampirització audiovisual, pel *ritorno* al melodrama més o menys enculebrotat, per l'enèsim exercici de retrosostracció o per la comèdia delirant amb tocs d'absurd, els dramaturgs que han donat a conèixer els textos durant aquesta primera dècada del segle coincideixen, en general, a fer cas als cants de sirena de la pretesa *desideologització* del teatre, entonats pel discurs hegemònic (tot fa pensar que sigui una mena d'epifenomen d'un consens polític, encara que els converteixi, conscientment o no, en sancionadors de contingències —una mena de *frame* ['marc'] que correspondria a una visió del món [LAKOFF 2011: 17]). Com si la dramatúrgia pogués separar-se de la ideologia, i com si el teatre d'idees s'hagués quedat en el temps d'Henrik Ibsen o fins de Bertolt Brecht. O, encara més pervers, com si hom pogués emmirallar-se en Thomas Bernhard, Harold Pinter o Bernard-Marie Koltès i

*tutti quanti*, buidant-los prèviament de la càrrega ideològica que contenen, a fi que sobretot no facin allò de «tocar els nassos a la gent» (BERNHARD 2007: 41). Com els altres gèneres o les altres arts, a Europa o a l'Àfrica, el teatre del segle XXI no pot defugir la necessitat d'aprehendre la realitat i d'explorar-ne vies alternatives, i tampoc no pot girar-se d'esquena al fet de reflectir la condició humana i especialment la vida social.

Passada la febrada del formulisme minimalista, tan apta per a l'exportació i tan innòcua per al poder, les sortides de l'atzucac que comentàvem han contemplat diversos *retorns* i algunes *dreceres* ben simptomàtics. Si aquestes darreres han anat, per dir-ho de pressa, de l'experimentació més refistolada a la comercialitat més cínica (en són un bon exemple els darrers títols de Sergi Belbel), els primers han consistit a refugiar-se en els gèneres o subgèneres més neopopulars (melodrama, thriller, sainets o vodevils), tot revestint-los d'una pàtina de postmodernitat o un punt de transcendència (és el cas de *L'habitació del nen*, 2003; *Salamandra*, 2005; o *Soterrani*, 2008, de Josep M. Benet i Jornet). Al costat d'això, hi ha hagut també algunes *derives* o *farciments* que han consistit —amb un cert oportunisme i potser impostura o, si més no, peu forçat i tot— en dues operacions de posada al dia: una, injectar més o menys veladament en les formes relativistes, sostractives o rapsòdiques dels vuitanta i noranta o en les derivacions posteriors temes d'actualitat o d'interès candent —tant d'àmbit català com internacional—, i, dues, concretar en els textos d'aquestes formes els referents espaciotemporals en una ciutat com Barcelona o en uns esdeveniments fundadors de pedigrí històric i d'eficàcia provada (la Guerra i la Revolució del 1936-1939 o l'anomenada «transició democràtica»), en allò que podríem qualificar de «reificació del passat» (TRAVERSO 2006: 12) i d'aprofitament estratègic d'una «marca» —Barcelona— d'exportació. Una mostra d'això en serien, sense entrar ara en el detall, peces com ara *Barcelona, mapa d'ombres* (2004), *Après moi le déluge* (2007) i *El bordell* (2008), de Lluïsa Cunillé, o *Trànsits* (2007), *Oblidar Barcelona* (2009) i *Zoom* (2010), de Carles Batlle.

Se n'ha dit, amb un punt de pretensió, «retorn al real», després de perdre's en els llimbs de l'abstracció i del minimalisme, i s'ha volgut interpretar aquest viratge com un «compromís amb el present», que al

seu torn donaria una nova pàtina legitimadora a la dramaturgia relativista, sense perdre el tren —cal estar a *la page*— del canvi de rumb de les escriptures contemporànies (BATLLE 2011). Curiosament, tot fa pensar que la dramaturgia formulària, imbuïda de modernitat líquida, s'ha preocupat més, adés i ara, per ventilar en les seves obres jocs formals i dèries personals que no pas per aprofundir en els continguts més transcendents que hi reverberen. Amb tot, sota els efectes de primer d'una postmodernitat agònica i després maldant per trufar el formalisme de realitat, almenys ha trencat el seu solipsisme i ha obert una finestra al món de fora.

Afortunadament, el panorama és molt més ric i més complex i, malgrat els intents de crear —de manera conscient o no tant— preceptives hegemòniques o referents canònics internacionalitzables (FELDMAN 2011), l'escriptura dramàtica continua oferint una gran varietat de propostes i de perspectives. A més de la continuïtat de dramaturgs de trajectòria sòlida i sovint poc reconeguda que, en coherència amb les seves poètiques, han aportat textos de primera —o segona— categoria a la literatura dramàtica —Toni Cabré (*Teoria de catàstrofes*, 2004; *Iglú*, 2006; *Demà coneixeràs en Klein*, 2008), Llorenç Capellà (*Un bou ha mort Manolete*, 2002), Joan Cavallé (*Peus descalços sota la lluna d'agost*, 2008), Manuel Molins (*Abú Magrib*, 2002; *Una altra Ofèlia*, 2005; *Blut und Boden*, 2011, inèdita), per citar-ne només alguns, sense oblidar altres noms com ara Alexandre Ballester, Jordi Coca, Ramon Gomis, Jaume Melendres, Josep Maria Muñoz Pujol, Josep i Rodolf Sirera o Jordi Teixidor—, les veus noves han plantejat també sortides viables, excèntriques, a l'agonia dels corrents formularis i les seves virades posteriors.

Com a reacció als canvis de contextos, com més va més sòlidament granítics del devastador «capitalisme del mercat lliure» (CHANG 2012), l'interès per dur a l'escena temàtiques més socials i punyents —o, com a mínim, menys abstractes— ha obligat a (re)plantejar-se els lligams amb la realitat i el posicionament amb què acarar-s'hi. És inevitable, doncs, que els nous textos hagin de brindar una mirada, més o menys crítica, de les temàtiques abordades: ja no es tracta de defugir-les o de prendre-les com a esquer o com a pretext, sinó que la mateixa dramaturgia, en lloc d'escamotejar-la o liquar-la, reclama una

ideologia més explícita, apassionada i compromesa amb el present. Si obviem la dramaturgia «feminista» (Beth Escudé, Àngels Aymar i altres) de resultats discutibles, en serien un exemple —ens limitarem a fer-ne menció— les obres de dos dramaturgs que, com alguns dels predecessors que hem indicat, s'escapaven de la tònica «formulària» amb propostes més originals: Gerard Vázquez (*El somriure del guanyador*, 2001; *Uuuuh!*, 2005) i Albert Mestres (*Dramàtic*, 2002; *1714. Homenatge a Sarajevo*, 2004; *Dos de dos*, 2008). Un cas a part és el de Josep Pere Peyró que, del formalisme liricoiteratiu de les primeres obres, ha passat a una dramaturgia més crua amb *Les portes del cel* (2002), una denúncia de les condicions infrahumanes de les xarxes d'immigració il·legal, i *La vida lluny dels poetes* (2009), una defensa de l'art i la cultura com a desemmascaradors del terror i del mal.

## TEXTUALITATS

Si descartem els dramaturgs —Jordi Casanovas, posem per cas— que presenten un grau de consciència literària molt baix, que escriuen a raja ploma textos fungibles i que s'adrecen a l'eficiència escènica més pragmàtica i immediata; si obviem fórmules còmiques molt filoamericanitzades que cerquen el gran èxit comercial amb una bona factura teatral (*El mètode Grönholm*, 2003, de Jordi Galceran, o *Besos*, 2000, i *Spot*, 2003, de Carles Alberola); si també deixem al marge tota una considerable munió de peces més aviat estilísticament insubstancials i temàticament irrellevants, bona part de les quals pateixen la inoculació de guionatge televisiu, de comèdia situacional nord-americana i/o de patronatge estilístic de sèrie o de gènere (un botó de mostra: *Refugiats*, 2002, de Sergi Pompermayer; *Paradís oblidat*, 2002, de David Plana; *En defensa dels mosquits albins*, 2007, i *Informe per a un policia volador*, 2009, de Mercè Sarrias, o *Singapur*, 2008, de Pau Miró), és més difícil del que sembla a primer cop d'ull de fer una tria que, aliena al soroll mediàtic i a la recerca de valors borsaris, atengui a criteris de qualitat literària i de gosadia estètica i de pensament.

És molt probable que la focalització cap a temàtiques més acostades a la realitat esdevingui l'aspecte més destacable de les noves forna-

des que han contribuït a enriquir la literatura dramàtica d'aquesta primera dècada del segle. Es tracta d'una inflexió que marca un canvi temàtic, però també d'enfocament i d'estètica respecte a les dècades precedents, i que entronca amb les dramaturgies dissidents a l'hegemonia formulària. Un dels dramaturgs que podem destacar, en aquest sentit, és Jordi Faura (Sabadell, 1982), el qual, a més dels estudis teatrals, té una formació filosòfica que es fa notar en les obres. En cinc anys (2005-2010), Faura ha publicat cinc textos de valor desigual que acostumen a inspirar-se, d'una banda, en fets reals que permeten d'aprehendre a manera de paràbola les patologies humanes del nou segle —el fenomen dels hikikomoris i les kogals en la societat japonesa a *Hikikomori (L'era del buit)* (2008) i el cas de Josef Fritzl, l'anomenat «carceller d'Amstetten», a *Natura morta* (2008)— i, de l'altra, en temes punyents que són enfocats en clau al·legòrica i metafòrica —les follies lúcides a *La sala d'espera* (2008), els límits bioètics de la clonació humana a *La fàbrica de la felicitat* (2009) i el del pas inexorable del temps al llibret d'òpera *Alba eterna* (2010).

Amb punts de contacte amb el teatre obsessiu de Bernhard, Faura focalitza l'atenció en els marges més amagats de la societat tecnològicomalversadora d'avui, les patologies autodestructives que genera i la deshumanització que alimenta. A *Hikikomori*, exposa l'aïllament dels hikikomoris i el consumisme compulsiu de les kogals com a fenòmens paradoxals de la desempatança de l'«era del buit» (LIPOVETSKY 2003): una reacció individualista, malaltissa, a integrar-se en un sistema social que només els garanteix un futur alienador. A *Natura morta*, al seu torn, s'inspira en les atrocitats comeses per Josef Fritzl per escrutar els sediments del nazisme latent que perviu en la societat austríaca (metonímia de l'europea), aparentment harmònica i ordenada, que, sota formes de refinament exquisides, amaga la crueltat més esfeïdora. *La sala d'espera*, en canvi, proposa d'una manera més abstracta i al·legòrica una reflexió sobre el pas del temps, la desmemòria, la comunicació, la fatalitat del destí o la deprecació humana. L'acció se situa en una sala d'espera d'un hospital, antisèptica i claustrofòbica, que sembla una mena de purgatori de la consciència en què tres casos patològics exploren —com alguns dels personatges de Pedroló— els extrems de la raó des de l'especulació de l'absurd filosòfic.



Si bé les problemàtiques del present han centrat l'atenció dels dramaturgs més nous, tampoc no cal oblidar l'aportació del gènere teatral a allò que la novel·la ja fa temps que indaga: la reflexió sobre els «usos del passat», per dir-ho en termes d'Enzo Traverso (2006). Després d'alguns intents més aviat poc reeixits i confusionaris de dur a l'escena els traumes de la «memòria històrica» més propera (*16.000 pessetes*, de Manuel Veiga, 2005, o *Dictadura, transició, democràcia*, 2010, de Xavier Albertí i Lluïsa Cunillé, Roger Bernat, Jordi Casanovas, Nao Albet i Marcel Borràs), en els darrers anys diverses obres hi han fet aportacions molt significatives. Si deixem de banda l'esplèndid *Peus descalços sota la lluna d'agost*, de Joan Cavallé, un dels textos més encertats i originals en aquest sentit és *Història (es)* (2004), de Joan Carles Bellviure (Vinaròs, 1963). Bastit a partir de les vivències reals de mallorquines i mallorquins anònims, aquesta peça evoca la història menuda de la societat illenca que, des de la guerra del 1936-1939 fins al present, ha passat de la supervivència rural a l'ofec turisticourbanístic en una transformació radical del paisatge i de les formes de vida. El treball narratiu de la memòria individual sap captar de primera els mites, els valors i els costums, i també l'evolució en el temps, per teixir una memòria col·lectiva que abraça diverses generacions i grups socials. La dramatització essencialitzadora d'històries de vida —aplegades en entrevistes *ad hoc*— integra els fragments dispersos —microescenes— en una coralitat plena de ressonàncies, capaç d'aprehendre el «cor» del poble: els temors i les alegries, les passions i les mesquineses, l'amor i l'odi, les misèries i les grandeses. Els múltiples personatges que donen veu a la cosmovisió popular combinen els registres dramàtics i còmics per contar obertament els tabús d'una societat silenciada.

Amb les precisions que calgui, sense cap voluntat d'exhaustió, diríem que la diversitat d'enfocaments que els dramaturgs brinden en les seves peces coincideix amb una preocupació més o menys conscient per la vida social: han explorat el fenomen migratori i de l'alteritat des de l'òptica dels més vulnerables (*Tractat de blanques*, 2002, i *El berenar d'Ulisses*, 2009, d'Enric Nolla); han procurat d'infondre en els textos una explosió plàstica i temàtica desbocada per tractar psicopatologies d'avui —*Vainilla* (2001), *No es preocupi* (2002) i *Senyoreta Ella* (2005), de Rosa M. Isart—; han intentat d'escriure un teatre «po-

lític» mundialitzat que sovint es queda en l'epidermis —*La pell en flames* (2005), *Gust de cendra* (2008), *Marburg* (2010), de Guillem Clua— o han maldat per superar el llast dels corrents formularis amb punts de mira més vitalistes —*Quan encara no sabíem res* (2008), *La dona i el debutant* (2009), *La dona que perdia tots els avions* (2009), de Josep M. Miró i Coromina. N'hi altres encara que exploren, en forma d'al·legories, les zones sòrdides de les urbs contemporànies —el Raval barceloní, en concret— en *Plou a Barcelona* (2004) o en la trilogia *Girafes, Lleons i Búfals* (2009), de Pau Miró, o els terrenys més relliscosos de l'Europa actual, com ara el pànic per la pressió migratòria a *Residents* (2009), de Joan C. Bellviure.

A aquesta tria d'urgència, caldria afegir-hi, pel cap baix, altres textos que han aportat també aires nous a la dramaturgia catalana, sobretot perquè s'han atrevit a vorejar alguns dels tabús de la contemporaneïtat, amb una mirada no precisament conformista: *Una peça de Jenny Hollan* (2008), d'Àngel Burgas, una reflexió sobre el sentit i la finalitat del fet artístic, els mecanismes de mercantilització i banalització de l'art, i els seus límits deontològics; *Do'm* (2008), d'Enric Casasses, una visió insòlita de Barcelona que, posada sota l'advocació de Verdguer, fa rebrotar la part més oculta i misteriosa de la ciutat; *Radiacions. Informe apòcrif sobre la central atòmica Josep Pla* (2011), d'Enric Juliana i Julià de Jòdar, una paràbola satírica de les relacions de poder i de la perversió del sistema democràtic que apunta a la classe política catalana, i, entre molts d'altres, *Gang bang (Obert fins a l'hora de l'Àngelus)* (2011), de Josep Maria Miró, que duu a l'escena l'homosexualitat més mercantilitzada d'una manera crua i desacomplexada. Una menció a part mereixen les incursions que alguns narradors han fet al gènere teatral, un fenomen amb precedents il·lustres i resultats òptims, com és el cas de *Caure amunt. Muntaner, Llull, Roig* (2008), de Francesc Serés.

## EXPECTATIVES

Amb tots els matisos i les contradiccions que calgui tenir en compte, podem concloure que la literatura dramàtica catalana del segle XXI ha ampliat el focus amb una mirada més atenta a les problemà-

tiques del present i als episodis més traumàtics del passat. La diversificació estètica i la proliferació de nous autors —i estils— han enriquit considerablement el corpus de textos i, fins a un cert punt, han permès sortir de l'atzucac a què l'havien conduït les «espeleologies formalistes» (SANTAMARIA 2003: 56) i, en bona part, retornar el teatre a la dimensió social i política que li és inherent. Caldrà estar a l'aguait de l'evolució de diversos dramaturgs, més o menys incipients, que resulta difícil de saber quina aportació faran a la literatura dramàtica del futur i quin grau de continuïtat podran mantenir d'ara endavant. En bona part la consolidació de trajectòries dependrà del suport que rebin dels organismes i estructures públics i privats existents o de nova creació per tal de promoure'n i difondre'n els textos i d'assegurar-ne la presència pública, sobretot en uns moments de crisi profunda i arrasadora. Per ordre alfabètic, a benefici de generós inventari en un panorama inflacionista, citem uns quants noms dels que han passat amb bona nota el nivell de debutants: Marc Angelet, Marc Artigau, Carlos Be, Marta Buchaca, Francesc Cerro, Cristina Clemente, Meritxell Cucurella-Jorba, Daniela Feixas, Vicent Ferrer, Joan Fullana, Carol López, Carles Mallol, Jaume Miró, Jordi Prat i Coll, Miquel Àngel Raió, Pere Riera, Marc Rosich, Esteve Soler, Victoria Spunzberg o Aina Tur.

Si bé la presència de la literatura dramàtica catalana en les cartelleres d'aquí i de fora és més visible que en dècades anteriors, la feblesa estructural de què pateix, la dificultat de passar del paper a l'escenari i la manca d'un lligam sòlid amb la tradició són alguns dels seus tendons d'Aquil·les. L'escriptura contemporània necessita el suport d'una política teatral clara que, més que mai, malgrat la crisi que devasta la cultura, permeti crear nous espais d'experimentació i difusió, que faciliti la seva presència en festivals de l'àmbit català i internacional, que impulsi col·lectius de dramaturgs disposats a fer escoltar la seva veu crítica en els escenaris i, entre altres aspectes, que promogui edicions, lectures, trobades, traduccions, intercanvis i debats que vivifiquin, amb la paraula, aquest art col·lectiu i social que és el teatre. Continua tenint el repte de posar el llistó d'exigència més alt en la qualitat estètica de les propostes i d'obrir encara més el ventall cap a un teatre de pensament que abordi les problemàtiques del present

d'una manera apassionada i compromesa. Com a gènere literari, no ha sabut o no ha pogut superar l'estatus subsidiari que té en el sistema literari català i fins ha perdut i continua perdent terreny en els mitjans, en el camp editorial i en el de l'ensenyament. Queda, en definitiva, molta feina per fer perquè la literatura dramàtica pugui considerar-se en peu d'igualtat a la novel·la o a la poesia, perquè tingui una presència molt més tangible en el panorama teatral (inter)nacional i, en definitiva, perquè el teatre esdevingui, no exactament un «procés letal», com volia Bernhard, sinó sobretot «vital».

## BIBLIOGRAFIA

- AULET (2006) (ed.): Jaume Aulet, Francesc Foguet i Núria Santamaria (ed.), *Una tradició dolenta, maleïda o ignorada? I Jornades sobre el repertori teatral català*, Lleida: Punctum & GELCC.
- BATLLE (2006): Carles Batlle i Jordà, «Drama català contemporani: entre el desert i la terra promesa», dins: Francesc Foguet i Josep Matorell (ed.), *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*, Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa, p. 75-102.
- BATLLE (2011): Carles Batlle, «La “reconquesta del real” en l'escriptura dramàtica contemporània», *Pausa*, núm. 33 (gener), p. 27-43.
- BERNHARD (2007): Thomas Bernhard, *Tres dramolette*, trad. d'Anna Soler Horta, Tarragona: Arola.
- CASAS (2000): Joan Casas, «El miratge de la “nova dramaturgia catalana”», *Serra d'Or*, núm. 481 (gener), p. 34-37.
- CHANG, Ha-Joon (2012): Ha-Joon Chang, *23 coses que no us expliquen sobre el capitalisme*, trad. d'Aurora Ballester i Montse Rocher, Barcelona: Empúries.
- CIURANS (2011): Enric Ciurans, «Tot aprenent a mirar: deu anys de teatre a Barcelona», *Estudis Escènics*, núm. 38 (hivern), p. 51-72.
- FELDMAN (2011): Sharon Feldman, *A l'ull de l'huracà. Teatre català contemporani*, Barcelona: L'Avenç.
- FOGUET (2010): Francesc Foguet i Boreu, «Un repertori tangible, perdut en la dimensió desconeguda», *Serra d'Or*, núm. 612 (desembre), p. 70-73.
- FOGUET (2011): Francesc Foguet i Boreu, «Els marges de l'oasi: un balanç d'urgència de l'edició teatral (2000-2011)», *Estudis Escènics*, núm. 38 (hivern), p. 85-104.

- LACROIX (2005): Michel Lacroix, *El culte a l'emoció. Atrapats en un món d'emocions sense sentiments*, trad. de Ramon Folch i Camarasa, Barcelona: La Campana.
- LAKOFF (2011): George Lakoff, *No pensis en un elefant! Llenguatge i debat polític*, Barcelona: Viena.
- LIPOVESTSKY (2003): Gilles Lipovetsky, *La era del vació. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, trad. de Joan Vinyoli i Michèle Pendants, Barcelona: Anagrama.
- MESTRES (2008): Albert Mestres, «Joc i compromís: estructura textual i estructura escènica en Manuel Molins», dins: Francesc Foguet i Gabriel Sansano (ed.), *Teatre, passions i (altres) insolències. Lectures sobre la dramaturgia de Manuel Molins*, València: Universitat de València, p. 425-438.
- PALOL (2011): Miquel de Palol, *Meditacions des de Catalunya*, Barcelona: Columna.
- RIERA (2011): Pere Riera, «La dramaturgia catalana del segle XXI: deu anys d'autories fidels a l'espectador», *Estudis Escènics*, núm. 38 (hivern), p. 73-84.
- SANTAMARIA (2003): Núria Santamaria, «De l'olimpisme polític al drama humanitari. Notes d'una divagació apressada», *Serra d'Or*, núm. 527 (novembre), p. 56-59.
- SANTAMARIA (2007): Núria Santamaria, «Molts són prou o són massa?», *Pausa*, núm. 27 (juliol), p. 19-24.
- TRAVERSO (2006): Enzo Traverso, *Els usos del passat. Història, memòria, política*, trad. de Gustau Muñoz, València: Universitat de València.

## JOAN OLIVER I EL TEATRE BREU DE TXÈKHOV\*

MIQUEL M. GIBERT

*Grup d'Estudis de Traducció  
i Recepció en la Literatura Catalana-UPF*

L'arribada del teatre d'Anton P. Txèkhov (1860-1904) als països occidentals es va produir de manera progressiva, i relativament lenta, des de la mort de l'autor i fins a la Gran Guerra. Després del conflicte, la difusió va ser més ràpida i sistemàtica gràcies de manera especial a les traduccions directes del rus a l'anglès, tant de la narrativa com del teatre, de Constance Clara Garnett, i al francès, també directes del rus, de Denis Roche. En un primer moment el nou poder soviètic va apartar Txèkhov dels escenaris de la URSS en considerar que la seva obra era la conseqüència estètica de plantejaments ideològics profundament burgesos. Però més endavant, en els anys trenta i, sobretot, en els quaranta, es produirà una rectificació, almenys parcial, i la cultura oficial soviètica veurà la possibilitat de recuperar el teatre de Txèkhov des d'una perspectiva moderadament revolucionària.

En el cas de França, el teatre txekhovian va tenir en la companyia encapçalada per Georges i Ludmilla Pitoëff, actors russos ja establerts a París abans de la Revolució Soviètica, un gran instrument de difusió sobre els escenaris del teatre de Txèkhov, que, després, van difondre per tot Europa amb les gires que van fer. D'altra banda, els Pitoëff van traduir al francès peces com *La mouette*, *Oncle Vania* i *La cerisaie*.

\* Aquest treball figura entre els realitzats pel Grup d'Estudi de Traducció i Recepció en la Literatura Catalana (TRILCAT), i s'integra en el projecte de recerca FFI2011-26500/FILO, *Traducción, recepción y relaciones entre las literaturas en el ámbito cultural catalán (1939-1975)*, finançat pel Ministerio de Ciencia e Innovación. D'altra banda, és la primera part d'una aportació més àmplia que abastarà també les versions oliverianes de les peces llargues de l'autor rus.

En canvi, la introducció del teatre de l'autor rus a Catalunya i Espanya va ser especialment lenta i bastant dispersa, i en realitat la recepció d'aquest teatre no va arribar a la normalitat plena fins als anys setanta del segle passat, tant en els escenaris catalans com espanyols. Sembla que la notícia més antiga de la presència de Txèkhov com a dramaturg a Espanya és de 1920, en què Sadurní Ximénez de Sandoval tradueix directament del rus i publica *El jardín de los cerezos*. Les primeres representacions es van fer a Barcelona, les obres escollides van ser *Las tres hermanas* —26/01/1926— i *El tío Vania* —15/02/1926— i les va escenificar el Teatro Ecléctico, dirigit per Fernando Accame i Ricardo Lahoz. El Teatro Ecléctico, amb l'assessorament d'Alexis A. Markov, membre del Teatre d'Art de Moscou, havia programat en el Teatre Novetats, entre el 19 de gener i el 21 de febrer de 1926, un cicle de peces d'autors russos, entre les quals van figurar les dues esmentades de Txèkhov, traduïdes pels també esmentats Accame i Lahoz (PÉREZ-RASILLA i SORIA 2005: 93).

La primera estrena en català no es va produir fins a l'any següent, el 1927, quan el Teatre Íntim, dirigit per Adrià Gual, posa en escena *El prometatge* —31/03/1927—, en versió d'Alfons Maseras. La primera obra de Txèkhov estrenada a Madrid és la peça *Un duelo* —24/11/1928—, dirigida per Cipriano Rivas Cherif.<sup>2</sup> El 1929 es publiquen en un volum únic dues peces de Txèkhov que ja eren conegudes en castellà: *El tío Vania* i *Las tres hermanas*. I més endavant, del 28 de febrer al 14 de març de 1932, la Companyia Markof fa dotze representacions, en rus, al Teatro Español de Madrid, entre les quals figura *El jardí dels cirerers* —09/03/1932.<sup>3</sup>

2. L'estrena madrilenya es va produir en un acte concebut com a homenatge al Teatre d'Art de Moscou, en el trentè aniversari de la fundació i també com a presentació de la companyia El Caracol. Es va iniciar amb una conferència d'Azorín, seguida per l'estrena de *La araña en el espejo* i *Doctor Death de 3 a 5*, dues obres seves que formaven part de la trilogia *Lo invisible*. L'acte va acabar amb la representació de l'obra mencionada de Txèkhov.

3. *Un duelo* va ser present en el repertori de Guerrillas del Teatro (PÉREZ-RASILLA i SORIA 2005: 100).

Gustavo Pérez-Rasilla i Guadalupe Soria creuen que, probablement, la primera peça de Txèkhov representada a tot Espanya després de la guerra civil és *Tío Vaña*<sup>4</sup> —primavera de 1957—, text traduït per Elisabeth Gate i adaptat per Josefina Sánchez Pedreño per a Dido, Pequeño Teatro, dirigit per Alberto González Vergel (PÉREZ-RASILLA i SORIA 2005: 101). Però això no és exactament així, com tindrem l'oportunitat de veure resseguint les versions oliverianes de l'autor rus.<sup>5</sup>

## 1. UN PROMETATGE

*Un prometatge* és la versió catalana de Joan Oliver de la farsa en un acte d'Anton P. Txèkhov titulada en la traducció francesa de Denis Roche *Une demande en mariage* —original rus de 1889. No disposem del text original de la versió d'Oliver<sup>6</sup> (ТЧЕХОВ 1922: 107-143).

Aquesta mateixa peça, en versió d'Alfons Maseras, havia estat estrenada pel Teatre Íntim el 31/03/1927, durant la temporada que de l'octubre de 1926 al juny de 1927 va dur a terme la companyia, dirigida per Adrià Gual, al Coliseu Pompeia (GALLÉN 1987: 420); (GUAL 1960: 314). Altrament, també una versió de Lina Sitges d'aquesta peça va ser representada pel Lyceum Club, dirigit per Artur Carbonell, el juny de 1936 (FOGUET 1998: 64).<sup>7</sup>

4. Els mateixos Pérez-Rasilla i Soria subratllen la morfologia sorprenent del nom.

5. L'any 1925 Oliver ja va traduir al català contes de Txèkhov, Andreiev i Avertzenko i els va publicar en el *Diari de Sabadell* (BALAGUER 1999, 25).

6. No figura a l'arxiu de l'autor. Tanmateix, a l'Arxiu del Centre de Documentació de l'Institut del Teatre hi ha dipositada una còpia mecanografiada d'*Un prometatge*, sense esmenes autògrafes —21.641-N mec.

7. Al Teatre Studium el 09/06/1936. D'altra banda, com a narrador, Txèkhov era present en el món literari català des de la traducció d'un conte seu per a l'antologia *Contes estrangers*, editada per la Biblioteca d'*El Poble Català* (DYAKONOVA i MATEO 2009) [[http://www.visat.cat/literatura-universal\\_catala/cat/autor/38/21/rus/anton-txechev.html](http://www.visat.cat/literatura-universal_catala/cat/autor/38/21/rus/anton-txechev.html). Consulta: 25/04/2012].



No sabem si la iniciativa de fer una versió d'aquesta primera peça de Txèkhov que Oliver va dur a terme va sortir d'ell mateix o bé d'altres persones que preparaven un homenatge i un comiat discrets, la tardor de 1951, a la llavors jove actriu Montserrat Julió, que, després d'una estada breu a Catalunya, tornava a Xile, on s'havia exiliat amb els seus pares el 1939. Sigui com sigui, Oliver ja s'havia interessat per Txèkhov molts anys abans, poc després que Georges i Ludmilla Pitoeff en donessin a conèixer, com hem vist, el teatre als escenaris francesos. I així trobem a la biblioteca d'Oliver els tres volums del teatre de Txèkhov traduït per Denis Roche els primers anys vint (ТЧЕХОВ, 1922). Tots tres volums porten l'anotació manuscrita «Joan Oliver 1925». A més, a la mateixa biblioteca hi ha un altre volum de traduccions de Txèkhov realitzades per diversos traductors, editat literàriament per André Barsacq i publicat el 1958 (ТЧЕХОВ 1958).

En l'epistolari d'Oliver amb Xavier Benguerel, hi trobem referències abundants a *Un prometatge*. La primera apareix en una carta d'Oliver de l'11/10/1951, en què l'autor diu al corresponçal en parlar de Montserrat Julió:

Ara li preparem amb en Serrahima<sup>8</sup> i els d'*Ariel*<sup>9</sup> una sessió on es representarà potser *El prometatge* de Chejov o Txecov (o no sé com c. es diu) i després recitades per ella, naturalment, unes quantes poesies que li triarem. Això tindrà lloc en una casa particular, a base d'una cinquantena de persones (BENGUEREL i OLIVER 1999: 323).

Per tant, cal suposar que per aquestes dates Oliver treballava en una versió, que, després, ell mateix modificaria, tal com veurem.

En la carta del 23/11/1951, fa saber a Benguerel que el dia abans havien acomiadat l'actriu —que tornava a Santiago de Xile— amb la

8. Referència a l'advocat, polític democristià, activista cultural i escriptor Maurici Serrahima (1903-1979).

9. Revista literària i artística que va publicar 23 números entre 1946 i 1951. En van ser fundadors Josep Palau i Fabre, Josep Romeu i Figueras, Miquel Tarradell, Joan Triadú i Frederic-Pau Verrié. Va ser un intent de represa, amb la màxima qualitat, també formal, de la tradició literària i artística catalana gairebé enfonsada per la represió de la postguerra.

sessió dramaticopoètica prevista, que va tenir lloc a casa de Lluís Serrahima,<sup>10</sup> a Sarrià, on va ser estrenada *Un prometatge* —22/11/1951.

La representació va obtenir un gran èxit.<sup>11</sup> La Montserrat va agradar molt a tothom: l'obra estava poc assajada i només els quatre que hi intervenien (jo feia d'apuntador amagat rere un paravent, de genolls! Per tal d'evitar que el meu cap sobreeixís per dalt!), deia que només els actors<sup>12</sup> i jo ens vam adonar de les falles que hi va haver. La Julió, vestida de noia russa (un vestit magnífic que li van deixar els Serrahima) estava deliciosa, [...] Finalment, l'homenatjada amb un ram de roses (que li vam oferir) al braç va recitar Maragall, Carner i Mestre (que era present)<sup>13</sup> (BENGUEREL i OLIVER 1999: 332).

En la lletra del 23/12/1951, Oliver comunica a l'amic que prepara una sessió teatral al Teatre CAPSA. La representació «en una nova versió meva —diu— d'aquesta obreta russa [*Un prometatge*] traduïda directament [sic] del francès. Hi he fet una sèrie d'afegitons de la meva collita»<sup>14</sup> (BENGUEREL i OLIVER 1999: 332). I en la carta següent, del 14/01/1952, li dona la data de la representació que també se'n farà al

10. Es tracta de l'advocat Lluís Serrahima i Camín (Sarrià, 1870 - Barcelona, 1951), pare de Maurici Serrahima.

11. Abans ha dit que hi eren presents més de seixanta persones.

12. Eren Montserrat Julió i Joan i Rafael Serrahima, tal com consta al programa de mà de l'acte, que Oliver tramet a Benguerel. L'obra hi és presentada com a «adaptada a l'escena catalana per L. Sitges i J. Oliver». No he pogut identificar el primer dels adaptadors. Tanmateix, crec que l'adaptador únic va ser Joan Oliver i que L. Sitges és un personatge fictici per evitar alguna dificultat administrativa o de censura de cara a l'estrena veritablement pública de la peça. Probablement es tracta de Lina Sitges, que ja va traduir o versionar aquesta peça per al Lyceum Club (FOGUET 1998: 64), i que no fóra més que un heterònim de Joan Oliver.

13. Referència a Carles Riba.

14. Li comunica, igualment, que a la mateixa sessió representaran *Quasi un paradís* «més ben presentada que a Tossa». *Quasi un paradís*, escrita per Oliver amb la col·laboració de Joan Guarro Basté, és un «Passatemps en dos actes i en vers», estrenada a la Sala Rovira de Tossa de Mar el 18/08/1952 per un grup d'estiuejants. Reestrenada a Barcelona al Teatre CAPSA, en sessió única, el 16/02/1952. Va ser publicada a Tossa el 1951 mateix.

Teatre Romea: el 16 de febrer d'aquell any<sup>15</sup> (BENGUEREL i OLIVER 1999: 347-348). I li reitera que ha afegit a la peça «manta cosa de la meva collita». Igualment, li comunica el nom dels actors que representaran *Un prometatge*.<sup>16</sup>

La resposta de Benguerel, en la carta del 19/01/1952, és taxativa:

Perdona que et digui que no estic d'acord amb el teu procediment *Prometatge-Txèkhov*. Ni que tampoc no en diguis una «adaptació» malgrat tots els procediments. Crec que cal traduir... i prou! Crec que es pot transgir en adaptar coses «insignificants»: noms de persones i coses que no lliguin amb l'ambient del país en el qual l'obra serà representada. Això em donaria peu a parlar llargament de tu.

I després, Benguerel s'estén en consideracions sobre la tendència de l'amic a no fer un gran esforç. O a fer-lo només rarament (BENGUEREL i OLIVER 1999: 357-358).

La rèplica d'Oliver, en la lletra del 30/01/1952, és, certament, curiosa:

Dius que no estàs d'acord amb les adaptacions. En principi tens raó. Però pensa que en el meu cas es tracta d'una obreta russa traduïda directament del francès. Puc saber per ventura fins on arriba la fidelitat del traductor del qual tradueixo? [...] El que no he fet és anar contra l'esperit de l'obra, ni contra el caràcter dels personatges. Només he afegit pintoresc a la farsa<sup>17</sup> (BENGUEREL i OLIVER 1999: 367).

15. Segurament es tracta d'una confusió d'Oliver, perquè aquesta és la data en què va representar-se al Teatre CAPSA. La representació al Romea tindrà lloc el 28/03/1952.

16. Segons ell, Assumpció Balaguer, Lluís Orduna i Joan Serrat eren els actors triats per a la representació. En canvi, el repartiment de l'estrena al Teatre Romea, que encapçala l'edició de l'obra, és el següent: *Stepan Stepànovitx Txubukov, propietari rural, 65 anys*, Ramon Duran; *Natàlia Stepànovna, la seva filla, 25 anys*, Teresa Cunillé; *Ivan Vassílievitx Lòmov, propietari rural, veí de Txubukov, 35 anys*, J. Vilarrasa (TXÈKHOV 1961: 5) D'altra banda, l'edició a què ens acabem de referir dóna, per error, com a data de l'estrena el 06/04/1952.

17. D'altra banda, reconeix que li agrada «més rosegat que devorat». Tinc una mandra còsmica en encarar-me amb una obra pròpia original de certa envergadura.

En la carta del 27-29/03/1952, Oliver comenta a Benguerel l'estrena, el 16 de febrer de 1952,<sup>18</sup> de la seva versió al Teatre CAPSA —juntament amb *Quasi un paradís*—, la qual, segons diu, va ser molt ben acceptada i aplaudida. I hi afegeix que *Destino* havia publicat una crítica en què s'afirmava «que va ser una nit molt superior a les que acostumen a brindar-nos molts professionals» (MARTÍ FARRERAS 1952: 15). Li diu també, al final de la lletra, que la nit anterior —28/03— s'havia estrenat *Un prometatge* al Romea, i tot i que ell va trobar deficiències a la representació, semblava que havia agradat a tothom. Considera que la presentació va ser impecable, però, de vegades, va fallar la dicció i el to. I que, realment, feien falta uns quants assaigs més. Li assegura que està previst de mantenir l'obra en cartell fins a Setmana Santa<sup>19</sup> (BENGUEREL i OLIVER 1999: 376-377).

Per tant, podríem parlar de tres estrenes d'*Un prometatge*: la primera, particular,<sup>20</sup> a casa de Lluís Serrahima —22/11/1951—; la segona, en sessió única, al Teatre CAPSA —16/02/1952—, i la tercera, dins la programació de la temporada, al Teatre Romea —28/03/1952.<sup>21</sup>

La primera edició d'*Un prometatge* és inclosa dins *Tres farses russes* (TXÈKHOV 1961: 5-11, OLIVER 1982: 29-43, OLIVER 1989: 263-279).

---

Sento un descoratjament profund. [...] Fa uns quants anys, estimat Xavier, que em miro la vida amb un descoratjament profund».

18. Amb Maria Alavedra com a *Natàlia Stepànovna*, Joan Alavedra com a *Stepan Stepànovitx Txubukhov* i Joan Guarro Basté com a *Ivan Vassílievitx Lòmov*.

19. S'hi va representar del 28/03 al 23/04/1952. Va compartir escenari amb la reposició d'*Els milions de l'oncle*, de Carles Soldevila. La peça de Soldevila hi va ser reestrenada el 06/02/1952, i representada regularment del 04/03 al 30/04/1952 (GALLÉN 1985: 421).

20. I en una redacció de la versió parcialment diferent de la que serà coneguda després.

21. Posteriorment, l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB) reestrenarà *Un prometatge* —en sessió conjunta amb *L'ós* i *Els estralls del tabac*— al Fòrum Vergés, de Barcelona, el 4/05/1959 (COCA 1978: 248).

### 1.1. Recepció

La premsa s'ocupa d'*Un prometatge* quan aquesta versió d'Oliver es representa al Teatre Romea, «a modo de fin de fiesta», amb motiu de les cinquanta representacions de la comèdia de Carles Soldevila *Els milions de l'oncle*. Li atorga caràcter d'estrena i no fa referència a la representació prèvia del Teatre CAPSA, del mes de febrer. La crítica és unànime a valorar molt positivament, encara que sovint d'una manera superficial, la versió d'Oliver. Josep M. Junyent, en *El Correo Catalán*, li dedica les línies més explícites:

La labor del adaptador merece los mayores elogios. Juan Oliver, exquisito poeta y escritor que se popularizó con el seudónimo de Pere Quart, ha realizado una verdadera labor de recreación. El diálogo tiene una tal gracia y fluidez, el lenguaje es tan vivo y de una riqueza tan extraordinaria que resulta una verdadera delicia escuchar esta farsa y divertirse con tal muestra de humor finísimo, tan apartado del que, desgraciadamente, priva hoy por nuestros escenarios (JUNYENT 1952: 5).

D'altra part, Junyent no deixa de remarcar que el públic va seguir la representació amb un interès molt viu, que la interpretació va ser excel·lent i que el vessant de comediògraf de Txèkhov «es el menos conocido entre nosotros».

En *El Noticiero Universal*, Manuel de Cala assenyala que *Un prometatge* és «una de sus obras [de Txèkhov] más genuinas, de finísimo humor y cálida humanidad», i també indica —erròniament— que «este escritor ruso [...] mundialmente célebre por sus cuentos, novelas y producción escénica es la primera vez que comparece como autor teatral en Barcelona» (CALA 1952: 10).

## 2. L'ós

Aquesta peça és la versió catalana d'Oliver de la farsa en un acte titulada en la traducció francesa de Denis Roche *L'ours* —original rus

de 1888 (ТХЭ́КHOV 1923: 119-153). No disposem de l'original de la versió.<sup>22</sup>

L'epistolari d'Oliver és poc explícit en aquest cas. Només hem trobat una referència a la farsa en la carta del 08/05/1955 adreçada a Josep Ferrater-Mora:

He traduït (directament del francès) una altra comedieta de Txècof [sic]: *L'ós*, que serà representada aviat pels alumnes de la nova escola d'art dramàtic que s'ha constituït fa poc sota el vague i distant patronatge del Grenier de Toulouse, el director del qual, M. Sarrazin, va venir a donar-nos unes lliçons de teatre<sup>23</sup> (FERRATER-MORA 1988: 102).

Efectivament, l'obra va ser estrenada per l'ADB al Palau de Comillas el 20 de juny de 1955. No va tenir ressò a la premsa.<sup>24</sup>

La peça va ser publicada per primera vegada en la *Miscel·lània 1956* (OLIVER 1956: 137-161).<sup>25</sup>

22. No figura a l'arxiu d'Oliver.

23. Indubtablement, Oliver fa referència a l'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Per a les relacions amb Le Grenier i la visita de Maurice Sarrazin, vegeu COCA 1978: 11-23, 28-34. D'altra banda, *L'ós* —juntament amb *El misantrop*, en versió d'Oliver— va ser la primera obra proposada per Antoni Mirambell, un dels fundadors de l'ADB, a la companyia (COCA 1978: 18).

24. El repartiment era aquest: *Helena Ivanovna Popova, jove vídua i propietària rural*, Narcisa Toldrà; *Grigori Stepànovitx Smírnov, propietari rural de mitja edat*, Josep Barderi; *Lukà, criat de la senyora Popova, vell*, Manuel Trilla. La direcció era de Pau Garsaball. Els assaigs de l'obra havien començat el febrer (COCA 1978: 22). D'altra part, aquesta era la primera estrena de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona. *L'ós* va formar sessió conjunta amb *L'Apol·lo de Bellac*, de Jean Giradoux, en versió de Rafael Tasis i Marca. L'endemà, dia 21, es va repetir la sessió.

25. També recollida en el quadern *Tres farses russes* (ТХЭ́КHOV 1961: 12-17) i altres aplecs de les versions i les traduccions de Joan Oliver (OLIVER 1982: 15-28, OLIVER 1989: 247-261).

### 3. *ELS ESTRALLS DEL TABAC*

Aquesta peça és la versió catalana d'Oliver del monòleg de Txèkhov titulat en la traducció francesa de Denis Roche *Les méfaits du tabac* —original rus de 1886 (ТХÈКHOV 1925: 207-218). No disposem de l'original de la versió catalana.<sup>26</sup> No he trobat informació sobre aquest text en l'epistolari d'Oliver.

Va ser estrenada per l'ADB l'1 de febrer de 1957 al Teatre CAPSA.<sup>27</sup>

26. No figura a l'arxiu d'Oliver.

27. Rafael Vidal Folch hi feia el paper d'*Ivan Ivànovitx*. Antoni Bachs-Torné n'era l'escenògraf. La direcció va anar a càrrec de Frederic Roda. *Els estralls del tabac* va ser presentada en sessió conjunta amb *Un caprici*, d'Alfred de Musset, i *La noia i els soldats*, de Gino Pugnetti -traduccions de Jordi Sarsanedas.

En una carpeta sense numerar de la Documentació de l'ADB, hi vaig trobar una fitxa d'*Els estralls del tabac* que indica que la traducció és d'Esteve Baixas. Al costat, en llapis i entre signes d'interrogació hi ha el nom de Joan Oliver. D'altra banda, J. Coca, en la fitxa d'estrena que correspon a l'obra, fa constar que l'adaptació és d'Esteve Baixas (COCA 1978: 215). En canvi, indica explícitament que la traducció és de Joan Oliver en la relació d'altres representacions de la peça que va col·locar a la mateixa pàgina. Coca, en la fitxa esmentada, ens fa saber, igualment, que Rafael Vidal Folch encarnà el personatge únic: Ivan Ivànovitx. I aquest és el nom que trobem en la traducció francesa de Denis Roche. Per contra, el personatge de l'única versió oliveriana que coneixem (ТХÈКHOV 1982: 61-68, OLIVER 1989: 299-307) és anomenat «senyor Piu-lacs». Així, doncs, es podria arribar a deduir d'aquesta situació que hi ha haver dues versions d'*Els estralls del tabac* o *Els danys del tabac*: una primera, d'Esteve Baixas i una altra de Joan Oliver. Cal considerar, a més, que Oliver no inclou aquest monòleg a *Tres farses russes*, quan és evident que l'any d'aparició d'aquest número dels Quaderns de l'ADB —1961— ja feia temps que n'havia enllestit la versió, cosa que no podem assegurar d'*El cant del cigne* —l'altra de les peces menors de Txèkhov de les quals Oliver va fer una versió que no va ser introduïda a *Tres farses russes*. Altrament, Joan Casas, en el pròleg de *Versions de teatre*, atorga a Esteve Baixas una personalitat diferent a la d'Oliver (CASAS 1989: 15).

Per tal d'aclarir aquestes circumstàncies em vaig adreçar a Frederic Roda (1924-2006), el qual, en carta del 25/05/1992, em deia que «pel meu saber *Els estralls del tabac* va figurar sempre com a versió de Joan Oliver». Per tant, sembla que cal pensar que les dues possibles versions no són més que una, més o menys corregida o revisada. Potser el mateix Jordi Coca ens insinua l'explicació de la presència d'un suposat Esteve Baixas quan, en referir-se a la preparació de l'estrena de *Pigmalió*, també en versió d'Oliver —estrena que es produí el maig del 1957, tres mesos i mig després de la d'*Els estralls...*—, escriu: «Quant a *Pigmalió* hi havia el temor que la censura no autoritzés

La primera edició d'*Els estralls del tabac* —amb el títol *Els danys del tabac*— va aparèixer dins el volum *Teatre de Txèkhov* (OLIVER 1982: 61-68, OLIVER 1989: 299-307).

### 3. 1. Recepció

El conjunt de la crítica, pel que fa a la lalbor d'Oliver, va ser tan elogiosa en l'estrena d'*Els estralls del tabac* —la segona de les versions d'Oliver en l'ordre de representació— com ho havia estat en la d'*Un prometatge*. A més, l'estrena d'*Els estralls* se situava en l'àmbit de la programació de l'ADB, cosa que permetia a Josep M. Junyent parlar, en *El Correo Catalán*, de l'universalisme a què contribuïen tant l'ADB com les tres peces breus que van constituir la sessió de l'1 de febrer de 1957 (JUNYENT 1957: 9). El crític fa també un elogi de la interpretació, de l'escenografia i de la direcció de Frederic Roda. D'altra part, afirma que el públic va aplaudir llargament al final de les tres peces. El contingut i el to de la gran majoria de les crítiques és molt semblant al de Junyent (CALA 1957: 16) (M 1957: 11). La visió més afinada de l'estrena ens l'ofereix Celestí Martí Farreras en les pàgines de *Destino*:

El monólogo de Chéjov *Els estralls del tabac*, que debió ser interpretado por José Barderi, lo fue por José Vidal Folch por indisposición del primero. Y el improvisado actor salvó el escollo y estuvo francamente bien. Pero consignemos, sin que ello le reste mérito alguno al intérprete, que la calidad de esa obra maestra le ayudó muchísimo. Ese deshilachado profesor que proyecta hablarnos de los estragos del tabaco y se limita en realidad a brindarnos un grotesco recuento de sus infortu-

---

el text, especialment a causa de la traducció de Joan Oliver. Es van fer gestions de tota mena i fins i tot Ferran Soldevila va intervenir per a tractar directament l'afer amb un funcionari de la Delegació del Ministeri d'Informació i Turisme, de nom Malagelada, que ja en d'altres ocasions havia respost amb comprensió les peticions de l'ADB» (COCA 1978: 58). I això, en un context en què no estava gens clara la possibilitat d'estrenar obres estrangeres traduïdes al català. D'altra part, cal tenir present també el que he escrit en la nota 10.



nios domésticos y sentimentales, como todos los personajes de Chéjov, chorrea humanidad por sus cuatro costados, es un ser vivo auténtico y que se hace con la atención del espectador inmediatamente (MARTÍ FARRERAS 1957: 42).

Aquestes línies del crític tenen més valor per contrast amb les objeccions importants que ja ha fet a les peces, a la interpretació i a la direcció que van acompanyar l'estrena d'aquesta versió d'Oliver.

#### 4. *EL CANT DEL CIGNE*

Aquesta peça és la versió catalana d'Oliver de l'obra en un acte de Txèkhov titulada en la traducció francesa de Denis Roche *Le chant du cygne* —original rus de 1886 (ТЧÉКХОВ 1925: 285-302).<sup>28</sup> No disposem de l'original de la versió catalana.<sup>29</sup>

No he trobat referències de la peça —subtitulada *Estudi dramàtic*— en l'epistolari d'Oliver. I desconec si ha estat representada professionalment. Tinc notícia, però, de dues representacions de l'obra, conjuntament amb *Els danys del tabac* i *Tres farses russes*, al Foment Hortenc el dissabte 18 i el diumenge 19 de juny de 1994.<sup>30</sup> La primera edició d'aquesta versió va aparèixer dins *Teatre de Txèkhov* (OLIVER 1982: 6-13, OLIVER 1989: 237-246.).

#### 5. *TRES FARSES RUSSES*

El gener de 1969 la Companyia de Teresa Cunillé va portar a l'escenari del Teatre Romea l'espectacle *Tres farses russes*, que recollia dues obres breus de Txèkhov, en versió d'Oliver, ja estrenades per l'ADB els anys cinquanta, i hi afegia *L'aniversari*, una versió encara

28. Comparant les dues traduccions franceses de la biblioteca d'Oliver amb la seva versió catalana es pot deduir que, segurament, Oliver va seguir el text de Denis Roche més que no pas el d'André Barsacq.

29. No figura a l'arxiu d'Oliver.

30. *La Vanguardia* (19/06/1994), p. 58.

no estrenada. Aquesta obra és la versió catalana de la farsa en un acte titulada en la traducció francesa de Denis Roche *L'anniversaire de la fondation* —original rus de 1887 (ТЧЕХКHOV 1925: 253-284).<sup>31</sup> No disposem de l'original de la versió catalana.<sup>32</sup> No he trobat tampoc informació sobre aquesta obra en l'epistolari d'Oliver.

Va ser estrenada el 9 de gener de 1969 al Teatre Romea per la companyia de Teresa Cunillé i Jordi Serrat.<sup>33</sup> La primera edició de l'obra és la que figura a *Tres farses russes* (ТХÈКHOV 1961: 18-24, OLIVER 1989: 281-297)

### 5. 1. Recepció

L'estrena de *Tres farses russes* va comportar l'elogi general —i una mica anodí— a les versions d'Oliver del teatre de Txèkhov que ja s'havia fet tradició en la premsa dels anys cinquanta i seixanta del segle passat. I així dos crítics tan diferents com Celestí Martí Farreras i Antonio Martínez Tomás parlaran d'«una excelente y brillantísima versión catalana» (MARTÍ FARRERAS 1969: 43), el primer, i el segon, d'una traducció que és «suelta, fácil, clara». Martínez Tomás hi afegirà: «Con la prosa de Chéjov hay que jugar limpio. No le van los retorcimientos ni los culteranismos. Pero Juan Oliver lo ha comprendido así y ha dado a cada traducción el tono exacto» (MARTÍNEZ TOMÁS 1969: 24).

31. L'obra que Denis Roche intitula *L'anniversaire de la fondation* André Barsacq la intitula *Le jubilé* (ТЧЕХКHOV 1958: 155-170). Oliver devia fer la seva versió a partir d'aquesta traducció de Denis Roche, perquè segueix més aquest text que no el de Barsacq.

32. No figura a l'arxiu d'Oliver.

33. El repartiment va ser aquest: *Andrei Andrèievitx Xiputxin*, Jordi Serrat; *Tatiana Alexèievna*, Teresa Cunillé; *Kuzmà Nikolàievitx Khirin*, Ferran Parés; *Nastàsia Fiódorovna Mertxútchina*, Concepció Arquimbau. La direcció va anar a càrrec de Francesc Díaz. *L'aniversari* es va representar en sessió conjunta amb *L'ós* i *Un prometatge*. En el text preparat per al programa de mà de la representació, Oliver hi assegurava que l'escenificació de *L'aniversari* significava l'estrena absoluta de l'obra a Catalunya i a tot Espanya.

Ben diferent és, en canvi, la consideració que els diversos crítics atorguen a les tres farses, i en definitiva, al teatre breu de Txèkhov. D'una banda, hi ha els qui resolen la qüestió amb vaguetats més o menys laudatòries: «Las tres farsas son perfectas y descubren esa difícil facilidad que sólo poseen los elegidos para hacer sencillo lo que es sumamente dificultoso» (ARMENTERAS 1969: 14).

De l'altra, els qui amb un recorregut minuciós per les tres farses representades —tan minuciós com permet de fer-lo un article de diari, és clar— analitzen la relació entre la naturalesa dels textos de Txèkhov i la representació concreta a què han assistit:

Espectáculo Anton Chéjov leve, risueño y discretamente realizado en Romea. Espectáculo montado para lucimiento de Teresa Cunillé —en su reaparición en la escena— y de Jordi Serrat, un actor con un oficio aún poco elaborado pero que nos parece guarda grandes posibilidades. Ignoramos si el programa ha sido premeditadamente creado para esto, pero no cabe duda que las tres farsas de Chéjov con personajes de matices tan contrastados, se presta a un ejercicio de divismo que, en sus debidas proporciones, planea sobre toda la representación (BENACH 1969: 29).

També hi ha els qui tenen paraules amables per a la direcció i, sobretot per la interpretació, però se centren en l'intent d'exposar el caràcter veritable del teatre de Txèkhov, sobretot l'humorístic, en aquest cas:

Así, su literatura humorística [incloent-hi les peces breus inicials] tiene un acento piadoso que, en su ironía, bordea la sátira mediante un permanente respeto por la condición humana. Este respeto se resalta precisamente por una de las constantes de la obra de Chéjov: la ausencia de sentencias, Chéjov será siempre un testigo, pero no será nunca un juez. [...] la sonrisa, la ironía, serán para él un pequeño disfraz para no desmayar en el patetismo. [...] Son [*L'aniversari, L'ós, Un prometatge*] tres obras limpias, simpáticas, ingenuas, divertidas incluso [...]. No diré yo que pertenezcan al gran teatro del escritor ruso, pero sí que son un exponente de las líneas esenciales de su humorismo enternecido, de su conocimiento de la persona, de su delicada crítica de la sociedad de su tiempo.

Altrament, es tracta d'un teatre d'humor que ja queda, segons el crític, una mica llunyà, que no té «las dimensiones que cada día más se exige en los actuales caminos dramáticos, pero sí que es un espectáculo digno en todos sus matices» (MANEGAT 1969:10).

María Luz Morales s'expressa en uns termes valoratius semblants als de Manegat, encara que des d'una posició més nostàlgica: «La estimable Companyia Catalana que encabeza Teresa Cunillé [...] ofereix en el Teatro Romea un «Programa Cómico Chéjov (*Tres farses russes*)» que a mí me parece del mayor interés. Un soplo de aire fresco, ligero, reconfortante, en la atmósfera con frecuencia tan densa de pesimismo y complejos de nuestros escenarios» (MORALES 1969:10).

També hi ha crítics que subratllen, de vegades minimitzant-les, el caràcter de passatemps més o menys poètic de les *Tres farses russes*. I fins i tot hi ha un articulista, Jesús Val, que, a propòsit d'aquestes farses, publica a *Solidaridad Nacional* —uns dels dos diaris del Movimiento que es publicaven llavors a Barcelona; l'altre era *La Prensa*— un comentari realment insòlit per la displicència amb què hi tracta Txèkhov i el seu teatre:

Las piezas elegidas han sido *L'aniversari*, *L'ós* y *Un prometatge*, tres farsas divertidas pertenecientes a un tipo de teatro ya superado sin duda, pero que, de vez en cuando, se puede resucitar porque siempre tendrá su público y, por supuesto, es digno de ser conocido. [...] Se mantiene «el aire Chéjov», un tanto convencional pero obligado, y los actores se mueven con la suficiente soltura como para que este tipo de teatro no se haga pesado, que ya es tarea difícil, porque, ciertamente, el señor Chéjov era bastante «plomo» (VAL 1969: 15).

Tot i que breu, la crítica més interessant va aparèixer a *Serra d'Or*, i la signava Xavier Fàbregas. El crític fa un elogi d'Oliver com a traductor, no solament de Txèkhov, sinó també de Georges B. Shaw, de Labiche i, implícitament altres noms, que, gràcies a l'excel·lent labor d'Oliver, «parlen en català i ho fan amb una naturalitat i una desimboltura absolutes». Però tot seguit, s'encara amb un problema estructural del teatre català de l'època que l'arribada de *Tres farses russes* a l'escenari del Romea fa evident:

El que més dol d'aquesta reposició [en el cas de *L'aniversari*, estrena] de Txèkhov és que hagi estat realitzada com un fet isolat, com un mer recurs per a omplir un buit, i al marge d'un projecte més ampli de programació que ens permetés d'entreveure els propòsits de la Companyia [de Teresa Cunillé]. Això no vol ésser cap retret per a ningú, no podria ésser-ho; però és una prova de la feblesa de les nostres empreses teatrals, supeditades a l'eventualitat immediata, mancades de continuïtat i privades, si us plau per força, de preparar una programació que tingui en consideració no sols els imperatius econòmics sinó també els culturals i els socials, que qualsevol temporada de teatre a les contrades «on diuen que la gent és neta, culta, rica, lliure, desvetllada i feliç», ha de tenir presents (FÀBREGAS 1969: 57).

## 6. CONCLUSIONS

Les versions de Joan Oliver de les peces de Txèkhov tenen com a punt de partida l'interès d'Oliver pel dramaturg rus, però és, sobretot, l'ADB la instància que en promourà la continuïtat i la posada en escena, amb la qual cosa es farà efectiva una àmplia integració del teatre de Txèkhov en el món literari i teatral català.

La recepció històrica de les versions d'aquestes peces breus es produeix, sobretot, des de les pàgines de la premsa diària barcelonina dels anys cinquanta i seixanta del segle passat. La qual cosa determina que, d'una banda, el text d'Oliver sigui un element més de la representació, un element al qual s'atorga una importància notable, però en el qual el crític del diari corresponent, atent a molts altres aspectes de la representació, i apressat després, en la redacció d'un article necessàriament breu, no hi pot entrar a fons de cap manera; de l'altra, el prestigi d'Oliver com a escriptor té una repercussió positiva en la valoració que es fa de les versions, encara que de vegades sigui poc més que un judici excel·lent però formulari. Cal tenir present, també, que l'ADB sempre va ser una institució d'aficionats selectes, però aficionats al cap i a la fi. Per tant, una institució potser molt respectada, però marginal respecte al mateix teatre professional i comercial català. I així, sobretot en els anys cinquanta, va atreu-

re una atenció molt relativa per part de la crítica. D'altra banda, *Tres farses russes* va ser un espectacle dut a l'escena per una companyia professional, però no va passar de ser una provatura aïllada i dins de la programació erràtica del Teatre Romea de finals de la dècada dels seixanta. Una conseqüència, entre altres, de tot el que acabo de dir pot ser aquesta: no recordo haver trobat en cap moment de la recepció històrica d'aquestes versions la indicació, textualment inexcusable, que Oliver no traduïa del rus sinó del francès. Segurament ja es donava per suposat. Sigui com sigui i atesa la situació, és evident que no es podia demanar cap reflexió traductològica als crítics que es van ocupar de les versions oliverianes del teatre breu de Txèkhov. També és cert que la premsa diària i la d'informació cultural no són els mitjans més adequats per a dur-la a terme. Però també és indubtable que, tants anys després, ja tenim els instruments que ens calen per a fer-ho i per a fer-ho bé.<sup>34</sup>

#### REFERÈNCIES HEMEROGRÀFIQUES

- ARMENTERAS (1969): Antonio de Armenteras, «L'aniversari, L'ós y Un prometatge. Tres divertidíssimes farsas de Chéjov, insuperablement interpretades», *El Noticiero Universal* (09/01/1969), p. 14.
- BENACH (1969): Joan Anton Benach, «Los estrenos. Tres farsas de Anton Txekhov», *El Correo Catalán* (12/01/1969), p. 29.
- CALA (1952): Manuel de Cala, «La de ayer fue una intensa jornada teatral. Romea: *Un prometatge*», *El Noticiero Universal* (29/03/1952), p. 10.
- CALA (1957): Manuel de Cala, «En el Teatro C.A.P.S.A.: La Agrupación Dramática de Barcelona, celebró su segunda sesión del presente curso», *El Noticiero Universal* (2/02/1957), p. 16.
- FÀBREGAS (1969): Xavier Fàbregas, «Crònica de les estrenes. *Tres farses russes*», *Serra d'Or*, núm. 113 (febrer), p. 57.
- JUNYENT (1952): Josep M. Junyent, «Romea. *Un prometatge*. Adaptación de Juan Oliver de una obra de Antón Tchécov», *El Correo Catalán* (29/03/1952), p. 5.

34. Vull agrair a l'amic Miquel Saumell l'ajut generós que m'ha prestat en la investigació recollida en aquest treball.

- JUNYENT (1957): Josep M. Junyent, «En el Teatro C.A.P.S.A. Las representaciones teatrales de la Agrupación Dramática de Barcelona», *El Correo Catalán* (3/02/1957), p. 9.
- M (1957): «Tres obras en un acto en la CAPSA», *Solidaridad Nacional* (5/02/1957), p. 11.
- MANEGAT (1969): Julio Manegat, «En el Romea. Pálido, humorístico y lejano Chejov... », *El Noticiero Universal* (10/01/1969), p. 28.
- MARTÍ FARRERAS (1952): Celestí Martí Farreras, «Escenario», *Destino*, núm. 765 (5 abril), p. 20.
- MARTÍ FARRERAS (1957): Celestí Martí Farreras, «El teatro. Musset, Chejov y Gino Pugnetti», *Destino*, núm. 1018 (9 febrer), p. 42.
- MARTÍ FARRERAS (1969): Celestí Martí Farreras, «Tres farses russes en el Romea», *Destino*, núm. 1633 (18 gener), p. 43.
- MARTÍNEZ TOMÁS (1969): Antonio Martínez Tomás, «Teatro Romea. Tres farses russes de Anton Chejov, en versión catalana», *La Vanguardia* (11/01/1969), p. 24.
- MORALES (1966): María Luz Morales, «Palacio de la Música. Representaciones de *Les tres germanes* de Anton Chejov, en versión de Juan Oliver, por el «Teatre Experimental Català» del C. A. de Sant Lluç», *Diario de Barcelona* (5/04/1966), p. 22.
- MORALES (1969): María Luz Morales, «Teatro Romea. La compañía de Teresa Cunillé, presentó *Tres farses russes* de Tchejov, en versión catalana de Joan Oliver», *Diario de Barcelona* (10/01/1969), p. 24.
- VAL (1969): Jesús Val, «Tres piezas cortas, de Chejov, en el "Romea"», dins *Solidaridad Nacional* (10/01/1969), p. 15.
- VILÀ I FOLCH (1979a): Joaquim Vilà i Folch, «Les ales de la gavina», *Avui* (7/04/1979), p. 21.
- VILÀ I FOLCH (1979b): Joaquim Vilà i Folch, «Dues notes sobre tres muntatges de Txèkhov», *Serra d'Or*, núm. 238-239 (juliol-agost 1979), p. 25.

#### REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BALAGUER (1999): Josep M. Balaguer, «La prosa de Joan Oliver», dins: *Centenari de Joan Oliver/ Pere Quart*, Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes, p. 25-31
- BENGUEREL; OLIVER (1999): Xavier Benguerel, Joan Oliver, *Epistolari*, ed. de Lluís Busquets i Grabulosa, Barcelona: Proa.
- COCA (1978): Jordi Coca, *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona: intent de*

- teatre nacional català, 1955-1963, Barcelona: Institut del Teatre / Edicions 62.
- DYAKONOVA; MATEO (2009): Xènia Dyakonova, José Mateos, «Anton Txèkhov», *Visat (Revista digital de literatura i traducció del PEN català)*, núm. 7 (abril) [<http://www.visat.cat/literatura-universal-catala/cat/autor/38/21/rus/anton-txekhov.html>]. Consulta: 25/04/2012].
- FOGUET (1998): Francesc Foguet, «El teatre amateur català en temps de guerra i revolució (1936-1939)», *Els Marges*, núm. 62 (desembre), p. 7-40.
- GALLÉN (1985): Enric Gallén, *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista, 1939-1954*, Barcelona: Institut del Teatre / Edicions 62.
- GALLÉN (1987): Enric Gallén, «El teatre», dins: Martí de Riquer, Antoni Comas, Joaquim Molas: *Història de la literatura catalana*, 8, Barcelona: Ariel.
- GUAL (1960): Adrià Gual, *Mitja vida de teatre*, Barcelona: Aedos.
- OLIVER (1956): Joan Oliver, «L'ós. Farsa en un acte per Antón Txècof», dins: *Miscelània 1956*, Barcelona: Aymà.
- OLIVER (1982): Joan Oliver, *Teatre de Txèkhov*, Barcelona: Aymà.
- OLIVER (1989): Joan Oliver, *Versions de teatre*, Barcelona: Proa.
- OLIVER; FERRATER-MORA (1988): Joan Oliver, Josep Ferrater-Mora, *Joc de cartes: 1948-1984*, ed. d'Antoni Turull, Barcelona: Edicions 62.
- PÉREZ-RASILLA; SORIA (2005): Eduardo Pérez-Rasilla, Guadalupe Soria, «El teatro de Chéjov en España. Una historia que transcurrió despacio», *ADE Teatro (Revista de la Asociación de Directores de Escena de España)*, núm. 104 (gener-març), p. 91-105.
- TCHÉKHOV (1922): Antone Tchékhev, *Théâtre I*, Trad. de Denis Roche, París: Librairie Plon [Conté: *L'oncle Vania, Une demande en mariage, La cerisaie*].
- TCHÉKHOV (1923): Antone Tchékhev, *Théâtre II*, Trad. de Denis Roche, París: Librairie Plon [Conté: *La mouette, L'ours, Trois soeurs*. Duu l' anotació «Joan Oliver 1925»].
- TCHÉKHOV (1925): Antone Tchékhev, *Théâtre III*. Trad. de Denis Roche. París: Librairie Plon, s. d. [Conté: *Ivanov, Sur la grand'route, Le tragique malgré lui, Les mefaits du tabac, Une noce, L'anniversaire de la fondation, Le chant du cygne*. Duu l' anotació «Joan Oliver 1925»].
- TCHÉKHOV (1958): A. P. Tchékhev, *Théâtre*, Préface d'André Barsacq, París: Éditions Denoël [Conté: *Le chant du cygne*, texte français d'André Barsacq; *Ivanov*, texte français d'Antoine Vitez; *L'ours, Une demande en mariage, Le tragédien malgré lui, La noce, Le jubilé, Les mefaits du tabac*, six pièces en un acte, texte français d'André Barsacq; *La mouette*, version



française de Georges et Ludmilla Pitoëff; *Oncle Vania*, versions française de Georges et Ludmilla Pitoëff et Pierre-Jean Jouve; *La cerisaie*, version française de Georges et Ludmilla Pitoëff. Duu l'annotació manuscrita «Joan Oliver 1958»].

ТХÈКХОФ (1961): Anton P. Тхèkhof, *Tres farses russes*, adaptació de Joan Oliver, Barcelona: Joaquim Horta.

IRONIA I PACTES DE LECTURA  
GONÇAL LÓPEZ-PAMPLÓ  
*Grup de Literatura Catalana Contemporània-UV*

*Amb això, se li planteja també a la interpretació una altra tasca: en comptes de desxifrar el sentit, ha d'explicar els potencials de sentit de què disposa un text, atès que l'actualització que té lloc en la lectura s'efectua com un procés de comunicació que cal descriure.*

WOLFGANG ISER

1. UNS MOTS PRELIMINARS

Qualsevol proposta d'anàlisi literària s'ha de fonamentar en un mètode diguem-ne científic, capaç de formular unes hipòtesis i demostrar-les en relació a un objecte d'estudi concret. La proposta que presentem, basada en l'estudi del pacte de lectura i, en particular, de la ironia com una de les clàusules que l'integren, pren com a referència un únic llibre, *Un any de divorciat*, de Josep M. Fonalleras, però es fonamenta en el treball previ sobre uns altres títols que formaran el corpus d'anàlisi d'una tesi doctoral en curs, com també en les línies d'investigació dutes a terme pel Grup de Literatura Catalana Contemporània de la Universitat de València (SIMBOR *et al.* 2008, 2011).

2. EL PACTE DE LECTURA

Seria molt temptador presentar ací la noció de pacte de lectura com una troballa terminològica o teòrica, però no només seria una imprecisió, sinó una gosadia innecessària: el pacte de lectura és una expressió —o una idea— consolidada en els estudis literaris i, de ma-

nera més general, en l'àmbit de l'anomenada anàlisi del discurs. A grans trets, s'inscriu en les diverses tendències agrupades sota les etiquetes, més o menys difuses i problemàtiques, de postestructuralisme i estètica de la recepció. Així, cal recordar determinades reflexions de Roland Barthes<sup>1</sup> i Michel Foucault: del primer, retenim la prevenció contra l'entronització de l'autor com a única font d'interpretació del text; del segon, volem recordar la idea que l'autor és una *funció* lligada «to the legal and institutional systems that circumscribe, determine, and articulate the realm of discourses» (FOUCAULT 2010: 1485).

Al costat d'aquestes, tenim molt presents les reflexions d'Umberto Eco sobre la *cooperació lectora*,<sup>2</sup> basades en les aportacions de la semiòtica i la pragmàtica, com també les de Wolfgang Iser sobre l'*obra literària*.<sup>3</sup> En una línia semblant, considerem el concepte d'horitzó d'expectatives proposat per H. R. Jauss<sup>4</sup> i, des d'una perspectiva

1. «The reader is the space on which all the quotations that make up a writing are inscribed without any of them being lost; a text's unity lies not in its origin but in its destination. Yet this destination cannot any longer be personal: the reader is without history, biography, psychology; he is simply that *someone* who holds together in a single field all the traces by which the written text is constructed» (BARTHES 2010: 1325).

2. «Un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo: generar un texto significa aplicar una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del otro; como ocurre, por lo demás, en toda estrategia» (Eco 1981: 79).

3. «La obra literaria posee dos polos que pueden denominarse, el polo artístico y el polo estético; el artístico describe el texto creado por el autor, y el estético la concreción realizada por el lector. De tal polaridad se sigue que la obra literaria no es estéticamente idéntica ni con el texto ni con su concreción. Pues la obra es más que el texto, puesto que sólo cobra su vida en la concreción y, por su parte, ésta no se halla totalmente libre de las aptitudes que le introduce el lector, aun cuando tales aptitudes sean activadas según los condicionantes del texto. Allí, pues, donde el texto y el lector convergen, ése es el lugar de la obra literaria y tiene un carácter virtual que no puede ser reducido ni a la realidad del texto ni a las aptitudes definitorias del lector» (ISER 1987: 44).

4. «El análisis de la experiencia literaria del lector se sustrae a la amenaza del psicologismo cuando describe la recepción y el efecto de una obra en el sistema de relación objetivable de las expectativas que nace para cada obra de la comprensión previa del género, la forma y la temática de obras anteriormente conocidas y de la

més àmplia, les nocions d'habitus<sup>5</sup> i camp literari<sup>6</sup> formulades per Pierre Bourdieu.

Amb les prevencions que acabem d'expressar i els antecedents que hem consignat, ens pareix oportú aprofundir en la idea de pacte de lectura i proporcionar-ne una definició, atès que no n'hem trobat cap de caràcter general, aplicable a tot el procés comunicatiu que implica la lectura, i no només a un dels seus aspectes particulars. Val a dir, abans d'entrar en matèria, que el nostre referent principal és el pacte autobiogràfic de Philippe Lejeune,<sup>7</sup> com també una part substancial de les propostes d'anàlisi formulades per Gérard Genette.

Comptat i debatut, podem dir que *el pacte de lectura és una construcció textual, històricament circumscrita i contingent, que estableix una sèrie de claus d'interpretació mínimes tant en el pla de l'enunciació com en el de la recepció. En conseqüència, és bidireccional i opera a diferents nivells (textual, paratextual i transtextual).*

Diem que el pacte és una construcció textual perquè opera, en primera i última instància, sobre un text definit, delimitable i reproduïble tècnicament, consagrat, de manera simbòlica, en forma de llibre imprès. És evident que pot haver-hi més d'una forma definida, delimitable i reproduïble tècnicament: tantes com versions existisquen d'un mateix text.<sup>8</sup> Però sempre hi haurà, al remat, una versió

---

oposición entre lenguaje poético y lenguaje práctico en el momento histórico de su aparición» (JAUSS 2000: 163).

5. «El habitus, como el propio término indica, es un conocimiento adquirido y un haber que puede, en determinados casos, funcionar como un capital» (BOURDIEU 2002: 268).

6. «Muchas prácticas y representaciones de los artistas y de los escritores [...] sólo pueden explicarse por referencia al campo del poder, dentro del cual el propio campo literario (etc.) ocupa una posición dominada. El campo del poder es el espacio de las relaciones de fuerza entre agentes o instituciones que tienen en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes en los diferentes campos (económico y cultural en especial)» (BOURDIEU 2002: 319-320).

7. «Le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identité [identité d'un nom (auteur-narrateur-personnage)], renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture» (LEJEUNE 1996: 26).

8. Per a aprofundir notablement en aquesta qüestió, ens remetem al treball clàssic de Walter Benjamin (1983), escrit durant la dècada dels anys trenta del segle XX.

concreta sobre la qual operar, un llibre físic, un objecte, a partir del qual treballar (en el cas que ens ocupa, per exemple, la primera —i per ara única— edició d'*Un any de divorciat*).

Diem que el pacte de lectura és una construcció textual històricament circumscrita perquè el text s'escriu en un moment determinat de la història, i codifica inevitablement la cultura des de la qual es concep, siga per identificació o per oposició. De la mateixa manera, sempre es llig des d'una posició històrica, social i cultural concreta. La tensió entre aquests dos plans, el de l'enunciació (l'escriptura i la publicació) i el de la recepció (la publicació i la lectura), explica el seu caràcter bidireccional.

Precisament per subratllar aquesta idea del pacte com a procés comunicatiu i, per tant, convencional, hem optat per usar el sintagma *construcció textual*: el pacte no és *el* text, no és *un* text, sinó que proporciona una sèrie de claus mínimes per a interpretar-lo, basades en la identitat mínima del text, compartida en totes les seues versions històriques. Assumim, per tant, que el pacte, lluny de tancar el text, estableix les condicions per a obrir-lo, per a explorar la multiplicitat de sentits que pot arribar a proporcionar. Així, no existirà un pacte de lectura únic per a cada text, sinó diversos, en funció de les diferents condicions de negociació entre el pla de l'enunciació i el pla de la recepció, de les quals es deriva la seua contingència.

El pacte pressuposa l'existència d'un aparell paratextual, el qual conté alguns elements relativament estables (com el nom de l'autor i el títol) i d'altres altament variables (pròlegs, cobertes, etc.). Finalment, tant en el paratext com en el text mateix, trobarem una sèrie de relacions intertextuals —o transtextuals, seguint Genette (1982)— que plantejaran diferents possibilitats interpretatives. Aquestes referències poden estar inserides en el pla de l'enunciació, de la mateixa manera que poden ser inferides, o fins i tot suggerides, pel pla de la recepció.<sup>9</sup>

9. Vull agrair a Margalida Pons l'observació que em féu sobre aquesta qüestió en la jornada que dona peu a aquest llibre. En efecte, Genette (1982: 10) considera que la paratextualitat és una de les cinc classes de transtextualitat existents. Per al propòsit d'aquest estudi, tanmateix, hem decidit tractar-ho com un nivell autònom, tot i que som conscients que caldria aclarir-ho de cara a futurs treballs.

### 3. UN COMENTARI SOBRE LA IRONIA

Al costat del pacte, l'altre element que hem destacat al començament és la ironia. Com assenyala Linda Hutcheon (1994: 1), «there seems to be a fascination with irony —one that I obviously share— whether it be regarded as a rhetorical trope or as a way of seeing the world». No cal dir que nosaltres compartim aquesta fascinació, precisament per l'amplitud del concepte, tan ben resumida en el fragment anterior. El pas de la ironia entesa com a figura retòrica a la ironia entesa com a figuració, sobretot en l'àmbit literari, es troba en els fonaments d'una bona quantitat d'aproximacions teòriques produïdes en les darreres cinc dècades, com ara les de Wayne Booth, D. C. Muecke, l'esmentada Linda Hutcheon, Pierre Schoentjes o, entre nosaltres, Pere Ballart.

A més a més, la ironia ha esdevingut una de les claus dels pactes de lectura en la postmodernitat. Si el pacte de lectura és, en gran mesura, una construcció convencional, la ironia ens ajudarà a veure'l com a tal, a subratllar aquest caràcter arbitrari i, alhora, a relativitzar-lo. És a dir, ens guiarà per a evitar lectures esbiaixades, però també ens donarà llibertat d'interpretació. Més encara, molts textos postmoderns, en particular aquells de caràcter metaficcional, subratllen irònicament la seua condició d'artefactes literaris. La tensió entre la veu que enuncia el text i la identitat real de l'autor és una de les millors mostres d'aquest posicionament irònic, sobretot en un gènere literari, l'assaig, en el qual es pressuposa la coincidència plena entre ambdues.

Considerem que *Un any de divorciat* ens proporciona exemples de com funciona el pacte de lectura en conjunt i, en particular, la ironia, el món possible i el gènere literari. A aquestes tres clàusules, n'afegim tres més: el paratext, les referències a uns altres textos i les tipologies textuais. Sis elements que, ara com ara, considerem bàsics per a l'establiment del pacte de lectura.

#### 4. LES CLÀUSULES DEL PACTE

##### 4.1. El paratext

Gérard Genette (1987: 7) defineix el paratext com «ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public». Tot seguit mirarem d'explicar com s'articula aquesta proposta en *Un any de divorciat* i quines interpretacions se'n deriven.

El llibre es va publicar l'any 2007 en la col·lecció «Sèrie A» de l'editorial Ara Llibres. Aquesta informació no es proporciona ni en la coberta ni en la portadella, la portada o la pàgina de crèdits, sinó de manera indirecta en la solapa posterior, on apareixen els «últims títols publicats», entre els quals trobem un seguit de llibres que van des de divulgació científica (Eudald Carbonell, *El naixement d'una nova consciència*, Dani Jiménez, *Ciència a un euro*) fins a propostes a mitjan camí entre el periodisme i l'assaig, com ara *Les animalades d'El Mundo*, de Pau Arenós o, en una línia de reflexió nacional, *Montenegro sí, Catalunya també*, d'Héctor López Bofill i Uriel Bertran. Fins i tot trobem dos volums al voltant de l'autoajuda com *Els secrets de la felicitat*, de Sebastià Serrano, i *L'autoajuda al descobert*, de Francesc Miralles. En definitiva, es configura un àmbit no estrictament literari que podem qualificar amb l'etiqueta vaga però funcional de *no-ficció*. Com comentarem més avant, aquest és un motiu suficient perquè el lector espere l'acompliment del pacte autobiogràfic en *Un any de divorciat*, és a dir, que l'autor parli en nom propi, sense cap filtre ficcional.

En la solapa anterior apareix una fotografia de Josep M. Fonalleras, en blanc i negre i amb unes característiques ulleres de sol. La breu fitxa biobibliogràfica no aporta cap dada específica que condicione la lectura d'*Un any de divorciat*, fora de destacar la dedicació de l'autor com a articulista d'opinió i novel·lista. Si el llibre es presenta com una proposta de no-ficció, el lector pot tendir a ubicar-la, i amb raó, dins de les col·laboracions periodístiques de l'autor.

La coberta combina d'una manera molt contundent els colors roig i negre. El nom de l'autor apareix en lletres molt més grans que el títol del llibre, seguint la tònica de la col·lecció. A banda, trobem una

sèrie d'icònics fulls de calendari, que van del 16 al 29 de març. El dia 19 està situat fora de lloc, elevat per damunt de la resta, aïllat en un punt cridaner de la coberta. En el lloc i en la coberta posterior reapareix aquest motiu. En aquest punt, es convida el lector a establir una relació entre aquesta data i l'any a què fa referència el títol del llibre (el qual té un valor essencialment temàtic), cosa que es confirma en el darrer capítol:

I el que ningú no em negarà és que l'any ha passat i que n'està arribant un altre. M'ho recorden els amics amb qui vaig sopar aquella nit del 19 de març. Hi torno ara i em diuen que ens trobarem cada 19 de març. Commemorarem una efemèride, si més no. En fem memòria, com si fossin els idus. «Guarda't dels idus de març», deia aquell (FONALLERAS 2007: 139).

La coberta posterior proporciona algunes claus temàtiques de l'obra en un to que apel·la a la curiositat d'allò que Genette (1987: 78) anomena el *públic* (és a dir, els destinataris del llibre que no són ni els lectors concrets ni la suma de tots els lectors potencials, sinó totes les persones implicades en la seua recepció, al marge de la seua condició o no de lectors). Cal destacar, en primer lloc, l'ús d'una sèrie de sintagmes nominals de caràcter temàtic, que funcionen com a resum:

Una tarda de diumenge amb els nens. Una setmana a Tossa, en un hotel. Una excursió amb uns amics a Roma. Cartes escrites i enviades. Cartes escrites i sense enviar. Moments d'espera, de desig, de solitud. Fotos dels nens rient. Papers i clips de cabell al pis. Piles de roba sense planxar. Insomni...

A continuació, després d'aquests significatius punts suspensius, se'ns revela a què es deu l'enumeració prèvia i se suggereix el sentit del llibre sense necessitat de fer cap referència explícita al divorci. Al contrari, se'ns diu que Josep M. Fonalleras (qualificat com «un dels escriptors més destacats de les lletres catalanes») «ens obre el cor en un relat contundent i emotiu, però també humorístic i desenfadat». A banda de reforçar la intuïció del lector a favor del pacte autobiogràfic, aquesta afirmació contribueix a classificar el llibre amb un substantiu



de caràcter narratiu però sense excessives connotacions genèriques (*relat*). Tot seguit el text de la coberta posterior acaba amb una llarguíssima citació del darrer capítol del llibre, al qual ens hem referit unes línies més amunt.

L'últim element destacable del paratext editorial és l'índex, perquè el títol del primer capítol està separat de la resta per una línia en blanc. Amb aquesta diferència subtil es posa de manifest el caràcter especial del text introductori, titulat «Fonalleras i jo», que funciona com a pròleg autorial autèntic assumptiu<sup>10</sup> (GENETTE 1987: 185 i 187) i que té una enorme importància per a l'establiment del pacte de lectura.

#### 4.1.1. El pròleg a *Un any de divorciat*: «Fonalleras i jo»

El primer substantiu del pròleg i, per tant, del llibre, és *ironia*, una paraula que apareix esmentada en una citació de l'obra *La ironia o la bona consciència* del filòsof i musicòleg Vladimir Jankélévix: «La ironia ens immunitza contra la depressió».<sup>11</sup> A continuació, l'autor amplia la citació, que ocupa tot el primer paràgraf del llibre fins arribar a la conclusió que «la ironia no és sinó un dels rostres del pudor».

Després d'aquesta citació, Fonalleras explica l'origen del llibre i confessa que «justament estava a punt de fer el contrari: ser imprudent i impudorós». *Un any de divorciat* prové de l'àmbit periodístic, cosa que confirma les intuïcions del lector al voltant de la proposta que té entre mans:

Havia rebut un encàrrec d'*El Periódico* per escriure una sèrie d'articles al llarg d'una setmana per al suplement d'estiu. No acabava de trobar el fil que els podia ajuntar. Es donava la circumstància certa, verídica i comprovable que feia cinc mesos que m'havia separat. [...] A poc a poc, perfilant el to del que havia de ser la sèrie, vaig decidir que el títol seria «Notes d'un ex». D'aquella primera entrega de set capítols es va

10. L'últim capítol funcionaria, paral·lelament, com a epíleg autorial.

11. La referència a Jankélévix no és casual, tot i que l'autor la introduïska com a pretext de la seua reflexió. Així, Schoentjes (2003: 13) considera que *L'Ironie* (1950) és una important aportació històrica a l'anàlisi moderna de la ironia.

passar a una nota setmanal que s'ha anat publicant cada diumenge al quadern dominical d'*El Periódico*. [...] [A]ra es compleix la profecia que va emetre l'Arturo [...]: «Encara en faràs un llibre, de tot això» (FONALLERAS 2007: 9-10).

Amb aquestes afirmacions, Fonalleras ens explica com la seua proposta inicial va passar de ser una sèrie d'articles per al suplement d'estiu a una secció fixa i, finalment, a conformar un llibre. Amb aquesta informació, el lector pot ubicar encara millor l'obra: es tracta d'un «recull d'articles d'opinió», una de les categories amb què es classificava l'obra de Fonalleras en la guarda. No cal dir que això genera un horitzó d'expectatives determinat, que convida a entendre l'obra com un conjunt de reflexions personals lligades per l'evolució diguem-ne narrativa que experimenta un escriptor divorciat en el seu primer any com a tal. Un «escriptor divorciat» que no és «aquest Josep M. Fonalleras que avui signa aquest paper», però que «s'hi ha identificat del tot». Heus ací la identificació nominal entre autor, narrador<sup>12</sup> i personatge que exigeix Philippe Lejeune per a l'establiment del pacte autobiogràfic, però filtrada per una figuració irònica que el matisa i, fins a cert punt, el qüestiona, com veurem en analitzar la resta de clàusules del pacte.

#### 4.2. Món possible

Una de les clàusules que contribueixen a l'establiment del pacte de lectura és la consideració del món possible que es manifesta en el text, això és, la relació que s'hi produeix entre les nocions de realitat i ficció. Si ens cenyim a la proposta de Tomás Albaladejo (1998: 58-60), veurem que el pacte de lectura d'*Un any de divorciat* exclou la tercera classe de model de món, aquella d'allò que és ficcional no versem-

12. No podem aprofundir ara en la problemàtica sobre l'etiqueta que correspon a l'emissor de l'assaig, que caldria aplicar a *Un any de divorciat* si acceptem que s'inscriu en aquest gènere. Amb tot, com veurem quan parlem de les tipologies textuals en el llibre, té un innegable caràcter narratiu que facilita l'ús de l'etiqueta de narrador. D'acord amb la terminologia de Genette (1972), parlariem d'un narrador extradiagètic homodiegètic.

blant, però que oscil·la entre la primera i la segona classe, és a dir, entre el model de món d'allò que és vertader<sup>13</sup> i el d'allò que és ficcional versemblant. D'acord amb la informació del pròleg, aquesta oscil·lació va generar respostes per part dels lectors mentre es publicaven els articles en premsa:

Al llarg d'aquests mesos he viscut un munt d'anècdotes personals. Hi ha hagut senyores que m'han parat pel carrer i que m'han indicat algun secret domèstic, afectades per les desgràcies del divorciat davant la vida quotidiana. He mantingut una correspondència extensa i intensa amb lectors i lectores que s'han sentit identificats amb les meves aventures o que n'han tret conclusions que anaven molt més enllà del que jo mai havia pretès. Hi ha hagut gent que ha pensat que tot era ficció i n'hi ha hagut que s'han pensat que tot era diguem-ne real. Vaig començar a escriure les notes rere una màscara i, a poc a poc, me l'he anat traient fins que l'escriptor divorciat que protagonitza les notes i aquest Josep M. Fonalleras que avui signa aquest paper s'han identificat del tot (FONALLERAS 2007: 10-11).

### 4.3. Ironia

Gran part dels exemples que hem proporcionat fins ara posen de manifest que la ironia és la clau de volta del pacte de lectura d'*Un any de divorciat*. Així, l'autor afirma que, com a conseqüència de la identificació entre el personatge que protagonitza els articles i ell mateix, «s'ha sentit [...] més impudorós que mai», però alhora expressa la seua confiança que, «a través de la ironia (que no s'ha de reconèixer mai i que mai no s'hauria de confessar) espero haver arribat al pudor, en una operació que, per contradictòria, espero que sigui productiva» (FONALLERAS 2007: 11).

L'equilibri que sosté aquesta paradoxa es basa, en molts casos, en una hàbil combinació de les diferents persones gramaticals, una estratègia que ens servirà com a exemple, ni que siga puntual, de les diver-

13. No oblidem que la premissa del llibre és «la circumstància certa, verídica i comprovable» (FONALLERAS 2007: 9) que l'autor es va divorciar al començament de 2006.

ses manifestacions de la ironia en l'establiment del pacte de lectura d'*Un any de divorciat*. Al primer capítol del llibre dóna veu a l'escriptor divorciat («Sóc escriptor i m'acabo de divorciar. Sóc un escriptor divorciat, doncs» [FONALLERAS 2007: 14]), però després, segons els articles, s'hi refereix en tercera persona, com si fóra, en efecte, un personatge: «L'escriptor divorciat decideix que els diumenges sense nens anirà al bar a esmorzar. Es perdrà els cotxes i la gimnàstica, però no es pot tenir tot, a la vida» (FONALLERAS 2007: 35).

A l'ús d'aquestes dues persones gramaticals cal afegir la presència sovintejada de la segona persona del singular amb valor impersonal, com ara en l'exemple següent: «Viure sol no és fàcil, sobretot quan et comences a plantejar per què has comprat una mànega de pastisser que no faràs servir mai» (FONALLERAS 2007: 17). Sovint aquesta persona gramatical apareix quan hi ha una reflexió de caràcter general, encara que es pugui concretar en l'anècdota que dóna peu a un capítol en particular: «Un dels avantatges del divorci és que prens consciència que tens mainada. Ja ho sabies, però no pas amb la intensitat que ara experimentes» (FONALLERAS 2007: 28).

#### 4.4. Referències a uns altres textos

No ens podem detindre ara a caracteritzar el fenomen de les relacions entre textos, allò que Gérard Genette anomena *trans-textualitat*,<sup>14</sup> i ni tan sols podem exposar tota la casuística que trobem en *Un any de divorciat*, la qual, sens dubte, contribueix a la configuració dels diferents pactes de lectura. Tanmateix, sí que volem subratllar la incorporació al pròleg,<sup>15</sup> ja des del mateix títol,

14. «La transtextualité [és] la transcendance textuelle du texte, que je définais déjà, grossièrement, par “tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes”». (GENETTE 1982: 7)

15. Es tracta, de fet, d'una llarga citació. D'acord amb Genette (1982: 8), estaríem davant d'una de les classes més freqüents de transtextualitat, la *intertextualitat*, basada en una «relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire [...] par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la *citation*».

d'una prosa de Jorge Luis Borges, «Borges y yo», inclosa al volum *El hacedor* (editat per primera vegada l'any 1960). Per mitjà d'aquest recurs, Fonalleras explica i exemplifica la seua interpretació del pacte autobiogràfic, filtrat, una vegada més, per la ironia. Així, l'escriptor divorciat que protagonitza el llibre és una mena de doble i, per això, com l'autor argentí, no sap «cuál de los dos escribe esta página». L'«altre Fonalleras», diu, «s'assembla molt a mi i a les meves circumstàncies, tot i que em consta el seu pervers costum de falsejar i magnificar» (FONALLERAS 2007: 13).

#### 4.5. Tipologies textuais

*Un any de divorciat* no es diferencia substancialment d'altres reculls d'articles de premsa en els quals hi ha un eix temàtic definit (en aquest cas, la vida de l'escriptor divorciat). Així, la tipologia textual argumentativa, pròpia de la columna, és la que predomina en la majoria de capítols, encara que en molts s'inserisquen seqüències narratives que serveixen com a exemple d'allò que s'està argumentant (en trobem una mostra paradigmàtica en l'article «Carnaval, Carnaval»).

Pel que fa a l'estructura global del llibre, és innegable que hi ha un esquelet narratiu basat en el pas del temps: el lector percep com passa l'any de divorciat que dona títol al volum, si bé d'una manera subtil, que contrasta amb la publicació original en premsa, la qual imposava una periodicitat explícita lligada al ritme de publicació del suplement dominical.

Arribats ací, convé preguntar-nos fins a quin punt el pacte de lectura convida a fer una interpretació que done més pes a l'argumentació o a la narració. La presència o el predomini d'unes tipologies textuais o d'unes altres serà un element important per a inclinar la balança, al qual cal afegir la darrera clàusula del pacte: el gènere literari a què adscriuim el llibre.

#### 4.6. Gènere

Com hem vist, el paratext editorial qualificava *Un any de divorciat* com a *relat*, però la seua ubicació en una col·lecció de no-ficció i el seu origen periodístic, vinculat a la columna, és a dir, al periodisme d'opinió, són elements que apunten en una direcció no estrictament narrativa.

Fet i fet, com hem esbossat en l'apartat anterior, ens trobem davant d'una juxtaposició de reflexions i narracions que no tenen com a objectiu prioritari construir la història d'un any de divorciat, sinó oferir una mirada al món des d'aquesta perspectiva i, sobretot, construir la identitat del jo que enuncia el llibre, amb totes les prevencions iròniques que plantegem. Ho veiem al darrer capítol, quan l'autor reprén el motiu de l'estranyesa que li genera el pis on s'ha traslladat després del divorci: «Quan entro al pis, encara el trobo estrany. Com si no fos el “meu” pis, com si demà mateix l'hagués de deixar» (FONALLERAS 2007: 142). Unes línies més avall, ja en el paràgraf final del llibre, es replanteja aquesta distància i conclou de la manera següent: «El detall més robust, ara per ara, del meu viatge sentimental, del que m'espera, és una placa que diu el meu nom, a la bústia. Fa una setmana que l'han col·locat. És de color d'aram, amb lletres de pal, sense sanefes» (FONALLERAS 2007: 143).

Comptat i debatut, com es pot desprendre de la nostra argumentació, considerem que el pacte de lectura d'*Un any de divorciat*, si bé obre la porta a una interpretació en clau narrativa, convida a situar-lo en l'àmbit de l'assaig, de la prosa d'idees de caràcter autobiogràfic. Val a dir, però, que l'autor es refereix al llibre, generalment, com «aquestes notes» (FONALLERAS 2007: 9). Podríem aprofundir en aquesta qüestió i suggerir, per exemple, que aquesta indefinició és una característica pròpia de l'assaig, que sovint es presenta de manera lleugera, amb noms o adjectius que funcionen com a descàrrec, però això ens portaria a un extrem que excedeix l'abast d'aquest treball. Siga com siga, el pacte de lectura variarà substancialment segons el lector adscriba el llibre a un gènere literari o un altre —com també si no arriba a fer cap adscripció d'aquesta classe.

## 5. UN DARRER APUNT

Quan hem parlat del paratext hem obviat, deliberadament, aquella part més esmunyedissa, més rebel, que no és altra que l'epítex, tot allò que parla de l'obra des de fora dels límits físics del llibre on apareix publicada.<sup>16</sup> A banda de la producció de l'autor posterior a *Un any de divorciat*, amb la qual pot dialogar aquesta obra, hi ha, sobretot, aquelles manifestacions que acompanyaren la publicació del llibre, des d'entrevistes promocionals<sup>17</sup> fins a crítiques o ressenyes. Som conscients, en aquest sentit, que el nostre estudi s'afig a l'epítex d'*Un any de divorciat* i que convida, de manera explícita, a llegir-lo com un assaig basat en una suggestiva figuració irònica. Amb tota la modèstia que els correspon, des de l'àmbit acadèmic en què s'insereixen, aquestes pàgines seran, també, un element més a la disposició del lector per a l'establiment dels futurs pactes de lectura que s'activen cada vegada que es llija aquesta obra.

## BIBLIOGRAFIA

- ALBALADEJO (1998): Tomás Albadalejo, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alacant: Universitat d'Alacant.
- BALLART (1994): Pere Ballart, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona: Quaderns Crema.
- BARTHES (2010): Roland Barthes, «The Death of the Author», dins: *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, Londres / Nova York: Norton, p. 1322-1326.
- BENJAMIN (1983): Walter Benjamin, *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica: tres estudis de sociologia de l'art*, Barcelona: Edicions 62.
- BOOTH (1975): Wayne Booth, *A Rhetoric of Irony*, Chigago: University of Chicago Press.

16. «Est építex tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité» (Genette 1987: 346).

17. <<http://www.youtube.com/watch?v=NyggG16bl4Y>> [Consulta: 5 de maig de 2012]

- BORGES (1989): Jorge Luis Borges, *El hacedor*, dins: *Obras completas 1952-1972*, Barcelona: Emecé.
- BOURDIEU (2002): Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, Barcelona: Anagrama.
- ECO (1981): Umberto Eco, *Lector in fabula*, Lumen: Barcelona.
- FONALLERAS (2007): Josep M. Fonolleras, *Un any de divorciat*, Barcelona: Ara Llibres.
- FOUCAULT (2010): Michel Foucault, «What Is an Author?», dins: *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, Londres / Nova York: Norton, p. 1475-1490.
- GENETTE (1972): Gérard Genette, *Figures III*, París: Seuil.
- GENETTE (1982): Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París: Seuil.
- GENETTE (1987): Gérard Genette, *Seuils*, París: Seuil.
- HUTCHEON (1994): Linda Hutcheon, *Irony's edge. The theory and politics of irony*, Londres / Nova York: Routledge.
- ISER (1987): Wolfgang Iser, *El acto de leer*, Madrid: Taurus.
- JAUSS (2000): H. R. Jauss, *La historia de la literatura como provocación*, Península: Barcelona.
- LEJEUNE (1996): Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, París: Seuil.
- MUECKE (1982): D. C. Muecke, *Irony and the Ironic*, Londres / Nova York: Methuen.
- SCHOENTJES (2003): Pierre Schoentjes, *La poética de la ironía*, Madrid: Cátedra.
- SIMBOR *et al.* (2008): Vicent Simbor, *El bricolatge literari. De la paròdia al pastitx en la literatura catalana contemporània*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- SIMBOR *et al.* (2011): Vicent Simbor, *La literatura davant del mirall. Ironia i metaliteratura en l'època contemporània*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.





# NOTES SOBRE L'ACTIVITAT PROFESSIONAL D'ANTONI LÓPEZ-LLAUSÀS FINS AL 1936\*

MANUEL LLANAS I RAMON PINYOL

*Textos Literaris Contemporanis: Estudi, Edició i traducció-UVic*

## SÍNTESI DE LA TRAJEKTÒRIA

Totes les fonts consultades coincideixen que cap a 1920, un cop desentès de l'empresa familiar de la Llibreria Espanyola per desavinences organitzatives amb el pare,<sup>1</sup> el primer negoci que explota Antoni López-Llausàs és una agència de publicitat, i el primer relacionat amb el paper imprès, un taller d'arts gràfiques (A. López-Llausàs, impressor), amb seu al número 95 del carrer de Diputació.<sup>2</sup> Des d'aquest taller, a més, va començar a editar pel seu compte. Segons ho explicava el protagonista mateix en la seva aportació al volum col·lectiu sobre el cinquantenari de la Catalònia, en el negoci de la impremta va

\* Aquesta treball s'inscriu en les investigacions del Grup de Recerca Textos Literaris Contemporanis: Estudi, Edició i Traducció, grup consolidat de la Universitat de Vic (2009 SGR 736).

1. Per a les causes d'aquesta desavinença, cf. Antoni LÓPEZ-LLAUSÀS, «La fundació de la Llibreria Catalònia», dins: *Els cinquanta anys de la Llibreria Catalònia*, Barcelona: Selecta, 1974, p. 12.

2. Sembla que una de les primeres iniciatives de l'agència de publicitat va ser la inserció d'anuncis en els telefonemes; i que la base de la impremta «era una màquina que el dibujante José Porta le compró en Alemania con los marcos que muchos barceloneses —entre ellos mi abuelo— tenían en ese país bloqueados por el gobierno» (Gloria LÓPEZ LLOVET, *Sudamericana. Antonio López Llausàs, un editor con los pies en la tierra*, [s. l.], Random House Mondadori, [2005], p. 17). Entre els clients d'aquest taller s'hi comptaven, entre altres, les publicacions periòdiques següents: *Anuario de Industrias Metalúrgicas*, *Revista Social*, *Revista Textil de la Federación de Fabricantes de Hilados y Tejidos de Cataluña*, *Estilo*, *Color (Revista quincenal ilustrada)*, *Las Señales de los Tiempos (Revista mensual ilustrada)*, *Anuario España Selecta*, *Bella Terra* i el *Bulletin de la Chambre d'Industrie Française en Espagne*; i entre els llibres, publicacions universitàries, del Rotary Club de Barcelona, de la Cambra Oficial del Llibre de Barcelona i de la Mancomunitat.

tenir de socis Joaquim Borralleres i August Matons, contertulians de la penya de l'Ateneu, i l'industrial Joan Artigues. I la primera publicació pròpia que hi va veure la llum va ser la *Història nacional de Catalunya*, de Rovira i Virgili, el procés d'edició de la qual mostra una perspicaça visió comercial:

Donada la lentitud amb què Rovira i Virgili lliurava l'original, i convençut que si esperava a tenir acabada la *Història* passarien molts anys, vaig decidir-me a llançar-la en fascicles setmanals, modalitat que m'estalviava la gran inversió que representava l'edició d'una obra tan important i al mateix temps pressionava l'autor perquè anés donant l'original amb una certa regularitat.<sup>3</sup>

En efecte: a partir de 1922, i amb el segell d'Edicions Pàtria (domiciliades a la seu de la impremta), López comença a publicar —i a imprimir en el seu taller— aquella obra d'Antoni Rovira i Virgili; l'èxit assolit l'obliga «a buscar una persona que pogués portar un fitxer de subscriptors, enviar-los setmanalment el fascicle, cobrar-lo, etc.».<sup>4</sup> Aquesta persona va ser Josep M. Cruzet, que entrava així en l'empresa. En aquests primers temps va tractar López, a la penya de l'Ateneu, Josep Pla, que n'ha deixat unes pinzellades superficials i un judici («López era interessat, abans que tot, en la impremta i la llibreria») que, en la infravaloració implícita de l'activitat d'editor, compareixen altres coetanis seus.<sup>5</sup> Segons Gloria López Llovet, néta del nos-

3. Antoni LÓPEZ-LLAUSÀS, «La fundació de la Llibreria Catalònia», *op. cit.* p. 13-14. Aquesta versió coincideix en línies generals amb la que el mateix López va explicar en l'entrevista concedida a Baltasar Porcel el 1970: «Vaig emprendre el vol pel meu compte. Primer vaig muntar una agència de publicitat, que va anar estupendament. I després una impremta, on van participar amb diners Quim Borralleres i August Matons, de la tan cèlebre penya de l'Ateneu, de la qual jo vaig ésser un assidu. En aquesta impremta vaig començar a fer llibres en català d'una notable envergadura, com ara la *Història nacional de Catalunya*, de Rovira i Virgili, que sortia en fascicles [...]» (Baltasar PORCEL, *Obres completes. Grans catalans*, Barcelona: Proa, 1994, p. 681).

4. Antoni LÓPEZ-LLAUSÀS, «La fundació de la Llibreria Catalònia», *op. cit.*, p. 14.

5. Josep PLA, «La penya de l'Ateneu», dins: *Prosperitat i rauxa de Catalunya, Obra completa*, 32, Barcelona: Destino, 1977, p. 494-496 (la frase extractada pertany a la p. 496).

tre home, el seu avi es va vendre l'agència de publicitat, però va continuar gestionant-la uns quants anys més: «el negocio de publicidad fue adquirido por la Agencia Harvas [sic] de París y se nombró a mi abuelo gerente de esta sección. Desde su puesto, consiguió un contrato con dirigentes de la Exposición de Barcelona que representó para la agencia muchos millones de francos». <sup>6</sup> Si López manté l'activitat de publicitari almenys tota la dècada dels vint, la d'impressor la potencia notòriament. A partir del taller primitiu esmentat, el 1930 entra com a accionista minoritari (una mica menys d'un terç de les accions: sis-cents de les dues mil desemborsades) a una empresa de nova planta, Nagsa (Nacional de Artes Gráficas S.A.), de fet un canvi de nom de la impremta Mediterráneo (que, entre altres activitats, aixoplugava una revista del mateix nom). A banda d'aquestes dades, el Registre Mercantil informa també que López cobreix el valor de les seves accions amb utilitatge d'imprimir, mobles i algunes matèries primeres, tot plegat sens dubte procedent de la primera impremta: «para desembolsar el valor de trescientas mil pesetas aporta varias máquinas para el trabajo de imprenta, instalación, mobiliario, papel y otros materiales». Dins la nova societat, López fa de director gerent, amb facultats amplíssimes i un contracte gairebé blindat. <sup>7</sup> Una de les primeres iniciatives de Nagsa, el mateix 1930, és el llançament d'una revista gràfica en rotogravat, *Imatges*, que, a desgrat del fracàs comercial (plega el mateix any), amb el temps s'ha convertit en una capçalera de referència en la història de la nostra premsa. <sup>8</sup>

6. Gloria LÓPEZ LLOVET. *Sudamericana. Antonio López Llausàs, un editor con los pies en la tierra*, op. cit., p. 25.

7. Segons la inscripció registral, en efecte, «El director gerente nombrado en virtud del presente artículo solo podrá ser removido de su cargo por causa de incapacidad física declarada o por otras que den lugar a procedimiento de oficio relacionados con el ejercicio de sus atribuciones». Cal fer notar que Nagsa es troba inscrita, no pas al Registre Mercantil de Barcelona, sinó al de Madrid, perquè la societat hi trasllada el domicili social el 1947.

8. Així ho explica Josep Miracle, un altre dels primers col·laboradors en les iniciatives de López-Llausàs: «La seva capacitat creadora el menà a fusionar la seva impremta amb la que havia tingut la desapareguda revista *Mediterráneo*, i, posat que la nova impremta —la Nagsa— estava utilçada amb el material de rotogravat amb el qual es tirava aquella revista, López-Llausàs tingué la idea d'aprofitar aquell material i de

Simultàniament a aquestes iniciatives, el maig de 1924 López-Llausàs funda, a la plaça de Catalunya, la Llibreria Catalònia, nom compartit amb l'editorial que, a partir dels fons de l'editorial Catalana, comença a ser activa a finals d'aquell mateix any.<sup>9</sup> Per afrontar la creació de la nova empresa, López comptava amb un capital de cent mil pessetes, aportades majoritàriament per la família de dos empleats de la casa, Manuel Borràs de Quadras i Josep M. Cruzet. I, a desgrat dels bons auguris i el cèntric emplaçament, la llibreria no comença a prosperar i prendre volada fins que s'hi incorpora, en qualitat de principal encarregat, un dels fills del llibreter Antoni Palau i Dulcet.<sup>10</sup> Quan, el 1931, la seu compartida de la llibreria i l'editorial es trasllada al número 3 de la ronda de Sant Pere, la societat privada constituïda pels tres socis feia un parell d'anys que s'havia transformat en societat anònima, amb un capital inicial de mig milió de pessetes repartides en mil accions (sis-cents del tipus A, reservades als fundadors, i quatre-cents del tipus B, que, en paraules de la inscripció registral, «quedan en cartera para ser suscritas previo acuerdo del consejo»); López hi consta com a director gerent i Cruzet, a partir de setembre de 1932, com a director administratiu. Segons el testimoni de López mateix, aleshores en l'anònima hi entren també com a accionistes (se sobreentén que amb accions del tipus B) «molts dels nostres amics» (i esmenta, entre altres, Francesc Cambó, Claudi Ametlla, Domingo Valls i Taberner i Delmir de Caralt).<sup>11</sup> Entre una cosa i l'altra, la Catalònia s'erigeix en una llibreria molt dinàmica i versàtil, de fet en un centre cultural promotor de mül-

---

fundar una revista gràfica catalana en rotogravat que batejà amb el títol de *Imatges*» (p. 189) Josep MIRACLE, «Antoni López-Llausàs», dins: *Mestres i amics*, Barcelona: Selecta, 1985, p. 185-194. Entre la clientela de Nagsa hi havia les Cambres de Comerç Americanes a Espanya, publicacions mèdiques i de l'Ateneu Barcelonès, obres de Francesc Cambó i revistes com *El Be Negre*, *Justícia Social*, *La Internacional Comunista* i *L'Actualitat Artística*.

9. Cf. Manuel LLANAS i Ramon PINYOL, «El traspàs de l'Editorial Catalana a Antoni López-Llausàs (1924-1925): context i documents», *Els Marges*, núm. 95 (2011), p. 72-93.

10. Per a totes aquestes vicissituds, cf. Antoni LÓPEZ-LLAUSÀS, «La fundació de la Llibreria Catalònia», *op.cit.*, p. 14-27.

11. Cf. *Ibidem*, p. 27-28. Aquests accionistes no figuren en les inscripcions registrals de l'empresa.

tiples activitats.<sup>12</sup> Així, esdevé un centre de subscripcions a revistes, autòctones i, en especial, estrangeres («franceses, angleses, americanes i alemanyes sobre arts, ciències, modes, viatges, història, política, esports, etc.»);<sup>13</sup> despatxa també articles d'escriptori i papereria; brinda un servei d'informes bibliogràfics gratuïts; ofereix relligats de volums «de luxe i econòmics»; estableix un sistema de vendes a terminis; organitza, al mateix local de la botiga, curssets de català, confiats, segons sembla, a Josep Miracle;<sup>14</sup> alberga una sala d'exposicions i conferències; o, en fi, se suma als actes del dia del llibre amb un gran desplegament publicitari i comercial al carrer. Per contrast, el viatge de Cruzet a Buenos Aires per obrir-hi una llibreria destinada a difondre llibres catalans sembla obeir a un motiu merament circumstancial.<sup>15</sup>

De l'activitat estrictament editorial de l'empresa, ens en ocuparem tot seguit. López mateix consigna que va firmar un contracte amb

12. En dóna fe un curiós i ben interessant opuscle que el 1949 publica la llibreria (rebatejada Casa del Libro des del final de la guerra) per commemorar els primers vint-i-cinc anys d'existència. Escrit, imperativament en castellà, sota forma d'un diari, titulat *Veinticinco años de librería (Apuntes de un dependiente)*, redactat per Carles Soldevila (que transcriu fragments de les memòries d'un presumpte empleat de la casa, Marçal Pineda, pseudònim amb què Soldevila firma dues traduccions a la col·lecció «Biblioteca Univers»), il·lustrat per Josep Narro i J. Clusellas, el text ressegueix les diferents etapes de l'establiment, narra anècdotes, reporta experiències i vivències o descriu visites de personatges cèlebres.

13. Així consta en un full publicitari de la llibreria, on consta ja el domicili de la ronda de Sant Pere. Tot seguit d'aquesta relació de publicacions periòdiques afegeix: «No oblideu que avui ningú no pot prescindir de les revistes o magazines que ens posen al corrent, sense esforç, de tot allò que ens interessa i que contribueix a enriquir la nostra cultura, el nostre gust i la nostra sensibilitat».

14. Cf. Josep MIRACLE, «Antoni López-Llausàs», *op. cit.*, p. 191-193.

15. La revista argentina *Ressorgiment* encapçala la notícia amb el següent paràgraf: «És a l'Argentina el compatrici J. M. Cruzet, representant de cases editorials de Barcelona, qui ha vingut a estudiar la possibilitat d'establir a Buenos Aires una llibreria, l'objecte bàsic de la qual fóra la difusió de les obres catalanes» (any 1926, p. 2000). Segons explica López-Llausàs, Cruzet, «seduït pels cants de sirena d'en Jacint Puget —el català de la Patagònia tan ben glossat per en Josep Pla en un dels seus magnífics papers— va decidir seguir-lo a Tierra del Fuego [...]. Per sort per a la Catalònia, l'absència d'en Cruzet no va durar més enllà d'un any [...]» (Antoni LÓPEZ-LLAUSÀS, «La fundació de la Llibreria Catalònia», *op. cit.*, p. 23).

Joan Estelrich per dirigir una col·lecció (la «Biblioteca Literària») i es refereix molt succintament a altres iniciatives, com els «Quaderns Blaus», la «Biblioteca Univers» o la continuació del magazín *D'Ací i d'Allà*.<sup>16</sup>

## IDEES SOBRE L'EDICIÓ

A desgrat d'un corrent d'opinió dels seus coetanis, que atorguen a l'activitat estrictament editora de López-Llausàs una importància menor, es tracta d'un dels poquíssims editors nostres anteriors a 1936 que no tan sols reflexiona sobre les característiques del propi ofici, sinó que alhora discuteix els criteris dels directors de col·leccions i implanta sistemes comercials renovadors. Convé exhumar aquí el pròleg que va escriure el 1929 per a *El món dels llibres*, de l'editor Bernard Grasset, un aplec d'articles aparegut aquell mateix any a París amb el títol de *La chose littéraire*.<sup>17</sup> D'una banda, López demostra que estava al dia de les novetats de l'ofici; de l'altra, posa de manifest que aquell editor era el model que l'inspirava, «el més renovador dels editors francesos».<sup>18</sup> Així, els quatre valors de Grasset que destaca són els següents: *a*) dedicació a l'edició literària, no pas elitista i minoritària, sinó dirigida a un públic ampli tot i conservant dignitat i ambició intel·lectuals; *b*) motivació cultural molt més que no pas empresarial o mercantil; *c*) perfil intel·lectual; i *d*) implantació d'estratègies de màrqueting empresarial en el negoci editorial: «llançaments provocants d'autors i llibres» i «domini de la publicitat gairebé coactiva més que persuasiva». Tot seguit, López

16. Cf. Antoni LÓPEZ-LLAUSÀS, «La fundació de la Llibreria Catalònia», *op. cit.*, p. 23-24. Per a una visió global de la producció editorial de la Llibreria Catalònia, cf. Manuel LLANAS, *L'edició a Catalunya: el segle XX (fins a 1939)*, Barcelona: Gremi d'Editors de Catalunya, 2005, p. 297-302.

17. Amb la publicació d'aquest volum, López va voler celebrar el cinquè aniversari de l'empresa.

18. El judici pertany a Jordi Castellanos, que també s'ha referit a aquest pròleg: Jordi CASTELLANOS, «Mercat del llibre i cultura nacional (1882-1925)», *Els Marges*, núm. 56 (1996), p. 5-38 (les paraules reproduïdes es troben a la p. 29).

aporta punts de vista propis, també quatre: *a*) els problemes del llibre, els mateixos a Barcelona i a París; fracàs de les iniciatives per substituir editors i llibreters, que «juguen un rol important, per no dir imprescindible»; *b*) necessitat d'ampliar el «fins avui petit nucli d'escriptors»; *c*) desig de comptar amb la premsa per incrementar «la xifra de lectors catalans», decuplicada en «els deu darrers anys», i *d*) la professionalització dels escriptors; si els tiratges fossin de deu i de quinze mil exemplars, «en llocs dels de dos o tres mil que fem avui», «l'escriptor que faci un parell de llibres l'any, tot compaginant aquesta tasca amb la col·laboració en diaris i revistes, podrà viure decorosament».

Podem arrodonir ara aquests punts de vista amb els defensats en una carta a Joan Estelrich del 22 de desembre de 1926;<sup>19</sup> López li retreu que els dos darrers títols de la «Biblioteca Literària», el primer d'Alfons Maseras i el segon de Joan Puig i Ferrer, no eren textos originals, sinó aplecs d'escrits ja publicats,<sup>20</sup> una pràctica que, segons ell, fa que la col·lecció perdi lectors, atrets només per les obres inèdites:

Ahir vaig rebre l'original d'en Maseras, que he donat a les caixes, però amb sorpresa he vist que és també una cosa rescalfada, como lo mateix d'en Puig i Ferrer. Lo d'en Maseras encara sols en pagarem 300 ptes, però lo d'en Puig trobo que és excessiu el preu de 600 ptes per una colla d'articles que sols un o dos són inèdits. Hem de declarar guerra a mort a tot lo que no sigui inèdit, la venda se'n perjudica i el públic que ja ho ha llegit se sent enganyat. [...] Ara ja és fet, però com a principi, creieu-me Estelrich, fem-ho com vos dic.

19. Carta mecanografiada amb signatura autògrafa pertanyent a l'Arxiu Joan Estelrich, avui a la Biblioteca de Catalunya; devem la còpia a l'amabilitat de Manuel Jorba, que ens la va facilitar temps enrere (cf. Manuel JORBA, «Un arxiu per a unes memòries: el fons Joan Estelrich de la Biblioteca de Catalunya», dins: *Actes de les jornades d'estudi sobre Joan Estelrich*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2010, p. 155-183). Tots els altres documents privats que, referents a López-Llausàs i a Estelrich, esmentem o comentem a continuació, tenen la mateixa procedència. Altrament, els hem transcrit adaptant-ne només l'ortografia als usos vigents.

20. Es tracta de *Una mica d'amor*, de Puig i Ferrer, i de *Figures d'argila*, de Maseras, volums 95 i 97, respectivament, de la «Biblioteca Literària».



## ANTONI LÓPEZ-LLAUSÀS I JOAN ESTELRICH

Entre els col·laboradors editorials d'Antoni López-Llausàs sobresurten especialment Carles Soldevila i Joan Estelrich. Al primer, que dirigia el magazín *D'Ací i d'Allà* i la «Biblioteca Univers» (col·lecció ja estudiada amb detall per Montserrat Bacardí),<sup>21</sup> aquí no escau referir-s'hi. En canvi, sí que ens ocuparem, perquè disposem de material inèdit, de la relació entre López i Estelrich, poc o no gens coneguda. Ignorem quan van entrar en contacte,<sup>22</sup> però sembla segur que, amb la cessió del fons de llibres i de revistes de l'Editorial Catalana feta a López entre finals de 1924 i principis de 1925 (procés que hem estudiat en un article recent),<sup>23</sup> el contacte mutu es va intensificar. Estelrich, director literari d'aquella empresa editora — vinculada, recordem-ho, a la Lliga— des de 1919, quan va deixar-la Josep Carner, ja era un home de confiança de Cambó i en qualitat de tal dirigia l'editorial Alpha i la Fundació Bernat Metge. Convé tenir present, també, que el president del consell d'administració de l'Editorial Catalana era, precisament, Francesc Cambó. En tot cas, en aquell traspàs la intervenció d'Estelrich va ser de primer ordre, fins al punt que, tal com figura en un dels documents exhumats en l'article esmentat, López i Estelrich van arribar a formar una societat privada per administrar conjuntament «totes les publicacions de l'Editorial Catalana».<sup>24</sup>

21. Montserrat BACARDÍ, «Carles Soldevila, socialitzador de la literatura», *Qua-derns. Revista de Traducció*, núm. 8 (2002), p. 51-66.

22. Ambdós eren personatges públics i catalanistes destacats, que devien trobar-se amb freqüència en determinats cercles. Afegim-hi que pertanyien al Rotary Club de Barcelona, com es veu clarament en aquests curiosos comentaris que fa el polític a l'editor en una carta del 25 de novembre de 1930: «En conclusió: és indispensable un major contacte entre nosaltres; sols així podem ésser-nos útils mútuament, la reunió rotària no serveix per al cas, sobretot amb les noves reglamentacions, que semblen encaminades a la nostra cretinització progressiva: pràcticament resulta que allà a on puc menys parlar amb els amics és en el Rotary; algun dia n'haurem de parlar públicament als companys».

23. Manuel LLANAS i Ramon PINYOL, «El traspàs de l'Editorial Catalana a Antoni López-Llausàs (1924-1925): context i documents», *op. cit.*

24. *Ibidem*, p. 76 i 92-93.

De tota manera, la responsabilitat de l'intel·lectual de Felanitx en la Llibreria Catalònia se cenyia a la direcció i la producció de la «Biblioteca Literària», la col·lecció emblemàtica de l'Editorial Catalana, en el futur de la qual López tenia posada la confiança. Una confiança que Estelrich no va satisfer. De fet, la correspondència entre tots dos revela, per un costat, reiterats retrets, més o menys explícits, de López i, per l'altre, excuses vàries d'Estelrich per no haver complert degudament les seves obligacions. Per il·lustrar-ho en donarem tres petites mostres, separades entre si per intervals de temps. La primera ja l'hem esmentat més amunt: la carta del 22 de desembre de 1926 en què López discrepava dels criteris d'Estelrich en la tria de títols per a la col·lecció. La segona, també de López i datada Barcelona el 6 de novembre de 1928, és un llarg report sobre l'estat de la «Biblioteca Literària», amb un seguit d'interessants consideracions i de propostes per millorar-ne la gestió i la rendibilitat encapçalades per aquest paràgraf:

Aquesta carta no té altre objecte que fixar un xic la conversa tinguda ahir amb vós a propòsit de la «Biblioteca Literària», a la fi de que us obriu un petit dossier d'aquest assumpte, i posant-hi el vostre esforç i la vostra intel·ligència, que és molta, portar a bon port lo que d'altra manera aniria fatalment a les roques.

I continua després detallant un pla de publicació, calcula els costos d'edició, estableix els mecanismes d'entrega d'originals i la correcció, determina el tiratge i explica com hauria de ser la publicitat, per concloure amb aquesta consideració final:

Jo crec, amic Estelrich, que si fem tot això amb entusiasme i puntualitat, a més de fer un bé a les lletres catalanes, millorarem el negoci que podem fer amb aquesta Biblioteca, que com vós sabeu, ha sigut poc menys que ruïnós en els darrers anys.

El 1930, però, les coses sembla que seguien pel mateix camí. Així ho palesa la tercera de les mostres esmentades: una llarga i densa carta del 19 de novembre d'aquell any de López a Estelrich, que es trobava

al balneari suís de Rigi-Kaltbad; l'editor li exposa amb detall l'estat financer relacionat amb la «Biblioteca Literària» (i també de les revistes que li foren cedides per l'Editorial Catalana),<sup>25</sup> que presenta com a molt delicat; afirma que en continuarà la publicació només per patriotisme i si s'hi fan un seguit de canvis, com ara que Estelrich, també per patriotisme, deixi de cobrar el sou que tenia assignat per dirigir-la (sis-cents pessetes) o bé que li faci arribar «les obres a punt d'anar a les caixes, lliures de tot altre gasto». I per reblar l'assumpte, es mostra així de contundent:

[...] ja comprendreu que si jo no veig la manera de fer beneficis en una publicació no se'm pot exigir tampoc el sacrifici de la continuació de la mateixa. A part d'això, i sense ànim de fer-vos cap retret, crec sincerament que si la direcció de «Biblioteca Literària», l'haguéssiu portada d'una manera efectiva, i no encarregant a corre-cuita una traducció al que teníeu més a la vora, en el moment que jo us apretava demanant-vos original, d'altra manera haurien anat les coses, i no ens trobaríem com ara, que per les raons que siguin, el fet és que, fora del llibre d'en Roig i Raventós,<sup>26</sup> que les meves visites em costa per arrencar-li, no podem aspirar a vendre a part dels subscriptors que són ja per sota dels 800, més enllà de 150 exemplars.

Tot i les bones intencions d'Estelrich en la seva resposta del dia 25, el fet és que les coses no es devien arreglar i la «Biblioteca Literària» va desaparèixer l'any següent, el 1931, després de publicar tres títols més.<sup>27</sup> I el mateix Estelrich no ens consta que edités cap altre llibre seu a la Llibreria Catalònia, ja que el darrer que hi publicà fou aquell mateix any: *De la Dictadura a la República*.

25. Diu que el conjunt de les revistes s'aguanta de «miracle» i que els beneficis del *D'Ací i d'Allà* en bona part es perden per culpa del «tinglado» de la «Biblioteca Literària».

26. Es tracta d'*Esbarzer*, el número 128 de la col·lecció, darrer llibre que hi aparegué el 1930.

27. No ens consta que en sortís cap més a partir del que porta el núm. 132: Alfons Maseras, *El retorn i altres novel·les*.

## L'EDICIÓ DEL DICCIONARI FABRA

Hi ha, encara, un aspecte de la col·laboració entre els dos personatges que, si no anem errats, era desconeguda i sobre la qual aporta dades d'interès el Fons Joan Estelrich. És ben sabuda la participació de López-Llausàs en l'edició del *Diccionari general de la llengua catalana* (DGLC) de Pompeu Fabra,<sup>28</sup> els drets d'edició del qual va tenir sempre, fins a la darrera reedició.<sup>29</sup> L'Institut d'Estudis Catalans, les Oficines Lexicogràfiques del qual dirigia Fabra, davant l'ofec a què la dictadura primoriverista sotmetia la institució, no podia tirar endavant el projecte de confeccionar i publicar un gran repertori lexicogràfic, eina absolutament imprescindible per a la normativització i la normalització lingüístiques. Segons ha explicat Josep Miracle,<sup>30</sup> en trobar-se un dia pel carrer Fabra i López, aquest últim s'interessà per l'estat del diccionari de l'Institut i el filòleg li va respondre que, tal com anaven les coses, no sortiria ni en cinquanta anys. Aleshores López li va proposar que, «per sortir del pas», ell en fes un. Van acordar de treure'l en un termini de set anys. «López hi interessà Cambó», com afirma Miracle, que va subvencionar d'alguna manera el projecte, si més no en la fase inicial. El mateix Fabra, en el pròleg a la primera edició del DGLC (1932), agraeix en dos moments el mecenatge de Francesc Cambó, alhora que presenta l'obra com «el *canemàs* del futur Diccionari de l'Institut» i com una «iniciativa de la Secció Filològica», la realització de la qual li ha portat «sis anys». Hi ha, doncs, una divergència entre Fabra i Miracle sobre l'origen de la iniciativa que, de moment, no podem aclarir.

28. El *Diccionari general de la llengua catalana* (aparegut en volum pel desembre de 1932) va sortir primer en 19 fascicles, distribuïts de principi de novembre de 1931 al 30 de novembre de 1932. Segons un «Advertiment de l'editor», la publicació en trameses quinzenals es fa primer així per «la impaciència amb què és esperada aquesta obra». Sobre aquesta qüestió, cf. la «Nota dels editors» [Jordi MIR i Joan SOLÀ], dins: Pompeu FABRA, *Obres completes*, 5, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2007, p. 9-11.

29. Va sortir el 1994 i fou la 32a.

30. Josep MIRACLE, *Pompeu Fabra*, Barcelona: Proa, 1998, p. 535-536. Miracle mateix s'ha referit també, i en els mateixos termes, a la trobada i a la iniciativa de López en un altre lloc: «Antoni López-Llausàs», *op. cit.*, p. 185-194.

La intervenció de Cambó podria haver-se concretat a pagar la feina de Fabra, que —desposseït el 1924 per la Mancomunitat de Catalunya, intervinguda per la dictadura, de la càtedra de gramàtica catalana de la qual era titular— sobrevivia amb el sou migrat de les Oficines Lexicogràfiques de l'IEC i amb col·laboracions editorials. En tot cas, l'ajut del polític de la Lliga va venir de la mà de Joan Estelrich. Es diria que, des del primer moment, López-Llausàs va involucrar-lo en la producció del DGLC, una participació no exempta de problemes. En efecte, si suposem, com apunten tots els indicis, que la trobada entre López i Fabra es va produir cap a 1925, un esborrany d'un conveni privat entre López i Estelrich amb data de 31 de desembre d'aquell any posa en descobert que l'encarregat de fer les gestions per aconseguir finançament de Cambó va ser Estelrich, que també havia de responsabilitzar-se del procés editorial de publicació de l'obra:

1. El Sr. A. López-Llausàs encarregarà, en contracte que s[erà] conegut pel Sr. Joan Estelrich, al Sr. Pompeu Fabra, un Diccionari de la llengua catalana, del qual el Sr. Estelrich cuidarà especialment d'estudiar la seva presentació, corregirà les proves que no corresponguin directament al Sr. Fabra, de la preparació i duració de la propaganda i en general de tots aquells aspectes tècnics i científics que assegurin un major valor a l'obra.

2. El Sr. Estelrich, si ve no vindrà obligat a fer cap aportació de capital per a dur a terme la publicació del Diccionari Fabra, cercarà, en cas que el Sr. A. López-Llausàs les necessiti, aquestes aportacions en forma de préstec o de participació en el negoci d'edició del Diccionari entre aquelles personalitats que han aportat altres vegades el seu concurs material a les obres de cultura catalana.

El mateix document detalla que Estelrich no sols no estava obligat a aportar-hi capital, sinó que tampoc no havia d'assumir-ne possibles pèrdues. En canvi, però, rebria un terç dels beneficis d'explotació (els altres dos terços serien per a López-Llausàs). Ignorem si aquest conveni es va arribar a signar en aquests termes o bé va ser modificat. Si gui com vulgui, en altres textos epistolars s'hi refereixen tant López com Estelrich, en graus diversos de tensió. Així, en una carta del 27 de maig de 1926 no gaire fàcil d'interpretar, el primer deia:

Amic Estelrich:

Aquí va el contracte perquè el tingui i el vegi en Cambó o en faci lo que li sembli. Us agrairia si poguéssiu fer-me reintegrar les 1.200 pts. pagades an en Fabra. Jo tinc de liquidar a la Fundació Bernat Metge abans de fi de mes unes pessetes i em vindria bé tocar aquestes.

Potser Cambó encara no havia fet efectiva alguna quantitat que López havia avançat? El segon paràgraf, que va de dret a la relació Estelrich-Cambó, així ho pot fer pensar. En qualsevol cas, Estelrich i López van continuar amb el projecte, com recordava l'editor en una carta a Estelrich del 19 de novembre de 1930:

Vós efectivament vareu ésser el que en parlàreu amb en Fabra<sup>31</sup> i el que vareu influir prop d'En Cambó perquè ens facilités la forma de portar-lo a cap, i jo us vaig prometre, i us donaré molt a gust, encara que fos un mal negoci, que no crec que ho sigui, la pesseta per exemplar venut que tenim convinguda, sense que això vulgui dir, que si per conveniència vostra, no meva, voleu que busquem la forma de liquidar d'un cop aquesta quantitat, no pugem fer-ho.

En la resposta, del dia 25 del mateix mes, Joan Estelrich diu que, havent superat els tràngols (de salut i econòmics) d'aquell any, s'estima més deixar les coses tal com estan, però demana de ser informat «del curs de l'obra» i que López no dubti a enviar-li «proves». No sabem si mai va arribar a veure'n o a corregir-ne. Aquesta tasca, duta a terme en contacte amb Fabra, va recaure, com és sabut, en un treballador de Nagsa, Josep Miracle, que es va acabar convertint en col·laborador estret del filòleg. És possible que, un cop endegada la publicació en fascicles del DGLC,<sup>32</sup> que comercialment va anar molt bé,

31. Hem de suposar que es refereix aquí al fet que Estelrich va ser qui va fer els tractes amb Fabra per concretar l'ajut de Cambó, i no pas que la iniciativa de la publicació del DGLC vingués d'Estelrich.

32. Fabra no va voler aprofitar la gran campanya publicitària que López havia ideat per llançar el llibre, coincidint amb el centenari de l'oda «A la pàtria» (1933), tot i que va permetre'n una part (Josep MIRACLE, *op. cit.*, p. 550). Observem que aquella primera edició de 1932 va sortir amb el peu de Llibreria Catalònia, però que els drets

López liquidés el contracte amb Estelrich, com sembla insinuar-se en una carta del segon al primer datada el 18 de desembre de 1931:

Ja deveu recordar també que tenim un contracte pel que afecta al Diccionari Fabra. Vós un dia vareu fer-me la indicació que us plauria liquidar-lo d'un cop. Potser el vinent gener, en què necessitaré alguns ingressos extraordinaris, m'acolleixi a la vostra suggerència.

No disposem, per ara, de més testimonis documentals sobre relacions editorials posteriors entre els dos personatges.

---

eren de López, que en les edicions de postguerra, desapareguda la marca Catalònia, hi va figurar explícitament.

# LA RECERCA EN EL CORPUS LITERARI DIGITAL: DOS EJEMPLOS\*

JORDI MALÉ I JOAN R. VENY-MESQUIDA  
*Grup de Recerca Aula Màrius Torres-UdL*

El Corpus Literari Digital (CLD) és un projecte realitzat pel Grup de Recerca Aula Màrius Torres i per la Càtedra Màrius Torres de la Universitat de Lleida que pretén preservar, difondre i promoure els estudis sobre el patrimoni literari català contemporani. Cal entendre per patrimoni literari el gruix de *documents* (escrits, gràfics, sonors i audiovisuals) que testimonien l'existència dels *monuments* que són les obres literàries, és a dir: autògrafs (manuscrits i mecanoscrits), quaderns de notes i proves d'impressió, edicions originals, publicacions periòdiques, enregistraments amb la veu dels escriptors i enregistraments audiovisuals amb la imatge dels escriptors. Aquesta tipologia determina les cinc seccions de què consta el Corpus: Hemeroteca, Biblioteca, Manuscrits, Fonoteca i Videoteca.

Cada secció conté un catàleg de consulta (per títols en el cas de l'Hemeroteca i per autors en les altres seccions), a més de presentar blocs de documents temàtics, de format o de procedència. Totes les seccions estan vinculades entre elles a través de la base de dades del Corpus, una base de dades de textos. Un cop els documents han estat digitalitzats, mitjançant el buidatge de cada llibre, de cada revista, de cada plec de manuscrits i de cada enregistrament, els respectius textos es converteixen en registres bibliogràfics, als quals corresponen o bé una imatge (manuscrit, pàgina de llibre o de revista) o bé un arxiu sonor o audiovisual (enregistraments): <http://www.catedramarius-torres.udl.cat/materials/index.php>

\* Aquest estudi s'ha elaborat en el marc del projecte I+D FFI2010-16491/FILO, finançat pel Ministerio de Ciencia e Innovación, i del Grup de Recerca Aula Màrius Torres (2009 SGR 423), finançat per l'AGAUR.



El CLD vol ser una plataforma i una eina per a promoure la recerca sobre el patrimoni literari català. Actualment, les dues principals línies d'investigació que desenvolupa el Grup de Recerca Aula Màrius Torres en el marc del projecte són la crítica literària i la crítica filològica. Tot seguit oferim exemples de l'una i de l'altra.

#### EL PRIMER ESTADI DE LA CRÍTICA. UN BLOC DE NOTES DE CARLES RIBA SOBRE JOSEP PLA

Entre el març de 1922 i el febrer de 1923 Carles Riba va fer una estada a Alemanya per estudiar amb el filòleg Karl Vossler gràcies a una beca del Consell de Pedagogia de la Mancomunitat. Durant el sojorn alemany va escriure dos dels seus tres grans estudis d'estilística, seguint les directrius de Vossler (i potser de Leo Spitzer):<sup>2</sup> el pròleg a l'antologia *Poesies* de Verdaguer (inicialment publicat en tres articles a *La Veu de Catalunya* entre abril i maig de 1922) i la sèrie de dotze articles dedicada a l'estil de Francesc Pujols (publicada a *La Veu de Catalunya* entre juliol de 1922 i febrer de 1923). El tercer gran estudi estilístic l'escriuria tres anys després: la sèrie de quatre articles dedicats a Josep Pla (apareguts a *La Publicitat* entre setembre de 1926 i gener de 1927).<sup>3</sup>

El grau de complexitat d'aquests articles és molt elevat perquè Riba fa una dissecció minuciosa i molt aprofundida de l'estil dels tres primers llibres de Pla (*Coses vistes*, 1925; *Rússia*, 1925; i *Llanterna màgica*, 1926). Pot ajudar a comprendre'ls, però, la consulta d'un petit bloc de notes que es conserva entre els manuscrits de Riba i que és ple d'anotacions i comentaris en relació amb els esmentats llibres de Pla.<sup>4</sup> És prou evident que aquest bloc constitueix el primer estadi,

2. Vegeu GUARDIOLA 1990: 213.

3. Sobre la sèrie verdagueriana, vegeu MALÉ 2002b; sobre la de Pujols, MALÉ 2002a; i sobre la de Pla, MALÉ 2000.

4. Aquest bloc, dipositat a l'Arxiu Nacional de Catalunya, ha estat digitalitzat i incorporat dins el Corpus Literari Digital, juntament amb la totalitat de manuscrits de Riba (tant els que conserven a l'ANC com els que es troben a la Biblioteca de Catalunya, i alguns altres en mans de particulars). El bloc es pot consultar a través del Cercador general del CLD:

parcial i embrionari, dels articles ribians sobre Pla. Això és: Riba va llegir les tres primeres obres de l'autor empordanès tenint a mà aquest bloc, en el qual va anotar aquells passatges planians que li suscitaven algun interès crític, alguns dels quals va acompanyar de breus comentaris que poden ser considerats esbossos dels judicis crítics que plasmarà a la sèrie de quatre articles de *La Publicitat*. Aquest bloc, doncs, ens permet d'assistir, com si diguéssim, a la cuina de la crítica ribiana, i ens permet de reconstruir la seva praxi analítica.

Un primer exemple. Al quart article de la sèrie, tot comentant l'estil de la prosa planiana, Riba escrivia: «...la seva construcció és la col·loquial, baldament pateixin la sintaxi o l'orella; per la raó senzilla, que és la que més de prop segueix el moviment natural de les coses. És aquest, que l'orienta i el comanda» (RIBA 1927: 278-279).

A què es refereix Riba amb «el moviment natural de les coses»? I com percep Riba que la prosa col·loquial de Pla reflecteix aquest «moviment»? Al full núm. 20 del bloc de notes Riba va apuntar: «El paisatge al començament de la història de Carrau (C. V. p. 49). Moviment. Verbs.» Si llegim l'inici de la «Història de Carrau» a la p. 49 de la primera edició de *Coses vistes* trobem aquests verbs de moviment: «El paisatge, sota els núvols blancs de la tarda s'estén, s'ajeu al sol com si reposés d'un llarg desvari».<sup>5</sup>

Riba encara va anotar un altre exemple al bloc de notes, al full 21: «Moviment. «i per la línia del llom de la muntanya hi volen uns pins» (C. V. p. 71).» I en uns altres fulls del bloc (19-20), sentenciava: «El paisatge de J[osep] P[la] no té permanència, sinó durada, successió de fenòmens, no eternitat de forma.»

A això es referia, doncs, quan apuntava que la construcció col·loquial del prosista seguia «el moviment natural de les coses». I la darrera anotació del bloc citada permet d'entendre més clarament per què Riba va iniciar el tercer article de la sèrie planiana (el dedicat al paisatge) referint-se a l'impressionisme. Perquè, tot i que la pintura

---

<http://www.catedramariustorres.udl.cat/materials/cercador/cercador.php>

Cal fer-hi una cerca avançada indicant, en el camp «Autor de l'obra», Riba, i en el de «Matèria», Pla.

5. Les cursives són nostres.

impressionista li servirà de terme de contrast respecte a l'estil de Pla, en un aspecte convergien el paisatge dels pintors francesos i el de l'escriptor empordanès: en el fet que l'impressionisme «sobreposant la forma al fenomen, la decantava [la pintura] del pla de la permanència al de la durada» (RIBA 1927: 268), talment com el paisatge planià, segons hem vist que apuntava Riba, «no té permanència, sinó durada».

D'altra banda, encara al tercer article de la sèrie Riba explicava, també amb relació als paisatges de Pla:

D'on, en les seves visions de paisatge, una oscil·lació contínua entre dos moments: el que anomenariem més aviat pictòric, en què les coses es concentren, se li oposen en llur perfil, en llurs masses, en llur color, i ell, amb ull agut i exacte, les hi fixa; i el moment autènticament poètic, en què, ja filtrades, treuen llurs valors humans i s'associen amb el seu món sentimental (RIBA 1927: 272).\*

En un primer moment, doncs, ve a dir Riba, Pla fa una descripció precisa i exacta del paisatge. Però hi ha un segon moment, que qualifica de *poètic*, en què les coses s'associen al món sentimental del pro-sista i «treuen llurs valors humans». A què es refereix, Riba, amb els «valors humans» de les coses? I com ha percebut aquests dos moments en les descripcions planianes?

Novament, algunes anotacions del bloc ens permetran de seguir el procés crític ribià i entendre millor la seva anàlisi. D'una banda, al full 20 del bloc va fer la següent anotació: «Aviva la pedra per associacions humanes: "...aquests arcs pesants, baixos, galtainflats i ventruts, fan un gran efecte." C. V. p. 59.» Els «valors humans» que mostren les coses, doncs, Riba els induïa de passatges com aquest en què Pla aplicava personificacions als objectes descrits.

Una altra anotació del bloc (full 23) ens permetrà de veure com va detectar els dos esmentats «moments» amb què Pla construeix les seves descripcions:

Comença descrivint amb precisió; però quan aquesta esdevé fotogràfica, en fuig sobtadament, d'un salt, per una associació aguda. (Exem-

\* Les cursives són nostres

ples, *passim*; alguns dels copiats i l'home C. V. p. 80: «...amb una mica de crueltat de gall als llavis»).

Si llegim la descripció sencera de l'home de *Coses vistes* a què es refereix Riba (de la qual sols transcriu els darrers mots), comprovem que comença essent precisa i objectiva, però al final Pla hi afegeix una imatge fruit d'una associació subjectiva i personal:

A les portes de les tavernes hi havia sempre algun obrer jove, figura obliqua, amb el vestit blau planxat, la gorra de gran visera una mica de cantó, un clavell a l'orella, indiferent, amb una mica de crueltat de gall als llavis (PLA 1925: 80).

Aquests serien els dos «moments» a què feia referència Riba, i que encara va trobar en un altre passatge planià copiat al bloc de notes (fulls 22-23):

Fuig de la precisió per augmentar la impressió fent-la més vaga: una ànima

«En moltes parts de la ciutat, més que punts de llum hi havia un aire lluminós, feien l'efecte que provenien de l'escampament d'una pluja invisible. [Humanització, ara] Hi havia llums crispades, llums mòrbides, llums molt tristes, llums que es veia que tenien una alegria fictícia... i moltes altres classes de llums que ronden incertes i foses per la meva memòria» [a la fi, fusió amb l'autor i la seva impressió personal] C. V. p. 76-77.<sup>6</sup>

És d'aquesta barreja de precisió i de vaga suggestió, d'objectivisme i de projecció de les impressions personals, que sorgeixen, per a Riba, els paisatges característicament planians, amb els quals el pro-sista de Palafrugell intentava de «superar el realisme» i arribar a una vera «possessió» de la realitat.

Aquestes i altres anotacions del bloc, finalment, posen de manifest el mecanisme del raonament crític ribià, pel qual, seguint l'idealisme de Karl Vossler, intentava de recrear «el procés interior que ha donat per resultat l'obra d'art» (VOSSLER 1917: 37). Un mecanisme equiparable al

6. Els claudàtors són de Riba.

«mètode circular» de l'estilística de Leo Spitzer, mètode consistent a detectar en el text certes particularitats de l'estil, les quals cal remetre al seu autor tot remuntant «to the psychological etymon, to the radix in his soul» (SPITZER 1962: 13) —a «un punt de la [seva] psicologia», en mots de Riba (1927: 177)—, fins a descobrir the «creative principle which may have been present in the soul of the artist» (SPITZER 1962: 19), per, posteriorment, retornar al text i explicar-lo. Riba, com mostren els autògrafs d'aquest bloc, a mesura que llegia anava anotant aquelles particularitats estilístiques dels textos planians que li resultaven significatives, com ara les imatges amb què tot sovint el prosista de Palafrugell tallava o cloïa una descripció inicialment objectiva, els verbs de moviment, els adjectius de les personificacions, etc. I havent detectat aquests trets d'estil, intentava relacionar-los amb algun caire de la psicologia planiana, de la seva actitud davant el paisatge. Una actitud que, a partir de l'anàlisi d'altres descripcions, qualificarà d'«idíl·lica», bé que matisant tot seguit que es tracta d'«un idil·lisme tot humà, que no comporta al·legories ni somnis literaris» (RIBA 1927: 272).

Si tenim present que l'idíl·li implicava una certa idealització de la natura, una projecció afectiva del contemplador envers ella, la seva «transfiguració» sentimental, entendrem per què Riba atribuïa a una actitud «idíl·lica» davant el natural els personalíssims adjectius i les personalíssimes comparacions i metàfores amb què Pla acabava moltes de les seves descripcions paisatgístiques. I també entendrem com és que el nostre crític concebia —vosslerianament— el procés creatiu del prosista dividit en dos moments, el segon dels quals seria el moment idíl·lic, això és, aquell en què les coses descrites «s'associen amb el seu món sentimental» (ja citat).

## 2. DUES VERSIONS DEL POEMA «CAMPO SANTO», DE MÀRIUS TORRES

La segona línia d'investigació que voldríem exemplificar aquí se situa dins l'àmbit de la crítica filològica, en el sentit que dóna Veny-Mesquida (2005: 203-205) a aquest terme, que intenta aglutinar totes les disciplines que s'enfronten a l'estudi del text en relació al temps (de la gènesi, de l'evolució, de la transmissió). La intenció és de mos-

trar com l'anàlisi de les diferents versions d'un mateix poema ens el fa més assequible, d'una banda, i, d'una altra, com ajuda a entendre la relació que s'estableix entre el sistema de valors que ha generat cada versió i la versió mateixa (CONTINI 1984 [1937]: 233) i, doncs, com ajuda a establir la trajectòria literària de l'autor del text.

L'exemple que servirà per mostrar aquestes idees és el poema «Campo Santo», de Màrius Torres, del qual tenim constància que es conserven deu versions autògrafes (manuscrites o mecanoscrites), a més de les impreses pòstumament a partir de 1947, data de la primera edició de l'obra de Torres, a Coyoacan, a cura de Joan Sales. Aquests testimonis, ordenats cronològicament (amb el generós auxili de Margarida Prats) per la data del plec que els conté, són els següents:

- MC «Camposanto», *Música de cambra i altres poemes*, 1934, p. 13r (n'hi ha edició facsímil a TORRES 2010a); mecanoscrit [Prats 2005: 70-73]
- MS «Camposanto», mecanoscrit solt [vegeu-ne una descripció a Prats 2005: 93-94]
- TP «Campo Santo», *Totes les poesies 1933-1938*, 1938, p. 3; mecanoscrit [Prats 2005: 85-88]
- MF «III Campo santo», *Esborranyes i versions conservats per Mercè Figueras (1942)*, 1942, s/n; manuscrit [Prats 2005: 138-143]
- JS «III Campo Santo», *Còpies conservades per Josep Saló (1942)*, 1942, s/n [Prats 2005: 143-144]
- OP1' «III Campo santo», *Obra poètica de Màrius Torres i Perenya (1942) - 1a còpia completa*, 1942, p. 19; mecanoscrit apògraf [Prats 2005: 122-129]
- OP1'' «Campo Santo», *Obra poètica de Màrius Torres i Perenya (1942) - 2a còpia completa*, 1942, p. 19; còpia al carbó de OP1' [Prats 2005: 122-129]
- OP2'' «Campo santo», *Obra poètica de Màrius Torres i Perenya (1942) - 3a còpia completa*, 1942, p. 19; còpia al carbó de OP2', mecanoscrit apògraf no conservat [Prats 2005: 122-129]
- OPi1 «III Campo santo», *Obra poètica de Màrius Torres i Perenya (1942) - 2a còpia incompleta*, 1942, p. 14; mecanoscrit [Prats 2005: 129-131]
- P1 «4. Campo Santo», *Poesies d'en Màrius Torres*, Coyoacan, Quaderns de l'Exili, 1947, p. 13

El primer testimoni conservat no porta data, però una anotació mecanoscrita (de la qual ens va donar notícia Margarida Prats, a qui agraïm la informació) que acompanya el poema «Ponte vecchio» al mateix plec de *MC* informa que «tots els poemes de temes italians foren fets a Lleida, juliol agost 1933». (Entre parèntesis, cal dir que l'experiència que va provocar els poemes «de temes italians» a Torres va ser el viatge de final de carrera, en què els alumnes de medicina de la promoció de 1933 van visitar el Sud de França i el Nord d'Itàlia, fins a Roma; vegeu BOIXAREU 1968: 25-29 i PRATS 1986: 37-38.) Aquesta datació queda confirmada a *TP*, que consigna, després del darrer vers del poema, dues dates: «Agost 1933 // Novembre 1938», que és la mateixa formulació, en aquest cas manuscrita, que va utilitzar Torres a *MF* i, reduïda als anys («1933-1938») a *JS*.

La segona versió és un mecanoscrit que conté, manuscrit amb tinta negra, el nom del lloc que genera el poema («Pisa»), a la part inferior dreta del darrer vers, i la data, també manuscrita («1933») però amb llapis i a la part inferior esquerra.

No cal ni dir que les conclusions sobre la pràctica poètica del Màrius Torres de 1933 a què pot arribar un lector —com també, per tant, un crític, un historiador o un teòric de la literatura— a partir de la versió publicada el 1947 o després —on consta, simplement, «Pisa, 1933»—, són ben lluny de les que podria treure si tingués accés a la versió de *MC*. Els sistemes de datació dels autors són prou difusos i, sovint, poden portar a confusió: en el cas d'aquest poema —suposant que la fórmula publicada el 1947 l'hagués fixat el poeta mateix i no pas Joan Sales, l'editor del volum—, Torres coincidiria en aquesta manera de fer amb el poeta Foix, per a qui, com és sabut, la data que consigna als seus poemes «en subscriu provisionalment l'experiència i no en tanca el procés» (FOIX 1948: [9]). Efectivament, el text que ha circulat de «Campo Santo» és una reliteraturització, amb data de 1938, d'una experiència de 1933: és evident, doncs, que no es pot explicar el Màrius Torres de 1933 amb la versió pública de 1947, sinó que cal anar a les que, en aquest cas mecanoscrites i inèdites, van ser *realment* escrites en aquella data.

Ens fixarem ara en *MC* i *TP*, primera i tercera versió, respectivament, del poema, ja que és en aquests dos estadis on Torres realitza el

treball de recreació més profund (sobre els termes «revisió», «reelaboració» i «recreació» aplicats als diferents nivells de refecció d'un text literari, vegeu VENY-MESQUIDA 2003: 44-48 i 2004: 163): tots els testimonis posteriors a *TP* reproduïen amb exactitud les lliçons de *TP* (amb la sola excepció, en la major part de casos, de la destitució de la darrera coma del segon vers), mentre que la segona versió (*MS*) presenta, a més d'altres d'escàs interès, tres variants rellevants: el v. 5, *MS* diu «Cap bastaix s'hi podreix» (però la lliçó està ratllada i, a mà, apareix la de *MC*: «No s'hi podreix cap vil»); al v. 9, hi ha una correcció que després no anirà a parar a les versions següents: «el redos» està ratllat i, entre línies i a mà, és substituït per «tot el clos,»; i el penúltim vers diu «els sobreviuen» allà on *MC* deia «encara duren.»

Transcrivim literalment aquí aquestes versions de *MC* i *TP*, sense fer-hi cap esmena.

*MC**TP*

CAMPSANTO

III

Pisa

Campo Santo

L'herba no sap que els morts que  
1'han nodrit  
viuen encara a la seva ombra  
mansa

El marbre i els rosers, en un  
suprem  
acord de gràcia, no et fan més  
sagrada,  
obscura terra de Jerusalem  
on la més alta Creu va ser  
plantada...

La terra fou portada dels Llocs  
Sants  
per aquells que hi reposen llurs  
despulles.  
No s'hi podreix cap vil; només,  
profans,  
hi enterren els rosers les seves  
fulles.

Ara els xiprers creixen de tu. De  
nit,  
un rossinyol a cada creu s'atansa.



Violetes, els morts que us han  
nodrit  
són gaire lluny de la seva  
esperança?

Els xiprers et travessen, infinit,  
amb la carícia de la seva llança.

Pisa.  
Agost 1933

Circumdant el redos de marbre  
pur  
construïren un claustre, i en el mur  
Gozzoli va pintar sense peresa.  
Ara que els noms dels morts són  
oblidats,  
encara duren, en els murs colrats  
els colors immortals de la Bellesa.

Novembre 1938

La primera qüestió que convé explicitar de *MC* és que el poema és constituït per catorze versos, i per tant caldrà comprovar el que l'aparència sembla amagar: és a dir, si s'hi compleix allò del celebèrrim vers de Lope de Vega que «catorce versos dicen que es soneto». Perquè, efectivament, el poema, si més no des del punt de vista de la rima, és format per dos quartets —amb la peculiaritat que el segon és «inserir» dins el primer— amb combinació de quatre rimes, a la manera parnasiana (AB CDCD AB) i un sextet amb la forma clàssica del *sizain* francès (EE FGGF) (GOUVARD 1999: 195-197). Amb la sola divergència de la quantitat de rimes utilitzades en els dos quartets, aquesta és la forma del *sonnet régulière* —o *sonnet marotique*— francès dels segles XVI i XVII, adaptació del *sonetto* petrarquesc que van dur a terme Marot i, tot seguit, du Bellay i Ronsard (autors dels quals Torres havia traduït sonets: v. TORRES 2010b: 76-77 i 80-81 i 2010c: 62-63 i 80-81) i els poetes de La Pléiade (GOUVARD 1999: 244-247); i, d'altra banda, és la forma més sovintejada, juntament amb la del sonet elisabetià —que Torres també coneixia per la seva traducció de Shakespeare: TORRES 2010b: 158-159 i 2010c: 38-39—, a *Les fleurs du mal* de Baudelaire, tan car a Torres. Fa l'efecte, doncs, que som davant d'una provatura, d'un exercici conscient, de Torres, de construir un sonet «irregulière» —si és que es pot parlar de sonets regulars i irregulars

(CORNULIER 1989: 62)— que després, pel mateix «risc» en l'experimentació sobre la forma fixa del sonet i per motius d'expressió i de contingut, va considerar no prou reeixida per plantejar-hi una revisió profunda.

Una revisió duta a terme, si fem cas de la data que va escriure Torres mateix a *TP* i *MF*, cinc anys i alguns mesos després de l'experiència de la visita a Pisa, quan el poeta ja en feia gairebé tres que era al sanatori de Puig d'Olena i quan en feia un que havia pres consciència que ja no era un «metge que feia versos» sinó «aquesta cosa absurda: un poeta líric» (MACIÀ 2011: 218-222).

Aquesta presa de consciència es realitza, en el cas que ens ocupa, en un procés estricte, rigorós, de «concentració lírica» que s'aconsegueix a través de tres procediments: l'eliminació d'expressions poc elaborades, l'addició d'elements més poètics i la substitució de materials descriptius o narratius per altres de més lírics o al·lusius i suggerents.

El procediment destitutiú pot actuar per motius diversos. Per exemple, per eliminar l'arbitrari i banal enaltiment que implica la suposició del vers 5: «No s'hi podreix cap vil», o l'aberració botànica que segueix, mediatitzada segurament per la rima: «només, profans, / hi enterren els rosers les seves fulles». Com també l'alternança de les dues formes del possessiu de tercera persona del plural en versos molt propers i en construccions gairebé paral·leles, que indicaven potser una diversitat de criteri respecte del codi: «aquells que hi reposen *llurs* despulles» (v. 4) i «hi enterren els rosers *les seves* fulles» (v. 6). O la reducció dels sintagmes merament descriptius «Circumdant el redos [*sic*] de marbre pur» (v. 9) i «hi enterren els rosers les seves fulles» (v. 6) a la mínima expressió dels substantius «marbre» i «rosers». Però sens dubte la destitució més important és la del sextet final (v. 9-14): «<sup>9</sup> Circumdant el redos de marbre pur /<sup>10</sup> construïren un claustre, i en el mur /<sup>11</sup> Gozzoli va pintar sense peresa. /<sup>12</sup> Ara que els noms dels morts són oblidats, /<sup>13</sup> encara duren, en els murs colrats, /<sup>14</sup> els colors immortals de la Bellesa». De tota aquesta informació —i la paraula no pot ser més escaient, perquè les dues frases que constitueixen aquests versos podrien haver estat tretes, si se'ns permet la broma, d'una guia turística—, només sobreviu, en la versió següent, la imatge del marbre, que passa al primer vers.

Torres reforça el procés de «concentració lírica» amb l'addició de materials més connotatius, més «poètics», més «literaris», com poden ser, d'una banda, els símbols del «rossinyol» (v. 5) i de les «violetes» (v. 7), de llarga tradició en la lírica occidental, i, també, d'una altra, la unió dels citats substantius «marbre» i «rosers» en un moment d'alta intensitat suggestiva, als versos 1-2: «El marbre i els rosers, en un suprem / acord de gràcia, no et fan més sagrada».

En definitiva, la substitució d'elements descriptius o narratius per altres de més lírics, al·lusius o suggestius coadjuva també en aquest procés. Així, doncs, els versos 3-4 «La terra fou portada dels Llocs Sants / per aquells que hi reposen llurs despulles» (que no deixen de contenir una informació històrica irrellevant per al poema) es converteixen en «obscura terra de Jerusalem / on la més alta Creu va ser plantada...», que focalitzen l'origen de la terra en el martiri i la mort de Jesucrist. I els versos 7-8 «Els xiprers et travessen, infinit, / amb la carícia de la seva llança», que són poc més que una descripció figurativa, es transformen en el 5 de la versió següent en «Ara els xiprers creixen de tu».

En el cas analitzat, és evident que aquests tres procediments de destitució, addició i substitució de materials són motivats per la voluntat de «concentració lírica» a què el poeta vol sotmetre el poema, concentració que ve donada pel guany d'una veu poètica, per l'assoliment d'una maduresa, del pas d'aquell «metge que feia versos» de 1933 al «poeta líric» que ja és el 1938. I, en darrer terme, amb un objectiu molt clar: un canvi de tema del text, cercant de donar més intensitat i pregonesa a la reflexió, per tal de convertir una simple «estampa» del cementiri de Pisa on, com a molt, hi ha una innocent afirmació de la perennitat de l'obra d'art (v. 12-14 de *MC*):

Ara que els noms dels morts són oblidats,  
encara duren, en els murs colrats  
els colors immortals de la Belleza,

en una profunda reflexió sobre el més enllà, sobre la mort (v. 7-8 de *TP*):

Violetes, els morts que us han nodrit  
són gaire lluny de la seva esperança?

Per concloure, en un nivell més teòric, resulta evident que l'acostament al text des d'aquesta perspectiva dinàmica proporciona elements imprescindibles per a l'historiador de la literatura, que no pot parlar de la trajectòria de Torres a partir del suposat ens monolític fixat per l'autor al final de la seva vida, i per al teòric de la literatura, que pot fixar els procediments i els mecanismes que acosten —o allunyen— el text del sistema de valors que avui dia anomenem *literatura*. Però aquests temes mereixen un discurs que no té lloc en aquest escrit.

#### BIBLIOGRAFIA

- CORNULIER (1989): Benoit de Cornulier, *Métrique des Fleurs du mal*, dins: *Baudelaire, Les fleurs du mal. L'intériorité de la forme*, París: SEDES.
- BOIXAREU (1968): Mercè Boixareu, *Vida i obra de Màrius Torres*, Barcelona: Selecta.
- CONTINI (1984): Gianfranco Contini, «Come lavorava l'Ariosto» [1937], dins: *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei*, Torí: Einaudi.
- FOIX (1948): J. V. Foix, *Les irrealis omegues*, Barcelona: L'Amic de les Arts.
- GOUVARD (1999): Jean-Michel Gouvard, *La versification*, París: Presses Universitaires de la France.
- GUARDIOLA (1990): Carles-Jordi Guardiola (ed.), *Cartes de Carles Riba I: 1910-1938*, Barcelona: La Magrana.
- MACIÀ (2011): Xavier Macià, «Màrius Torres: *vox clamantis in deserto*. La difícil metamorfosi del metge que feia versos en poeta líric», dins: Joan R. Veny-Mesquida (ed.), *Simposi Màrius Torres*, Lleida: Aula Màrius Torres / Pagès, p. 213-225.
- MALÉ (2000): Jordi Malé, «La "banalitat" de Josep Pla i André Gide (Pla i el català literari als articles de Carles Riba)», *Revista de Catalunya*, núm. 157 (desembre), p. 107-138.
- MALÉ (2002a): Jordi Malé, «Carles Riba contra Francesc Pujols», *Revista de Catalunya*, núm. 169 (gener), p. 100-124.
- MALÉ (2002b): Jordi Malé, «El misticisme de Jacint Verdaguer segons Carles Riba (El pròleg de 1922 al volum de *Poesies*)», *Anuari Verdaguer 1997-2001*, núm. 10, p. 19-51.

- PLA (1925): Josep Pla, *Coses vistes*, 2a ed. Barcelona: Diana.
- PRATS (1986): Margarida Prats, *Màrius Torres. L'home i el poeta*, Barcelona: Edicions del Mall.
- PRATS (2005): Margarida Prats, *Poesies de Màrius Torres. Edició crítica*, Barcelona: Universitat de Barcelona. Tesi doctoral.
- RIBA (1927): Carles Riba, *Els marges, 1920-1926*, Barcelona: Publicacions de «La Revista».
- SPITZER (1962): Leo Spitzer, *Linguistics and Literary History* [1948], Nova York: Russell & Russell, p. 13.
- TORRES (2010a): Màrius Torres, *Primers reculls (1927-1936)*, Lleida: Aula Màrius Torres / Pagès.
- TORRES (2010b): *Versions de poesia europea per Màrius Torres*, ed. de Pere Ballart i Jordi Julià, Lleida: Pagès.
- TORRES (2010c): *Màrius Torres tradueix*, ed. de Miquel Àngel Aguado i Txema Martínez, Lleida: Alfabeta.
- VENY-MESQUIDA (2003): Joan R. Veny-Mesquida, «Sobre la reescriptura de l'obra pròpia en Espriu», *L'Avenç*, núm. 283 (juny), p. 44-48.
- VENY-MESQUIDA (2004): Joan R. Veny-Mesquida, «La revisió de la pròpia obra en els escriptors contemporanis: notes per a una tipologia de motius», *Estudis Romànics*, núm. 26, p. 155-181.
- VENY-MESQUIDA (2005): Joan R. Veny-Mesquida, «La tradició oral en la crítica filològica de textos contemporanis: el cas de J. V. Foix», *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, núm. 51, p. 203-223.
- VOSSLER (1917): Karl Vossler, *Positivisme i idealisme en la ciència del llenguatge* [1904], trad. de Manuel de Montoliu, Barcelona: [s.n.].

# L'ESTUDI DE LA LITERATURA POPULAR CATALANA DES D'UNA PERSPECTIVA DE GÈNERE\*

CARME ORIOL

*Grup d'Estudis Etnopoètics*

*de la Societat Catalana de Llengua i Literatura-IEC*

## 1. INTRODUCCIÓ

L'estudi del folklore, i en particular de la literatura popular, des d'una perspectiva de gènere neix com a conseqüència del moviment feminista sorgit en els anys cinquanta i seixanta del segle xx als Estats Units. En les dues dècades següents, corresponents als anys setanta i vuitanta, els estudis publicats per folkloristes nord-americanes com Claire Farrer (1975), Marta Weigle (1982) i Rosan A. Jordan i Susan Kalčík (1985) posen l'èmfasi en les aportacions al folklore realitzades per les dones i, així mateix, analitzen com és representada la imatge de la dona en determinats gèneres del folklore, com, per exemple, en el mite. Durant els anys noranta del segle xx, els estudis de folklore des d'una perspectiva de gènere centren l'atenció en el desenvolupament d'un marc teòric adequat i, en aquest sentit, és destacable la publicació del llibre *Feminist Theory and the Study of Folklore* (HOLLIS *et al.* 1993). En les darreres dècades del segle xx, alguns estudis prenen una dimensió històrica, ja que posen el punt d'atenció en les primeres recopilacions de folklore i en el paper que hi van tenir les dones en tant que recol·lectores d'aquests materials procedents de la tradició oral. Entre aquestes primeres dones que es van interessar per l'estudi del folklore als Estats Units destaca Elsie Clews Parsons, una dona ober-

\* Aquest article forma part de la investigació del Grup d'Estudis Etnopoètics (IEC); del grup de recerca Identitat Nacional i de Gènere a la Literatura Catalana, del departament de Filologia Catalana de la Universitat Rovira i Virgili; i del Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (GRILC), reconegut i finançat per la Generalitat de Catalunya (2009 SGR 644). Així mateix, l'article s'emmarca en una línia d'investigació sobre literatura popular catalana que ha rebut finançament del ministeri de Ciència i Innovació a través del projecte d'I+D: FFI 2009-08202/FILO.

tament feminista, que va presidir l'American Folklore Society (THOMAS 2006: 40-41).

Passant de l'àmbit més general del folklore al més concret de la literatura popular, Jeana Jorgensen (2008) sistematitza les relacions entre les rondalles i els estudis de gènere en tres nivells d'interacció: el textual, el contextual i el metatextual.<sup>2</sup> Aquests tres nivells orienten, sota el meu punt de vista, diferents tipus de recerques, tal com exposo a continuació.

El nivell textual centra l'atenció en el contingut dels relats. En aquest sentit, els estudis es dirigeixen a l'anàlisi dels temes, els arguments i els personatges principals que intervenen en les narracions. Així, tal com ha estudiat el folklorista danès Bengt Holbek (1989), hi ha rondalles meravelloses masculines i d'altres de femenines segons sigui el gènere dels seus personatges principals; a més, els temes que tracten aquestes narracions estan íntimament relacionats amb el gènere dels seus personatges principals.

El nivell contextual centra el punt de vista en les persones que participen en l'acte comunicatiu que és inherent al folklore, és a dir, en les persones que fan de col·lectores o d'informants de materials folklòrics. En aquest cas, els estudis centrats en el nivell contextual tracten aspectes com les característiques dels repertoris que transmeten les dones i els homes, les diferències (temàtiques i estilístiques) entre aquestes repertoris, la possible prevalença de narradors o de narradores en determinades cultures, la major o menor accessibilitat a la informació segons sigui una dona o un home qui reculli els materials de la tradició oral i segons sigui una dona o un home qui proporcioni les dades, etc.

Finalment, el nivell metatextual està en relació amb les aportacions fetes per la crítica feminista. En aquest cas, els estudis van dirigits a analitzar, per exemple, com ha incidit la variable de gènere en les adaptacions de rondalles o en l'elaboració de versions transgressores que capgiren els rols dels personatges situant, posem per cas, protagonistes femenines exercint rols que tradicionalment han estat típicament masculins. La crítica feminista sovint ha propiciat la creació de

2. Seguint Genette (1982: 450), el nivell metatextual es refereix a la relació crítica que té un text amb un altre.

noves versions de les rondalles que han rectificat el sexisme present en alguns d'aquests relats tradicionals, un sexisme que tanmateix no sempre podem imputar a la força de la tradició oral. Així, el folklorista Jack Zipes (1993) ha demostrat en alguns dels seus treballs que compiladors masculins de rondalles (com Perrault o els germans Grimm) van arranjar els textos tradicionals per donar a les seves protagonistes un caràcter conservador (dones bàsicament submises i amb poca iniciativa), quan, de fet, en els relats tradicionals de partida les protagonistes no tenien aquestes connotacions o, si més no, no tan marcades. Els treballs de Zipes també s'han centrat en la comparació de versions de relats tradicionals amb les corresponents recreacions literàries o amb versions de dibuixos animats o cinematogràfiques.

A part dels estudis centrats en cadascun d'aquests nivells (textual, contextual i metatextual), també s'han de tenir en compte les possibilitats que sorgeixen de la interacció entre ells. El llibre *Enchanted Maidens, Gender Relations in Spanish Folktales of Courtship and Marriage* de James M. Taggart (1990) ha posat de manifest que el gènere dels informants modula l'argument de la narració i el rol que hi tenen els personatges principals d'aquestes narracions. Així, les versions d'una mateixa rondalla poden resultar més feminitzades o més masculinitzades segons quin sigui el gènere dels narradors i de les seves audiències. En aquest cas, els nivells textual i contextual s'entrecreen i es condicionen.

## 2. LITERATURA POPULAR CATALANA I GÈNERE

En el nostre país, els estudis sobre literatura popular i gènere s'han dirigit a analitzar el paper que han tingut les dones com a transmissores i com a recol·lectores d'aquesta literatura popular. Aquests estudis han posat l'atenció, pràcticament de manera exclusiva, en l'activitat duta a terme per les dones col·lectores de materials més que no pas en les dones que han tingut el paper d'informadores. En qualsevol cas, els estudis que en els darrers anys s'han realitzat de manera majoritària a casa nostra s'han situat, fonamentalment, en el nivell contextual.



Alguns estudis, però, han dibuixat una panoràmica que ha anat més enllà d'aquest nivell d'anàlisi. Josefina Roma en l'article «La dona en les cançons tradicionals a la Ribagorça» (2005) parla de tres possibilitats d'estudiar la presència de les dones en la cançó tradicional i les concreta en l'anàlisi de tres figures de dones. La primera està representada per la investigadora (i col·lectora) Palmira Jaquetti, «que a partir del 1925 va recórrer el Pallars i la Ribagorça així com l'Alt Urgell i l'Alt Empordà» a la recerca de cançons tradicionals per a les missions de recerca de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (ROMA 2005: 86). La segona és la de les cantaires que li van transmetre el patrimoni cançonístic. I la tercera correspon a les protagonistes de les cançons. L'article de Josefina Roma analitza, per tant, aspectes del que hem anomenat nivell contextual (els dos primers casos) i nivell textual (el tercer cas).

Els nivells contextual i textual també es veuen representats en algunes de les aportacions realitzades per la sociòloga Magali Pagès. L'autora, en el llibre *Culture populaire et résistance culturelle régionale: fêtes et chansons de Catalogne* (2010), analitza els rols masculins i femenins en el món tradicional vallespirenc i estudia com aquests rols es reflecteixen en les cançons i en les festes tradicionals. La mateixa autora també ha dedicat un estudi a «La dona catalana: entre folklore i resistència cultural»,<sup>3</sup> en què ha tractat la representació tradicional de la dona a la Catalunya del Nord a través de les cançons i les tradicions transmeses de generació en generació. Caterina Valriu, en l'estudi «La dona en el Cançoner popular de Mallorca», analitza com es reflecteix la imatge de la dona pel que fa a l' enamorament, la sexualitat i el matrimoni en les cançons populars mallorquines (VALRIU 2007).

Tanmateix, els estudis que majoritàriament s'han dut a terme en les terres de parla catalana se centren, com s'ha dit, en les aportacions realitzades per les dones en la transmissió, l'arregleca, i la conservació de la literatura popular, com veurem en el següent apartat, dedicat a les dones folkloristes.

3. Conferència impartida a Perpinyà el 8 de setembre de 2010.

### 3. LES DONES FOLKLORISTES

Des de la dècada dels anys vuitanta del segle xx s'han dut a terme estudis d'història del folklore que han anat posant de manifest, encara que de manera molt modesta, la tasca realitzada per les dones en l'arreplega de materials folklòrics i en la seva difusió i estudi.

En el llibre *La cultura popular a Catalunya. Estudiosos i institucions. 1853-1981* (PRATS *et al.* 1982), síntesi de referència, encara avui, sobre la història del folklore a Catalunya, es destaquen les aportacions realitzades per Maria del Pilar Maspons (Maria de Belllloch) i Joaquina Santamaria (Anna de Valldaura)<sup>4</sup> en el conreu del folklore durant el segle XIX. Així mateix, i pel que fa als inicis del segle XX, el llibre dedica un capítol a Rossend Serra i Pagès en el qual s'esmenta la tasca folklòrica realitzada per algunes de les seves alumnes de l'Escola d'Institutrius i altres Carreres per a la Dona. En concret, se citen els noms de Sara Llorens, Adelaida Ferrer, Joana Vidal, Maria de la Gràcia Bassa, Maria Baldó i Manuela Fina (PRATS *et al.* 1982: 23-25, 49-53). Dolors Llopart també ha fet notar la importància de les dones folkloristes en l'apartat que els dedica en «L'estudi de la cultura popular» inclòs en el desè volum de l'obra *Tradicionari. Enciclopèdia de la cultura popular de Catalunya* (LLOPART 2008: 13-71).

A part d'aquests estudis més generals, també se n'han publicat de més específics, com el de Francesc Roma i Casanovas (1998), que analitza el paper que van tenir les dones en el si del moviment excursionista i aporta dades significatives sobre la seva contribució a l'estudi del folklore. Altres treballs han pres forma de monografies sobre algunes dones folkloristes que van dur a terme la seva tasca entre finals del segle XIX i la primera meitat del segle XX. Entre aquests estudis destaquen els dedicats a Maria del Pilar Maspons (ARMANGUÉ 2004, 2007), Sara Llorens (ROMA 2006), Palmira Jaquetti (ROMA 2005) i Joana Vidal (SOLER 2010), entre d'altres.

4. Sobre la vida i l'obra d'aquestes folkloristes, vegeu també les fitxes biobibliogràfiques redactades per Carme Oriol al *Diccionari biogràfic de dones* <<http://www.dbd.cat>>.

Els estudis esmentats són una mostra de l'activitat que van dur a terme aquestes dones en l'arreglada del folklore en uns temps en què la participació de les dones en les activitats associatives vinculades a l'estudi del folklore no era fàcil.

Així, per exemple, a finals del segle XIX, en els inicis del moviment excursionista, que tanta importància va tenir en el desenvolupament del folklore, les dones en van quedar pràcticament al marge a causa del seu rol social. Com molt bé ha apuntat Francesc Roma i Casanovas (1998: 4-5), anar d'excursió significava tenir temps lliure i, a més, els desplaçaments de vegades requerien quedar-se a dormir fora de casa, ja que els mitjans de transports no eren els d'ara. En aquestes condicions, les dones era difícil que hi poguessin participar.

D'altra banda, les dones sovint quedaven excloses «legalment» dels moviments associatius. En el cas de l'Associació d'Excursions Catalana,<sup>5</sup> és conegut l'acord de la junta general, celebrada el 6 de març de 1880, en el sentit que les dones no hi podien ingressar com a sòcies (ROMA I CASANOVAS 1996: 397; 1998: 4). Per tant, tot i que, per exemple, Maria Pilar Maspons i Labrós (Maria de Bell-lloch) va rebre un homenatge de l'esmentada associació el mateix any 1880 (ARMANGUÉ 2004: 28),<sup>6</sup> la seva activitat folklòrica i literària va assolir visibilitat, al llarg dels anys, gràcies al fet d'haver estat «apadrinada» pel seu germà, Francesc Maspons i Labrós, i pel seu cunyat, Francesc Pelai Briz i Fernández. Ells van obrir-li camí per a la publicació d'articles en revistes com el *Calendari Català* (el 1885)<sup>7</sup> i *Lo Gay Saber* (el 1883),<sup>8</sup> fundades i dirigides per Francesc Pelai Briz. Tot i això, l'any 1885 Maria Pilar Maspons va ser nomenada sòcia honorària de la Secció Folklore Català de l'Associació d'Excursions Catalana.

Ja entrat el segle XX, les dones van anar tenint més presència en les associacions excursionistes. Així, el 1903, el Centre Excursionista de

5. L'Associació d'Excursions Catalana va ser fundada el 21 de setembre de 1878 com una escissió de l'Associació Catalanista d'Excursions Científiques, creada dos anys abans (ROMA I CASANOVAS 1996: 97).

6. El 13 de maig de 1880, l'Associació d'Excursions Catalana li va dedicar una vetllada literària en la qual es van llegir les seves tradicions del Montseny.

7. El *Calendari Català* es va publicar entre 1865 i 1882.

8. *Lo Gay Saber* es va publicar en dues etapes. La primera, entre 1868 i 1869, i, la segona, entre 1878 i 1882.

Catalunya<sup>9</sup> comptava amb vuit sòcies d'un total de 829 persones associades. També sabem que Palmira Jaquetti va ser sòcia de l'Agrupació Excursionista Júpiter,<sup>10</sup> i el Butlletí de l'Associació, en el número 32 (agost de 1925), va publicar una notícia sobre la tasca d'arregla de cançons populars que duïen a terme Palmira Jaquetti i Maria Carbó a l'Urgell per a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (ROMA I CASANOVAS 1998: 14).

Als inicis del segle xx, l'ingrés de les dones en les entitats excursionistes es va veure positiu en tant que es pensava que podien contribuir activament a la recollida de materials folklòrics. Com diu Francisc Roma i Casanovas:

Aquesta visió de la dona dins del món excursionista partia de la idea que la recollida de contes, tradicions, llegendes, usos i costums de la terra, i la seva propagació era una aportació a la pàtria, fet que havia engendrat el caràcter diferencial de l'excursionisme català (ROMA I CASANOVAS 1996: 399-400).

Com a folkloristes, aquestes dones van ser considerades fins i tot més eficients que els homes en el treball de recollida de materials, és a dir, en el que avui en diem treball de camp:

Maria del Pilar Maspons (que acostumava a escriure sota el pseudònim de Maria de Bell-lloch), Maria Baldó o Júlia Farnés eren tallades del model ideal que esperaven aquells que dominaven el Centre [Excursionista de Catalunya] en els seus primers anys. La dona era menys suspecte d'ésser un agent estatal que anés a modificar les contribucions de les poblacions pageses, no era sospitosa d'ésser perillosa i d'aquesta manera assolia acostar-se més fàcilment als camperols i muntanyencs el folklore dels quals es pretenia estudiar (ROMA I CASANOVAS 1998: 4).

9. El Centre Excursionista de Catalunya va ser creat el 1891 com una reunificació de l'Associació Catalanista d'Excursions Científiques i l'Associació d'Excursions Catalana (ROMA I CASANOVAS 1986: 146).

10. L'Associació Excursionista Júpiter va prendre aquest nom el 1921, com a continuadora de la secció Excursionista del Club Esportiu Júpiter, creada el 1916 al Poble Nou de Barcelona (ROMA I CASANOVAS 1998: 14).

Aquesta idea de l'eficiència de les dones per a la realització del treball de camp, la trobem també en Rossend Serra i Pagès, quan anima les deixebles de l'Escola d'Institutrius i altres Carreres per a la Dona a aprofitar les estades fora de Barcelona (en els seus pobles o en els llocs d'estiueig) per recollir materials folklòrics. Entre la correspondència que Serra i Pagès va mantenir amb algunes de les deixebles, s'hi troben moltes dades sobre els èxits i les dificultats en el treball de camp que van dur a terme.

A les limitacions i dificultats que van patir les dones que es van dedicar al conreu del folklore durant el primer terç del segle xx, Josefina Roma (2005: 90-91) s'hi ha referit en relació amb la tasca duta a terme per Palmira Jaquetti i Maria Carbó en les missions de recerca al Pallars per a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya els anys 1925, 1926 i 1931<sup>11</sup> en els termes següents:

Palmira Jaquetti i Maria Carbó van iniciar un treball de camp, que ja era difícil per a un home en aquell temps, però per a unes noies era fins i tot temerari, ja que la gent no sabia com ubicar-les en l'organigrama social i això els va reportar mols disgustos. Van emprendre aquest treball malgrat les dificultats que representava el fet de ser noia jove i soltera, voltant per camins difícils, en pobles mal comunicats, buscant allotjament, i fent un treball que pocs comprenien, en una època en què això era una novetat. Per les memòries de Palmira Jaquetti, que són d'una gran riquesa i detall, i que no deixa a ningú la tasca de redactar-les, perquè ho vol fer ella mateixa, coneixem tota una sèrie d'avatars i dificultats que van haver de superar, com la reticència de la gent a hostatjar-les, la malfiança de molts cap a la seva labor, considerant-les unes desvagerades o gent que no havia de treballar per a viure i que el nou govern eliminaria, o també la gent se'ls regira tot sospitant que el que busquen no són pas cançons, sinó alguna altra cosa, provocant el riure de la gent aplegada. Moltes vegades, pateixen aquest menyspreu pel fet de ser dones, que no treballen segons el concepte de treball local (ROMA 2005: 90-91).

11. Vegeu els volums vi, vii i xiv de l'*Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials* (MASSOT 1996, 1997 i 2004).

Malgrat les dificultats, en el primer terç del segle xx, les dones es van anar implicant activament en la recollida i l'estudi del materials folklòrics. Van pronunciar conferències en els centres excursionistes i en associacions culturals, i van publicar treballs en revistes com *Butlletí de Centre Excursionista de Catalunya*, *Butlletí del Centre Excursionista de Lleida*, *Calendari Català*, *Catalana*, *Feminal*, *Scriptorium*, *Arxiu de Tradicions Populars*, etc.<sup>12</sup> Només en aquesta darrera revista, hi trobem implicades un total de 32 dones que apareixen com a autores de treballs sobre diversos gèneres de la literatura popular i el folklore o com a col·lectores d'aquest tipus de material, la qual cosa és indicativa de la implicació que van tenir en el conreu del folklore en aquests anys.

#### 4. FONTS DOCUMENTALS I ACTIVITATS DE RECERCA

Per a la recerca sobre l'activitat duta a terme per les dones folkloristes i el paper que tenen en la història del nostre folklore, hi ha almenys quatre fons documentals de molta importància que proporcionen material abundant. Són els següents: el fons Serra i Pagès,<sup>13</sup> l'arxiu de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya,<sup>14</sup> la Biblioteca de Catalunya<sup>15</sup> i la Biblioteca Francesca Bonnemaïson.<sup>16</sup>

12. Agraïxo a Laura Villalba aquesta informació, fruit de la recerca que duu a terme per a la realització de la seva tesi doctoral «La incorporació de la dona en el folklore català als inicis del segle xx».

13. Una part d'aquest fons documental es troba a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona i l'altra a l'arxiu de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya.

14. L'arxiu de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya és a Montserrat, però els seus materials es poden consultar en còpia microfítxada a la Biblioteca de Catalunya i al Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

15. A la secció de Música de la Biblioteca de Catalunya es conserven, per exemple, unes deu mil cançons que Palmira Jaquetti va recollir per a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya.

16. La Biblioteca, vinculada a l'Institut de Cultura i Biblioteca Popular per a la Dona, va ser creada l'any 1909 per Francesca Bonnemaïson. Actualment té un fons dedicat als estudis sobre la dona.

Actualment, el tema de les dones folkloristes és objecte de recerca del projecte interuniversitari «La literatura popular catalana: protagonistes, actituds, realitzacions». Aquesta recerca ha permès identificar gairebé un centenar de dones que van involucrar-se d'una manera o altra, i amb més o menys intensitat, en l'arrellegada i l'estudi del folklore en el conjunt dels Països Catalans, però d'una manera preferent a Catalunya.

Pel que fa a les activitats dutes a terme darrerament i que han estat dedicades totalment o en part a l'estudi i la divulgació de la tasca duta a terme per les dones folkloristes, cal destacar-ne les següents:

1. El curs «Dona i Folklore», dirigit per Dolors Llopart i Roser Ros. Va tenir lloc entre el 10 de maig i el 28 de juny de 2011 i es va dur a terme a la seu de l'associació cultural Tantàgora, a Barcelona. L'objectiu del curs va ser estudiar el paper de la dona catalana com a transmissora del patrimoni immaterial a través de la paraula i del gest. Hi van intervenir com a ponents Montserrat Palau, Montserrat Garrich, Caterina Valriu, Josefina Roma, Dolors Llopart i Roser Ros.

2. La VII Trobada del Grup d'Estudis Etnopoètics, dedicada a «La recerca folklòrica: persones i institucions», que va tenir lloc el 18 i 19 de novembre de 2011 a Sitges. En l'apartat «Dones i Folklore» es van presentar les següents comunicacions: «Feminisme i folklore» (Montserrat Palau), «La dona catalana i els estudis folklòrics a principis del segle xx: recuperant les genealogies perdudes» (Laura Villalba), «Dona i folklore: apunts per a l'estudi del folklore compilat per dones a les primeries del segle xx» (Roser Ros, Dolors Llopart); «L'aportació de les dones folkloristes a l'*Arxiu de Tradicions Populars*» (Carme Oriol); «Sara Llorens de Serra i l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya: dades a propòsit d'unes llegendes alacantines inèdites» (Joan Borja); «Sara Llorens i les llegendes de la Baixada a l'Infern» (Josefina Roma); i «Joana Vidal, folklorista» (llibre presentat l'autor, Joan Soler i Amigó).

## 5. CONCLUSIONS

Amb aquest treball s'ha traçat una panoràmica de la situació de la recerca pel que fa a l'estudi de la literatura popular des d'una pers-

pectiva de gènere. Aquesta panoràmica ha partit d'algunes de les aportacions considerades capdavanteres a nivell internacional i ha situat les possibilitats d'estudi en tres nivells d'anàlisi: el textual, el contextual i el metatextual. D'acord amb aquests nivells, s'ha descrit la situació de la recerca en l'àmbit català i s'ha constatat que està molt relacionada amb els estudis sobre història del folklore. Aquests estudis han fixat l'atenció sobretot en el nivell contextual, de manera que la recerca actual s'ha dirigit especialment a investigar l'aportació realitzada per les dones en la recollida i l'estudi de la literatura popular catalana.

## BIBLIOGRAFIA

- ARMANGUÉ (2004): Joan Armangué, «Presentació», dins: Maria de Bell-lloc, *Llegendari*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (2007): «Presentació», dins: *Les llegendes en el paisatge de Maria de Bell-lloc*, [Bigues i Riells]: Fundació Privada de Bigues i Riells.
- ARXIU DE TRADICIONS POPULARS (1928-1935): *Arxiu de tradicions populars recollides a Catalunya, València, Mallorca, Rosselló, Sardenya, Andorra i terres aragoneses de parla catalana*, 7 números, Barcelona: Olañeta, 1989 [ed. facsímil].
- FARRER (1975): Claire Farrer (ed.), *Women and Folklore*, Austin: University of Texas Press.
- GENETTE (1982): Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París: Seuil.
- HOLBEK (1989): Bengt Holbek, *Interpretation of Fairy Tales*, Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- HOLLIS *et al.* (1993): Susan Hollis, Linda Pershing, M. Jane Young (eds.), *Feminist Theory and the Study of Folklore*, Urbana: University of Illinois Press.
- JORDAN (1985): Rosan A. Jordan, Susan Kalčík (eds.), *Women's Folklore, Women's Culture*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- JORGENSEN (2008): Jeana Jorgensen, «Gender», dins: Donald Haase (ed.), *The Greenwood Encyclopedia of Folktales & Fairy Tales*, Connecticut / London, Greenwood Press, p. 402-404.
- LLOPART (2008): Dolors Llopart, «L'estudi de la cultura popular», dins: Joan Soler i Amigó (ed.), *Tradicionari. Enciclopèdia de la cultura popular de*



- Catalunya*, 10, Barcelona: Enciclopèdia Catalana / Generalitat de Catalunya, p. 13-71.
- MASSOT (1996, 1997, 2004): Josep Massot i Muntaner. *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials*, 6, 7 i 14. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- ORIOI: Carme Oriol, «Maria del Pilar Maspons Labrós», *Diccionari biogràfic de dones*, <<http://www.dbd.cat>> (Consulta: 17 maig 2012).
- «Joaquima Santamaria Ventura», *Diccionari biogràfic de dones*. <<http://www.dbd.cat>> (Consulta: 17 maig 2012).
- «L'aportació de les dones folkloristes a la revista *Arxiu de Tradicions Populars*», dins: Josep Temporal i Laura Villalba (eds.), *La recerca folklòrica: persones i institucions* (en premsa).
- PAGÈS (2010): Magali Pagès, *Culture populaire et résistance culturelle régionale: fêtes et chansons en Catalogne*, París: L'Harmattan.
- PRATS *et al.* (1982): Joan Prats, Dolors Llopart, Joan Prat (eds.), *La cultura popular a Catalunya. Estudiosos i institucions. 1853-1981*, Barcelona: Serveis de Cultura Popular.
- ROMA (2005): Josefina Roma, «La dona en les cançons tradicionals a la Ribagorça», *Ripacurtia*, núm 3, p. 85-108.
- (2006): «Introducció», dins: Sara Llorens, *Rondallari de Pineda*, Pineda de Mar: Ajuntament de Pineda de Mar, p. 9-32.
- ROMA I CASANOVAS (1996): Francesc Roma i Casanovas, *Història social de l'excursionisme català: dels orígens a 1936*, Vilassar de Mar: Oikos-Tau.
- (1998): «Dona i excursionisme: una passejada per la literatura excursionista de muntanya», <<http://www.francescroma.net/web/genere.pdf>> [Consulta: desembre 2011].
- SOLER (2010): Joan Soler i Amigó, *Joana Vidal, folklorista*, Valls: Cossetània.
- TAGGART (1990): James M. Taggart, *Enchanted Maidens: Gender Relations in Spanish Folktales of Courtship and Marriage*, Princeton / New Jersey: Princeton University Press.
- THOMAS (2006): Jeannie B. Thomas, «Gender», dins: William M. Clements (ed.), *The Greenwood Encyclopedia of Word Folklore and Folklife*, Westport, Connecticut / London: Greenwood Press, p. 39-41.
- VALRIU (2007): Caterina Valriu, «La dona en el Cançoner popular de Mallorca», dins: Jaume Guiscafrè i Caterina Valriu (eds.), *La poesia oral: gèneres, funcionalitat i pervivència*, Palma / Barcelona: Universitat de les Illes Balears / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- VILLALBA: Laura Villalba, «La dona catalana i els estudis folklòrics a principis del segle XX: recuperant les genealogies perdudes», dins: Josep Tem-

poral i Laura Villalba (eds.), *La recerca folklòrica: persones i institucions* (en premsa).

WEIGLE (1982): Marta Weigle, *Spiders and Spinners: Women and Mythology*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1982.

ZIPES (1993): Jack Zipes, *The Trials & Tribulations of Little Red Riding Hood*, New York / London: Routledge.



# LA POESIA D'EXPERIMENTACIÓ COM A CORPUS INESTABLE: ELS GUANYS DE LA PERMEABILITAT\*

MARGALIDA PONS

*Grup de Recerca sobre Literatura Contemporània:  
Estudis Teòrics i Comparatius-UIB*

Els anys setanta i vuitanta del segle xx escenifiquen el trànsit del sistema català des d'un discurs resistencialista que fa temps que ha començat a clivellar-se fins a la consolidació de les polítiques de normalització cultural. Potser a causa d'aquest caràcter *transitiu* són, també, un moment d'alta densitat pel que fa a la poesia d'experimentació. Hi continuen en actiu els autors que havien iniciat un procés d'agitació textual en les dècades anteriors —Joan Brossa, Guillem Viladot...— i s'hi comencen a gestar experiències performatives i polipoètiques —Enric Casasses, Xavier Sabater...— que s'expandiran en els noranta amb un concurs institucional cada cop més perceptible. Entremig, es donen a conèixer autors com Josep Albertí, Vicenç Altaió, J. M. Calleja, Patrick Gifreu, Carles Hac Mor, Biel Mesquida, Víctor Sunyol...<sup>1</sup> La poesia experimental d'aquest període ha estat abordada tant per la historiografia literària i cultural com per la crítica centrada en la textualitat: els historiadors n'han definit la ubicació diacrònica, com a discurs de reacció davant les poètiques socials i realistes dels seixanta, i sincrònica, com a manifestació paral·lela i contraposada a la denominada poesia de l'experiència; i els crítics n'han analitzat les trajectòries divergents respecte a una hipotètica genericitat canònica, especialment en tres fronts: el de la medialitat (la hibridació o la fusió de codis), el del discurs (el desdibuixament del gènere

\* Treball vinculat al projecte «La poesia experimental catalana del període 1970-1990» (PeC) (FFI 2009-07086 FILO). Una versió més extensa i aprofundida del text apareixerà pròximament, en anglès, al volum col·lectiu *Non-lyric Discourse in Contemporary Poetry* (PONS 2012a).

1. La pàgina web PeC (<http://www.uib.cat/catedra/camv/pec/>) conté informació més detallada sobre la nòmina dels autors i textos estudiats en el projecte.

poesia, la descomposició, la materialització) i el de les plataformes físiques de producció-difusió (des de l'ús de materials convencionalment aliens a la transmissió literària fins als mecanismes i processos alternatius de distribució). Però ambdues aproximacions, la historio-gràfica i la textual, han partit sovint de la suposada existència d'un consens sobre l'ontologia de l'experimentalitat, i, per tant, han confiat en l'estabilitat d'un corpus de límits incontrovertibles, definit per assentiment. En aquesta contribució pretenc posar en dubte la felicitat d'aquest consens. No em propòs, per tant, *caracteritzar* la poesia d'experimentació, sinó explorar els guanys d'una lectura de les poètiques de ruptura com a fenomen inestable i fer, doncs, explícits alguns dels problemes que comporta la definició de l'experimental.

Si dotar de sentit inequívoc l'expressió *poesia experimental* resulta difícil, no és tant per la relativitat semàntica dels components que l'integren com per la labilitat de la seva reunió sintagmàtica. Una labilitat derivada en part de la redundància —si entenem que la poesia es caracteritza pel *desviament*,<sup>2</sup> és evident que tota poesia *experimental*, com va notar el portuguès Helberto Helder (1981: 34)— i en part de la incongruència que suposa utilitzar el verb *experimentar* en la seva accepció intransitiva, que implica una operació destinada a comprovar o demostrar un principi científic. Tot això deixant de banda que, per a aquells que defensen la literarietat com quelcom inherent als artificis lingüístics, parlar de poesia experimental suposa lligar dos elements que poden arribar a cancel·lar-se recíprocament, atès que a un major grau d'experimentalitat correspon sovint un grau menor d'elaboració verbal o fins i tot la desaparició del component verbal. Així, quan, en el seu singular *Llibre de sonets* (1978), Pere Anguera substitueix els versos per línies horitzontals, obliqües o corbades en les quals insereix petits grafismes, fa un exercici que només pot dir-se

2. Per a un estat de la qüestió sobre la hipòtesi desviacionista, que analitza el llenguatge poètic com a anticodi o expressió agramatical, vegeu POZUELO 1988: 18-39. A aquest enfocament s'oposa el punt de vista cognitiu, que entén que l'estudi de la literatura ha d'integrar-se en l'estudi del llenguatge, i l'estudi del llenguatge en el de la ment quotidiana: així, per a Mark Turner (1991: 13 i 1996) tractar la literatura com a independent del llenguatge quotidià i del pensament convencional és un solipsisme.

literari pels seus paratextos: els títols, la dedicatòria *textual* als amics i un poema convencional (el «Metasonet» de Jaume Vidal Alcover) que fa de frontispici. Alguna cosa de semblant s'esdevé amb els *Set poemes del llibre «La columna»* (1981) editats per Carles Camps en una plaquette que no conté paraules, sinó només dibuixos de fragments de columnes dòriques, combinats amb traços i línies geomètriques. Més que no pas subratllar la pregunta evident que ambdós títols plantegen sobre la naturalesa i els límits de la literatura (això és poesia?), m'interessa emfasitzar que fomenten la institució d'allò que és poètic com a situació pragmaticodiscursiva. En abordar l'experimentalitat, entendre la poesia com a simple reunió de convencions retoricolingüístiques obliga a formular definicions negatives (la poesia experimental *no* és necessàriament estròfica, *ni* usa paraules, *ni* es presenta sempre en forma de llibre...)³ que li atorguen un cert caràcter suplementari. Entendre-la, en canvi, en la seva dimensió pragmàtica més àmplia permet aprofundir en la determinació de la seva funció pública o en les peculiaritats de la relació productor-receptor.

Més enllà d'aquestes consideracions, les dificultats de definició de l'experimentalitat tenen a veure amb factors com, entre d'altres, *a*) la paradoxa de l'intent de fixar-ne un corpus definit per homologies formals i per una especificitat nacional-lingüística; *b*) la gestió complexa de la noció de tradició; *c*) l'existència de taxonomies que han entès la poesia experimental només com a forma d'*oposició* a d'altres opcions poètiques, sense incidir en els *contactes* que hi estableix; i *d*) la consideració —injusta, al meu parer— que l'estudi diacrònic desactiva l'experimentalitat, en tant que la vincula amb experiències similars distants en el temps i, per tant, nega cap possibilitat de novetat i de ruptura. En les pàgines següents tractaré sintèticament aquests punts de fricció.<sup>4</sup>

Per un costat, la definició dels fenòmens literaris tendeix a subratllar coincidències, sinergies o similituds que els confereixen especifi-

3. En estudiar el que anomena *poesia no lírica*, Arturo Casas (2012) nota precisament que de la postmodernitat ençà moltes variants genèriques s'institueixen a partir de la negació d'alguna característica d'una «genericidad contravinguda».

4. No tinc espai per a referir-me a altres nuclis de controvèrsia relacionats amb aspectes com la genericitat i la interartisticitat. Els he abordat a PONS 2012b.

citat i, per tant, capacitat de resistència en el temps i davant altres fenòmens. L'establiment de cànons o corpus quantificadors proporciona una respectabilitat que s'institueix per acumulació d'ítems en sintonia. Però en el cas de la poesia experimental, part de la idiosincràsia de la qual resideix precisament en l'heterogeneïtat, tant l'acotació com la recerca de semblances resulten particularment contradictòries. Les últimes dècades han estat testimonis privilegiats d'aquesta recerca d'homogeneïtat: hi hem presenciat la producció institucional d'exposicions que pretenen albergar sota un mateix sostre la diversitat incontrolable de les literatures submergides; han proliferat les antologies de poesia visual (una poesia molt menys homogènia, per cert, que la *de text*); i fins i tot s'han publicat *obres completes* d'autors que, com Carles Hac Mor, han defensat sempre, barthesianament, el *text* davant l'*obra*.<sup>5</sup> Per un altre costat, en el cas de la poesia visual és clar que no es pot prendre l'element lingüístic com a criteri distintiu (perquè tot sovint és una poesia sense mots), la qual cosa dificulta la seva adscripció *nacional*.<sup>6</sup> Tanmateix, com a contrapartida, l'elisió de la paraula facilita l'èmfasi en relacions supranacionals, com suggereix l'*Antologia da poesia visual europeia* (1977) publicada a Lisboa a càrrec de Josep M. Figueres i Manuel de Seabra. Per primer cop, la llengua perd el seu estatus cohesionador.

Cal abordar també la peculiar relació que els productes experimentals tenen amb la tradició. El fet que, a causa de les circumstàncies històriques, la catalana s'hagi percebut com una literatura *interrom-*

5. Tot i això, al pròleg a l'*Obra poètica punt 1* de Carles Hac Mor, Jordi Marrugat afirma que el volum és «incompatible amb la idea clàssica d'obra completa» i es troba «lluny del rastreig mil·limètric» i «de l'erudició espolsada» (2012: 23).

6. En el mateix sentit s'expressa Emilio Gené (1976: 359) respecte de l'arbitrarietat que comporta parlar de poesia experimental *espanyola* i del contrasentit d'aplicar un qualificatiu nacional a una poesia que moltes vegades és no escrita. Al mateix problema teòric s'enfronta l'antologia *Poesia visual valenciana / Poesia visual valenciana* (BELTRAN i FERRANDO 2001), el bilingüisme de la qual es percep únicament en la presència/absència de l'accent en el títol i en la coexistència de les versions castellana i catalana de la introducció i de les biografies dels poetes antologats. Tanmateix, és de justícia consignar que altres treballs defensen la *nacionalitat* de poètiques visuals com la de Brossa (AUDÍ 2010). Per als problemes específics de traducció que suscita la poesia visual i postconcreta, vegeu PUJALS 2004: 287 i s.

*puda* ha determinat que la restitució de continuïtats adquireixi un alt valor simbòlic.<sup>7</sup> Aquesta resistència a l'acceptació de la ruptura com a element dinamitzador atorga a la cultura catalana un caràcter funcionalment conservador. Així, en definir l'especial relació que els nous poetes valencians dels setanta tenen amb la tradició, Josep Piera remarca el desig de *relligar la cadena trencada*: «Nosaltres, que ens iniciàrem, literàriament parlant, des d'un desconeixement quasi total de la pròpia tradició, amb perspectives de modernitat i d'universalisme, no ens incorporàvem a una literatura del passat sinó a una literatura del present», afirma, per afegir a continuació que la nova literatura «pretenia relligar la cadena trencada, i, a partir d'una tradició assumida, crear noves obres que expressaren les realitats, les imaginacions, els conflictes, del nostre propi temps» (1985: 337). Potser cal llegir en aquest sentit el poema «Súnion!» de Lluís Roda, que reescriu l'elegia de Riba i la corona amb la imatge invertida de les paraules reflectides en l'aigua: el poema més simbòlic de la postguerra s'enllaça així sense estridències amb la seva versió *experimental*. En la mateixa línia, quan Biel Mesquida transforma en *L'adolescent de sal* els poemes de *La pell de brau* i l'«Assaig de càntic en el temple» d'Espriu (PONS 2007: 185), rebutja i a la vegada convoca la generació dels seus predecessors. Al seu torn, Xavier Bru de Sala recorda que el grup de poetes que inauguraren Llibres del Mall «vam ser qualificats, amb raó, de formalistes, perquè ressuscitàvem formes mètriques, expressions, vocables i maneres de relacionar-los que ja es donaven per instal·lats al panteó del cànon inoperant» (2000: 42). Encara que Bru de Sala insisteix que la lectura dels clàssics per part dels nous poetes dels setanta és «ucrònica», que són «interlocutors directes» i no «matèria d'estudi» i que adquireixen una funció «molt similar a la dels amics: constituir-se en referents» (2000: 45), les connotacions *reparadores* d'aquesta recuperació són evidents.

El «Sirventès» que Miquel Desclot inclou al seu *Viatge perillós i al·lucinant a través de mil tres-cents vint-i-set versos infestats de pirates i de lladres de camí ral* (1974) exemplifica les complexitats de l'as-

7. Per a una anàlisi del sentit que la idea de continuïtat ha tingut en la cultura catalana, vegeu PICORNELL 2012.



sumpció de la tradició. Unint el transmentalisme dels cubofuturistes russos amb la tradició trobadoresca del sirventès, Desclot crea un poema zaum en què el *non-sense* lèxic s'inscriu en una estrofa de decasíl·labs perfectes i d'esquema rítmic impecable. El caràcter satíric que té el sirventès en la tradició occitana queda desplaçat a una citació de Marcabré —«Per savi el tinc, sens dubte, aquell qui del meu cant endevina el que cada mot significa»— que Desclot situa al principi de la seva composició. La intel·ligibilitat del poema converteix la citació en aporètica, crea una especial relació amb el lector —a mig camí entre la complicitat irònica i el distanciament radical— i obre així mateix un diàleg abrupte amb la poesia social, intel·ligible per defecte, i amb alguns crítics que havien acusat Desclot d'abstrús quan va publicar el seu primer llibre.<sup>8</sup> També Bru de Sala adverteix: «Ens encantava el *trobar clus*. L'accessibilitat primària era condemnada i la intel·ligibilitat ben valorada» (2000: 48). Encara que caldria discutir què entenem per intel·ligibilitat, sobretot si plantejам la qüestió des del punt de vista de les teories del coneixement —*entendre* mai no és fàcil i, per a mi, entre el zaum i la poesia llegible només hi ha una diferència de grau—, sembla evident que el poeta s'alça com la làmina translúcida que permet endevinar la lírica provençal però que al mateix temps la profana.<sup>9</sup>

Un altre aspecte complex de la poesia d'experimentació prové de les friccions derivades del reconeixement de la seva no singularitat. Acceptar que no és un fenomen aïllat, situar-la en un sistema, en relació amb altres productes, evidencia la vigència del que podríem anomenar discursos de la impermeabilitat: aquells que encasellen els productes literaris dins compartiments molt pròxims —que es toquen, que es juxtaposen, però que no es mesclen— amb una estanquitat a prova de filtracions. El mite de l'oposició taxativa entre la poesia rea-

8. Amb mirada retrospectiva i autoirònica, Desclot (2004) afirma en un breu vídeo accessible a la plataforma virtual *Viu la poesia* que els poetes de la seva generació descobriren els avantguardistes i els imitaren, a vegades amb excés de zel, escrivint una poesia que «no enteni en ells»: la passió per l'avantguarda els va portar a una literatura no comunicable.

9. Tract amb més deteniment el tema de la tradició en el treball en curs «Il·legibilitat i tradició en la poesia experimental».

lista-social, la poesia «de l'experiència» i la poesia experimental és un d'aquests discursos i ha generat mapes que han assolit un relatiu consens (encara que presenten notables zones d'ombra, com el desconcert a l'hora de situar poetes com Gabriel Ferrater, que sembla excedir totes les cartografies). Però tal vegada caldria replantejar-se la rigidesa de la separació entre poesia realista i no realista, explicar per què l'experimental no pot ser també *social* i definir què entenem exactament per *experiència*. Al cap i a la fi, hi ha res més mimètic que les radiografies duodenals seriades que Ramon Canals Guilera inclou en els seus *Poemes de 7 i no res* (1970), que presenten de manera frontal la corporalitat de l'artista? No hi ha discurs polític en el «Sonet PSAN», el «Sonet re-PSAN» i el «Sonet botifler» de Pere Anguera, encara que siguin poemes sense paraules? Pot dir-se que les performances de Bartomeu Ferrando no són *experiència*? Per un altre costat, la suposada hegemonia del realisme no s'afirma igual en totes les zones del mapa literari. Jaume Pérez Montaner (1990: 214) observa que els primers poetes valencians dels setanta no tenien contra qui rebel·lar-se, perquè en els seixanta amb prou feines hi havia llibres en català a les llibreries.<sup>10</sup> I Antònia Cabanilles (1985: 14), en l'antologia *La vella pell de l'alba*, afirma també, tot ironitzant sobre l'explicació bloomiana de les influències, que els escriptors valencians, en no tenir una generació consolidada a què oposar-se, no han patit un complex d'Edip, sinó un complex d'orfenesa. Cal destacar a més la asincronia entre sistemes català i espanyol: els mateixos anys que els crítics valencians qualifiquen de precaris, emergeix a València, a iniciativa de B. Ferrando, la revista *Texto Poético*, pionera dins la literatura espanyola de l'impuls de confluències entre escriptura i art conceptual. A pesar de la simultaneïtat cronològica i de la coincidència espacial, les divergències —poetes resistents *versus* poetes conceptuals— són òbvies.<sup>11</sup>

10. Per això, continua Pérez Montaner, «Amadeu Fabregat, en el pròleg a *Carn fresca*, s'inventà una poesia realista valenciana que no anava més enllà d'uns versos i algunes declaracions o manifestos que molt difícilment podien ésser coneguts pels nous poetes» (1990: 214).

11. Per a una anàlisi general del panorama poètic dels setanta, vegeu AULET 1997 i CALAFAT 1997.

En qualsevol cas, el valor reactiu de la nova poesia s'ha subratllat molt més que les seves propietats intrínseques, fins al punt que sembla que l'únic sentit dels poetes dels setanta és desafiar l'ombra amenaçant del realisme històric.<sup>12</sup> És significatiu, en aquest sentit, el títol d'un dels articles més citats de l'etapa inicial de la crítica del període, publicat per Enric Sullà el 1979: «La poesia catalana jove: una alternativa al realisme».<sup>13</sup> De vegades l'afany per situar els poetes en el seu context i la insistència a reivindicar la continuïtat de la literatura catalana davant les *interrupcions* històriques té com a resultat la infravaloració dels seus aspectes més desestabilitzadors. Com nota María José Vega (2008: 128) llegint Peter Burke, concebre l'escriptura des del punt de vista de la tradició implica interpretar els textos com a suma de llocs comuns perdurables, però pot comportar també la desatenció envers les variacions, distorsions i desplaçaments ideològics que aquests texts escenifiquen. Àlex Broch, per exemple, inaugura l'examen de les tendències més radicals de la poesia dels setanta dient que els seus autors són els «els *hereus* d'una *avantguarda històrica sempre present* en la poesia catalana contemporània i que ha tingut, en la postguerra, la seva representació més qualificada en l'obra de Joan Brossa» (2007: 28; els subratllats són meus). Entenc que les aproximacions funcionals a la poesia experimental són necessàries per a explicar la seva sistematicitat, però també revelen la inseguretat que provoca un continent textual difícil de cartografiar.

L'estudi diacrònic de la poesia d'experimentació comporta també dificultats que tenen a veure amb les tensions entre els termes *avantguarda* i *experimentació*. La concepció seriada o episòdica de l'avantguarda, concretada en l'ús comú dels termes *avantguardes històriques* (les de començaments del segle xx) i *segones avantguardes*

12. Joan Mas afirma: «[D]avant els primers llibres poètics dels anys 70, hom s'apressà a assenyalar més la ruptura, potser fictícia, respecte a la poesia de la dècada anterior —la poesia realista—, que no les coincidències reals que podien presentar els nous autors entre ells mateixos, si és que hi havia alguna coincidència» (1982: 87).

13. Cal dir, però, que Sullà (1979: 125) procura al final del seu treball una caracterització de la nova poesia, que defineix en termes de 1) recuperació de les formes mètriques i retòriques tradicionals, 2) ús de procediments com l'el·lipsi, la síncopa i el collage, 3) culturalisme i 4) absència de sentiment de grup.

*des* (les sorgides després de la guerra mundial de 1939-1945), hauria de suggerir, per obvietat semàntica, que els nous moviments desactiven la capacitat revulsiva dels seus predecessors. L'avantguarda perdria així el caràcter d'audàcia innovadora, prodigalitat inventiva i apologia de la novetat amb què la caracteritzaren els estudiosos clàssics per esdevenir l'expressió pendular d'un moviment previsible. Al cap i a la fi, com ja va assenyalar Foucault (1996: 68), una constant de la historicitat de la literatura des del segle XIX és el rebuig de la literatura mateixa, la transgressió de l'essència pura i inaccessible que seria la literatura. És el problema amb què topen Vicenç Altaïó i Josep M. Sala-Valldaura (1980: 13-14) quan, en referir-se a la poesia catalana del període 1968-1978, parlen d'*avantguarda tradicional* (sense ironitzar sobre l'oxímoron) i d'*avantguarda-avantguarda*: la primera seria aquella que especula amb llenguatges com la poesia fònica, visual i mecànica; la segona, més subversiva segons Altaïó i Sala, i menys desenvolupada a causa de les limitacions politicoculturals, seria la que propugna la mort de l'art.<sup>14</sup> Joaquim Molas sintetitza aquest problema en la sèrie de preguntes amb què encapçala el catàleg *Poesia experimental catalana. Retrospectiva i mostra*, editat per Ramon Salvo, que posen de manifest la dimensió estètica (la tensió tradició/investigació) i a la vegada política (el conflicte revolució/assimilació) de la qüestió:

[É]s lícit de preguntar-se quin sentit té, o pot tenir, fer avui, a les aca-balles, ja, del segle XX, una literatura de destrucció i de recerca. I, més exactament, preguntar-se 1) fins a quin punt les Avantguardes clàssiques han estat assimilades per la vida quotidiana i, per tant, neutralitzades i 2) fins a quin punt les que podríem anomenar noves Avantguardes s'han mantingut fidels a la tradició o, pel contrari, han obert noves vies de destrucció/recerca; quins efectes han produït, per un

14. També Francesc Calafat (1991: 99) parla de «la tradició avantguardista», i Enric Bou (2003: 35) es refereix a l'eclosió de les avantguardes com a assentament d'una *tradició de la ruptura*. En una conversa amb Antoni Clapés, Carles Hac Mor dibuixa així el mapa de les darreres avantguardes textuales: «Conceptual i textualisme tenen totes les arrels en les avantguardes. La *tradició de les avantguardes* va acabar en el conceptual i en el textualisme» (HAC MOR i CLAPÉS 2006: 37; la cursiva és meua).

costat, l'experiència del maig francès i, per l'altre, el desenrotllament capitalista sobre les expectatives revolucionàries de la població... (MOLAS in SALVO 1989: s. p.).

La tensió que genera l'estancament de les formes que un dia suposaren una ruptura es trasllada a l'autopercepció dels escriptors, que mostren una certa ansietat per no caure en una fossilització autocomplaent que els reabsorbiria cap al centre del sistema. Josep Albertí (1978: 22) adverteix que recuperar els llenguatges dels *ismes* és perillós per al llenguatge poètic contemporani si allò que se li demana és un qüestionament constant de si mateix, de la seva capacitat de captar el meravellós i del seu poder revolucionari. I quan Antoni Clapés pregunta a Carles Hac Mor si, a pesar de la seva voluntat de mantenir-se al marge, pot haver-se convertit en una *vaca sagrada* de la poesia experimental, la resposta delata un cert tremolor: «Miro que no passi, això» (HAC MOR i CLAPÉS 2006: 41).

En el moment que les construccions textualistes que Carles Hac Mor o Víctor Sunyol han portat a terme des dels setanta s'enfronten a l'emergència de noves formes d'actuació poètica que posen en primer terme la performativitat (com les accions d'Eduard Escoffet o de Josep Pedrals), el textualisme deixa de ser avantguarda, però no perd en absolut el seu caràcter subversiu. El mateix Hac Mor escriu que «avui, qualificar d'avantguardista un artista o un escriptor equival a penjar-li una llufa que, de fet, el margina i que implícitament infravalora la seva obra [...], ja que a hores d'ara l'avantguardisme no pot ser sinó una caricatura de les avantguardes» (2004: 174-175). I, a la inversa, la revalorització de les formes mètriques i retòriques tradicionals —de la sextina al sonet, passant per la recuperació del decasíl·lab— que caracteritza la *nova* poesia dels setanta (SULLÀ 1979: 125) només pot resultar paradoxal si no es té en compte la preferència que la poesia social va mostrar pel vers lliure. Alguns autors (ALTAIÓ i SALA-VALLDAURA 1980: 14; ALBERTÍ 1981: 6) eviten l'obstacle que planteja el binomi experimentació/avantguarda recuperant termes de filiació marxista, com *poesia progressiva* i *poesia regressiva*. Aquests exemples mostren, per una part, la necessitat de distingir entre els usos diacrònics i sincrònics del concepte de *ruptura*: els primers l'associen a *novetat* res-

pecte a un passat percebut necessàriament com a pròleg; els segons, al desballestament del llenguatge artístic. D'altra banda, evidencien que reduir la noció d'experimentació al missatge poètic i els seus codis i deixar fora la dimensió escènica o performativa i fins i tot els suports singulars en què aquesta producció poètica descansa exclou un contingent important dels productes poètics del canvi.

Amb les observacions precedents he intentat mostrar que l'experimentació és un fenomen relacional que mai no es pot definir en termes absoluts, i que sostenir l'existència d'una *essència* de l'experimentalitat comporta l'obliteració de la noció fonamental de *diferència*. Si el terme *poesia experimental* necessita, per adquirir funcionalitat, crosses que l'ajudin a caminar, que el complementin, que el transitivitzin, que l'adjectivin i que, en posar-lo en relació amb altres termes d'índole històrica i estètica, en mostrin la permeabilitat, pot semblar una categoria molt fràgil. Potser ho és. Però la relativitat i la fragilitat es converteixen en espais d'interrogació constant sobre els processos diversos de producció, percepció i recepció de la poesia. I, al seu torn, la permeabilitat que sembla caracteritzar la poesia experimental —perceptible, per exemple, en l'assumpció explícita d'unes determinades tradicions i discursos *no experimentals*— en confirma la incardinació en una xarxa i desterra definitivament el mite de la seva asistematicitat. L'heterogeneïtat de la poesia d'experimentació, el seu polimorfisme i la seva condició mudable n'impedeixen l'estabilització canònica, però alhora, en el període que hem pres com a marc inicial (els anys setanta i vuitanta), la converteixen en correlat d'una cultura catalana també mutant, en estat de canvi, formada per sensibilitats diverses que col·lideixen pel simple fet que *són allà mateix*, compartint un espai. Vist així, l'experiment és un punt de trobada més que no pas un punt de fuga.

## BIBLIOGRAFIA

- ALBERTÍ (1978): Josep Albertí, «La crisi del significat a la poesia catalana (II)», *Diario de Mallorca* (16 abril), p. 22.
- ALBERTÍ (1981): Josep Albertí, «Love me because nothing happens», *Artilugi*, núm. 12, p. 5-6.

- ALTAIÓ I SALA-VALLDAURA (1980): Vicenç Altaió i Josep M. Sala-Valldaura, *Les darreres tendències de la poesia catalana (1968-1979). Estudi i mostra*, Barcelona: Laia.
- AUDÍ (2010): Marc Audí, «Les imatges que parlen català a la poesia visual de Joan Brossa». *Catalonia*, 3 [en línia: <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/Catalonia-3.html>].
- AULET (1997): Jaume Aulet, «La poesia catalana i el boom de l'any 1972», *Caplletra*, núm. 22 (primavera), p. 139-152.
- BELTRAN i FERRANDO (2001): J. C. Beltran i B. Ferrando (eds.), *Poesía visual valenciana / Poesía visual valenciana*, València: Riialla.
- BOU (2003): Enric Bou, «Llegir dibuixos o mirar textos (tradició de la poesia visual)», dins: Enric Bou i Joaquim Molas, *La crisi de la paraula. Antologia de la poesia visual*, Barcelona: Edicions 62, p. 25-43.
- BROCH (2007): Àlex Broch, *Sobre poesia catalana*, Barcelona: Proa.
- BRU DE SALA (2000): Xavier Bru de Sala, «“El Mall”, 25 anys abans», dins: *Llengua abolida. 1er encontre de creadors*, Lleida: Ajuntament de Lleida, p. 41-51.
- CABANILLES (1985): Antònia Cabanilles, *La vella pell de l'alba (Poesia catalana al País Valencià, 1973-1985)*, València: Eliseu Climent.
- CALAFAT (1991): Francesc Calafat, *Camp de mines. Poesia catalana del País Valencià 1980-1990*, València: Edicions de la Guerra.
- CALAFAT (1997): Francesc Calafat, «Entre el llenguatge i la realitat: vint anys de poesia catalana», *Caplletra*, núm. 22 (primavera), p. 27-48.
- CASAS (2012): Arturo Casas, «La poesía no lírica: enunciación y discursividad poéticas en el nuevo espacio público», dins: *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Española de Teoría de la Literatura*. Granada: Universidad de Granada, en premsa.
- DESCLOT (1974): Miquel Desclot, *Viatge perillós i al·lucinant a través de mil tres-cents vint-i-set versos infestats de pirates i de lladres de camí ral*, Barcelona: Vosgos.
- DESCLOT (2004): Miquel Desclot, «El poeta diu. Sirventès», dins: *Viu la poesia* [en línia: [http://www.viulapoesia.com/pagina\\_8.php?tipus=1&subtipus=2&itinerari=15&idpoema=394](http://www.viulapoesia.com/pagina_8.php?tipus=1&subtipus=2&itinerari=15&idpoema=394)].
- FOUCAULT (1996): Michel Foucault, *De llenguatge i literatura*, Barcelona: Paidós / ICE Universitat Autònoma de Barcelona.
- GENÉ (1976): Emilio Gené, «La poesia experimental espanyola», *Mayurqa*, núm. 16, p. 357-366.
- HAC MOR (2004): Carles Hac Mor, «De la poètica i la poesia de Víctor Sanyol» *L'Espill*, núm. 16 (primavera), p. 171-180.

- HAC MOR i CLAPÉS (2006): Carles Hac Mor i Antoni Clapés, *Converses*, Vic: Cafè Central / Emboscall.
- HELDER (1981): Herberto Helder, «Texto-introdução de Herberto Helder», dins: Ana Hatherly i E. M. de Melo e Castro. 1964. *PO-EX. Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Lisboa: Moraes, p. 33-34.
- MARRUGAT (2012): Jordi Marrugat, «Carles Hac Mor abans de Carles Hac Mor», dins: Carles Hac Mor, *Obra poètica punt 1*, Lleida: Pagès, p. 9-23.
- MAS (1982): Joan Mas i Vives, «Del realisme narratiu a la diversitat actual: dues generacions de poetes mallorquins (1960-1975)» *Randa*, núm. 13, p. 43-136.
- PÉREZ MONTANER (1990): Jaume Pérez Montaner, *Subversions*, València: Eliseu Climent.
- PICORNELL (2012): Mercè Picornell, *Continuïtats i desviacions. Debats crítics sobre la cultura catalana en el vèrtex 1960/1970*, Palma: Lleonard Muntaner.
- PIERA (1985): Josep Piera, «La nova poesia catalana al País Valencià», dins: Smith, N. B., J. M. Solà-Solé, M. Vidal Tibbits i J. Massot i Muntaner (eds.), *Actes del quart Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 335-343.
- PONS (2007): Margalida Pons, «Contactes textuais. Intertextualitat i narrativa experimental», dins: *Textualisme i subversió. Formes i condicions de la narrativa experimental catalana (1970-1985)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 177-240.
- PONS (2012a): Margalida Pons, «On Besieged Lyricism and Translucent Subjects: Experimental Catalan Poetry», dins: Burgard Baltrusch i Isaac Lourido, *Non-lyric Discourse in Contemporary Poetry*, Munich: Martin Meidenbauer.
- PONS (2012b): Margalida Pons, «De la poesia experimental a l'escriptura conceptual: cap a un nou marc interpretatiu», *Catalan Review*, núm. 26, p. 123-140.
- POZUELO (1988): José M. Pozuelo Yvancos, *Teoría del lenguaje literario*, Madrid: Cátedra.
- PUJALS (2004): Esteban Pujals Gesalí, «¿Poesía visual en traducción? El otro "estilo internacional" de 1965», dins: Grupo TLS (ed.), *Ética y política de la traducción literaria*, Málaga: Miguel Gómez Peña, p. 265-299.
- SALVO (1989): Ramon Salvo, *Poesia experimental catalana. Retrospectiva i mostra*. Barcelona: Institut Politècnic de Formació Professional Escola de Treball.



- SULLÀ (1979): Enric Sullà, «La poesia catalana jove, una alternativa al realisme», *Els Marges*, núm. 1 (maig), p. 118-125.
- TURNER (1991): Mark Turner, *Reading Minds. The Study of English in the Age of Cognitive Science*, Princeton: Princeton University Press.
- TURNER (1996): Mark Turner, *The Literary Mind: The Origins of Thought and Language*, New York: Oxford University Press.
- VEGA (2008): María José Vega, «Els estudis de tradició literària en el comparatisme contemporani», dins: Mercè Picornell i Margalida Pons (eds.), *Literatura i cultura: aproximacions comparatistes*, Palma: Lleonard Muntaner, p. 127-144.

EL MITE DE LA TERRA ALTA EN TEMPS  
DEL PRIMER MODERNISME\*

MAGÍ SUNYER

*Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana-URV*

*L'esperit reaccionari embellí además moltes costums de les masies, que seran molt bones, però que no poden complaure, està clar, als que no participem d'elles<sup>1</sup> (YXART s. d.: 54)*

La frase d'Yxart centra un dels principals temes de debat en la definició del mite de la terra alta, primordial en l'ordenació de l'esquema mític català i comú a la literatura de tots els països afectats pel Romanticisme. El propòsit d'aquesta intervenció és reflexionar sobre la dimensió i el significat d'aquest mite en la literatura del temps del primer Modernisme, que no significa en la literatura modernista, perquè precisament se circumscriu l'anàlisi a tres novel·les, dues de les quals —*Montalba* (1891), de Carles Bosch de la Trinxeria, i *Sang nova* (1900), de Marià Vayreda— no pertanyen al moviment però que, publicades en la darrera dècada del segle XIX, ajuden a entendre la tercera —*Desil·lusió* (1904, començada a publicar el 1900), de Jaume Massó i Torrents—, escrita per un dels homes forts d'aquest primer Modernisme. D'aquesta manera, es volen aportar noves reflexions que s'afegeixen a tres de prèvies sobre l'assumpte: una d'anàlisi del mite en l'etapa anterior, l'altra sobre la ideologia del folklore i la tercera sobre la mitologia nacional en aquest mateix període (SUNYER 2009, 2011 i 2012).

Del refugi en la natura com a dipositària de les millors essències per a la humanitat que preconitzaven els romàntics a la identificació de la

\* Aquest estudi forma part de la investigació del grup de recerca Identitat Nacional i de Gènere a la Literatura Catalana, de la Universitat Rovira i Virgili, del Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (GRILC) (2009 SGR 644) i del projecte FFI2009-08202/FILO del Ministeri d'Educació i Ciència.

1. En els textos prenmatius citats he actualitzat l'ortografia.

genuïtat catalana en la ruralia i, encara més en la muntanya, el mite de la terra alta té un llarg recorregut en la literatura catalana del segle XIX (SUNYER 2011) i proveeix una àmplia galeria d'idees motrius per a la definició de la catalanitat que en bona part arriben fins avui. Entre la poesia «La muntanya catalana», de Josep Lluís Pons i Gallarza, i el drama *Terra baixa*, d'Àngel Guimerà, per esmentar dos textos significatius, una considerable quantitat de textos se n'ocupen i proveeixen argumentacions que afecten camps tan diversos com el folklore (PRATS 1988), l'arqueologia, el dret, l'excursionisme o l'arqueologia.

La qüestió de fons que plana sobre aquest article és si la literatura ja no d'exaltació de la natura o de localització en la natura de les millors essències, sinó la que simbolitza aquestes essències com a pròpies de la catalanitat encara respon a un plantejament conservador o reaccionari a finals del segle XIX, tal com afirmen, de les dècades anteriors, Josep Yxart en el passatge de l'encapçalament i Enric Cassany (1992: 264-265) en el següent: «si el gran tema de la novel·la catalana del XIX és la relació problemàtica de tradició i progrés, l'elaboració del mite de la ruralia és una de les aportacions majors al moviment de la Renaixença i al catalanisme conservador». La tria de tres novel·les de dos escriptors que confirmarien aquesta hipòtesi i d'un altre que l'hauria de desmentir pot ajudar a examinar l'assumpte amb una certa varietat, com una bestreta d'una anàlisi completa. Un assumpte que va adquirir una dimensió superior en la segona etapa del Modernisme, ja en ple segle XX, quan les posicions es van contraposar ja no en l'abast patriòtic de la mitificació de la natura o la ciutat sinó directament en la consideració positiva o negativa de la natura o la ciutat. És prou sabut que no es tracta d'una oposició Modernisme-Noucentisme, ni que el segon moviment en fes bandera, sinó d'una qüestió força més complexa i variada que afecta escriptors tan significats com Raimon Casellas, Víctor Català, Josep Pous i Pagès, Prudenci Bertrana, Joan Puig i Ferrer i Guerau de Liost, entre molts altres que no cal relacionar de manera exhaustiva perquè no ens n'hem d'ocupar ara. Recordem també que la dècada del primer Modernisme és aquella en que Àngel Guimerà entra de ple en la mitificació de la ruralia amb una sèrie de peces dramàtiques que culminen en *Terra baixa*, que dona nom, per oposició, al mite.

## L'ORTODÒXIA DEL MITE

Ni *Montalba* ni *Sang nova* no són considerades les millors novel·les dels seus autors. Les similituds entre ambdues són remarcables, sobretot ens els aspectes relacionats amb el mite rural. Bosch presenta una família constituïda per pare i fill —la mare morta en el part del noi— i que resideix a la Molina. El fill, Víctor, ha estudiat a Montpeller i ha tornat al mas de la muntanya on «no podia sinó guanyar en salut intel·lectual i corporal, allunyat dels perills que sempre amenacen l'adolescent en una gran ciutat» (BOSCH 1997: 23). Vayreda, que té Bosch com un dels seus referents literaris (TAYADELLA 2005: 182), també incideix en l'oposició camp-ciutat amb la mateixa presa de partit, perquè Ramon, orfe de pare i de mare, ha estudiat enginyeria però

es rodejà sols de pocs companys i bons. Tant a Barcelona com a Madrid va saber circumscriure les seves hores expansives als exercicis gimnàstics, d'equitació i excursionisme científic. Així conservà el seu temperament essencialment muntanyenc, desenrotllà les seves forces físiques i s'alliberà d'una infinitat de perills que perden tantíssims joves de bones condicions (VAYREDA 1984: 249).

El secret de la integritat d'aquests homes joves rau en la criança en un ambient religiós estricte: de la relació entre els pares de Víctor s'explica que s'havia fonamentat en la religió, i al casal familiar hi viu un capellà; Ramon havia estat educat per un oncle capellà —integrista, adversari de totes les modernitats— i la família de la que esdevé la seva esposa manté un capellà a casa. Comparteixen, a més, intel·ligència i una salut que no és difícil d'identificar amb el vigor de la raça del refugiat a la muntanya. Són personatges modèlics per als narradors units també per l'amor intens a la natura. Víctor s'exalta en «les solejats de les serres on visc amb el meu pare; allà tinc els meus amics íntims: els insectes, les flors de muntanya, els espectacles grandiosos de la naturalesa, les eixides i postes de sol, les tempestats, la boira, la vista de l'extens panorama del Canigó, dels Pirineus...» (BOSCH 1997: 65), mentre que Ramon, enginyer agrònom, preconitza els procediments científics per a l'agricultura però sense que això impedeixi que

n'estigui «veritablement enamorat» (VAYREDA 1984: 250) i que s'hi senti en plena llibertat, un amor que els narradors tenen interès específic a fer notar que compateixen, amb recreacions en descripcions i, en el cas de Bosch, insistència en l'excursionisme. A *Montalba*, el jove tindrà ocasió de patir les conseqüències de l'acostament a dues ciutats que es tracten en oposició a través de dues dones: per una ocasió, Barcelona representa l'aspecte parcialment positiu a través de Cristina; positiu perquè és ciutat catalana i per marcar el contrast amb París, parcialment perquè la noia, potser per la seva condició de ciutadana, és de naturalesa feble i la malaltia l'acabarà consumint; París, en canvi, és el compendi de tots els mals i de totes les perversions, i, en efecte, Fanny ha de decebre l'amor de Víctor perquè el seu protector, un ric banquer jueu, la reclama i se l'endú del balneari; l'associació dels vicis, i sobretot de la prostitució, amb París sembla inevitable. És el concepte de la ciutat que Bosch havia desenvolupat en una novel·la anterior, *L'hereu Noradell*, encara que en aquell cas la més malèfica de les ciutats és Madrid, capaç de pervertir fins i tot aquell compendi de virtuts que era l'hereu, desplaçat a Castella amb el propòsit de defensar Catalunya.

De la carta catalanista, Bosch ja se n'havia desfet en la novel·la esmentada, però Vayreda, no, i precisament el títol, *Sang nova* —el subtítol és «Novel·la muntanyenca»—, planteja una curiosa renovació de la catalanitat directament relacionada amb el nostre mite. Tot just per la subordinació a la tesi regionalista en què Vayreda havia reconvertit la militància carlina (CASACUBERTA-SALA 2002), aquesta és la seva narració llarga menys valorada. Ramon, en l'ampliació d'estudis a Anglaterra, entra en contacte amb la causa irlandesa i s'hi adhereix, pels paral·lelismes amb la catalana, fins al punt de fer cap a la presó per defensar-la. Quan torna a Barcelona, s'introdueix en els ambients de la Renaixença, que vol incorporar a l'àmbit de la política —a mitjans dels anys seixanta!—, perquè creu que tots els mals del país en el seu temps provenen de la pèrdua de les antigues institucions i que la decadència de la nació és el resultat de la manca «del calor essencialment democràtic i cristià que havia presidit la seva constitució» (VAYREDA 1984: 265). Els desastres provenen de la terra baixa, és clar, i Ramon no s'està d'expressar-ho: «la pestilència puja, puja, i ja

està arribant a dalt de les muntanyes» (VAYREDA 1984: 270), però la crítica s'estén, i aquesta és la novetat més remarcable (TAYADELLA, 1986: 535), a l'afluïxament de caràcter també en la muntanya, observable en el temple de l'organització de la vida pagesa, la masia. Després de dedicar un llarg paràgraf a la lloança de la grandiositat i l'elegància de les construccions rurals, denuncia la deixadesa en què havien caigut en el darrer segle: «En les nostres velles pairals no s'hi ha fet una reforma important, com tampoc no se n'ha bastida cap de nova, des de fa més de cent anys.» (VAYREDA 1984: 277). És en aquest punt que l'anàlisi del novel·lista es torna més interessant perquè no es limita a l'atribució de culpes a les idees estrangeres que entren per les grans poblacions. Ramon, que s'autoanomena revolucionari, tot i que el que pretén és restaurar la tradició sobre els principis de la Revolució Francesa llegits en clau cristiana i sense qüestionar la societat estamental, i que tindrà una estrambòtica actuació quan arribi la Revolució de Setembre, censura alguns dels tòpics del tradicionalisme, entre els quals n'hi ha que afecten el mite de la terra alta. La falta de reformes a les masies provoca que els joves que van a estudiar a ciutat en quedin seduïts i avorreixin el camp:

¿com no han d'establir aqueixos joves comparació entre el confort de les habitacions de ciutat i la incúria i desfregament de llurs pairals, sense una estança, les més d'elles, prou decent i confortable per refugiar-hi la família durant les llargues vetlles i vagues forçoses dels mals dies d'hivern? Quan la neu cobreix la terra i la tramuntana bufa fort o bé les bromes llencen aigua a bots i a barrals, veuríeu en moltes grans masies de la muntanya vagar la gent avorrida per porxos, corredors i sales, escombrats d'ací d'allà pel vent pliuig que filtra per balcons i finestres mal closos i per les fredes ratxes que colen per les escales, les portes de les quals no es poden tancar (VAYREDA 1984: 277-278).

La crítica afecta el tòtem de les essències pairals, aquella llar mitificada per folkloristes i cantada en tantes poesies jocfloralesques i en contes i novel·les de contextura i enfocament ideològics molt similars al que anima a Vayreda. Per boca del seu personatge, adopta aires d'autèntic revolucionari i fa veure que és lògic que, els que han conegut la ciutat, amb comoditats, distraccions i luxes, l'enyorin quan es-

tan arraconats en una estança idealitzada però amb unes limitacions extremes, exposades amb un realisme poc comú en aquesta mena de textos:

I la llar?, direu. Sí, hi ha la beneïda llar, tan galejada per poetes i prosistes, on crema un foc com un infern, entorn del qual amos i servei, barrejats, canten cançons i contenen rondalles. Mes tot té els seus límits, i les cançons i rondalles s'acaben abans que les hores de fred i de mal temps, i tothom s'afarta de rostir-se del davant i glaçar-se de l'esquena, com de plorar llàgrimes vives, mercès al fum que el canó de la xemeneia no pot engolir (VAYREDA 1984: 278).

La simbolització es completa quan, a continuació, Ramon estableix una relació directa entre la incondícia dels propietaris rurals i l'endarreriment de Catalunya respecte de països com França, Anglaterra i Alemanya, perquè «és un error creure que el poble català és aferrat a allò seu i refractari a tota influència estrangera» (VAYREDA 1984: 278), i conclou que aquesta lamentable falta d'acció que fa caure o decaure les masies és la mateixa que té embarrancada la nació. Perquè no es confongui aquest progressisme exaltat amb les idees autènticament revolucionàries —no oblidem que Vayreda no tan sols era carlí sinó que havia lluitat en l'última carlinada—, Ramon, en el zenit d'un discurs amarat de l'esperit de la Renaixença, connecta, sense acabar-se d'explicar del tot, progrés i tradició: «Un temps era Catalunya l'avançada de la civilització europea. En la mar, en la terra, en arts i indústries, dictava lleis que eren filles de la seva pròpia essència; i per més que la societat evolucionava i progressava com avui, ella guardava la davantera, perquè l'esperit progressiu era en ella la tradició.» (VAYREDA 1984: 278). Deixem de banda, en aquest moment, les incongruències del discurs i que, quan l'acció de la novel·la avanci fins a la Revolució de Setembre, els revolucionaris siguin tots uns aprofitats i només pretenguin enganyar —això sí, perquè els propietaris a l'antiga ho han propiciat, tal com Ramon havia anunciat: «vindrà la revolució de baix si abans no fem la de dalt» (VAYREDA 1984: 293)— aquells pagesos i pastors de bona pasta, encarnació de l'esperit secular del poble i, per tant, respectuosos amb la tradició; deixem de banda que llavors la novel·la es converteixi en una inversemblant successió d'he-

roïcitats més pròpies de Scott o de Dumas que de la mena de novel·lista que Vayreda volia ser i que la victòria de la revolució tradicionalista de Ramon per sobre de la dels partidaris del matrimoni civil es decideixi a cops de puny i amb la presentació del pit davant uns fusells que, evidentment, no es disparen. A nosaltres ens importa que Vayreda va molt més enllà que Bosch però no deixa mai de retornar al tronc central de l'argumentació del mite de la terra alta, malgrat que, com acabem de veure, no s'estigui de reclamar renovació i d'atacar, potser amb ironia però segur que amb abrandament, els més sagrats i intocables elements simbòlics del mite.

Escampades les diatribes contra els propietaris rurals —Ramon mateix ho és, però se'n distancia per les seves idees renovadores—, als quals atribueix tota la responsabilitat del decaïment de la ruralia, i expressat el seu programa —molt confús— de regeneració, el novel·lista utilitza tots els ingredients del mite de la terra alta. Ja hem vist com el protagonista, malgrat la mirada crítica i els plans de canvi, s'embadaleix davant l'espectacle de la natura, que assoleix l'espendor essencial en la muntanya. La primera exhibició verbal de Ramon per seduir la que esdevindrà la seva esposa constitueix una pàgina de poema en prosa sobre la bellesa única de la muntanya (VAYREDA 1984: 297-298) i, en definitiva, si, com a patriota, actua en aquell àmbit, és perquè el considera el dipòsit de les virtuts de l'autèntica Catalunya. Els habitants del l'indret —com en l'esmentat poema de Pons i Gallarza— són els catalans genuïns perquè el paisatge ho determina així. Ramon exclama davant la valentia d'un muntanyenc: «Homes com aquest, a muntanya n'hi ha un a cada casa. Aquests sí que són catalans de veres, tan bon punt els cau la capa d'encongiment que els ofega!» (VAYREDA 1984: 387). D'acord amb el raonament, en els seus somnis reformistes, Ramon compta amb un augment exponencial de la població pirinenca que canviï la conformació demogràfica catalana:

En les vessants del Pirineu català, on avui es compta una població escassa i pobra, hi ha elements per a nodrir un milió d'habitants vivint d'indústries muntanyenques, és a dir, desenrotllant riqueses exclusivament pròpies del terreny. I, ¿sap vostè el que podria esperar-se'n,



d'una tan respectable massa de població rural, en la seva major part de sang muntanyenca pura, regenerada i vivificada per l'antic esperit de la nostra raça? (VAYREDA 1984: 293).

I és que, malgrat la cruesa de l'anàlisi sobre el present, l'autèntica, la genuïna, Catalunya només pot ser a la muntanya: «la qüestió està a fer que siguem els hereus nosaltres, els veritables fills de la terra, els catalans de llei, que si també, qui més qui menys, tenim sang corrompuda a les venes, podem encara, fiblant-la i esprement-la sense pietat, substituir-la per sang nova i transmetre-la rejuvenida als nostres fills.» (VAYREDA 1984: 309-310). En realitat, malgrat la decadència, el llevat hi és i es manifesta en les moltes ocasions en què se supera la distància entre els senyors i el poble —sense que cadascú deixi d'ocupar el lloc que li correspon—, com s'explicita en la metàfora tolstoïana del Ramon que competeix en la sega, com un segador més. Llavors arriba el moment de ballar sardanes i de cantar cançons populars, el sentit íntim de les quals s'expressa com una revelació:

El cert és que jamai aquelles melodies, records de la infantesa, relíquies d'un passat llunyà, en què l'art i el sentiment brollaven del mateix cor del poble, havien estat recollides amb tanta devoció pels mateixos que les exhalaven. Semblava com si, per virtut màgica, revetlessin el geni de les muntanyes que jeia encantat per aquelles afraus tan catalanes i que, filtrant-se en els seus esperits anèmics i gelpresos pel baf d'un segle sense ideals, els fes reviure amb tremolors de joia, com als branquillons despullats dels rigors de l'hivernàs, les gropades de nova saba, covada per l'alè de la primavera (VAYREDA 1984: 322-323).

La cantada culmina amb «aquelles notes tètriques, que semblen eixides de sota les llosanes del cementiri de la Pàtria» (VAYREDA 1984: 323) de la cançó d'*Els segadors*, representada amb els moviments dels volants de les falçs que produeix «pell de gallina als oients, a l'extrem que les goles nuades dels segadors podien a penes modular les vives notes de la rescobla.» (VAYREDA 1984: 323). En el recurs a la tradició folklòrica, a les cançons, s'hi afegeixen les rondalles i les llegendes. Així, Ramon, quan abat d'un cop de puny el cabdill dels revolucionaris, és comparat amb el Fort Farell (VAYREDA 1984: 414).

L'excursionista posseït d'esperit arqueològic encara troba —a més del paisatge, els habitants i la literatura i la música popular— un altre element que forma part del mite de la terra alta i esdevé testimoni de la història: les ruïnes d'edificis religiosos abandonats o destruïts en aquell mateix segle. La relació amb poesies com «Un temple antic», de Manuel Milà i Fontanals, o «La veu de les ruïnes», d'Adolf Blanch, és immediata, però, des del moment que se'n fa una lectura ideològica, la referència més directa són «Los dos campanars» i encara més «Destrucció de Montserrat», l'epíleg de la *Llegenda de Montserrat*, de Jacint Verdaguer. El narrador s'indigna doblement davant les restes del monestir de Sant Martí: per una part, com Verdaguer, per l'acció destructiva dels revolucionaris, que considera més incompreensible que l'atac a les idees o l'anihilació de vides, «L'empenta fou terrible i l'huracà revolucionari desféu i esmicolà tresors immensos. El saqueig, seguit del foc i del picot, produí danys incalculables» (VAYREDA 1984: 326); però també, d'acord amb la línia general de l'argumentació en la novel·la, amb les classes conservadores

que ostensiblement havien abominat dels excessos revolucionaris, es repartiren bonament aquells membres esquarterats i deixaren que caiguessin de mica en mica o vengueren a vil preu aquelles pedres, de les quals la més insignificant portava imprès el segell d'un geni altament superior a les miserables consciències dels que amb elles trafiquejaven (VAYREDA 1984: 326).

En definitiva, quan el carlisme es decideix a establir contacte amb el catalanisme ho fa des d'aquestes argumentacions tradicionalistes amb aspecte de renovació que tenen com a fonament tots els ingredients del mite de la terra alta. Vayreda, des d'una constitució romàntica, potencia les possibilitats que ofereix la recuperació de l'Arcàdia en oposició a la negativitat que emana dels desastres del seu segle, resultat d'unes idees que penetren per la ciutat. Ens serveix per a expressar-ho la sensació de l'heroic Ramon quan es muda de roba rere la vegetació i, nu, «sentí renéixer en el seu pit uns instints de llibertat salvatge, com recordances d'una naturalesa primitiva que hagués en-

carnat en ell, passant per sobre el decadentisme de les darreres centúries.» (VAYREDA 1984: 424).

## L'ASSUMPCIÓ DEL MITE

Ni *Montalba* ni *Sang nova* no tenen res a veure amb el Modernisme, ni que —sobretot la segona— es publicuessin en el període de vigència del moviment. Totes dues s'han d'adscriure al sector antirevolucionari i antimacó del bisbe Josep Torras i Bages, que, en oposició a l'europeisme i la renovació del Modernisme, afirmava els valors de la tradició: la història nacional i els costums rurals com a model de la Catalunya autèntica.

En un altre indret (SUNYER 2012) he argumentat que, en els inicis, el Modernisme, ni que practiqui un catalanisme més evolucionat que el moviment anterior, no mostra gaire interès per engruixir l'argumentació mítica i simbòlica desplegada en el període cultural anterior. En la segona etapa de *L'Avenç*, costa de trobar-hi textos literaris típicament patriòtics. Això s'explica per una lògica doble: la voluntat de depuració de la retòrica romàntica topava amb un material mitosimbòlic que s'hi associava i els antimodernistes en continuaven fent bandera. Les mitologies i les simbologies modernistes durant els anys noranta es van decantar cap a models més universals introduïts pel Simbolisme i el Decadentisme. L'excepció notabilíssima fou, a partir d'un moment, Joan Maragall, però no és aquest el lloc per examinar-ho.

Maragall fou l'excepció més determinant però no l'única. Jaume Massó i Torrents, un dels fundadors i propietaris de *L'Avenç*, va publicar l'any 1898 les poesies de *Natura*, respecte de les quals Jordi Castellanos s'ha referit a la «regeneració moral de l'individu en contacte amb les deus pures de la Natura i, no ho oblidem, ja que de les muntanyes estem parlant, d'un dels gresols de la col·lectivitat» (CASTELLANOS 1987: 259). Ara bé, és en la seva novel·la *Desil·lusió*, publicada sencera el 1904 però apareguts els primers lliuraments a *Catalònia* el 1900, que ens centrarem. En un altre indret l'he anomenada «manual novel·lat de catalanisme» per l'exposició ideològica que con-

té i perquè formava part d'una planificació per novel·lar «la vida catalana» de la seva època en cinc títols,<sup>2</sup> que no va passar del primer. Castellanos (1987: 521) pensa que Massó i Torrents hi va voler representar la «darrera l'evolució del protagonista, la del Modernisme, des de l'aparició dels anhels regeneracionistes fins a convertir-se —des del seu punt de vista— en moda estrangeritzant, esteticista i evasionista». En efecte, l'evolució del protagonista resulta decebedora per a tot-hom i va en consonància amb l'interès d'un relat que desperta unes expectatives que no s'acompleixen.

La similitud d'aquest protagonista, Pauet Bruguera, amb el Ramon de *Sang nova* i, en menor mesura, amb el Víctor de *Montalba*, resulta evident. Alan Yates (1975: 217) considera «prou clares» les semblances amb la novel·la de Vayreda —tot i que descarta una influència de *Sang nova* sobre *Desil·lusió* per les dates de publicació, si no és que Massó la coneixia en manuscrit—, i l'al·lusió al germà del novel·lista, el pintor Joaquim, amb el nom de Verneda és transparent; també ho sembla la referència a Marià amb el nom de Jordi Ballester, un carlí que havia combatut en la darrera guerra i que havia derivat cap al catalanisme.

Pauet Bruguera, fill de propietari rural precisament de la Garrotxa, orfe de mare com els personatges de Bosch i de Vayreda, també havia estat educat per un eclesiàstic, en aquest cas un frare caputxí integrista, convençut que la ciutat corromp els joves: «Me fa tanta de por la vida de ciutat per a un jove com tu! Si hi ha tants perills, fill meu, tants perills! Però tu no hi has caigut, veritat? Tu sempre seràs un bon noi; tu et salvaràs de tots els contagis per a esser orgull del bo del teu pare, i et prepararàs per a esser un defensor de la santa mare Iglésia, veritat, Pauet» (MASSÓ 1904: I, 114). Com a *Montalba*, si Barcelona és perillosa, París representa l'extrem de la perversió; el frare «Sentia un odi especial contra la França, qual llengua parlava, i gran aversió per la ciutat de París, negre cau de tots els vicis i de totes les heretgies» (MASSÓ 1904, I: 193), l'anomenava «la terra de la maçoneria» (MASSÓ 1904, I: 194) i, quan va poder influir en la decisió de triar ciutat estrangera perquè Pauet fes la sortida a l'estranger, es va avenir

2. A més de *Desil·lusió*, «El castellanista», «El fabricant», «L'artista» i «Ideal».

que fos Londres per evitar París. Tampoc Jordi Ballester, amb prou amplitud de mires per aconsellar que Pauet vagi a Barcelona i a Londres, no evita la pregunta quan es retroba amb Pauet: «El tracte i la vida de Barcelona t'han conservat ben català?» (Massó 1904, I: 106). Olot, en canvi, es presenta com una vila poc castellanitzada.

El Pauet il·lusionat i actiu de la primera part rep a Barcelona la influència de Llorenç Martí, un jove catalanista d'extracció humil i ideari progressista que «amb molta perseverància» (Massó 1904, I: 35) li arrenca la capa reaccionària de la formació que havia rebut. Sembla que s'allunyi del frare caputxí i de Ballester. Tanmateix, un punt de contacte entre les dues modalitats de catalanisme és l'excursionisme, lloat per Martí com «el millor i més sa i més antic dels esports, dolent-se tan sols de que les seves forçades obligacions no li permetessin passar llargues temporades corrent d'un poble a l'altre fins arribar a seguir tot Catalunya» (Massó 1904, I: 177). El practiquen tant a la Garrotxa com a Barcelona; a la ciutat, arriba al punt culminant en una pujada al Tibidabo, des d'on els dos joves contempen la ciutat i imaginin un avenir de llibertat i de catalanitat per a l'urbs. Representa la màxima expressió de la simbologia de la muntanya, de la mateixa manera que, en els poemes de Verdager, des del cim de Canigó Oliba contempla la Catalunya futura i el rei En Jaume contempla Mallorca des de Sant Jeroni i el poeta mateix la Ciutat Comtal a l'*Oda a Barcelona*. La visió des de la terra alta domina fins i tot quan de la ciutat es tracta. A Olot, l'excursionisme condueix també a la consciència de la catalanitat de les terres de la Catalunya Nord, a argumentacions patriòtiques de fons històric i a la ponderació del folklore. Si l'excursió per la Garrotxa acaba amb el cant de melodies populars, en la tornada a casa, Pauet associa la llar amb la mare morta i amb les escenes d'infantesa, directament connectades amb el catalanisme:

El bon jai, a les vetlles d'hivern, se l'asseia als genolls i li contava rondalles i més rondalles i records dels seus temps de contrabandista i episodis de les guerres del francès i dels set anys. La padrina li cantava cançons i sempre en sabia de noves; quan tronava li feia dir una rècua d'oracions per a preservar del llamp i de tot altre mal dels que espan-ten. Ah! la saviesa dels vellets, tan vasta i cabent tota en un racó de

memòria d'home primitiu! Inútils els llibres, ben inútils per ells. I tan poc que s'havia aprofitat d'aquella ciència del poble dictada per la tradició atravesant segles i civilitzacions! Tot podria ésser tasca per ara (MASSÓ 1904: I, 96).

D'aquí li ve la idea de dedicar temps als estudis folklòrics —«a les associacions d'excursions hi havia pres afició» (MASSÓ 1904: I, 125)—, que Jordi Ballester li vol facilitar quan li lliura les llibretes del material que té recollit. Especial significació, pel moment en què s'escriu la novel·la, adquireix la recreació en les descripcions de ballades de sardanes a Olot.

No deixa de ser peculiar l'orientació que la novel·la agafa en la conclusió, quan, el Pauet ja anul·lat per les seves pròpies impotències, s'estableix un pacte catalanista entre el modernisme de Llorenç Martí i el carlisme reciclat de Jordi Ballester, com si d'una derivació de *Sang nova* es tractés. Tanmateix, si quan ens referíem a les novel·les de Bosch i de Vayreda advertíem que, en el context en què es van publicar, representaven un corrent antiquat, no hi ha cap mena de dubte que la de Massó pertany al Modernisme, i això ja resulta una mica més complex, contradiu algunes de les definicions del mite de la terra alta. Caldrà ocupar-se'n amb més material i amb una argumentació més àmplia.

## BIBLIOGRAFIA

- BOSCH (1997): Carles Bosch de la Trinxeria. *Montalba*, Figueres: Brau.
- CASACUBERTA-SALA (2002): Margarida Casacuberta i Joan Sala. *Marian Vayreda i Vila (1853-1903)*, Olot: Llibres de Batet / Museu Comarcal de la Garrotxa.
- CASTELLANOS (1987): Jordi Castellanos. «La poesia modernista» i «La novel·la modernista», dins: *Història de la literatura catalana*, 8, Barcelona: Ariel, p. 247-323 i 481-578.
- MASSÓ (1904): Jaume Massó i Torrents. *Desil·lusió*, Barcelona: Tipografia L'Avenç.
- PRATS (1988), Llorenç Prats. *El mite de la tradició popular*, Barcelona: Edicions 62.

- SUNYER (2009): Magí Sunyer. «La pàtria antiga: *Costums típiques de la ciutat de Valls*, de Josep Aladern», dins: *Illes i insularitat en el folklore dels Països Catalans*, Cagliari: Grafica del Parteolla, p. 203-211.
- SUNYER (2011): Magí Sunyer. «El mite de la terra alta», *Caplletra*, núm. 50, p. 158-180.
- SUNYER (2012): «Mites i símbols en temps del primer Modernisme», dins: Magí Sunyer i Montserrat Corretger (eds.). *Mitologia, simbologia i literatura (1890-1939)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- TAYADELLA (1986): Antònia Tayadella. «Marià Vayreda», dins: *Història de la literatura catalana*, 7, Barcelona: Ariel, p. 531-538.
- TAYADELLA (2005): Antònia Tayadella. «*L'afusellat*, de Marià Vayreda», *Anuari Verdaguer*, núm. 12, p. 181-206.
- VAYREDA (1984): Marià Vayreda. *Sang nova*, dins: *Obres completes*, Barcelona: Selecta.
- YATES (1975): Alan Yates. *Una generació sense novel·la?*, Barcelona: Edicions 62.
- YXART [s. d.]: Josep Yxart. «Prolech», dins: Àngel Guimerà. *Poesies*, 4a ed., Barcelona: La Renaixensa, p. 7-66.

NOTÍCIA DE L'EXPEDIENT DE CENSURA  
DE LA PLAÇA DEL DIAMANT\*  
MERITXELL TALAVERA I MUNTANÉ  
*Grup de Literatura Catalana Contemporània-UB*

Em complau íntimament de reportar la intrahistòria d'una troballa filològica clarivident que, a títol pòstum, s'ha d'atribuir al gran referent, mestre i home Joan Solà i Cortassa. L'octubre de 2010, pocs dies abans del seu decés, Solà va guiar-nos, al doctor Josep Murgades i a mi mateixa, com «eix sol que fóra un dia faró del meu vaixell»,<sup>1</sup> vers un present inestimable: en saber del meu doctorat sobre l'estilística de Mercè Rodoreda —scriptora tan cara al lingüista—, va revelar-nos la pregona intuïció que el text de *Colometa*, romàs inèdit fins avui, havia de trobar-se dins el corresponent expedient de censura dipositat a l'Archivo General de la Administración, amb seu a Alcalà de Henares. I, efectivament, un mes després —sense que, dissortadament, Solà pogués encertir-se'n i, doncs, congratular-se'n— vaig localitzar-hi un original de *Colometa*, el primer i l'únic testimoni pervingut de la tradició textual de *La plaça del Diamant* anterior a la publicació de la novel·la.

\* El present treball ha de considerar-se part, d'una banda, de la investigació duta a terme en el marc de l'Ajut Mercè Rodoreda, concedit per la Fundació Mercè Rodoreda en la convocatòria de 2011-2012, i, d'altra banda, del projecte de recerca, dirigit per Josep Murgades, intitulat «Ecdòtica, lengua literaria y poéticas: creación y crítica catalanas de los siglos XIX y XX» (FFI2011-24539). En aquest sentit, agraeixo de tot cor als membres del grup de recerca que m'hagin fet confiança en l'oportunitat de participar en la I Jornada LITCAT d'Intergrups de Recerca.

1. Jacint Verdaguer, «Oda a Barcelona», v. 172.



## DESCRIPCIÓ FÍSICA DEL MECANOSCRIT TROBAT

L'expedient de censura de *La plaça*, conservat a l'esmentat arxiu,<sup>2</sup> figura al registre d'entrada del «Ministerio de Información y Turismo: Sección de Inspección de Libros» amb data 3 d'agost de l'any 1961. El lligall consta de 165 pàgines que comprenen els impresos de rigor a instàncies del procediment administratiu del l'organisme censor. No m'ocuparé ara i aquí, però, de descriure l'informe de censura,<sup>3</sup> sinó d'especejar l'exemplar de la novel·la que acompanya la sol·licitud d'edició.

Es tracta d'un mecanoscrit, de 14 × 19 centímetres de format, que consta de 158 pàgines escrites només al recto i disposades amb espaiat d'1'5 mil·límetres: les dues pàgines inicials, sense numerar, reproduïxen, respectivament, la portada (autor, títol, col·lecció, editorial) i la contracoberta (autor, títol, col·lecció, editorial); els 156 folis restants transmeten quaranta-set capítols numerats en xifres romanes.<sup>4</sup> Escau de consignar, amb vista a determinar l'estatus del text, que l'exemplar és esquitxat per un nombre considerable d'interpolacions autògrafes —addicions, substitucions i supressions— situades als marges i a l'interlineat del text. Si, a més a més, tenim present que l'instrument d'escriptura més habitual de Rodoreda era la màquina d'ençà que una paràlisi va afectar-li el braç dret, convindrem que és plausible de conjecturar que, probablement, el mecanoscrit trobat constitueixi no una simple còpia d'un manuscrit

2. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares. La signatura completa de localització és la següent: any 1961, caixa 21/13470, número d'expedient 4560-61.

3. A ponderar la recepció que els censors van dispensar no només a *La plaça del Diamant*, sinó al conjunt de la seva obra, s'adreça el paper preparat amb motiu del XVIè Col·loqui de l'AILLC a Salamanca, intitulat «Un enfocament atípic de la recepció literària: Rodoreda llegida pels censors franquistes», que va celebrar-se de l'1 al 7 de juliol de 2012.

4. Al setè capítol (p. 30), s'hi introdueix un error mecànic de numeració —la repetició de la xifra romana VI per comptes de la subsegüent, la xifra VII—, que no és advertit tot al llarg del text ni, consegüentment, corregit. Aquesta confusió explica que l'exemplar reporti, literalment, quaranta-sis capítols.

original, sinó un document de treball de la novel·la (CHIESA 2002: 150; GRÉSILLON 1994: 244).

### HISTÒRIA EXTERNA DE LA PLAÇA DEL DIAMANT

Desgranar la història externa de *La plaça del Diamant* farà llum a la hipòtesi suara apuntada, a més d'aclarir la datació del testimoni. El paratext que la rubrica n'indica el lloc —Ginebra— i el temps esmerçat en l'escriptura —des del febrer fins al setembre de 1960—. L'obra va ser, efectivament, «escrita» (en el sentit de «gestada») durant aquests set mesos de 1960 i, en aquesta direcció, la correspondència creuada amb Armand Obiols, *nom de plume* de Joan Prat, permet de resseguir les dinàmiques de creació de la novel·la que, a l'abril de 1960, ja és batejada *Colometa* (OBIOLS 2010: 125). Immediatament després de la concepció de la novel·la, Rodoreda va sol·licitar-ne el dictamen competent a Obiols. És llavors que, en el termini aproximat d'un mes —des de l'11 de setembre fins al 9 d'octubre—, Obiols, investit d'aristarc, proposa una revisió integral —en tant que suggereix esmenes per al conjunt de l'obra i en tant que aquestes esmenes n'aborden aspectes formals, de concepte i d'estil—, registrada en el carteiig de l'intel·lectual (OBIOLS 2010: 221-250).

Enmig d'aquest procés correctiu, Rodoreda manifesta a Obiols la seva decisió de concórrer al reconvertit Joan Martorell i recentment instituït premi Sant Jordi, en la seva convocatòria de 1960, el jurat del qual la carabassejarà (AMR 5.1.1.46/34). A tal fi, adverteix que disposa solament d'un mes —atès que el termini de presentació expira el 30 d'octubre— per acomplir dues operacions ben concretes: d'una banda, sospesar l'escaiença de cada observació obiolenca abans de descartar-la o d'incloure-la; i, d'altra banda, acabar d'agençar estèticament el text (AMR: 5.1.1.46/34; OBIOLS 2010: 249-253).

La història externa de la novel·la troba la clau de volta en la figura de Joan Sales, que es posa en contacte amb Rodoreda —el 22 de desembre d'aquell mateix any (RODOREDA i SALES 2008: 31)— per fer-la partícip del seu potencial interès per *Colometa*, interès a bastament ratificat després de l'entusiasta lectura d'una còpia del text

de mans de Triadú, el 16 de maig de 1961 (RODOREDA i SALES 2008: 36-39). En aquesta tessitura, Sales li reafirma la seva intenció de publicar l'obra «El Club dels Novel·listes», alhora que inaugura la controvèrsia al voltant de «l'endemonià» títol (RODOREDA i SALES 2008: 44) que, producte dels incomptables estira-i-arronses entre Rodoreda, Sales, Obiols, Fuster o Benguerel, acabarà esdevenint, oficialment, *La plaça del Diamant* l'estiu de 1961 (RODOREDA i SALES 2008: 47, 49).

Aprofitant l'avinentsa, l'editor sol·licita a l'escriptora —el maig de 1961—, en previsió de la considerable dilació de les autoritzacions provinents dels organismes censors, dos exemplars de la novel·la per tal d'obtenir el permís de censura amb prou antelació. En aquest context, Sales comenta a Rodoreda una opció que, probablement, fou la causa que explica l'existència d'aquest mecanoscrit trobat: els exemplars, si bé havien de complir els requisits de ser escrits a màquina i, a banda, d'incorporar el títol definitiu (en aquest cas, *La plaça del Diamant*), paradoxalment, no calia que fossin versions definitives, atès que la censura era eminentment burocràtica i no es prenia mai la molèstia de compulsar si l'edició que apareixia impresa era exactament igual que l'exemplar aprovat (RODOREDA i SALES 2008: 41-42).

És a partir d'aquest raonament que Rodoreda pren la paraula a l'editor i resol de conservar l'original de *La plaça* —en procés d'ésser perfet— i d'enviar-li un esberrany de *Colometa* i dues còpies de la versió definitiva d'aquesta forma (que, fet i fet, és l'únic estat del text a què ha accedit Sales), amb els canvis de títol prescrits (RODOREDA i SALES 2008: 50).

Sales, curiosament, envia a censura —l'agost de 1961— una còpia de *Colometa* i, també, l'esberrany de *Colometa*, que representa, presumiblement, el mecanoscrit de què avui donem notícia (RODOREDA i SALES 2008: 41): és simptomàtic, en aquest punt, que les instàncies censors jutgessin il·legible i deteriorat el mecanoscrit —atesos els gargots, addicions i cancel·lacions que en roseguen els folis blancs— i que, de resultes, el retornessin a l'editorial i n'exigissin un de nou, circumstància que, lògicament, va demorar-ne la resolució.

Davant la perspectiva de la publicació de *La plaça* —factible des de gener— i, sobretot, davant la possibilitat de prorrogar-ne el lliu-

rament —abonada per l'incident de censura—, Rodoreda fa avinent a Sales, novament, la seva voluntat de polir l'obra: la primigènia fase de *labor limae* (RODOREDA i SALES 2008: 32, 35); acabarà perllongant-se durant el lapse de tot un any i, consegüentment, implicant una refecció formal, substancial i, en conjunt, global, del text de *Colometa* (RODOREDA i SALES 2008: 40, 44; OBIOLS 2010: 298-299, 302, 304-307).

El permís és concedit a finals d'octubre i, amb l'objectiu d'agilitzar el procés d'impressió, Sales reclama peremptòriament a l'escriptora l'original definitiu. Constreta, doncs, per les sobtades presses de l'editor, Rodoreda —demorant-ne encara durant un mes l'enllestiment—, li lliurarà al desembre la versió final de *La plaça del Diamant*. Precisament, aquest desembre de 1961 inaugura —quant a la relació escriptor-editor i a les regles de joc que marquen l'àmbit d'ingerència d'ell sobre ella— el tens procés d'edició de la novel·la, culminat amb la publicació, el març de 1962. Rodoreda demana galerades a Sales, i l'insta a respectar escrupolosament les decisions preses, literalment, «després de llargues reflexions» (RODOREDA i SALES 2008: 69-70): l'autora s'erigeix en paradigma, doncs, de voluntat programàtica a cavall entre la individualment activa i l'activa en col·laboració (segons la classificació de MARTÍNEZ-GIL 2002: 240-241). Feta aquesta advertència, es comprèn que l'escriptora considerés intolerable el dilatat intervencionisme de l'editor, motiu pel qual el va comminar a restablir les lliçons originals: «us vaig donar un text impecable i l'havíeu esguerrat amb brometes i afegits, com pedaços en una tela brillant i bonica» (RODOREDA i SALES 2008: 95).

La carta citada, del 8 de març de 1962, registra les correccions rodoredianes a les proves de *La plaça*, argumentades en funció de la pròpia obra: manifestament, l'epístola constitueix un curs aplicat de correcció i edició de textos i, nogensmenys, un document impagable del seu *métier d'écrire* en tant que n'explicita alguns dels procediments de «selecció», «desviació» i «frontalització» nuclears en la pròpia poètica (RODOREDA i SALES 2008: 95-100).

HISTÒRIA TEXTUAL DE *LA PLAÇA DEL DIAMANT*

De la col·lació dels dos testimonis que ens han transmès la tradició de *La plaça del Diamant* —per un costat, el presumpte mecanoscrit de *Colometa* i, per l'altre, l'edició impresa de *La plaça del Diamant*—, n'ergeixen lliçons divergents, tant d'ordre formal com substancial, que revelen l'existència de dos estadis redaccionals.

El primer estadi redaccional es compon de dues formes o sincronies: primerament, bona part del mecanoscrit localitzat a l'arxiu de la censura d'Alcalà representa una forma primitiva de *Colometa* (que, d'ara endavant, anomenaré *Ur-Colometa*). Segonament, la versió definitiva de *Colometa*, presentada al Sant Jordi l'octubre de 1960, constitueix una segona forma no conservada d'aquest mateix estadi redaccional. Paral·lelament, el segon estadi redaccional es compon de deu formes: una forma primitiva de *La plaça del Diamant* [*Ur-Plaça*] i les nou edicions de la novel·la revisades per l'escriptora i publicades per Club Editor (*Plaça1*, *Plaça2...*, etc.), la novena de les quals encarna l'última voluntat de l'autora.

La pedra de toc per datar i descriure l'esborrany de *Colometa* [*Ur-Colometa*] és l'aparat de correccions epistolar establert per Armand Obiols entre l'11 de setembre i el 9 d'octubre de 1960: l'acarament entre el mecanoscrit i les seves observacions revela que la còpia de què se servia l'intel·lectual a l'hora d'assenyalar les esmenes era idèntica a la forma reportada pel mecanoscrit trobat, atès que les pàgines, línies, paràgrafs, solucions i lliçons qüestionades són totalment coincidents. A partir d'aquesta constatació, el mecanoscrit ha de ser datat, doncs, vers setembre de 1960, si tenim en compte que Obiols parteix d'aquesta forma del text per a la revisió.

El text net, escrit a màquina, constitueix una versió acabada i completa immediatament anterior a la sincronia de *Colometa*. Alhora, és un valuós document de treball en la mesura que recull, consignades a mà, les variants de tradició indirecta plantejades per Obiols, i en la mesura que instaura, també manuscrites, variants d'autor que permeten reconstruir parcialment l'estadi ulterior de *Colometa*. I dic parcialment perquè, un cop Obiols finalitza la revisió, Rodoreda anuncia la voluntat d'incorporar les variants ac-

ceptades (intuïbles a través de les anotacions autògrafes i diversos signes de crida usats, a través dels quals es pot endevinar si hi ha o no hi ha una actitud d'esmena) i, sobretot, la voluntat d'afinar retòricament el text (AMR: 5.1.1.46/34). Probablement, doncs, el mecanoscrit va servir de plantilla a Rodoreda a l'hora de redactar la versió definitiva, no conservada, de *Colometa*, tal com va ser presentada al Sant Jordi dos mesos després, el 31 d'octubre de 1960 (OBIOLS 2010: 253).

Paral·lelament, en l'exercici de confrontar el mecanoscrit d'autor [*Ur-Colometa*] amb l'estadi imprès de *La plaça* [*Plaça1*], emergeixen variants formals i de contingut que afecten tots els nivells del text: gràfic, ortogràfic, fonètic, morfològic, sintàctic, semàntic, estructural i estilístic. En el pas d'un estadi redaccional a l'altre, s'hi produeixen canvis substancials concrets que s'escunça de subratllar: en primer lloc, la inclusió, desglossament, desestimació, amplificació o compressió, a *La plaça del Diamant*, de capítols —el del naixement de Rita (xv) i el de la solitària d'en Quimet (xvi)—, de símbols i d'imatges —la rosa de Jericó (x, xi), la mosca vironera (v). En segon lloc, la destitució de descripcions, arguments i passatges pintorescos, innecessaris per a la consecució de la trama —com la fília de l'adroguer Antoni pel temps, que omplia dues pàgines senceres a *Ur-Colometa* (p. 120-121)— o de personatges secundaris —és el cas dels soldats Feliu i en Roger (p. 88). Tercerament, la substitució de fragments, frases i paraules, per estímuls de canvi de naturalesa diversa:<sup>5</sup> coherència, desambiguació, resolució de cacofonies, embelliment, etc. En un altre ordre de coses, el grau de reescriptura és desigual en cada capítol: així, a tall d'exemple, l'últim capítol del mecanoscrit, el LXVII, o el número xxx, mostren força més invariabilitat envers les lliçons de *La plaça* que la resta de capítols; i, dissemblantment, el capítol v reporta un autèntic bosc de variants.

Cal recalcar que el mecanoscrit conté, però, en la seva materialitat històrica retrobada, més d'un estadi redaccional. El primer capí-

5. Aquests «estímuls» o «agents» de canvi han estat eficaçment descrits per Jaume Coll (1992: LIII-LVI) i Joan R. Veny-Mesquida (2004: 163-179) i, em baso, en certs aspectes, en la seva proposta de classificació.

tol (pàgines 1 a 6 del mecanoscrit) i el darrer foli del mecanoscrit (p. 156) no es corresponen amb la resta del document. Exhibeixen, d'una banda, unes característiques tipogràfiques i gràfiques distintives que, probablement, deriven de l'ús de dues màquines d'escriure diferents<sup>6</sup> i, d'altra banda, un ostensible menor nombre de variants substancials respecte la sincronia conservada de *Colometa* [*Ur-Colometa*]: aquest estrat del mecanoscrit presenta, en definitiva, poques discrepàncies respecte l'estadi imprès de *La plaça*, tot i que se n'allunya en algunes lliçons.

Les esmentades divergències delaten que ni el primer capítol ni l'última pàgina del testimoni formen part d'*Ur-Colometa*, sinó que han de formar part o bé de la forma *Colometa* (d'octubre de 1960) o bé d'una forma *work in progress* de l'estadi redaccional de *La plaça del Diamant* [*Ur-Plaça*], corresponent al juliol de 1961, mes en què l'esborrany és remès a censura.<sup>7</sup> Aquesta hipòtesi ve avalada pel fet que al primer capítol i a l'últim foli del mecanoscrit —en oposició amb la resta de capítols del testimoni— els mots, frases o passatges que apunta Obiols a fi de ser revisats no coincideixen amb aquesta sincronia del text.

El fenomen d'hibridació pot obeir a múltiples raons. Així, una raó admissible podria provenir de la prevenció: en constatar Rodoreda que l'esborrany de *Colometa* [*Ur-Colometa*] palesava unes lliçons sensiblement diferents respecte la forma que anava prenent *La plaça*, pren cos la sospita, i més tenint en compte que el primer capítol va ser especialment conflictiu i, en conseqüència, especialment remodelat (OBIOLS 2010: 233-235, 296), que l'autora hagués interposat voluntàriament una còpia de la versió enviada al Sant Jordi [*Colometa*], o bé de l'original que corregia en aquells moments [*Ur-Plaça*], amb l'ànim de fer passar garsa per perdiu amb més garanties, diguem.

I, una altra raó podria provenir de la confusió, una suposició que sembla, tot sigui dit de passada, menys viable: seria força inversem-

6. Concretament, s'hi observa un interlineat més generós, una mida i tipus de lletra més grossa i esponjada, manca de correccions autògrafes i presència d'accents oberts, absents de la resta del text.

7. Vegeu l'asterisc —i les caselles corresponents— que acompanya la Taula 1.

blant que Rodoreda hagués confós justament, entre les diverses còpies i esbossos i versions que devia manejar en triar els exemplars que enviaria a censura, el primer capítol i l'última pàgina de la novel·la. Si fos certa aquesta lectura, Rodoreda hauria barrejat, per error, o bé segments de la forma presentada al Sant Jordi [*Colometa*] o bé segments de la fase d'escriptura preparatòria de *La plaça* [*Ur-Plaça*], amb l'esborrany del primer estadi redaccional de la novel·la [*Ur-Colometa*].

Del material fornit pel mecanoscrit, doncs, en resulta un dossier genètic híbrid, estratificat, peregrí i complex, que no fa sinó complementar la tradició textual que ha transmès *La plaça del Diamant*. El dossier és compost de dos testimonis que reflecteixen dos estadis redaccionals, més dues fonts de variants de tradició indirecta (provinents de la correspondència de l'escriptora amb Armand Obiols i Joan Sales). En síntesi, disposem, en primer lloc, d'un testimoni de gran entitat, de setembre de 1960, (*Ur-Colometa*, capítols II-XLVII del mecanoscrit trobat), que representa una forma del primer estadi redaccional. En segon lloc, d'un testimoni parcial (capítol I i última pàgina del mecanoscrit trobat, que considero com una entitat material única) que deduïm provinent o bé de la forma *Colometa*, datable vers l'octubre de 1960, o bé d'una forma de *La plaça* de juny de 1961 [*Ur-Plaça*], que ja formaria part del segon estadi redaccional. I, finalment, de la tradició impresa de *La plaça*, esmenada directament per l'autora, des de l'edició de març de 1962 —primera forma publicada de *La plaça del Diamant* [*Plaça1*]— fins a la de gener de 1972 [*Plaça9*], que ha de ser considerada la darrera voluntat de l'autora (RODOREDA i SALES 2008: 102-103). Vegeu-ne, a manera de síntesi, el següent quadre sinòptic, que segueix estructuralment la proposta de classificació dels documents de gènesi establerta per Pierre-Marc de Biasi (1998: 38).



TAULA 1. Dossier genètic de *La plaça del Diamant*.

[Estats]	[Fases]	[Història textual]	[Testimonis]
AVANTTEXT	<b>Estadi preredaccional</b>	Esbossos, notes, documentació, guions	[No conservats]
	<b>Estadi redaccional</b>	Primeres versions, esborranys (gener-setembre de 1960)	<i>Ur-Colometa</i> (setembre de 1960) [Mecanoscrit trobat: capítols II-XLVII]
		Versió enviada al Premi Sant Jordi, amb el títol de <i>Colometa</i> (31 d'octubre de 1960)	Parcialment conservada, <i>Colometa</i> * [Mecanoscrit trobat: capítol I i última pàgina]
		Variants alienes, incorporades per l'autora (setembre-octubre de 1960)	Correccions d'Armand Obiols (cartes de l'11 de setembre al 9 d'octubre de 1960) [Correspondència Obiols-Rodoreda]
		Refeció de <i>Colometa</i> , que esdevé <i>La plaça del Diamant</i> (desembre 1960-juliol de 1961)	Parcialment conservada, <i>Ur-Plaça</i> * (juny de 1961) [Mecanoscrit trobat: capítol I i última pàgina]
		Darrera fase de redacció de <i>La plaça del Diamant</i> (juliol de 1961-desembre de 1961)	[No conservat]

[Estats]	[Fases]	[Història textual]	[Testimonis]
		Variants alienes, incorporades per l'autora (maig de 1960-gener de 1961)	Correccions de Joan Sales en llegir els originals (maig de 1960-gener de 1961) [Correspondència Rodoreda-Sales]
		Exemplar definitiu lliurat a Club Editor (desembre de 1961)	[No conservat]
	<b>Estadi editorial</b>	Proves d'impremta (febrer-març de 1962)	Correccions autògrafes de Rodoreda a les galerades de l'obra (març de 1962) [Correspondència Rodoreda-Sales]
		Variants alienes, incorporades per l'autora (març de 1962)	Correccions de Joan Sales a les galerades de l'obra acceptades documentalment per l'autora [Correspondència Rodoreda-Sales]
<b>TEXT</b>	<b>Estadi imprès</b>	Primera edició publicada	<i>La plaça del Diamant</i> [Plaça1], Club Editor vol. 22 (març de 1962)
		Reedicions en vida de l'autora: variants autògrafes	De la 2a edició (1964) a la 8a edició publicada per Club Editor (desembre de 1969)
		Última voluntat de l'autora	9a edició [Plaça9] publicada per Club Editor (gener de 1972)

[Estats]	[Fases]	[Història textual]	[Testimonis]
	<b>Segona fase editorial (fora del control de l'autor)</b>	Obres completes, edicions pòstumes (crítiques, escolars, il·lustrades, d'antologia, resumides, adaptacions)	Edicions 62 (1976); HMB (1982); Novograf (1982); Belter (1982); Planeta (1988); Cercle de Lectors (1989); Club Editor Jove (1992); Bromera-Columna (1997); Club Editor-Columna (2000); Bromera-Club Editor (2003); Planeta (2003); Proa (2007); Diputació de Barcelona (2008); Enciclopèdia Catalana-Club Editor (2008); Edicions 62 (2008)

\* Com ja ha estat argumentat, el primer capítol i l'última pàgina del mecanoscrit trobat no formen part de la forma *Ur-Colometa*. Provenen o bé de la forma *Colometa* o bé de la forma *Ur-Plaça*. Pel fet de no poder determinar de quin testimoni ni de quin estadi deriven, consignem les dues possibilitats.

De manera provisional, podríem anticipar que l'esquelet de l'obra es manté incòlume i presenta una gran estabilitat en tots dos testimonis: *Plaça1* no constitueix una novel·la radicalment diferent respecte *Ur-Colometa*, sinó que és remodelada substancialment en el pla de les qualitats de l'elocució —la *perspicuitas*, la *puritas* i l'*ornatus*— i de la *compositio*. Així, la novel·la mai no es transforma estructuralment en el pla de la *inventio* i la *dispositio*, i manté, per tant, en tots els estadis redaccionals conservats, els elements constitutius: la *intentio operis*, l'arquitectura general, la trama, els personatges, l'espai, el temps i, fins i tot, la carcassa textual —els pilars de l'obra, com ara els paràgrafs, romanen dempeus, però el mobiliari que la vestia hi és profusament renovat.

## L'EDICIÓ CRÍTICA DE L'OBRA

Editar críticament aquest material —aspiració del meu projecte de tesi doctoral— il·luminarà múltiples aspectes de *La plaça del Diamant*: el procés creatiu, la paternitat de les lliçons, la progressiva millora del text i, alhora, les constants estilístiques i poetològiques de l'escriptora. Però anem a pams.

Primerament, la crítica genètica pretén de reconstituir la formació del text amb l'objectiu d'elucidar-ne el procés de concepció i de redacció (PASTOR 2008: 11). Els materials genètics d'una obra —conformats pels esborranys, esbossos, esquemes o manuscrits— permeten de penetrar en la fàbrica, la cuina o el taller de l'escriptor i observar-hi la gènesi, les pràctiques i el procés d'escriptura —els ritmes, les fases, les manies (MARTINES 1999: 75). Així, pel que fa al *modus operandi* o mecànica concreta de composició rodorediana, si no ens n'han pervingut els documents prerredaccionals —*scartafacci*, guions, plans—, és conjecturable que, d'habitud, Rodoreda redactava «à processus», semblantment al mètode d'elaboració de Heine, Proust o Kafka, i no pas «à programme», com Flaubert, Mann o Zola (HAY 1984: 307-323). Per tant, en Rodoreda, l'acte de la còpia representaria no pas un exercici passiu, sinó creatiu, en tant que idea directament textualitzada. Concebre l'obra en la seva dimensió diacrònica i heraclitiana, doncs, com a fet dinàmic i no estàtic, abonaria el conegut axioma de Valéry: «un poema no s'acaba, s'abandona», que ressona en algunes declaracions de Rodoreda (BUSQUETS I GRABULOSA 1981: 29).

L'interès del mecanoscrit d'*Ur-Colometa* es troba en la seva condició de document d'autor inserit en el procés creatiu d'una novel·la que ateny en *Plaça9* l'acompliment més alt: la seva història redaccional es remunta al gener de 1960 i es clou el gener de 1972. Segons una afortunada comparació de Jaume Coll (2006: 22), «llegir les diverses formes d'un text és un exercici semblant a un tast vertical d'un gran vi d'anyades diferents». *Ur-Colometa* seria, en aquesta figuració, un vi jove, àcid; mentre que *Plaça9* jugaria el paper d'un vi madur i savi.

En segon lloc, la crítica de les variants revelarà el grau d'acceptabilitat amb què Rodoreda va saludar els diferents consells proposats per Obiols i Sales i, anàlogament, establirà el seu grau de responsabi-

litat en la fixació definitiva del text.<sup>8</sup> Si la tasca revisionista d'Obiols perseguí, a grans trets, el poliment de les propietats del discurs i el disseny de l'arquitectura general de les obres (OBIOLS 2010: 249), la tasca editora de Sales va vetllar, més aviat, per la unificació formal — tipogràfica i gràfica— i per l'aportació de concrecions de tipus contextual i lingüístic (RODOREDA i SALES 2008: 38, 40, 41). En tot cas, sembla pertinent parlar de «col·laboració activa» entre l'autora i els seus «assessors literaris», en la significació concreta que li atribueix Martínez-Gil (1997: 216).

A l'últim, l'estudi de les variants del text calibrarà no només la magnitud de la refecció que ateny l'estadi de *La plaça* respecte l'avant-text, sinó —i especialment— també l'evolució qualitativa de l'art rodoredià. Semblantment, la variantística de la novel·la rodoredià contribuirà a explicar el fet literari des de dins mateix de la seva poètica: l'estudi del procés creador a través de l'anàlisi de la motivació genètica i retòrica de les variants permetrà establir-ne constants de tipus estilístic.

La troballa del mecanoscrit d'autor evidencia documentalment l'actitud revisionista de Mercè Rodoreda: l'escriptora, parafraçant a la insabuda el motiu horacià (*AP* 338-390) del «nescit vox missa reverti» (ARNAU 1991: 6), manifesta que el concepte d'escriptura és inseparable del de reescriptura i, ensem, que aquesta operació és imprescindible per a assolir l'artifici de la naturalitat (BUSQUETS i TÀSSIES 1978: 19).

## UNA CALA EN ELS ESTADIS SUCCESSIUS DE LA NOVEL·LA

Tot seguit, presentem un botó de mostra de la diversa tipologia de variants inèdites —instauratives, destitutives i substitutives— que emergeixen de la confrontació entre els testimonis conservats, entre la forma *Ur-Colometa* (1960) i la forma de *Plaça1* (1962), i que il·lustren

8. Per al resseguiment detallat del grau d'intervenció d'Obiols en l'obra literària de Mercè Rodoreda, remeto al meu paper: «Armand Obiols, d'amant a aristarc», *Revista de Catalunya*, núm. 277 (gener-febrer-març de 2012), p. 118-132.

a bastament les superiors consecucions estilístiques pervingudes en l'estadi imprès de la novel·la.

L'actuació executada en les lliçons aquí adduïdes consisteix en la substitució i posterior amplificació d'una idea —present en essència a *Ur-Colometa*—, que a *Plaça1* assoleix una forma més nítida i, sobretot, més connotativa. La variant esdevé paradigma de l'estilització de l'oralitat i de la col·loquialitat (GUSTÀ 2010: 92-93), i de com la forma pot intensificar i realçar un concepte. L'esclat dels recursos de dicció per addició (l'arquitectura simètrica, el paral·lelisme sintàctic, les diverses concrecions retòriques de la repetició: anafòrica, quiasmàtica, paral·lelística, reduplicativa) i la cadència rítmica conferida per l'*oratio soluta* (atributs que doten, al seu torn, de versemblança la *naïveté* literària del personatge) contribueixen a perfilar la idea inicial: els sentits —l'olfacte: l'olor de l'aire, de les flors i dels arbres de la primavera— desvetllen, com la magdalena proustiana, la memòria involuntària, el record del 14 d'abril de 1931, florent i fugaç com l'olor de fulla tendra i l'olor de poncella. Registrar un fet històric tan transcendental com és el de la proclamació de la segona república per mitjà, no de l'abstracció de dades i dates, sinó de la vivència i el record concret, constitueix una excel·lent mostra de recurs a la síndrome Fabrice (HOBBSAWM 1983: 13), que amara tota *La plaça del Diamant*. Alhora, la disposició de les paraules, la *callida iunctura* i la condensació de recursos retòrics persegueixen atraure l'atenció del text sobre el text mateix i produir, d'aquesta manera, un impacte estètic en el lector (RODOREDA i SALES 2008: 51).

*Ur-Colometa*  
(cap. XIII, p. 53-54)

I tot anava així, amb maldecaps petits, que es van convertir en maldecaps grossos quan va venir la República, per[que] culpa, deia en Quimet, dels intransigents. I en Quimet se'm va engrescar i anava pels carrers cridant visca!

*Plaça1* (cap. XIV, p. 80-81)

I tot anava així, amb maldecaps petits, *fins que* va venir la *república* i en Quimet se'm va engrescar i anava pels carrers cridant i *fent voleiar* una bandera que mai no vaig *poder* saber d'on l'havia *treta*. Encara em recordo d'aquell

i portant una bandera que no vaig saber mai d'on l'havia tret. Encara em recordo d'aquell aire fresc, un aire, cada vegada que me'n recordo, que no l'he pogut sentir mai més, perquè jo no vaig ser mai més com aquell dia que va ser un tall en la meua vida.

aire fresc, un aire, cada vegada que me'n recordo, que no l'he pogut sentir mai més. *Mai més. Barrejat amb olor de fulla tendra i amb olor de poncella, un aire que va fugir i tots els que després van venir mai més no van ser com l'aire aquell d'aquell dia que va fer un tall en la meua vida, perquè va ser amb abril i flors tanca-des que els meus maldecaps petits es van començar a tornar maldecaps grossos.*

L'anàlisi de les diferents variants d'autor permet de formular que, per a Rodoreda, el principal incentiu per a la reescriptura és la subtilització de les qualitats elocutives de l'estil: les operacions clàssiques de la retòrica —*adiectio, detractio, mutatio*— són combinades per l'escriptora a fi d'obtenir concisió, polivalència, eufonia, plasticitat o sensualitat. La filosofia de la composició rodorediana evidencia, doncs, de manera paral·lela a les poètiques de la contemporaneïtat, el culte a l'estilística, bo i contradint la màxima grecollatina *rem tene, verba sequentur* (Cató *Fil.* 371; Ciceró *De Orat.* 3.125; Horaci *AP* 310-311).<sup>9</sup>

L'edició crítica d'un tal material farà possible, en fi, d'assistir al taller de l'escriptora: presenciar com confecciona i selecciona les robes que vesteixen les idees, com cus i descús mots, talla, afegeix o escurça serrells, sintagmes, paràgrafs i, finalment, com broda, sense que se n'apreciïn aparentment les costures, el discurs. I és que, tot i que Obiols i Sales contribueixen a perfeccionar —en el pla racional, estructural i semàntic— *Colometa* i *La plaça*, respectivament, quan

9. «Té importància l'estil, i no l'anècdota sinó la forma. Jo no crec en el missatge; quan una novel·la és bona no li cal; ja hi és. I els detalls també són importants» (ROIG 1976: 170).

l'obra ja es troba en un estat avançat de redacció, les variants reportades destapen els bastidors del procés de l'escriptura de l'autora i, consegüentment, il·lustren com és la mà de Rodoreda qui crea, perfà, concreta i aixeca paraules, mons, novel·les.

## BIBLIOGRAFIA

- ARNAU *et. al.* (1991): Carme Arnau *et. al.*, «Sempre he estat una bèstia literària». *La Vanguardia* (2 juliol), «Cultura y arte», p. 4-6.
- BELLEMIN-NOËL (1972): Jean Bellemin-Noël, *Le texte et l'avant-texte*. París: Larousse.
- BIASI (1998): Pierre-Marc de Blasi, «Qu'est-ce qu'un brouillon? Le cas Flaubert: essai de typologie fonctionnelle des documents de genèse», dins: Michel Contat; Daniel Ferrer (eds.), *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, théories*. París: CNRS Éditions, p. 31-60.
- BUSQUETS I GRABULOSA (1981): Lluís Busquets i Grabulosa, «Mercè Rodoreda, alenada lírica i record apassionat». *Foc Nou*, p. 28-31.
- BUSQUETS I GRABULOSA; TÀSSIES (1978): Lluís Busquets i Grabulosa i Jordi Tàssies, «Mercè Rodoreda, passió eterna i fràgil». *El Correo Catalán* (22 abril), p. 19-20.
- CHIESA (2002): Paolo Chiesa, *Elementi di critica testuale*. Bologna: Pàtron.
- COLL (1992): Jaume Coll, «Introducció», dins: Josep Carner, *Poesia*. Barcelona: Quaderns Crema, p. XXI-LVI.
- COLL (2006): Jaume Coll, «Introducció», dins: Josep Carner, *L'oreig entre les canyes*. Barcelona: Edicions 62, p. 11-28.
- CONTINI (1970): Gianfranco Contini, *Varianti e altra lingüistica*. Torí: Einaudi.
- GUSTÀ (2010): Marina Gustà, «Els tons de la pell: notes sobre els estils rodoredians», dins: Joaquim Molas (ed.), *Congrés Internacional Mercè Rodoreda: actes, Barcelona, 1-5 d'octubre de 2008*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- GRÉSILLON (1994): Almuth Grésillon, *Eléments de critique génétique*. París: Puf.
- HAY (1984): Louis Hay, «Die dritte Dimension der Literatur», *Poetica*, núm. 16 (3-4), p. 307-323.
- HOBBSAWM; RANGER (1983): Eric Hobsbawm i Terence Ranger, *The Invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.



- MARTINES (1999): Vicent Martines, *L'edició filològica de textos*. València: Universitat de València.
- MARTÍNEZ-GIL (1997): Víctor Martínez-Gil, «Correctors i escriptors en la literatura catalana: el concepte de coautoria lingüística». *Llengua & Literatura*, núm. 8, p. 189-218.
- MARTÍNEZ-GIL (ed.) (2002): Víctor Martínez-Gil (ed.), *L'edició de textos: història i mètode*. Barcelona: Universitat Oberta de Barcelona.
- OBIOLS (2010). Armnad Obiols, *Cartes a Mercè Rodoreda*. Sabadell: Fundació La Mirada.
- PASTOR PLATERO (2008): Emilio Pastor Platero, «La crítica genética: avatares y posibilidades de una disciplina», dins: *Genética textual*. Madrid: Arco Libros, p. 9-32.
- RODOREDA; SALES (2008): Mercè Rodoreda i Joan Sales, *Cartes completes (1960-1983)*. Barcelona: Club Editor.
- RODOREDA (1962): Mercè Rodoreda, *La plaça del Diamant*. Barcelona: Club Editor.
- RODOREDA (2008): Mercè Rodoreda, «Pròleg» a *Mirall trencat*, dins: *Narrativa completa*, 1. Barcelona: Edicions 62, p. 697-721.
- ROIG (1976): Montserrat Roig, «L'alè poètic de Mercè Rodoreda», dins: *Retrats paral·lels*, 2. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 163-176.
- VENY-MESQUIDA (2004): Joan R. Veny-Mesquida, «La revisió de la pròpia obra en els escriptors contemporanis: notes per a una tipologia de motius», *Estudis Romànics*, num. 26, p. 155-181.

## *ANNEX*



## PER A UNA PRESENCIA DIGNA DE LA LITERATURA A L'ENSENYAMENT

Els sotasignats, coordinadors de grups de recerca sobre literatura catalana contemporània d'arreu dels Països Catalans, redactem aquest manifest alarmats pel greu desprestigi de la literatura a l'ensenyament. No és un fenomen nou ni particular de la nostra cultura, sinó general en el món occidental, resultat d'un llarg procés que ha provocat una disminució dels estudis literaris i una subordinació de la literatura a altres matèries, cada vegada més relegada a una funció subsidiària.

La literatura és l'art d'escriure. En aquesta qualitat forma part dels coneixements que tots els estudiants han de dominar quan completen l'ensenyament obligatori. Si això no s'esdevé, queden desconnectats d'un aspecte bàsic de la transmissió cultural i esdevenen ciutadans incultes, però la raó determinant per a l'estudi de la literatura és que la lectura dels textos literaris més representatius és l'eina més eficaç per al domini de la llengua, el punt de partida imprescindible per a aprendre a escriure i a llegir de manera correcta i per a comprendre el món. Una expressió escrita fluida, adequada i rica indica un ordre mental sense el qual resulta impossible practicar, amb un mínim de garanties d'èxit, qualsevol activitat intel·lectual. En l'actualitat, hi ha una quantitat alarmant d'estudiants que quan acaben l'ensenyament secundari no saben llegir ni escriure amb correcció, i aquest defecte condiciona no tan sols els que decideixen continuar la formació en els diversos ensenyaments de lletres i humanitats sinó a tothom, sigui quina sigui la seva dedicació professional futura.

Els factors que expliquen que s'hagi arribat a aquesta situació, més greu que en etapes anteriors, són de mena diversa. Els estudis de literatura cada vegada tenen una presència més tangencial en

l'ensenyament primari i secundari, fins a l'extrem que en molts centres pràcticament ha desaparegut de les aules o s'ha convertit en un aspecte complementari. Hi contribueix de manera poderosa, posem per cas, la indefinició de l'assignatura en els currículums d'Ensenyament Secundari Obligatori (ESO) i Batxillerat. No hi ha cap curs dedicat específicament a la matèria en l'ESO, i en el Batxillerat la docència s'ha reduït a dues hores lectives a la setmana; per la mateixa reducció s'ha vist afectada la docència de llengua, i aquesta decisió ha desencadenat la conseqüència perversa que en molts centres es dediquen les hores de literatura a l'ensenyament de la llengua, efecte constatable fins i tot en alguns llibres de text. Les proves d'accés a la Universitat reflecteixen aquesta subordinació de la literatura a la llengua i condicionen la preparació de la matèria en el Batxillerat.

Aquesta menysvaloració de la literatura en l'ensenyament mitjà es reproduïx en l'universitari, com es pot comprovar en els plans d'estudis —com els d'Educació, Filologia, Humanitats i Traducció— que l'haurien d'incorporar o li haurien de proporcionar una protagonisme molt més ampli.

Davant aquesta situació de fet, els sotasignats, professors i investigadors de literatura catalana, manifestem que

a. La literatura necessita un àmbit docent propi més ben definit, articulat i ampli que l'actual.

b. L'estudi dels clàssics serveix alhora per a aprendre llengua i literatura, i ajuda més a la formació lingüística que la repetició contínua de la normativa. És imprescindible que la gramàtica no es converteixi en un món a part sinó que condueixi a la construcció correcta de textos. En una frase precisa i lapidària, s'ha escrit que es pot ensenyar llengua prescindint de la literatura, però no tan segur que se'n pugui aprendre.

c. La literatura és un camp de treball d'immenses possibilitats per als alumnes.

d. Resulta imprescindible treballar la redacció i l'expressió escrita dels estudiants, promoure la lectura crítica de models literaris que puguin arribar a imitar inconscientment, treballar la lectura en veu alta i l'aprenentatge de memòria de textos literaris.

e. S'ha de potenciar de manera específica un ampli coneixement i la lectura habitual de textos de literatura catalana perquè és l'única ocasió en què molts estudiants entraran en relació amb la nostra història literària. Deixar-ho de banda significa tallar la transmissió cultural.

Tot això és especialment important en moments com els actuals d'incorporació a l'àmbit cultural català de masses àmplies de població de procedència molt diversa.

A més de les reflexions que d'aquests punts es deriven per al docents, reclamem dels responsables de la política d'ensenyament les mesures següents:

1. Que s'introdueixi la literatura com a matèria amb temps específic assignat durant tot l'ESO.

2. Que s'incrementi el temps de docència que es dedica a la llengua i a la literatura catalanes, amb un mínim de tres hores per setmana.

3. Que la literatura sigui avaluada de manera eficient —i no només testimonial, com fins ara— en els exercicis de la matèria comuna de Llengua i Literatura Catalanes de les Proves d'Accés de la Universitat.

4. Que els currículums educatius siguin elaborats per professors en actiu, estretament vinculats a la docència de la llengua i especialment de la literatura catalana, autèntics coneixedors de la realitat de l'ensenyament.

5. Que es controli el compliment que, en les assignatures que correspon, s'hi ensenya realment literatura.

6. Que s'inclouï la formació en literatura en els plans de formació inicial i permanent.

7. Que en les màsters de Formació de Professorat de Secundària que organitzen les universitats es comptabilitzi la Llengua i Literatura Catalanes com a especialitat pròpia i no pas en un bloc amb Llengua i Literatura Espanyoles.

8. Que es promogui la unitat literària de totes les variants de la llengua catalana.

9. Que des de les administracions s'afavoreixin i es potenciïn les activitats extraescolars que acostin els estudiants al fet literari.

10. Que es garanteixi i s'afavoreixi institucionalment la recerca en literatura catalana.

El «Dictamen sobre la situació de la literatura catalana en l'ensenyament secundari» (2007), redactat per Jaume Aulet i Pere Martí i assumit pel Col·legi Oficial de Doctors i Llicenciats en Filosofia i Lletres i en Ciències de Catalunya, advertia que és a l'educació obligatòria on es lliuren les més decisives batalles contra la barbàrie i el buit. Com a societat avançada i com a cultura que ha de defensar la seva identitat, no ens podem permetre perdre-les contínuament, ni que la brillant literatura de la nostra nació quedi relegada a un paper testimonial en l'àmbit universitari. L'estudi i la pràctica de la literatura són imprescindibles per a aconseguir un país modern amb ciutadans ben formats i cultes.

Montserrat Bacardí (Grup d'Estudi de la Traducció Catalana Contemporània de la Universitat Autònoma de Barcelona)

Cristina Badosa (Seminari Transversal d'Estudis Culturals Catalans de la Universitat de Perpinyà)

Enric Balaguer (Grup de Recerca de la Literatura Contemporània de la Universitat d'Alacant)

Glòria Bordons (Grup de Recerca Poció, Poesia i Educació de la Universitat de Barcelona)

Rosa Cabré (Grup d'Estudi sobre la Literatura del Vuit-cents de la Universitat de Barcelona)

Jordi Castellanos (Grup d'Estudis de Literatura Catalana Contemporània de la Universitat Autònoma de Barcelona)

Francesc Foguet (Grup de Recerca en Arts Escèniques de la Universitat Autònoma de Barcelona)

Enric Gallén (Grup d'Estudis de Traducció i Recepció en la Literatura Catalana de la Universitat Pompeu Fabra)

Pilar Godayol (Estudis de Gènere: Traducció, Literatura, Història i Comunicació de la Universitat de Vic)

Jordi Malé (Grup de Recerca Aula Màrius Torres de la Universitat de Lleida)

Josep Murgades (Grup de Literatura Catalana Contemporània de la Universitat de Barcelona)

Vinyet Panyella (Societat Rusiñol de la Societat Catalana de Llengua i Literatura de l'Institut d'Estudis Catalans)

Ramon Pinyol (Textos Literaris Contemporanis: Estudi, Edició i Traducció de la Universitat de Vic)

Margalida Pons (Grup de Recerca sobre Literatura Contemporània: Estudis Teòrics i Comparatius de la Universitat de les Illes Balears)

Vicent Simbor (Grup de Literatura Catalana Contemporània de la Universitat de València)

Magí Sunyer (Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana de la Universitat Rovira i Virgili)

Caterina Valriu (Grup d'Estudis Etnopoètics de la Societat Catalana de Llengua i Literatura de l'Institut d'Estudis Catalans)

#### ADHESIONS

Associació d'Escriptors en Llengua Catalana  
Col·legi Oficial de Doctors i Llicenciats en Filosofia i Lletres i en Ciències de Catalunya

Coordinadora d'Estudis Universitaris de Filologia Catalana  
Endrets. Geografia Literària dels Països Catalans  
Espais Escrits. Xarxa del Patrimoni Literari Català  
Grup de Literatura Catalana Contemporània de la Universitat de Girona (Xavier Pla)

Grup de Recerca de Literatura Catalana Medieval de la Universitat d'Alacant (Rafael Alemany)

Grup de Recerca Hermeneia de la Universitat de Barcelona (Laura Borràs)

Institució de les Lletres Catalanes  
*L'Avenç*  
*Núvol, el Digital de Cultura*  
PEN Català  
Secció Filològica de l'Institut d'Estudis Catalans  
Secció Històrico-Arqueològica de l'Institut d'Estudis Catalans  
Societat Catalana de Llengua i Literatura (Institut d'Estudis Catalans)

Xarxa Vives d'Universitats



