Primavera, 2004

INSTITUT INTERUNIVERSITARI DE FILOLOGIA VALENCIANA
PUBLICACIONS DE L'ABADIA DE MONTSERRAT

VOLUMS MONOGRÀFICS DE LA REVISTA CAPLLETRA

CAPLLETRA 30 (Primavera 2001)
Volum monogràfic sobre **Anàlisi contrastiva**
Coordinat per *Maria Josep Cuenca*
i *Joan Rafael Ramos*

CAPLLETRA 31 (Tardor 2001)
Volum monogràfic sobre
Literatura i cultura a l'Edat Moderna
Coordinat per *Vicent Josep Escartí*

CAPLLETRA 32 (Primavera 2002)
Volum monogràfic sobre
El català i l'aragonès:
història d'un contacte multisecular
Coordinat per *Josep Martines*

CAPLLETRA 33 (Tardor 2002)
Volum monogràfic sobre **Literatura catalana**
i llenguatge de l'espectacle
Coordinat per *Lluís Meseguer*

CAPLLETRA 34 (Primavera 2003)
Volum monogràfic sobre **Literatura i cultura**
entre els segles XV i XVI
Coordinat per *Tomàs Martínez Romero*

CAPLLETRA 35 (Tardor 2003)
Volum monogràfic sobre
Adquisició de llengües
Coordinat per *Llorenç Comajoan*
i *Manuel Pérez Saldanya*

Redacció:
Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana
Avda. Blasco Ibáñez, 32
46010 València
Telèfon 96–386 40 90
Edita i publica:
Publicacions de l'Abadia de Montserrat
Institut de Filologia Valenciana
Subscripcions i correspondència:
Ausiàs Marc, 92-98 – 08013 Barcelona
ISSN:
0214 - 8188
Dipòsit legal:
B - 25.992 - 1990
Fotocomposició:
IIFV
Imprès per:
Novagràfik, S.L. - Barcelona
(juny 2005)

Primavera, 2004

Director fundador: Antoni Ferrando
Director: Joan Ponsoda
Director adjunt: Miquel Nicolás
Consell de redacció: Josep M. Baldaquí, Gemma Lluch, Tomàs Martínez, Vicent Pitarch, Vicent Salvador i Vicent Simbor
Secretari de redacció: Francesc Pérez i Moragón
Consell Assessor: Antoni Badia i Margarit, Jordi Castellanos, Germà Colón, Joan Fuster (†), Joseph Gulsoy, Joan Solà, Giuseppe Sansone (†), Arthur Terry (†), Joan Veny, Curt Wittlin, M. Claire Zimmermann

Normes d'avaluació de les col·laboracions

1.- *Caplletra* programa els seus volums a partir de les propostes fetes per les seccions de l'IIFV.
2.- El Consell de Redacció decideix l'acceptació d'originals a la vista dels informes d'avaluadors externs a l'IIFV, el criteri majoritari dels quals tindrà caràcter vinculant.
3.- *Caplletra* no s'identifica necessàriament amb els punts de vista mantinguts en els articles que publica.

NORMES DE PRESENTACIÓ D'ORIGINALS

Qüestions generals

Els articles tindran una extensió màxima de 20 pàgines i els autors n'inclouran un resum de 8/10 ratlles en anglés o en català.

Els articles s'enviaran en suport informàtic, en Word per a Macintosh o Word per a Windows. En aquest segon cas, s'adjuntarà una còpia en format RTF. Si s'utilitza algun altre processador de textos caldra indicar quin. Cal enviar-ne també una impressió en paper, a doble espai.

El text anirà encapçalat amb el títol (tan breu com siga possible) i el nom de l'autor. Al final de l'article i abans de les Referències bibliogràfiques, es tornarà a indicar aquest nom i la institució acadèmica a què pertany l'autor, a més de les seues adreces postal i electrònica.

Divisió dels articles

Segons les necessitats expositives, convindrà dividir l'article en apartats. Els títols dels epígrafs o subepígrafs aniran en redona normal, en una línia separada dels paràgrafs precedent i següent.

Referències bibliogràfiques internes

Les referències bibliogràfiques s'inclouran dins del cos de l'article i seguiran el sistema «autor-any-pàgina». L'any i les pàgines apareixeran entre parèntesis, separats per dos punts. Quan la referència abaste tota una obra s'hi ometrà explicitar les pàgines a què es remet. Entre l'últim cognom de l'autor citat i l'any de publicació del text a què es fa referència no s'intercalarà cap signe:

... com ja s'ha observat (Sanchis Guarner 1980: 144)

... com observa Sanchis Guarner (1980: 144).

... «Dels documents del Principat desaparegué plenament l'article *es* ja en el segle XIV» (Sanchis Guarner 1980: 144).

... Aquesta era la idea recurrent del llibre (Sanchis Guarner 1980).

Bibliografia

Les referències que apareixen en el text es repetiran al final en un apèndix de Bibliografia, ordenades alfabèticament pel primer cognom de l'autor i s'ajustaran a les convencions següents:

— Articles (títol entre cometes i nom de la revista en cursiva, numeració completa, any d'edició, pàgines):

Picallo, C. (1990) «Elements anafòrics i localitat», *Caplletra* 8, pp. 41-53.

En el cas dels articles de diari no cal indicar-ne el número; serà suficient amb la data completa.

— Llibres (títol en cursiva, lloc d'edició i casa editorial):

Sanchis Guarner, M. (1980) *Aproximació a la història de la llengua catalana,* Barcelona, Salvat.

— Capítol o parts de llibres col·lectius o miscel·lanis (autor, títol, dins, primer autor, nom de l'editor o editors de l'aplec, ed. o eds., títol del recull, any, pàgines):

Anderle, A. (1991) «La crisi dels col·lectivismes» dins San Martín, A. ed., *Públic / Privat: un debat obert,* València, Universitat de València/Ajuntament de Gandia.

— Els cognoms dels autors hi figuraran en versaletes (o en minúscula), primer el cognom o cognoms; després, separat per una coma, la inicial del nom de fonts. S'utilitzarà la mateixa tipografia per a noms d'autors o curadors d'un volum que apareguen citats en l'interior de la referència.

— El nombre de volums de les obres citades s'indicarà darrere de l'editorial, en aràbics i seguit de l'abreviatura «vol.», sense marcar el plural.

— El volum recomanat s'assenyalarà amb el número romà corresponent darrere del títol.

— Quant a l'entitat editora, s'ometran les paraules Editorial o semblants, llevat d'algun cas en què, per claredat, és aconsellable mantenir-la (p. ex. Edicions 62).

— Les coedicions s'indicaran amb una barra separadora (València / Barcelona; IIFV / PAM).

— Si la data real d'edició d'una obra no es correspon amb la que figura a la portada, s'indicarà entre claudàtors dintre del parèntesi: (1998 [1999]).

— Quan s'utilitze una edició que no siga la primera i la data d'aquesta siga rellevant, s'indicarà entre claudàtors darrere de la data de l'edició emprada: (1998 [1a ed. 1954]).

— Les obres d'un mateix autor i any s'ordenaran afegint una lletra a la data: (1998*a*), (1998*b*), etc.

— Les pàgines s'indicaran amb les abreviatures p. o pp. (no pàg. o pàgs.).

Citacions

Les citacions breus (una o dues línies), apareixeran dins del text, entre cometes angulars (« »).

Si són més extenses, aniran en paràgraf a banda, sense cometes i en Times 8, format normal.

Les elisions s'indicaran amb tres punts entre claudàtors: [...].

Notes

Les notes crítiques, de nombre i extensió reduïts al mínim, apareixeran a peu de pàgina i es reservaran a explicacions o aclariments complementaris de l'autor. Figuraran en un document informàtic a banda.

No tindran un interlineat especial entre elles i estaran compostes en Times 8. El número inicial de referència anirà entre parèntesis.

Les crides a nota s'indicaran en el cos de l'original en aràbics volats, darrere de la paraula indicada. Si aquesta porta després un signe ortogràfic, les crides aniran darrere del signe.

Requisits tipogràfics

El format general del text, a banda les especificacions indicades per a citacions extenses, anirà en Times 10, sense sagnats ni tabuladors.

La cursiva podrà utilitzar-se a per a títols de publicacions i per a destacar algun terme o diferenciar paraules o frases curtes en una llengua diferent de la de l'article. No per a les citacions.

S'usarà el guió curt ens els casos ortogràficament exigibles i l'intermedi en funció de parèntesi dintre d'una frase. En aquest cas, si l'incís acaba en punt, se suprimirà l'últim guió.

Preferentment s'usaran les cometes angulars. Quan calguen distincions internes en una citació, s'empraran les cometes d'acord amb la gradació < “ ‘ ’ ” ».

Elements gràfics

Les taules i figures, en Times 8, aniran numerades consecutivament. La llegenda anirà a la part inferior, separada per un espai, en el cas de les figures, i a la superior, en el de les taules.

Correcció de proves

Les contribucions acceptades i compostes es retornaran als autors per a la correcció de proves. Les esmenes s'efectuaran seguint els signes convencionals de correcció. No s'hi podran fer afegits.

Presentació 9

Josep Romeu i Figueras
Sobre una antiga composició lírica de la Romània: versions, temes, motius i formes 11

Gemma Rigau
El quantificador focal pla*: un estudi de sintaxi dialectal* 25

Joan-Rafael Ramos
Les estructures amb ésser + *participi passat: problemes d'ambigüitat formal* 55

MONOGRÀFIC SOBRE "LITERATURA I EXILI"

Introducció 75

Maria Campillo
Un viatge a l'infern: Nit i boira*, de Mercè Rodoreda* 77

Ferran Carbó
Els exilis de Vicent Andrés Estellés 93

Santi Cortés
Setze poemes valencians d'exili 117

Joaquim Espinós
Anna Murià: biografia, autobiografia, ficcions 153

Jacques Gilard
«Ja em vaig aplatanant»: l'exil colombien de Ramon Vinyes 173

Carme Gregori
Mèxic en l'obra de Pere Calders 195

Vicent Simbor
Les novel·les dels camps de concentració 217

Ressenyes 247

Abstracts 275

PRESENTACIÓ

Fa quasi vint anys, l'Institut de Filologia Valenciana, fundat per Manuel Sanchis Guarner, posava en marxa *Caplletra*, una revista d'estudis filològics sota la direcció d'Antoni Ferrando. L'objectiu d'aquesta iniciativa era donar a conèixer des de l'àmbit valencià les aportacions que, en diversos vessants de la lingüística, la filologia i els estudis literaris, es produïen arreu de l'àmbit de llengua catalana, i molt en particular al si de les universitats valencianes. *Caplletra* s'afegia així a la nòmina de publicacions especialitzades que contribuïen a l'estudi d'una llengua malmesa, que tot just eixia d'una llarga etapa de persecució i obscurantisme. En aquest context, *Caplletra* començava un camí d'il·lusió i esforç i aspirava a convertir-se amb el temps en un referent acadèmic dins dels estudis de llengua i literatura catalanes.

Al llarg d'aquestes dues dècades hem assistit a profundes transformacions en tots els ordres de la política, de l'economia, de la cultura i fins i tot dels procediments i els mètodes de la investigació. La situació del català també s'ha modificat: nous reptes i noves possibilitats en condicionen ara el futur. D'altra banda, l'Institut de Filologia Valenciana, creat dins de la Universitat de València, es va transformar en Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana (IIFV), amb la incorporació d'investigadors de la Universitat d'Alacant i de la Universitat Jaume I, es va ampliar quant a personal i dotacions i va incrementar les activitats de recerca i el nombre de publicacions, per mitjà d'un conveni de coedició amb les Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

En paral·lel a aquests canvis, *Caplletra* ha mantingut un ritme sostingut d'aparició semestral. Amb la rúbrica de *Revista Internacional de Filologia*, els seus lliuraments

successius, que ben d'hora van adquirir caràcter monogràfic, han cobert un ventall temàtic extens, mirant de conjuminar rigor i pluralitat, respecte a les disciplines tradicionals i avanç en els nous camins de la recerca. Fet i fet, la col·lecció de la revista constitueix un esforç col·lectiu, que ara també es pot consultar, almenys parcialment, en format electrònic, accessible des del WEB de l'IIFV. Correspon en tot cas als lectors certificar fins a quin punt els objectius que ens fixàrem s'han acomplert i quin grau d'excel·lència ha assolit el conjunt de la revista en aquests lustres.

Amb la satisfacció del treball realitzat, encetem ara una nova etapa, en què ens marquem l'horitzó de consolidar els resultats obtinguts i tractar de millorar-los. Hem introduït canvis substancials en l'estructura i el format de la revista a fi de renovar-la. A partir d'aquest número, cada lliurament inclourà un dossier temàtic, d'extensió menor a la dels anteriors monogràfics, i una part miscel·lània, amb col·laboracions de diversos especialistes. El dossier estarà igualment coordinat i presentat per un editor, designat pel consell de redacció de la revista. També conservem la secció de ressenyes crítiques.

Pel que fa a la materialitat de la publicació, n'hem mantingut el disseny de la capçalera, però n'hem variat les mides, la tipografia i la distribució dels continguts, així com també el color i l'apariència de les cobertes. Els canvis expressen la voluntat d'imprimir un nou impuls a la revista i alhora pretenen fer-la més manejable i visualment més atractiva. Esperem que compten amb el beneplàcit dels lectors i que servisquen per a afirmar l'esperit i els objectius renovats de *Caplletra.*

Miquel Nicolás
València, febrer de 2005

JOSEP ROMEU I FIGUERAS

SOBRE UNA ANTIGA COMPOSICIÓ LÍRICA DE LA ROMÀNIA: VERSIONS, TEMES, MOTIUS I FORMES

INTROIT

Des de fa temps m'ha interessat una composició poètica de l'àmbit romànic sens dubte d'antiguitat notable, que he estudiat més o menys tangencialment i amb referència a diversos altres temes[1] i que ara voldria esquematitzar en una visió de conjunt sense pretendre, però, exhaurir el tema a causa de la intermitent i fragmentària informació que en tenim.

1. Vegeu J. Romeu Figueras, ed. dels textos poètics i comentaris del *Cancionero Musical de Palacio (Siglos xv y xvi)*, vols. 3-A i 3-B (Barcelona, CSIC, IEM, 1965), pàgs. 109-111, nota 67, i núm. 359, respectivament. Josep Romeu i Figueras, *Poesia popular i literatura* (Barcelona, Curial, 1974). pàgs. 62-65, notes 71 i 72. Josep Romeu i Figueras, *Corpus d'antiga poesia popular* (Barcelona, Ed. Barcino, 2000, Els Nostres Clàssics, Col·lecció B, núm. 18), pàgs. 18, 111, núm. 101, i p. 317, núm. 358. Pere Serafí, *Poesies catalanes*, ed. crítica de Josep Romeu i Figueras (Barcelona, Ed. Barcino, 2001, Els Nostres Clàssics, Col·lecció B, núm. 21), pàgs. 184-185, núm. lvii. Es pot consultar, d'altra banda, bé que amb reserves, a causa de la seva informació incompleta –oblida l'aportació catalana, per exemple–, l'article de P. Bec, «Étude diachronique et structurel d'un exorde lyrique médiéval et ses motifs», *a Actes. XVI Congrés Internacional de Lingüística i Filologia Romàniques*, I (Palma de Mallorca 1982), pàgs. 331-346.

Caplletra 36 (Primavera 2004), pp. 11-24

Aquesta composició admet diversitat de motius i de formes, però comença sempre amb un vers tòpic segons el qual el o la protagonista es lleva de bon matí i es dirigeix al jardí, a l'hort, al camp o a qualsevol altre indret agradós, sovint per collir-hi flors, i es troba amb algú de l'altre sexe i entaulen tots dos una conversa amorosa que sol acabar feliçment. A voltes l'encontre és amb un ocell, molt especialment un rossinyol, al qual la protagonista, com s'esdevé gairebé sempre, fa una confidència i demana sovint que transmeti un missatge a un tercer.

EL VERS TÒPIC

Com ja veurem, aquest vers tòpic que obre el relat fa, en les peces que adduirem –la totalitat de les que coneixem–, d'aquesta manera: "Eu·m levei un bon mati" (ve després del refrany liminar), "Me levay un domatin" (ídem), "My levay par ung matin" (ídem), "Ju me levé un bel maitin" (ídem) o bé "Sí·m leví de bon matí."

El vers en qüestió, el trobo al començ de totes les versions de la cançó que conec. Però penso en la possibilitat que no hi sigui més que mimèticament, com a component d'altres cançons conegudes, o que sigui una fórmula d'introducció coneguda o força emprada arreu, si més no als Països Catalans. M'ho fa pensar, això darrer, el fet que hagi emprat l'al·ludida fórmula introductòria el mateix Anselm Turmeda a l'inici de les seves *Cobles de la divisió del regne de Mallorques*:

> Sí·m leví un bon maití,
> temps era de primavera [...];[2]

que figuri al començ de la divertida cançó popular de finals del segle XV procedent d'un manuscrit copiat *ca.* 1500, després del refrany "A, gat! A, gat! A, gat!":

> Jo·m levé vuy de matí,
> un petit abans del jorn [...],[3]

i encara en el folklore actual del nostre país:

2. *Cf.* Anselm Turmeda, *Llibre de bons amonestaments i altres obres*, comentaris preliminars de Mikel de Epalza (Palma de Mallorca, Moll, 1987), pàg. 9.

3. Vegeu Josep Romeu i Figueras, *Corpus* cit. pàg. 137, núm 131.

Jo me'n llevo de matinet,
matinet a la bona hora [...];[4]

Me'n lleví de bon matí, antes del jorn.
A la porta de l'aimada me n'aní sol [...];[5]

Jo me'n llevo de matinet,
de matí jo me'n llevaba [...],[6]

i *cf.*, encara:

Matinet me llevo,
abans del sol sortir [...].[7]

UNA PASTOREL·LA DEL SEGLE XIII

La pastorel·la que copio a continuació, una de les més belles de la poesia trobadoresca de l'antigor, és atribuïda a Guiraut d'Espanha, de Tolosa de Llenguadoc, que escrivia entre 1245-1265. Conté els versos tòpics de començament de relat i narra la trobada del poeta amb una bella pastora, amb final feliç. És la primera que conec de les composicions líriques romàniques del gènere que estudiem. Diu així:

Per amor soi gai,
e no·m n'estrairai
aitan quan viurai,
Na Cors Covinen.

I Eu·m levei un bon mati, enans de l'albeta; 5
anei m'en en un vergier per cuillir violeta,
e auzi un chan

4. M. Milà i Fontanals, *Romancerillo catalán* (Barcelona, A. Verdaguer, 1882), pàg. 21, núm. 19.
5. M. Milà i Fontanals, *op. cit.,* pàg. 188, núm. 221.
6. M. Milà i Fontanals, *op. cit.,* pàg. 374, núm. 439.
7. M. Milà i Fontanals, *op. cit.,* pàg. 425, núm. 582.

bel, de luenh; gardan
trobei gaia pastorela sos anhels gardan.

II "Dieus vos sal, Na pastorela, color de rozeta; 10
fort me meravill de vos com estaitz soleta;
bliaut vos farai,
si penre·l vos plai,
menudet cordat ab filetz d'argen."

III "Per fol vos ai, cavalier, e plen d'auradura, 15
quar vos mi demandas so don non ai cura.
Pair'e maire ai,
e marit aurai,
e, si a Dieu plai, far m'aun onramen.

IV A Dieu, a Dieu, cavalier, que mon pare·m crida, 20
qu'ieu lo vei la jus arar ab bueus sel'artigua;
que semenam blatz,
cuillirem n'assatz,
e si acaptatz, dar vos em fromen"

V E quant el l'en vit anar, mes se apres ela; 25
pres la per la blanqua man, gieta l'en l'erbeta;
tres vetz la baizet,
anc mot non sonet;
quan venc la quarteta: "Senher, vos mi ren."[8]

8. Eds. de la pastorel·la esmentada: Paolo Savi–Lopez, «Il cancionero provenzale J», a *Studi di filologia romanza*, IX (1903), pàg. 405; Otto Hoby, *Die Lieder des Trobadors Guiraut d'Espanha* (Friburg 1915), pàg. 47, núm. xvii; Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, III (Barcelona, Planeta, 1975), pàgs. 1390-1391, núm 283.

VERSIÓ INCOMPLETA DE PROCEDÈNCIA ITALIANA, PERÒ SEGURAMENT D'ORIGEN CATALÀ

La trobem al cançoner musical de Montecassino; Archivio 871, relacionat amb la cort napolitana d'Alfons el Magnànim.[9] Va precedida d'un refrany bagatel·la i només conté quatre versos del relat, en els quals la protagonista es lleva de matí, abans de l'alba, i va al jardí a collir clavells. Ignorem, doncs, la peripècia que narrava la font i els elements temàtics amb què estava estructurada. Per la relació del manuscrit amb la cort musical napolitana del Magnànim, l'hem de situar a mitjans o poc després del segle XV. Fa com segueix:

Dindirindín ridín rindayna,
dindiridín.

Me levay un domatín,
matinet danant l'alba,
per andar a un giardín 5
per collir la ciroflada.
Dindiridín.

Com es veu, les grafies són de mà italiana, però el text té base catalana, avalada sobretot pel vers 4.

VERSIÓ FRANCESA DEL SEGLE XV. EL MOTIU TEMÀTIC DEL ROSSINYOL

De la mateixa família i segurament amb el mateix tema és la versió francesa que tot seguit copio. Com es veurà, el text devia ésser el mateix de la versió italocatalana ara mateix reproduïda, ço que fa més interessant encara la seva coneixença. La francesa és també del segle XV, sense altra precisió, i diu així, amb el seu refrany bagatel·la, pràcticament igual que l'anterior:

9. Descripció i estudi d'aquest manuscrit musical per Isabel Pope, «The musical Manuscript Montecassino N 879» (*sic*., per error d'impressió), a *Anuario Musical*, XIX (1964 [1966]), pàgs. 123-163.

Le dinderindine, la dinderindene,
la dinderidine.

I Mi levay per un matin,
plus matin que no souloye;
m'en entray en no jardin 5
pour cullir la gorouflada.
La dinderidin.

II M'en entray en no jardin
pour cullir la gorouflade.
Rencontray le roussignou 10
qui estoit dessubz l'ombrade.
La dinderidin.

III Rencontray le roussignou
qui estoit dessoubz l'ombrade.
"Roussignou, brau roussignou, 15
va moy faire un messaige.
La dinderidin.

IV Roussignou, brau roussignou,
va moy faire un messaige
au plus gentil compaignon 20
qui soit en toute l'armade.
La dinderidin.

V Au plus gentil compaignon
qui soit en toute l'armade.
Porte pourpoint de veloux 25
et la chaussé d'escarlate."
La dinderidin.[10]

10. Gaston Paris, Auguste Gevaert, *Chansons du xve siècle* (Paris 1875, Société des Anciens Textes Français, 82), pàg. 102, núm. civ.

Apareix aquí el tema o motiu temàtic del rossinyol confident i missatger i probablement el portava també la versió anterior. Aquí es parla de l'amant soldat i de la seva vestimenta vistosa com a destinatari del missatge, bé que aquest destinatari pot canviar en altres versions, on, per exemple, l'amic que ella estima, una malmaridada o els seus pares.

ENCARA EL MOTIU TEMÀTIC DEL ROSSINYOL CONFIDENT I MISSATGER

A la meva citada ed. del *Cancionero Musical de Palacio,* al volum 3-B, pàgs. 440-441, núm. 359, reprodueixo una cançó, incorporada al manuscrit devers 1505 però escrita probablement uns vint-i-cinc anys enrere, que diu així:

Dindirin dindirin dindirindaña,
dindirindin.

I Ju me levé un bel maitin.
Matineta per la prata
encontré le ruyseñor 5
que cantava so la rama.
Dindirindin.

II Encontré le ruyseñor
que cantava so la rama.
"Ruyseñor, le ruyseñor, 10
fácteme aquesta embaxata.
Dindirindin.

III Ruyseñor, le ruyseñor,
fácteme aquesta embaxata
y digaolo a mon ami 15
que ju ja so maritata."
Dindirindin.

Barreja de formes italianes i franceses, aquesta versió inclou també el motiu temàtic del rossinyol confident. El destinatari és l'amic i l'emissora, una malcasada.

Una temàtica molt semblant trobem encara en la tradició catalana folklòrica i oral com en la cançó següent, prou coneguda, on la confidència al rossinyol també la fa la malmaridada, però ara als parents i contra el pare que l'ha casada amb un vell:

Rossinyol, bon rossinyol,
Déu te do llarga volada,
i diràs als meus parents
que el meu pare m'ha casada,
me n'ha casada amb un vell;
no el puc veure ni m'agrada.
Set anys que n'estic amb ell;
no me li he mirat la cara,
sinó un dia per descuit
en el replà de l'escala,
a l'escala del carrer,
que se'n va trencar la cama [...].[11]

Curiosament, don Ramón Menéndez Pidal, al seu *Romancero hispánico*, II (Madrid 1953), pàg. 206, com a prova de la seva tesi de l'expansió de l'heptasíl·lab castellà a Catalunya abans del segle XVI, addueix la composició transcrita del *Cancionero Musical de Palacio*, dient que «es la forma del romance tradicional conservado hoy (*Romancerillo* de Milá, 358), "Rossinyol, bon rossinyol, Déu te do llarga volada [...]."» Josep Massot i Muntaner, en dos seus treballs primerencs, «Aportació a l'estudi del romancer balear», a *Estudis Romànics*, VII (1959-1960), pàgs. 68-69, i «El romancero tradicional español en Mallorca», dins *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XVII (1961), pàg. 161, ambdós fidelment ajustats a les directrius de Menéndez Pidal, abunda en les mateixes afirmacions i també omet la versió de Montecassino, com el mestre castellà. A la primera referència sentencia, rotund, però massa simplistament: «És indubtable, però, que hi hagué un període durant el qual coincidiren ambdues influències [la francesa i la castellana], la qual cosa motivà que, bé que els temes fossin

11. M. Milà i Fontanals, *op. cit.,* pàg. 336, núm. 358.

francesos, el metre era espanyol. Des del segle XV o principis del XVI trobem el vers de set síl·labes (l'octosíl·lab castellà) en un romanç tradicional català, *Rossinyol, bon rossinyol*, cantat avui pertot», i seguidament transcriu la composició del *Cancionero Musical de Palacio.* Martí de Riquer, *Història de la literatura catalana*, III (Esplugues de Llobregat 1964), pàg. 553, al seu torn s'expressa així: «L'octosíl·lab propi del romancer castellà (heptasíl·lab comptant a la catalana) ja apareix al final del segle XV en una versió de l'avui tan popular *Rossinyol, bon rossinyol*. Es tracta d'una versió de l'anònim *Cancionero musical*, corrompuda amb italianismes i castellanismes»; en nota cita els treballs indicats de Menéndez Pidal i de Massot.

Cal reaccionar contra aquesta teoria del nacionalisme castellà perquè, a més d'interessada, és falsa. La peça del *Cancionero Musical de Palacio* ja hem dit que no és redactada ni en castellà ni en català, sinó en una barreja clara d'italià i de francès. Amb la catalana del "Rossinyol" té la coincidència de l'ocell confident i missatger i de la destinatària. Els temes poètics –i els no poètics– no tenen fronteres i, en canvi, sí que les tenen les llengües en què es redacten. A més, cada objecte literari té una estructura determinada i cal que no confonguem un text líric amb un altre de liriconarratiu; són dues entitats diferents. D'altra banda, avui sabem que la forma del *romance* és, a Catalunya, anterior a la influència castellana, perquè ja la coneixem a través de productes epicolírics catalans de mitjans del segle XIV conservats per tradició oral i quan el romancer castellà no existia encara o balbucejava tot just. És el cas de la nostra cançó folklòrica de "Els estudiants de Tolosa".[12]

Hi ha encara una altra cançó sobre el tema del rossinyol confident i missatger en la tradició oral catalana, que no tingueren en compte Menéndez Pidal, Riquer i Massot i que fa:

Rossinyol que vas a França,
t'encomano a la meu mare,
Rossinyol, d'un vol,
rossinyol de la val d'Orlanda,
rossinyol, d'un vol,
a mon pare ja no gaire

12. Vegeu el meu estudi «"Els estudiants de Tolosa". Origen, formació i transmissió d'una balada folklòrica», dins el meu llibre, citat, *Poesia popular i literatura*, pàgs. 173-232, reproducció molt ampliada d'un meu estudi de 1956, que no tingueren en compte ni Massot ni Riquer.

perquè m'ha malmaridada:
a un pastor m'ha donada
que em fa guardar la ramada [...].[13]

Diré, per acabar i completar aquest capítol, que hi ha algunes peces populars o tradicionals, dues de catalanes i una altra en castellà, que duen el motiu temàtic del rossinyol confident i missatger, l'una, ben clarament, i l'altra, possible, per tal com és incompleta, i pertanyents a peces que no són del gènere concret que estudiem.

Al manuscrit 90, foli 1, de mitjan segle XIV, de l'Arxiu notarial, notaria de Besalú, de la ciutat d'Olot, llegim aquesta cançó que conté el motiu del rossinyol confident i missatger:

Rosiyolet de mon verger,
e vay-ta'n, vayt'ant a m'aymia!

En xantant saluda-lé'n
tant en tant entrò se'n ria,
E si se'n riu, tant bon dia!
Si no se'n riu, las!, què·m faria?[14]

Al *Cancionero Musical de Palacio* (vol. 3-B, pàg. 423, núm. 327 de la meva ed.) figura aquesta cançoneta incompleta, en la qual el motiu de la confidència i la missatgeria és possible, segons que sembla, i àdhuc probable:

¡Aquel gentilhombre, madre!
Caro me cuesta el su amor.

Yo me levantara un lunes,
un lunes antes del día,
viera estar el ruyseñor.

13. M. Milà i Fontanals, *op. cit.,* pàg. 405, núm. 549.
14. Publicada al meu *Corpus*, cit., pàg. 67, núm. 41.

Una segona, en català, desenvolupa el motiu temàtic d'una manera més nova i original, té caràcter folklòric i és tradicional en la nostra transmissió oral:

Una cançó vull cantar,
una cançó molt polida,
d'un estudiant de Vic
que en festejava una viuda.
La viudeta se'n va a l'hort,
en un jardí que hi tenia.
A la vora del jardí,
un roseret hi havia.
A la soca del roser,
la viuda s'hi adormia.
Ja en passava un rossinyol,
que pel món dóna alegria:
"Rossinyol, bon rossinyol,
tu que cantes i jo estic trista,
si em duus noves de l'amor,
dues prendes te'n daria:
te daria un anell d'or
i un centre de plata fina."
"De noves, prou te'n daré,
però no te'n convendrien:
l'estudiant és a Roma
a servir una rectoria.
L'estudiant és a Roma,
a Roma per cantar missa."
La viudeta se n'hi va
vestida de peregrina.
La viudeta arriba allà;
l'estudiant canta missa.[15]

15. M. Milà i Fontanals, *op. cit.,* pàg. 350, núm. 375.

VERSIÓ DE PERE SERAFÍ

Pere Serafí, a *Dos libres de Pedro Seraphín de poesia vulgar en lengua cathalana* (Barcelona, Claudes Bornat, 1565), folis 37v.-38, publicà una seva ´Cançóª que diu així:

I Sí·m leví de bon matí
y aní-me'n tota soleta
y entrí-me'n dins mon jardí
–de matinet
l'ayre dolcet la fa rira riret– 5
per cullir la violeta.
Ay llasseta! Què faré
ni què diré?
Val Déu que stich dolenta!
L'amor és, que·m tormenta. 10

II A mon dolç amat trobí
adormit sobre l'herbeta.
Despertà's dient axí
–de matinet
l'ayre dolcet la fa rira riret–: 15
si vull ésser s'amieta.
Ay llasseta! Què faré
ni què diré?
Val Déu que stich dolenta!
L'amor és, que·m tormenta. 20

III Yo li'n responguí que sí,
mas que no fos sentideta.
Ay, que tant pler may prenguí
–de matinet
l'ayre dolcet la fa rira riret–, 25
que restí consoladeta!

Ay llasseta! Què faré
ni què diré?
Val Déu que stich dolenta!
L'amor és, que·m tormenta.[16] 30

Ja hem dit i estem veient que el tema i la introducció del relat foren, dins de matisos i variants diversos, molt tradicionals a la Romània i àmpliament tractats des del segle XIII en la cançonística cortesa i la subsegüent, influïda per la poesia tradicional i popular, i que encara n'hi ha fortes reminiscències en la nostra poesia oral. La versió de Pere Serafí és de les més simples, quant al tema i la inspiració lírica, de les conegudes: la protagonista es lleva de matí, va sola al seu jardí a collir violetes i hi troba el seu amat adormit, el qual es desperta i la requereix d'amor –a "ésser s'amieta", diminutiu d'*amia*, 'amiga, estimada', mot del qual deriva la ultracorrecció *aimia*, segons Joan Coromines, *DECLC*, I, *s. v. amar*–, ella acceptant amb la condició que sigui en secret el seu acte d'amor. Tant de plaer en prengué que restà consolada del seu desfici eròtic, que la feia *dolenta*, és a dir, dolençosa, apenada, afligida.

En la peça de Serafí cada cobla és interrompuda per dos refranys, el primer, de dos versos, va després del v.3 de cada cobla i es refereix al poeta narrador, i el segon, de quatre versos, sobrevé després del v.6, també a cada cobla, i és posat en boca de la protagonista. La presència de semblants refranys en els versos liriconarratius, d'acord amb la distribució que ofereix aquesta versió, fa pensar i creure que es tracta d'un *rondeau*.

D'altra banda, el mot *rira*, dels vs. 5, 15 i 25, és sens dubte un gal·licisme o un provençalisme, i això fa pensar que Pere Serafí degué tenir davant els ulls models francesos o occitans per a la composició de la seva cançó, una hipòtesi que crec possible, donada la permeabilitat d'aquest poeta a l'obra aliena o a la poesia de tipus tradicional.

Un ressò més o menys precís del clima de la composició serafinesca, el trobem en la peça castellana del *Cancionero Musical de Palacio*, que fa:

16. Poema copiat de la meva ed. crítica Pere Serafí, *Poesies catalanes*, cit., pàgs. 184-185, núm. lvii. *Cf.* el meu *Corpus*, també citat, pàgs. 317-318, núm. 358. Un bon estudi d'aquesta cançó, el trobem al treball de J. Alegret, «Una cançó de Pere Serafí: edició i comentaris», publicat a *Anàlisis i comentaris de textos literaris catalans*, III, a cura de Narcís Garolera i Carbonell (Barcelona, Curial, 1985), pàgs. 168-208.

Dentro en el vergel
moriré.
Dentro en el rrosal
matarm'an.

Yo m'iva, mi madre,
las rosas coger.
Hallé mis amores
dentro en el vergel.
Dentro en el rrosal
matarm'an.[17]

I encara una altra en llengua francesa molt adulterada, inclosa en l'indicat cançoner musical:

Pasé el agoa, ma julieta
dama, pasé l'agoa.

Ju m'en anay en un vergel,
tres rosetas fui culler.
Ma julioleta
dama, pasé el agoa.
Venite vous à moy.[18]

Josep Romeu i Figueras

17. Vegeu la meva ed. del *Cancionero Musical de Palacio*, 3-B, pàgs. 444-445, núm. 366.
18. A la meva ed. que acabo de citar, es troba al vol. 3-B, pàg. 443, núm. 363.

GEMMA RIGAU

EL QUANTIFICADOR FOCAL *PLA*: UN ESTUDI DE SINTAXI DIALECTAL*

1. LA IMPORTÀNCIA DELS FENÒMENS MICROSINTÀCTICS

Si volem tenir un bon coneixement de les propietats gramaticals que caracteritzen les llengües naturals, hem de fer atenció no només a les construccions més visibles que poden variar d'una llengua a l'altra, sinó que cal analitzar també els fenòmens microsintàctics. Només si estudiem comparativament les petites i les grans diferències entre les llengües, podrem explicar com estan formades, fins a quin punt s'assemblen i en què poden divergir, a més de poder esbrinar quins són els límits d'aquesta variació. I si partim de la base que hi ha unes propietats universals pròpies de les llengües humanes, aquestes propietats hauran de ser presents en totes les llengües i dialectes, encara que no sempre siguin fàcilment detectables.

* Aquest treball ha estat possible gràcies als ajuts BFF2003-08364-C02-01 (Ministerio de Ciencia y Tecnología i FEDER) i 2001SGR 00150 (DURSI, Generalitat de Catalunya). Agraeixo a Mercè Coll, M. Lluïsa Hernanz, Joan Julià, Salvador Oliva, Carme Picallo i Joan Solà els comentaris i suggeriments que m'han fet a una versió prèvia d'aquest text. Molt especialment dono les gràcies a Pilar Prieto per haver-me ajudat generosament en l'enregistrament de les dades i en l'elaboració dels contorns entonatius de l'Apèndix. Les dades dialectals d'aquest treball han estat contrastades amb una bona colla de lingüistes del Pla de l'Estany: Mercè Coll (UAB), Lourdes Güell (UAB), Joan Julià (UdL), Salvador Oliva (UdG), Blanca Palmada (UdG), Marta Prat (UAB) i Isabel Pujol (UdG). Agraeixo a tots ells la seva col·laboració entusiasta.

L'objectiu d'aquest article és oferir una descripció de les característiques sintàctiques, semàntiques, entonatives i discursives de les oracions que contenen l'adverbi quantificador *pla*. Essent com és aquest adverbi propi d'alguns parlars del català, però no de tots, i tractant-se d'un element lèxic, podríem pensar que som davant d'una simple diferència en el lexicó sense cap repercussió especial en l'àrea sintàctica. Vist així, la presència o absència de *pla* en un determinat dialecte seria semblant a la presència o absència en el lèxic dels parlars catalans dels noms *soroll, fressa* o *remor*. I és cert que hi ha una diferència en el lexicó entre aquells parlars que empren *pla* i els que no l'empren, però la diferència és també sintàctica: la propietat quantificadora de l'adverbi *pla* li atorga un valor funcional que el fa especialment interessant tant des del punt de vista de la distribució sintàctica i la interpretació semàntica com també des del punt de vista comparatiu. I és que la presència o absència d'aquest adverbi quantificador en un determinat parlar afecta les relacions amb el altres quantificadors focals. Els parlars que no disposen de *pla* han de fer ús d'altres estratègies sintàctiques. Així, doncs, la rellevància teòrica dels fenòmens de variació microsintàctica detectables entre llengües veïnes o entre diferents parlars d'una mateixa llengua és tan important com la dels fenòmens més vistosos, com pot ser la variació en l'ordre de mots dins l'oració en èuscar i en català.

Segons el DCVB (s.v. *pla*), l'ús de «l'adverbi *pla* com a reforç de l'afirmació és freqüentíssim a tota la part nord-oriental de Catalunya, i encara s'usa en altres comarques, però amb menys vitalitat». Coromines (1980-85) escriu a propòsit de *pla*: «Com és sabut és tan arrelat en el nord-est com poc popular a Barcelona [...] La zona de forta popularitat arriba fins a les muntanyes del Maresme».[1]

En aquest article ens centrarem en l'ús de *pla* a la comarca del Pla de l'Estany. Aquest ús tot sovint coincidirà amb el d'altres comarques veïnes. Si establim aquesta limitació és perquè hem comprovat que no tots els casos que aquí descriurem són vigents en altres comarques nord-orientals que també disposen de l'adverbi *pla*. Val més, doncs, assegurar l'homogeneïtat de les dades i de les interpretacions semàntiques que els assignem. Només així establirem una base ferma per a un estudi microcomparatiu. Cal tenir en compte, a més, que aquest adverbi coexisteix amb altres adverbis quantificadors com ara *prou*, *rai*, *sí que*, *no que*, *poca*,[2] *pas*, etc., ben vigents també en els parlars que empren *pla*. Delimitar, doncs, el sentit i el funcionament de *pla* no és

1. Tot i això, expressions com *Ara pla!* o *Això pla!* són força freqüents encara en el parlars del català central.

2. Sobre la conveniència d'escriure *poca* i no pas *poc que*, vegeu Mascaró (1985) i Rossich (1996).

feina fàcil, però ho pot ser més si el lingüista pertany al mateix parlar que estudia. Tal com ens recorda Kayne (2003:21), «la sintaxi generativa ens va ensenyar ben aviat que, quan estudiem una determinada llengua, el parlant nadiu té avantatge sobre el no nadiu. Poder disposar un mateix dels judicis d'acceptabilitat és un avantatge. Ens estalvia temps i energia, que són valors finits». A més, el lingüista nadiu pot establir connexions entre fenòmens sintàctics amb molta més rapidesa i seguretat. És clar que el lingüista nadiu es pot equivocar tant com el no nadiu, per això caldrà que contrasti les dades i els judicis amb altres parlants i, si pot ser, amb lingüistes que pertanyin al seu mateix parlar.[3]

2. *PLA* COM A ADVERBI MODAL

En aquest apartat i en el següent presentarem les diferents funcions de l'adverbi *pla*. Primerament ens centrarem en aquest adverbi com a modificador de l'adverbi *bé/ben*.

(1) a. Te'n guardaràs pla bé, de parlar-hi.
b. Hi hem pla ben arribat, a aquell moment que tant temíem!
c. Estem pla ben arreglats![4]
d. Els van pla ben atrapar, a aquell parell.

L'adverbi *bé*, que en els parlars de les terres gironines pot prendre la forma *ben* precedint un participi o infinitiu d'una forma perifràstica, pot tenir un sentit aspectual de compleció, equivalent a *del tot* o *completament*. Per això, *ben* no coapareix amb un predicat com *tenir febre* o *fer llit*, que no poden expressar una situació delimitada: **He ben tingut febre, *Ha ben fet llit*.[5] La presència de l'adverbi *pla* a (1) reforça el valor

3. En el nostre cas, la contrastació de les dades i de les interpretacions que hi assignem no ens ha suposat cap problema: si hi ha una comarca rica en professionals de la lingüística és la del Pla de l'Estany. El perquè d'aquesta concentració en un espai relativament reduït és un més dels misteris que envolten l'estany de Banyoles.

4. Aquesta oració s'usa normalment per anunciar possibles desgràcies. Expressa que ens pot passar qualsevol cosa no volguda, donada la situació en què ens trobem. Així, doncs, el predicat *estar arreglat* hi és emprat irònicament, en lloc , p. ex., d'*estar fotut*.

5. Explica el contrast entre *Els vaig ben netejar* i **Vaig ben netejar* (*vidres*) el fet que *netejar* sense objecte directe o amb un SN escarit com a complement no pugui expressar una acció delimitada, per això no admet *ben*. Sobre la interpretació i el funcionament de *bien* en castellà, català i italià, vg. Hernanz (1999, 2004).

completiu de *bé/ben*.[6] També podem trobar *pla* modificant l'adverbi quantificador additiu *més* o el subtractiu "*menos*":

(2) a. Abans en teníem pla més!
b. Treballem pla "menos", ara.

D'altra banda, en el parlar de la gent més gran de la comarca, *pla* pot aparèixer tot sol com a modificador. Així apareix també a J. Ruyra: «*Aquí els rabiosos de Girona es guardaran pla de mossegar-los*» (*La Parada*, Selecta, p. 185).

Però, quin tipus d'adverbi és *pla*? En aquest treball defensarem que *pla* és un adverbi de modalitat epistèmica (Lyons 1977: 792s, Cinque 1999: §4.2). En els estudis de lògica, la modalitat epistèmica se sol diferenciar de la modalitat apodíctica (o alètica) i de la deòntica (o d'obligació).[7] La modalitat apodíctica té relació amb la veritat necessària o contingent de les proposicions, mentre que l'epistèmica fa referència a les deduccions o opinions del parlant. La modalitat epistèmica és, doncs, una modalitat orientada cap al parlant: expressa el grau de confiança de l'emissor en la veritat de la proposició, confiança basada, és clar, en la informació amb què compta. La nostra anàlisi de *pla* com a adverbi de modalitat epistèmica s'adiu amb el significat que donen a aquest mot el Diccionari Aguiló, el DCVB o el Coromines (1980-85), els quals diuen que és equivalent a les expressions *certament, ben cert* i *en bona veritat*. Això explica que la interpretació de (3a), amb el sintagma adverbial *pla bé*, sigui pròxima a la de (3b), amb l'adverbi *prou*, adverbi que reforça el valor de veritat de l'oració en el mateix sentit que els adverbis *realment* i *certament*.[8]

6. Quan *bé* actua com a marcador de modalitat també pot anar acompanyat de *pla*, tot i que aquesta combinació cada cop és menys corrent : *Pla bé que t'hi vas avenir, tu!* Segons el Diccionari Aguiló, al segle XV l'expressió *bé i pla* prenia el sentit que ara donem a *bé*. D'altra banda, *de bé i de pla* era una expressió usual en els testaments, el significat de la qual era equivalent a 'senzillament, sense intervenció judicial'.

7. Segons Lyons (1977: 789s), donada l'oració anglesa *Alfred must be unmarried*, obtenim una interpretació apodíctica d'aquest modal si *must* és interpretat com a inferència natural del fet que 'Alfred és solter'. Si la interpretació es pot glossar com a (i), aleshores el valor modal de *must* és epistèmic. Si la glossa és la de (ii), el valor modal serà deòntic.

(i) 'I (confidently) infer that Alfred is unmarried' o bé 'In the light of what is known, it is necessarily the case that Alfred is unmarried'.

(ii) 'Alfred is obligated to be unmarried' o bé '(I (hereby) oblige Alfred to be unmarried'.

8. *Prou* té a (3b) el mateix sentit que té a *El conec prou, aquell d'allà!*, sentit que li permet ser usat com a resposta afirmativa: – *Voleu entrar?, –Prou*.

(3) a. Se'n va guardar pla bé, de parlar-hi.
b. Se'n va guardar prou, de parlar-hi.

Ara bé, a més d'acompanyar l'adverbi *ben/bé*, el mot *pla* pot actuar com un marcador focal, tal com veurem a §3. Els marcadors focals (o pressuposicionals) quantifiquen de manera implícita, fet que provoca que l'oració expressi més d'una situació. Així, la construcció *Només ell és de Tarragona*, que conté el quantificador focal *només*, a part d'atribuir la propietat de tarragoní al subjecte, deixa implícit que no hi ha altres persones de l'univers del discurs que posseeixin aquesta propietat. Precisament perquè quantifiquen per via de la implicació, els quantificadors com *només*, *també*, *tampoc*, etc. reben també el nom de quantificadors impropis. Aquests quantificadors s'oposen, doncs, als quantificadors propis (*tres*, *molts*, *cada*, etc.), que expressen de manera explícita l'extensió d'un conjunt o el grau d'una propietat (vg. Brucart i Rigau 2002). Defensarem que aquest valor focal de *pla* prové del seu valor d'adverbi de modalitat epistèmica, valor que li permet exercir una funció focalitzadora sobre un constituent tot confirmant o negant implícitament una situació expressada en el discurs o conversa precedent.

3. *PLA* COM A MARCADOR FOCAL

Distingim d'entrada quatre tipus de construccions en què *pla* apareix a l'inici de l'oració precedit d'un constituent oracional. A cada tipus d'oració hi correspon una entonació diferent, tal com mostren les figures 1-4 que apareixen a l'Apèndix. L'entonació de l'oració i la presència o absència de la conjunció *que* donen lloc a diferències semàntiques i sintàctiques clares i ben delimitades. De fet, en tots els casos el mot *pla* rep un accent tonal alt, però l'entonació de la resta de l'oració varia en cada cas. Representem amb una coma el tall entonatiu que es produeix entre l'adverbi *pla* i els constituents oracionals que la segueixen en les construccions estudiades a §3.1 i §3.2, que són les que corresponen a les figures 1 i 2 de l'Apèndix.

3. 1. Les construccions amb *pla1*

La primera construcció que estudiarem és la que etiquetem com a *pla1* i que s'exemplifica a (4). L'entonació que hi escau és la de la figura 1B de l'Apèndix.

(4) a. El seu llibre pla, és interessant.
b. Per Nadal pla, vam ser colla a taula.
c. Anar-hi de fosc pla, és pesat.
d. De diners pla, en tenen.

L'oració (4a) no només atribueix la propietat d'interessant al subjecte sinó que dóna a entendre que l'interès que té el seu llibre és superior al d'altres entitats a què s'ha fet referència en el discurs previ. Per això, mai no podrem iniciar un discurs amb una oració com (4a). En canvi, en un context discursiu com el de (5), (4a) hi queda legitimat.

(5) Els articles de premsa d'aquest filòsof sempre valen la pena. I el seu llibre pla, és interessant.

Observeu que la segona oració de (5) pot ser parafrasejada per *I el seu llibre encara és més interessant* o bé per *I el seu llibre és fins i tot més interessant*. Aquesta oració confirma implícitament que els articles de premsa d'aquest filòsof són interessants, però dóna per cert que aquests escrits no són pas tan interessants com el llibre. Es tracta d'una certesa epistèmica, basada en l'opinió del parlant.

A (4b), l'adverbi de modalitat *pla* va precedit per una expressió temporal. L'oració és interpretada en el sentit que cap altre dia no hem estat tants com per Nadal. Així, doncs, l'oració (4b) no expressa pas que els altres dies no fóssim molta colla. Simplement *pla* situa totes les altres ocasions a què es pugui haver fet referència en el discurs previ per sota del dia de Nadal pel que fa a la quantitat de gent reunida a taula.

El fet que *pla1* impliqui que a cap altre element del discurs no se li pot assignar la propietat expressada pel predicat en el mateix grau que al sintagma inicial (o perifèric) fa que sigui anòmala (per redundant) la seva coaparició amb quantificadors quantitatius com *molt*, *més* o *força*:[9]

(6) a. *El seu llibre pla, és força interessant.
b. *Per Nadal pla, vam ser més colla.
c. *Anar-hi de fosc pla, és molt pesat.
d. *De diners pla, en tenen més.

9. *Pla1* pot ser compatible, en canvi, amb l'adverbi aspectual *ben*: *En Pere pla, està ben sonat*.

D'altra banda, *pla1* no pot aparèixer en una oració el predicat de la qual no sigui graduable, com és el cas dels predicats *inanimat* o *mort*:

(7) a. *Aquesta pedra pla, és inanimada.
b. *Aquell conill pla, era mort.[10]

Podem dir, doncs, que l'adverbi modal epistèmic *pla*, quan és utilitzat com a quantificador (o operador) focal, es comporta a (4) com un quantificador escalar ponderatiu: situa l'element quantificat en un punt alt en una escala de graus aplicada a una determinada propietat. Aquest punt de l'escala és per sobre del que el parlant assigna a altres entitats o individus de l'univers del discurs. Com a quantificador focal, *pla1* té caràcter implicatiu, no només es refereix a l'element explícit en l'oració, sinó a altres elements contextuals. Així, a (8) *pla* situa l'element *en Pere* en un nivell alt en una hipotètica escala de menjadors:

(8) En Pere pla, menjava.

Menjar s'interpreta aquí com una categoria semàntica graduable. L'oració implica que totes les altres persones del context discursiu o pragmàtic quedaven per sota del punt de l'escala assignat a en Pere. L'oració (8) expressa, doncs, que la propietat de ser menjador s'aplica també a altres persones de l'univers del discurs, però mai en un grau tan alt com l'atribuït a en Pere.[11] La quantificació expressada per *pla* és pròxima a la d'un quantificador superlatiu amb un domini de quantificació restringit. Però, tal com es mostra a (9), la inferència que aquest país és el més poblat és de bon neutralitzar si la ponderació s'ha fet a través de *pla*, però no si la fem amb un superlatiu absolut. Per això (9b), no constitueix un discurs coherent.

10. Ben mirat, (7b) podria ser utilitzat en un sentit irònic.

11. Aquest, com els altres exemples de *pla1*, podria ser usat irònicament per expressar que en Pere no menjava gens. Ara bé, aquest sentit negatiu es derivaria del context pragmàtic (o discursiu) i no pas de l'estructura oracional. Seria un cas semblant al d'exclamar-se sobre l'antipatia d'una persona amb l'oració *I que n'arriba a ser, de simpàtic!*

(9) a. Aquest país pla, és poblat. De tota manera, encara el guanya la Xina.
b. Aquest país és el més poblat del món. #De tota manera, encara el guanya la Xina

Precisament pel seu caràcter ponderatiu, *pla1* no és compatible amb quantificadors universals o distributius (*tothom*, *cadascú*, etc.), ja que són quantificadors que no pressuposen l'existència d'altres entitats discursives i, per tant, no permeten establir comparació.

(10) a. *Tothom pla, és boig.
b. *Tots els nois pla, volen un cotxe.
c. *Cada casa pla, és un món.

El sintagma que precedeix *pla1* pot ser el subjecte dislocat, com a (11a), un argument del predicat dislocat a l'esquerra amb pronom de represa dins l'oració, com a (11b-c), un complement adjunt també dislocat, com a (11d), o un adjunt oracional, com a (11e).

(11) a. Pujar aquesta escala pla, em costa
b. Aquest poema pla, el recitem malament.
c. A la Maria pla, li han dut coses els Reis.
d. A la biblioteca pla, hi estudiem vegades.[12]
e. A Astúries pla, es menja bé.

En el cas de (12), on el predicat expressa una situació delimitada i el temps oracional és present, l'aparició del quantificador *pla* provoca una interpretació no díctica del temps de present. A diferència de (12a), a (12b) no podem interpretar que en Pere es desplaça cap al lloc de l'emissor en el temps de l'enunciació.

(12) a. En Pere ve.
b. En Pere pla, ve.

12 .En aquestes construccions, l'adjunt aspectual vegades no pot ser quantificat: **A la biblioteca pla, hi estudiem moltes/tres vegades*. Tampoc a (11c) el SN *coses* no pot ser quantificat, de la mateixa manera que (11e) no admetria un complement de quantitat com *molt* en lloc de *bé*. La ponderació expressada per *pla* és incompatible amb un predicat que s'acompanyi d'expressions quantificades tancades.

El temps de (12b) només pot rebre una interpretació de present habitual, ja que el quantificador *pla* té un efecte multiplicador sobre l'esdeveniment expressat pel predicat. L'oració (12b) no només ens parla de les vingudes reiterades d'en Pere, sinó que implica que les altres persones que vénen no vénen tan sovint com ell.

Si a (12b) substituïm el verb *venir* pel verb *arribar*, la construcció serà semàntic ament anòmala perquè no podem atribuir fàcilment al predicat un caràcter graduable. Ara bé, no hi haurà cap problema si el predicat és *arribar tard*. Així, *En Pere pla, arriba tard* pot interpretar-se en el sentit que en Pere fa tard més vegades que no pas les altres persones que pertanyen al context discursiu o pragmàtic o bé en el sentit que en Pere és el que avui fa més tard a la feina o a la convocatòria.

Pel seu caràcter de quantificador escalar, *pla1* no apareix en oracions negatives.

(13) a. *En Pere pla, no és ric.
b. *De diners pla, no en tenim.[13]

Com que a (13a) neguem la propietat de ric com a propietat atribuïble a en Pere, no queda legitimada la implicació semàntica que altres entitats discursives es troben per sota del grau de ric atribuït al subjecte.

En aquest apartat hem vist com l'adverbi de modalitat epistèmica *pla* és utilitzat com a quantificador focal escalar, com a quantificador que destaca un element per expressar que allò que l'oració predica se li aplica en un grau més alt que a d'altres elements del context discursiu (o conversacional).

3. 2. Les construccions amb *pla2*

A vegades el quantificador *pla* va seguit de la conjunció *que*, com a (14). La figura 2B de l'Apèndix representa l'entonació d'aquest tipus de construcció.

(14) Jo pla, que tinc dues feines.

Aquesta oració seria apropiada en un context conversacional com el de (15):

13. *Això pla, és improbable* és ben formada, en canvi, no ho és **Això pla, no és (im)probable*.

(15) a. Parlant A: - Acabo la jornada ben cansat.
b. Parlant B: - Jo pla, que tinc dues feines.

A (15b) el parlant B afirma que té dues feines; per tant, hem de deduir que acaba més cansat que no pas el seu interlocutor. Aquesta oració, doncs, pot ser parafrasejada per l'oració «*Jo encara acabo més cansat que tu perquè jo treballo a dos llocs i tu no*».

La construcció de (14) té aspectes en comú amb les que contenen elements focals del tipus *sí* o *rai*, però les implicacions que aquests elements comporten són ben diferents. Així, doncs, l'oració (14) no és sinònima de (16).

(16) Jo sí, que tinc dues feines.

Allò que queda sobreentès a (16) és que hi ha una persona (o més d'una) que no sóc jo que el meu interlocutor es pensa que té dues feines, però no és cert que en tingui dues. L'oració (16) expressa una propietat (*tenir dues feines*) del subjecte (*jo*) i nega que aquesta propietat es pugui atribuir a cap altre, cosa que feia l'interlocutor. Per tant, podem parafrasejar (16) amb l'oració *Sóc jo qui té dues feines i no pas aquest(s) que tu dius*.

L'adverbi *rai* és un altre marcador focal que comporta implicacions ben diferents de les que provoquen *sí* o *pla*:

(17) Tu rai, que tens dues feines.

Un context conversacional adequat a (17) seria el de (18).

(18) a. Parlant A: - Si volem fer aquest viatge, haurem d'estalviar.
b. Parlant B: - Tu rai, que tens dues feines.

El subjecte de (18) queda focalitzat de tal manera que, a més de predicar-ne una propietat (*tenir dues feines*), queda implicat que, precisament perquè es dóna aquesta propietat, estalviar no serà cap problema per a aquesta persona. Una possible paràfrasi de (17) és aquesta: *Tu ho tens molt bé per estalviar, i no com d'altres, perquè tu tens dues feines*. El quantificador *rai* té un cert valor concessiu. *Rai* a (18b) concedeix que existeix una determinada dificultat (haver d'estalviar), però assenyala que aquesta dificultat no és un veritable obstacle per a l'element que el precedeix (*tu*).

La llengua es val d'adverbis de polaritat (*sí, no*) o focals (*pla, rai*), per ressaltar un dels constituents oracionals. Les característiques lèxiques de cada un d'aquests adverbis tenen repercussió en el significat global de l'oració i en la raó per la qual es focalitza el constituent en qüestió. Sobre el funcionament de *rai*, vegeu Espinal (1986) i Solà-Pujols (1990).

En un context conversacional com el de (19), ni *sí* ni *rai* hi escauen, només *pla*:

(19) a. Parlant A: - El Dr. Pi és molt conegut.
b. Parlant B: - El Dr. Corbella pla, que sortia a TV3 i tot.

Amb la presència de *pla* expressem a (19b) que el grau de fama assolit pel Dr. Corbella és superior a l'aconseguit pel Dr. Pi, com mostra el fet que el Dr. Corbella participés en un programa de televisió.

Comparem ara (19b), que conté el quantificador que hem anomenat *pla2*, i l'oració (20), que respon a la construcció que hem etiquetat com a *pla1*. Allò que queda sobreentès a (19b) és que la fama que atribuïm al Dr. Corbella és major que l'assignada al Dr. Pi. D'altra banda, allò que fem explícit és la raó per la qual fem aquesta atribució. En canvi, en una oració com la de (20), la informació implicada fa referència al fet que cap altre individu de l'univers del discurs no supera la freqüència en què el Dr. Corbella apareixia a la televisió.

(20) El Dr. Corbella pla, sortia a TV3.

A (19b) hi ha una justificació de la ponderació del Dr. Corbella que no trobem a (20).

Si ara observem l'estructura interna de les construccions amb *pla2*, ens adonarem que el sintagma que aquest quantificador focalitza no és, de fet, constituent de la construcció encapçalada per la conjunció *que*, i que no hi ha cap pronom de represa a la dreta de la conjunció que representi el sintagma focalitzat. Això vol dir que, contràriament a (20) i als altres casos estudiats a §3.1, el sintagma focalitzat per *pla2* no té relació directa amb el predicat que apareix explícitament a la construcció. Vegeu-ho a (21).

(21) a. Els torrons pla, que n'hi ha de tantes classes.
b. A tu pla, que Barcelona s'ha posat de moda.

El sintagma preposicional quantificat per *pla* a (21) no té cap representant dins la construcció encapçalada per la conjunció (*que*) que li pugui fer de pronom de represa. El pronom partitiu *en* a (21a) no pot representar el SN definit *els torrons*. A quin predicat pertanyen, doncs, els sintagmes *els torrons* i *a tu* a (21)? En realitat, són sintagmes relacionats amb una proposició que no és l'expressada a l'interior de la construcció encapçalada per *que*. El predicat de la seva oració normalment és silenciat, queda sobreentès. Així, doncs, (21a) seria coherent en un context conversacional com el de (22):

(22) a. Parlant A: - Les neules són una temptació.
b. Parlant B: - Els torrons pla, que n'hi ha de tantes classes.

El sintagma nominal *els torrons* pertany a la proposició «*Els torrons pla*, [*són una temptació*]», on el constituent dislocat a l'esquerra, l'únic amb realització fonètica, és representat pel pronom el·líptic de subjecte.

A (21b) la part implicada ha de contenir un pronom de represa que legitimi *a tu*. Podria ser, per exemple, la part entre claudàtors de la proposició següent: «*A tu pla*, [*et visitaran els amics estrangers*]».

Això explica la presència de sintagmes quantificats a la segona part de les construccions amb *pla2*, presència que era impossible amb *pla1*. Si podem tenir *dos cotxes* (23a) o *molta colla* a (23b) és perquè no queden a l'abast del quantificador escalar *pla*, com tampoc no hi queda la negació a (23c). (Cf. (6) i (13)).[14]

(23) a. A la Maria pla, que li han regalat dos cotxes.
b. Per Nadal pla, que vam ser molta colla.
c. A Madrid pla, que no tenen mar.

14. Observeu que en el predicat implicat no hi pot aparèixer la negació ni aquells quantificadors que no eren admesos en les construccions amb *pla1*: **En Pere pla* [*no es queixa*], *que no parla mai del seu sofriment*; **En Pere pla* [*té molta feina*], *que treballa en una sucursal nova*. Això ens demostra que *pla1* i *pla2* són un mateix quantificador. Allò que en el segon cas canvia és que la principal sol ser sobreentesa i que l'oració porta un adjunt.

Com hem de caracteritzar, doncs, l'oració encapçalada per la conjunció *que*? Si acceptem que aquesta oració queda fora de l'abast del quantificador *pla*, el més probable és que sigui un adjunt oracional i no pas un constituent adjunt al predicat sobreentès o implicat. Tot fa pensar, doncs, que ens trobem davant d'un adjunt causal. La tradició anomena «causals explicatives» les causals que no porten explícit cap operador de causa, sinó tan sols la conjunció *que*. Aquestes construccions formen un grup entonatiu a part, com es mostra a (24a) i poden aparèixer amb constituents no oracionals, com a (24b).

(24) a. Haurem de començar a passar, que la mare ens espera de fa estona.
b. A reveure, que tinc pressa.

Si aquesta anàlisi és encertada, altres adjunts oracionals podran ocupar el lloc de la causal explicativa en les construccions amb *pla2*. Les construccions de (25) ens mostren que això és possible.

(25) a. A tu pla, amb tantes activitats com hi ha programades. (Cf. A tu pla, et visitaran els amics estrangers, amb tantes activitats com hi ha programades)
b. A tu pla, si els expliques que teniu una casa tan gran. (Cf. A tu pla, et visitaran els amics estrangers, si els expliques que teniu una casa tan gran)

El sintagma preposicional *amb tantes activitats com hi ha programades* és un adjunt oracional que emmarca la proposició tot expressant un valor causal o condicional. L'adjunt encapçalat per *si* a (25b) és un adjunt condicional.

La descripció que acabem de fer de les construccions amb *pla2*, ens fa veure que la construcció de (14) –*Jo pla, que tinc dues feines*– no és una oració simple. En realitat, (14) va encapçalat pel pronom *jo*, que està relacionat amb una proposició sobreentesa. De fet, el quantificador que hem anomenat *pla2*, actua com ho fa *pla1*, com un quantificador escalar. En el context de (15), l'oració *Jo pla, que tinc dues feines* dóna a entendre que el grau de cansament de l'emissor és superior al d'altres individus del context i, a més, se n'explicita la causa.

Les construccions amb *pla2* són semblants, pel que fa a la sintaxi, a (26b) i (26c), les quals poden ser parafrasejades per (27a) i (27b), respectivament.

(26) a. Parlant A: - Vols venir amb mi?
b. Parlant B: - Amb tu no, que corres massa.
c. Parlant B: - Amb tu sí, que no corres gaire.

(27) a. Amb tu no que no hi vull venir, que corres massa.
b. Amb tu sí que hi vull venir, que no corres gaire.

A (27), la primera conjunció *que* pertany a l'oració principal, que conté un constituent a la perifèria esquerra de l'oració focalitzat per un operador de polaritat (*no*/*sí*). Aquesta conjunció enllaça el constituent focalitzat amb la resta de l'oració, de manera semblant a la conjunció que trobem en una exclamativa com *Quina calor que fa*! La segona conjunció *que* de (27) té un valor causal. De fet, podem postular l'existència d'un operador causal fonològicament buit, que és qui realment encapçala sintàcticament i semànticament la construcció subordinada i qui selecciona la conjunció *que*.

Els exemples de (28) ens ajuden a entendre que els dos tipus de *pla* que hem comentat a §3.1 i §3.2 són, de fet, el mateix, ja que la conjunció que apareix en els exemples analitzats en aquest apartat no depèn directament de *pla*.

(28) a. Aquella casa pla, és vella. No la compressis pas.
b. Aquella casa pla, que està a punt de caure. No la compressis pas.
c. Aquella casa pla! No la compressis pas.

En tots tres casos *pla* focalitza de la mateixa manera *aquella casa*. A (28a) interpretem que el grau de vellúria d'*aquella casa* és superior al d'una altra que, en el discurs previ, ha estat considerada vella. A (28b) no es fa explícita la propietat graduable perquè es dóna per coneguda; en canvi, s'afegeix a la construcció una explicació del motiu pel qual situem *aquella casa* en un grau alt de l'escala. A (28c) no es fa explícita la propietat graduable assignada a *aquella casa* ni s'hi afegeix cap altra informació que no sigui l'oració que tanca la intervenció del parlant a tall de recomanació.

Una qüestió molt interessant, però que s'escapa dels objectius d'aquest treball, és la de l'anàlisi gramatical que cal assignar a la proposició silenciada en les construccions amb *pla2*. Aquesta qüestió empalma amb el tractament gramatical que cal atorgar als fragments i a l'el·lipsi. Des del punt de vista sintàctic, es podria assignar a un fragment

com *Aquella casa pla*! de (28c) una estructura oracional, el predicat de la qual no tindria realització fonològica. Una solució més semàntica, en canvi, no assignaria estructura oracional al fragment *Aquella casa pla*! En aquest cas el significat proposicional que rep aquest fragment es deduiria per inferència semàntica a partir del context discursiu.

3. 3. Les construccions amb *pla3*

Si la construcció *que* conté l'adverbi *pla* seguit de la conjunció *que* rep l'entonació corresponent a la figura 3B de l'Apèndix, aleshores l'oració pren valor negatiu. Etiquetem aquest ús de l'adverbi com a *pla3*.

(29) a. En Pere pla que vindrà.
b. Així pla que el convenceràs.

L'oració (29a) pot ser parafrasejada per *En Pere poca vindrà* o per *En Pere no vindrà pas*.[15] També a (29b) *pla* podria ser substituït per *poca* o *no*...*pas* sense que el sentit de l'oració se'n ressentís gaire. La prova que les oracions de (29) tenen valor negatiu la trobem en oracions com les de (30), on apareixen els elements de polaritat negativa *res*, *mai* i *ningú*.

(30) a. En Pere pla que sap res.
b. A Mart pla que hi ha estat mai ningú.

El fet que aquests elements de polaritat negativa quedin legitimats a (30) és un efecte de la presència d'un quantificador negatiu. Aquests mateixos elements no queden legitimats en les oracions amb *pla1* o *pla2*, tal com es mostra a (31).

(31) a. *En Pere pla, sap res. (amb l'entonació de Fig. 1B)
b. *A Mart pla, que hi ha estat mai ningú. (amb l'entonació de Fig. 2B)[16]

15. Encara que potser en derivi, *poca* no té el valor de *poc que*. Compareu *Poca m'hi veia; em vaig haver de posar ulleres* amb *Poc que m'hi veia i ara se m'han desmuntat les ulleres*. Només *poca* dóna un sentit negatiu a l'oració. Per a una descripció detallada de la negació amb *poca* (o *poc que*), vegeu Rossich (1996).

16. Aquesta oració només seria ben formada si la subordinada contingués la negació *no*: *A Mart pla, que no hi ha estat mai ningú*.

Altres efectes del sentit negatiu que tenen les oracions de (32) són visibles a (33) i (34).

(32) a. Jo pla que m'ho pensava, que fos tan complicat aquest tema.
b. Jo pla que em pensava que fos tan complicat aquest tema

La presència del mode subjuntiu ens mostra que l'oració subordinada (o el seu pronom de represa *ho*) es troba a l'abast d'un element amb força negativa. Altrament aquest mode no hi seria possible, com passa a (33).

(33) * Jo em pensava que fos tan complicat aquest tema.

A (34) veiem que tant *pla* com *no* permeten negar només un dels arguments del predicat i no pas tota l'oració.

(34) a. Ella pla que ha tingut un suspens, n'ha tingut tres.
b. Ella no ha tingut un suspens, n'ha tingut tres.

Segons el DCVB (s.v. *pla*), aquest valor negatiu prové d'haver usat *pla* en contextos irònics com ara *Sí, tu pla ho arreglaries bé!* (volent dir que no ho arreglaria pas). La nostra proposta és analitzar el quantificador *pla3* de la mateixa manera que *pla1* i *pla2*, que hem acabat considerant un sol element. I això perquè, d'entrada, no té gaire sentit que un mateix parlar tingui un element lèxic amb valors semàntics oposats. Més aviat aquests valors han de venir donats per la concurrència de *pla* amb altres elements oracionals. I aquí és on podem apuntar que, si les oracions de (29) –i d'altres comentades en aquest apartat– tenen sentit negatiu, és senyal que aquestes oracions contenen un operador negatiu, és a dir un *NO* sense contingut fonològic però amb tot el contingut semàntic. Això fa que *pla* sembli per si mateix un element negatiu, quan en realitat la construcció conté dos operadors: *pla* i *NO*. Només una proposta com aquesta que intenta unificar els diferents sentits i comportaments de *pla* pot donar compte de la rapidesa i la facilitat amb què els nens aprenen a interpretar-lo i a manejar-lo en el discurs i en la conversa. Sobre la necessitat de postular elements funcionals no visibles (sense pronunciació pròpia) en algunes llengües o dialectes quan es treballa en sintaxi comparada, vegeu Kayne (2003).

Així, doncs, *pla3* no és altra cosa que l'adverbi quantificador focal *pla* que coapareix amb un operador negatiu abstracte. Els efectes negatius de *pla*, no són seus, doncs, sinó de l'operador silenciós *NO*. En una oració com (29a) –*En Pere pla que vindrà*–, el quantificador *pla* focalitza *en Pere* tot reforçant la negació, de manera que podem entendre que en Pere no vindrà perquè no hi ha ningú que vingui tan poc (sovint) com ell o bé perquè no hi ha ningú més enfeinat o més informal que ell.

Tal com veurem a l'apartat 4, les oracions de (29) han de ser considerades oracions simples. L'element focalitzat pot ser o bé un dels arguments del predicat dislocat a l'esquerra representat per un pronom de represa a l'interior de l'oració, com a (35a), o bé un adjunt circumstancial, com a (35b-c), o un adjunt oracional, com a (35d-e).

(35) a. En la mort pla que hi pensen. Són massa joves.
b. A la biblioteca pla que hi fareu res de bo. No hi ha prou silenci.
c. Amb aquest ganivet pla que faràs res. Agafa el tallant.
d. A Toledo pla que tenen mar. Què més voldrien!
e. Amb aquesta pluja pla que vindran.

Ara bé, aquestes oracions –com totes les altres amb el quantificador *pla*– mai no poden iniciar un discurs o conversa, ja que focalitzen un dels elements discursius. En aquest i en altres aspectes, *pla3* s'assembla a una altra estratègia per negar l'oració també molt viva en el català del nord-est: la negació amb *poca*. *Ell pla que és ric* concorre en aquests parlars amb *Ell poca és ric* i amb *Ell no és pas ric*. Entre aquestes tres construccions hi ha, però, una diferència semàntica. Rossich (1996: 111) nota que la negació amb *poca* té un valor més absolut que la negació amb *no... pas*. Usarem *Ell poca és ric* per expressar que, contràriament al que algú pot donar per suposat o a les expectatives creades, ell no és ric. *Poca* nega la suposició que ell pugui ser ric. En el cas de l'oració *Ell pla que és ric* es dóna per suposat que no hi ha cap raó per tenir cap expectativa sobre la seva riquesa. *Pla* aquí va acompanyat de l'operador de negació abstracte *NO*, que selecciona una proposició de polaritat negativa.[17] Com que «no ser

17. El quantificador (o operador) focal *no* selecciona sempre una proposició negativa: *De diners no que no en tenia*/ **De diners no que en tenia*. A les construccions amb *pla NO que* l'operador negatiu de l'interior de l'oració és també abstracte, però la seva presència és detectable a través de la possibilitat de tenir-hi elements

ric» no és una categoria graduable, *pla* no pot focalitzar un element situant-lo en un punt alt d'una hipotètica escala. Aquí *pla* només pot reforçar la negació: nega fermament que ell sigui ric, cosa que suposa el nostre interlocutor. Que *pla* confirmi la negació no té res d'estrany, sent com és originàriament un element de modalitat (equivalent a *certament* o en *bona veritat*, segons el DCVB i Coromines (1980-85)).[18]

I si portem més enllà la hipòtesi segons la qual *pla* coexisteix amb un element de polaritat negativa abstracte en les construccions de *pla3*, potser haurem de postular que *pla1* i *pla2* – que ja hem vist que són un únic quantificador– concorren també amb un operador de polaritat, en aquest cas de polaritat positiva. Per això no hi ha lloc per a la negació en les construccions amb *pla1* (vegeu §3.1): **En Pere pla, no és ric*. Aquest plantejament concorda amb la descripció que fa Aguiló (1931, s.v. *pla*) dels primers exemples coneguts de *pla*: «S'avantposa a alguns verbs per reforçar l'afirmació. *Això ho pot pla creure* (doc. Lleyda 1669)» i s'avé també amb la descripció presentada a §2 de l'ús actual de *pla* a la comarca del Pla de l'Estany com a adverbi modal que modifica l'adverbi aspectual *ben/bé*. Les expressions *pla ben / pla bé /pla més / pla* "*menos*" només apareixen en oracions afirmatives (*M'ho han pla ben demostrat / *No m'ho han pla ben demostrat; En té pla més ella / *No en té pla més ella*).

Seguint aquesta línia d'anàlisi, la conjunció (*que*) que apareix a les construccions amb *pla3* ha de ser reclamada per l'operador abstracte *NO* per enllaçar l'oració pròpiament dita amb els elements que es troben a la perifèria esquerra de l'oració: el sintagma dislocat, el quantificador *pla* i l'operador *NO*.[19]

---

de polaritat negativa, els quals necessiten la presència d'un operador negatiu per quedar legitimats: *Jo pla que li he dit res* (= [*Jo pla NO que NO li he dit res*]). La presència d'un operador abstracte *NO* s'ha de fer extensible a les oracions amb *poca*. Presumiblement, el sentit negatiu d'aquestes oracions prové de *poca NO* i no només del quantificador *poca*.

18. A diferència de *no... pas*, *poca* i *pla* no poden aparèixer en oracions imperatives ni interrogatives: *Demà no em telefoneu pas*; **Demà poca em telefoneu*; **Demà pla que em telefoneu*; *No hi parlaràs pas*?; **Poca hi parlaràs*?; **Pla que hi parlaràs*?

19. En el parlar que aquí descrivim *pla que* no té mai un sentit afirmatiu. Dit d'altra manera, *pla que* és sempre analitzable com a *pla NO que*. En canvi, J. Ruyra utilitza *pla que* amb valor afirmatiu: *Pla que ella ho devia comprendre! I se'n guardà com d'escaldar-se*. (*La Parada*, Selecta, p. 205). En el parlar del Pla de l'Estany, l'exemple de Ruyra contindria *prou*: *Prou que ella ho devia comprendre*!

3. 4. Les construccions amb *pla4*

Hi ha encara una altra construcció amb *pla* a la qual correspon l'entonació de la figura 4B de l'Apèndix. En aquestes construccions *pla*, que no va acompanyat de la conjunció *que*, té la força emfasitzadora de *prou*:

(36) a. Semblava que no se'n sortiria, però ell pla es va espavilar. Al cap de pocs dies ja ho tornava a tenir tot ordenat.
b. Semblava que no se'n sortiria, però ell prou que es va espavilar. Al cap de pocs dies ja ho tornava a tenir tot ordenat.

Sobre el paper, les construccions amb *pla4* poden semblar molt pròximes a les de *pla1*, però l'entonació assignada a un i altre cas ja ens fa veure que no es tracta de la mateixa construcció. Les construccions amb *pla1* (a §3.1) comporten la implicació que altres entitats de l'univers del discurs tenen una determinada propietat o que participen d'una determinada situació, però sempre en un grau inferior al de l'element quantificat per *pla*. A (36), però, aquesta implicació no hi és. A (36a) no es dóna per fet que d'altres s'hagin espavilat però que ell s'ha espavilat més que tots plegats. *Pla* no hi té, doncs, el valor d'un quantificador escalar. Aquí, com a quantificador focal, *pla4* té una funció emfasitzadora, que posa en contrast el que l'oració afirma (que ell es va espavilar) amb la suposició contrària del parlant o dels interlocutors (la creença que ell no s'espavilaria). Aquest ús emfasitzador de *pla* deriva plenament del seu caràcter de modificador de modalitat epistèmica.

Una de les característiques més rellevants de l'adverbi *pla* a les construccions que estudiem en aquest apartat és que reforça el valor lleugerament emfàtic que tenen els quantificadors indefinits com *algú*, *quelcom* o *alguna cosa* en contextos com els de (37):

(37) a. No pateixis. Algú ens ajudarà.
b. Dius que l'han renyat? Alguna cosa deu haver fet.

A (37) els sintagmes quantificats *algú* i *alguna cosa* no reben la interpretació específica que tenen els sintagmes indefinits *algun dels meus amics* o *alguna cosa de les que li han prohibit* a (38).

(38) a. No pateixis. Algun dels meus amics ens ajudarà.
b. Dius que l'han renyat? Alguna cosa de les que li han prohibit deu haver fet.

Quan utilitzem *algú* o *alguna cosa* a (37) no ens referim a un element d'un conjunt conegut. A (37) el sintagma indefinit pren un valor no específic, quantificat, lleugerament emfàtic (vg. Quer 1992-93), fet que ens porta a postular que en aquestes construccions hi ha un operador emfàtic abstracte. Es tracta d'oracions construïdes preferentment –però no pas obligatòriament– en temps futur o en condicional o bé amb un modal de probabilitat i cap pronom de represa no representa el sintagma anteposat.[20] Doncs bé, el quantificador *pla* no és altra cosa que la realització fonològica de l'operador emfàtic que hem postulat que acompanyava els sintagmes indefinits de (37) i (39).[21] L'entonació de l'oració serà aleshores la de la figura 4 de l'Apèndix.

(39) a. No pateixis. Algú pla ens ajudarà. No ens deixaran pas sols.
b. Alguna cosa pla has hagut de dir.
c. A algú pla ho encolomarem.

No cal dir que si apliquem a aquestes construccions l'entonació de *pla1*, resultaran malformades. Aquest ús de *pla* (i.e. *pla4*) com a reforç emfàtic és possible en oracions negatives: *Algú pla no dormirà tranquil aquesta nit*; *Alguna cosa pla no devem haver fet prou bé*. Ara bé, no tots els quantificadors indefinits poden ser reforçats per *pla*: **Qualsevol pla l'ajuda*; **Cadascú pla l'ajudarà*.

20. Si afegíssim a la segona oració de (37b) un pronom d'acusatiu que representés el complement directe anteposat (*alguna cosa*), l'oració canviaria de sentit: *Alguna cosa la deu haver fet.* En canvi, el temps oracional pot ser un temps de passat o present: *Algú pla hi ha, allà*; *Algú pla li ho va dir*.

21. El quantificador focal *pla4* també pot assignar un valor emfàtic no contrastiu a un pronom fort, com a (36a), o a un SN no quantificat (*la Maria*) - *La situació era compromesa, però la Maria pla se n'ha sabut sortir* -, però no pas a un SP que no contingui un quantificador indefinit com *algú*. Així, una construcció com **En ella pla deus pensar* amb l'entonació de la figura 4 de l'Apèndix és agramatical, tot i que *En algú pla deus pensar* és bona. D'altra banda, en una oració amb un operador emfàtic contrastiu com *EN PERE vindrà demà*, no només afirmem la vinguda d'en Pere sinó que neguem implícitament que no vindrà la persona que el nostre interlocutor creia que vindria. Aquesta negació es fa explícita si afegim a l'oració *i no pas en Joan*. Aquesta negació implícita del que el nostre interlocutor suposa no es dóna mai en aquestes construccions amb el quantificador *pla*. L'entonació de les oracions amb focus contrastiu és també ben diferent de les que contenen *pla4*.

En aquest apartat 3, hem procurat mostrar que els diferents usos de *pla* que hem analitzat no es deuen pas a l'existència de diversos elements lèxics amb la mateixa forma fonològica *pla*, sinó que hi ha un sol element *pla* que actua com a marcador focal. Les diverses interpretacions que provoca *pla* depenen de si interactua amb un operador abstracte de polaritat negativa, amb un de polaritat positiva o de si és la realització fonològica d'un operador emfàtic (no contrastiu). Hem defensat també que totes aquestes interpretacions són possibles gràcies al seu valor original d'adverbi de modalitat epistèmica, el qual li permet ponderar, negar contundentment o emfasitzar un determinat element del discurs.

4. ANÀLISI SINTÀCTICA DE *PLA* COM A MARCADOR FOCAL

Les construccions descrites a l'apartat precedent ofereixen una excel·lent oportunitat per plantejar la conveniència de considerar la proposta de Rizzi (1997, 2001) sobre la complexitat de les posicions perifèriques que encapçalen l'oració. Segons la teoria lingüística generativa, l'oració s'analitza en una part central, que expressa una predicació emmarcada en una temporalitat (anomenada Sintagma Flexiu) i una zona perifèrica (o complementador), com a zona on trobem els elements d'enllaç –com ara les conjuncions subordinants– i els elements que són fora de l'oració pròpiament dita perquè tenen un valor d'operador semàntic –com ara, els elements interrogatius, els exclamatius o els emfasitzats. També localitzem en aquesta zona perifèrica els elements dislocats a causa de l'embalatge de la informació, és a dir, per raons discursives. En els seus darrers treballs, Rizzi defensa que la zona perifèrica o del complementador té una articulació molt més complexa del que sembla. A (40) representem l'estructura articulada del complementador proposada a Rizzi (2001):

(40) [Força (Tòpic) (Focus) (Modificador) (Tòpic) Finitud [Sintagma Flexiu]]

El Sintagma Flexiu (o SFlex) expressa el contingut proposicional de l'oració, mentre que les posicions a l'esquerra de SFlex, les posicions en què Rizzi analitza la zona del complementador, són les que permeten expressar la modalitat oracional i articular el discurs. El node Força expressa el fet que l'oració sigui una pregunta, una exclamació o una declaració. Sovint aquesta posició és ocupada per un element fonològicament buit, com ara en les declaratives del català, que no porten cap marca explícita de força

declarativa. En canvi, les oracions simples declaratives en occità bearnès van encapçalades per *que*, element que pot ser analitzat com una marca de modalitat que ocuparia la posició inicial de Força: *Que me'n vau tà casa* 'Me'n vaig a casa'.

Les posicions de focus i de tòpic poden ser activades o no, per això apareixen entre parèntesis a (40). De posició de focus només n'hi ha una, però de posició de tòpic n'hi pot haver més d'una, perquè és la posició dels adjunts oracionals i dels elements dislocats, els quals poden ser més d'un per oració (*Ells, els torrons, no els tasten*). La informació continguda al node Finitud reflecteix les propietats de l'oració (si és o no finita, si el mode és l'indicatiu, etc.) i a vegades no té contingut fonològic. Ara bé, els elements que apareixen a la perifèria oracional entre Força i Finitud no sempre són tòpics o elements emfasitzats. Per això Rizzi (2001) postula un node Modificador –que pot ser activat o no– per a aquells adverbis (o sintagmes preposicionals) que es troben en posició perifèrica i que no són focalitzats ni són un argument del predicat que hàgim dislocat (e.g. *Inesperadament, el director va tornar a entrar*).[22]

Tot seguit presentem molt esquemàticament l'estructura de les diferents construccions en què pla és un focalitzador. Acompanyem cada una d'aquestes estructures amb un breu diàleg que permet de captar fàcilment el sentit de la construcció analitzada.

4. 1. *PLA1*

(41) Parlant A: - Cada dia faig una colla de quilòmetres.
Parlant B: - La Maria pla, en fa.

$[_{SForça}\ [_{STòpic}$ la Maria $[_{SFocus}$ pla $[_{SFinitud}\ [_{SFlex}$ *pro* en fa]]]]]

Pla és analitzat aquí com la realització del node focus. El SN *la Maria* es troba a la posició dels elements dislocats, a Tòpic, i està representat per un pronom de represa (un pronom de subjecte el·líptic: *pro*), el qual ocupa la posició de subjecte oracional dins SFlex. Sabem que ha d'haver-hi un pronom de nominatiu dins SFlex perquè, en els casos en què *pla* va precedit d'un objecte verbal, hi ha un pronom de represa que representa aquest objecte dins l'oració: *De patates pla, en menjo*; *A Can Morgat pla,*

22. Hi ha predicats que seleccionen un sintagma adverbial com a argument: *portar-se (bé/malament); costar (molt/poc); vestir (elegantment/pobrament)*, etc. Aquest sintagma adverbial a vegades es troba dislocat: *De bé no s'hi ha portat mai gaire*.

m'agradaria viure-hi; (*A*) *la nena pla, l'estimem*. A l' oració precedent, el subjecte és el·líptic. En cas que fos explícit, no ocuparia la posició preverbal: (*A*) *la nena pla, l'estimem, nosaltres*. Això és característic de les construccions amb un element focalitzador. Hem vist a §3.1 que el quantificador focal *pla* té un efecte ponderatiu.

4. 2. *PLA2*

(42) Parlant A: - Cada dia faig una colla de quilòmetres.
Parlant B: - La Maria pla en fa, que treballa a Barcelona
(on la part en cursiva pot ser el·líptica)

[$_{\text{SForça}}$ [$_{\text{STòpic}}$ la Maria [$_{\text{SFocus}}$ pla [$_{\text{SFinitud}}$ [$_{\text{SFlex}}$ *pro* en fa] que treballa a Barcelona]]]]]]

Tal com hem comentat a §3.2, les característiques de *pla2* són exactament les de *pla1*. La diferència està en el fet que el SFlex és sovint el·líptic i porta adjuntat un complement causal o condicional.

4. 3. *PLA3*

(43) Parlant A: - Segur que la Maria em farà un regal.
Parlant B: - Ella pla que et regalarà res. Si ni deu saber que és el teu sant.

[$_{\text{SForça}}$ [$_{\text{STòpic}}$ ella [$_{\text{SFocus}}$ pla [$_{\text{SMod.}}$ *NO* [$_{\text{SFinitud}}$ que [$_{\text{SFlex}}$ *pro* et regalarà res]]]]]]

En aquesta construcció, *pla* té un sentit negatiu que nosaltres atribuïm a la presència d'un element de negació. Rizzi (2001:19), seguint Cinque (1999), considera que la negació pot pertànyer a la classe dels modificadors, a més de ser un quantificador de polaritat. És a dir, hi ha una negació amb propietat de modificador adverbial que pot aparèixer en posició prominent. La negació que hem postulat que acompanya *pla3* és un adverbi abstracte que apareix a la posició de Modificador i que selecciona un SFinitud amb un nucli fonològicament ple: la conjunció *que*.[23] Per a un estudi d'altres oracions simples del català amb el nucli finitud ocupat per *que*, vegeu Rigau (2001).

23. Tal com hem comentat a §3.3, en una anàlisi menys esquemàtica hauríem de representar un element abstracte de polaritat negativa dins SFlex que és el legitimador de l'element de polaritat *res* (vg. nota

4. 4. *PLA4*

(44) Parlant A: - Tinc por que la Maria no se'n surti.
Parlant B: - No pateixis. Algú pla l'ajudarà.

[$_{\text{SForça}}$ [$_{\text{SFocus}}$ algú [$_{\text{Focus}}$ pla]] [$_{\text{SFinitud}}$ [$_{\text{SFlex}}$ l'ajudarà]]]]

Pla aquí és també focalitzador, però justament perquè *algú* lliga una variable (*x*) en la posició de subjecte de l'oració, la interpretació ara és diferent de la dels casos anteriors: té un sentit emfasitzador, tot i que ja hem dit que no es tracta d'un èmfasi contrastiu, sinó que més aviat expressa la certesa que hi ha d'haver alguna persona que l'ajudi. A causa d'això, no trobarem dins l'oració cap pronom clític fent de pronom de represa, en el cas que l'element focalitzat sigui un element relacionat amb la posició d'objecte. Així, tenim oracions com ara *Algú pla trobaràs* però no **Algú pla el trobaràs*.

En els casos en què l'element focalitzat per *pla* és un sintagma nominal, com ara *la Maria*, l'oració contindrà també una variable (x) en la posició sintàctica associada amb l'element focalitzat: [$_{\text{SFocus}}$ *La Maria pla*] [*SFlex s'ha espavilat*]. Aquesta variable queda c-comandada –i, per tant, lligada– pel SFocus. No es tracta, doncs d'un sintagma dislocat que compta amb un pronom de represa a l'interior de l'oració, sinó d'un sintagma relacionat amb una variable lògica. D'aquí ve que la interpretació semàntica que en resulta sigui emfasitzadora en els casos estudiats a *pla4*, encara que pla sigui sempre el mateix quantificador focal.

5. CONCLUSIONS

L'estudi detallat d'un fenomen dialectal d'abast relativament reduït constitueix un treball de microsintaxi. Aquest tipus d'estudis són convenients no només perquè és important conèixer bé la llengua i els seus parlars, sinó també perquè possibiliten ulteriors estudis de gramàtica comparada. És en la microsintaxi que podem adonar-nos de la diversitat lingüística existent entre les llengües d'una mateixa família o entre els dialectes d'una mateixa llengua. L'atenció a aquests fenòmens de microsintaxi ens pot

16). Es tracta del mateix element negatiu que trobem visible dins SFlex a *Ella no que no et regalarà res* /**Ella no que et regalarà res*. D'altra banda, en una anàlisi més detallada, caldria representar també l'element abstracte de polaritat afirmativa que podem postular a les estructures que trobem a §4.1 i §4.2.

fer visibles propietats de la llengua que ens podrien passar desapercebudes als estudiosos, com pot ser la diversitat d'elements focalitzadors i la seva aportació semàntica. I més encara si aquests fenòmens són característics de la parla col·loquial.

A més, en treballs com aquest ens adonem que les teories gramaticals que elaborem han de ser aplicables a tots els fenòmens gramaticals. De fet, ens han de servir per captar allò que altrament no comprendríem. Les hipòtesis que el gramàtic formula sobre el llenguatge són, doncs, les seves eines de treball. D'altra banda, com que l'àrea geogràfica de parla catalana no és gaire gran i els nostres dialectes són tipològicament poc distants, els dialectes i subdialectes del català són un laboratori excel·lent on podem detectar i contrastar aquelles propietats morfosintàctiques que possibiliten la variació microparamètrica.

GEMMA RIGAU
Universitat Autònoma de Barcelona

APÈNDIX

En aquest apèndix presentem els contorns entonatius pertocants a les construccions amb el quantificador focal *pla* estudiades en aquest article. Es tracta concretament dels contorns de les oracions analitzades a §4. Per accedir als fitxers de so corresponents als diàlegs aquí representats, aneu a l'adreça següent: *http://seneca.uab.es/ggt/membres/rigau.htm*

Pla1: Parlant A: -Cada dia faig una colla de quilòmetres.
Parlant B: -La Maria pla, en fa.

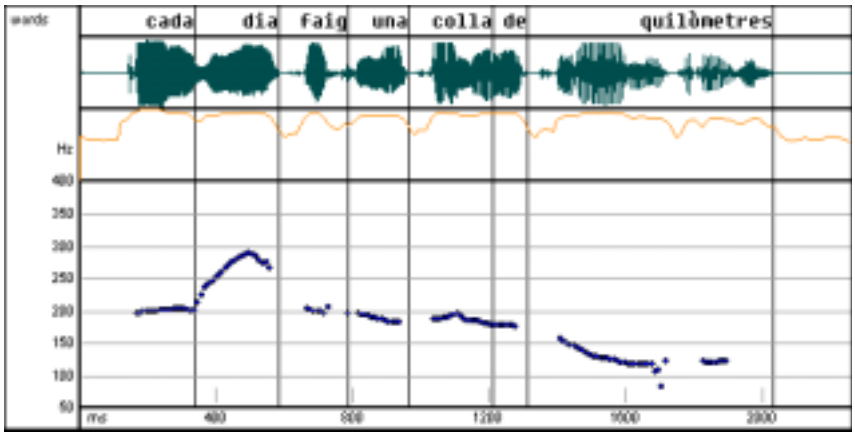

Figura 1A: *pla1*.parlant A

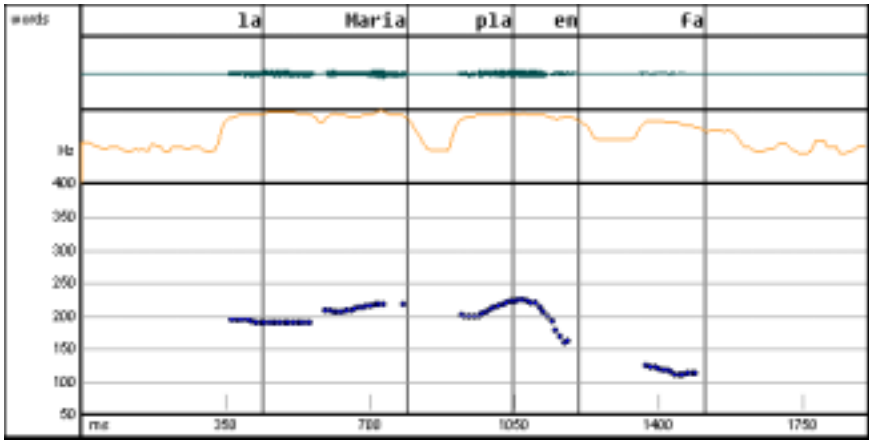

Figura 1B: *pla1*.parlant B

Pla2: Parlant A: -Cada dia faig una colla de quilòmetres.
Parlant B: -La Maria pla, que treballa a Barcelona.

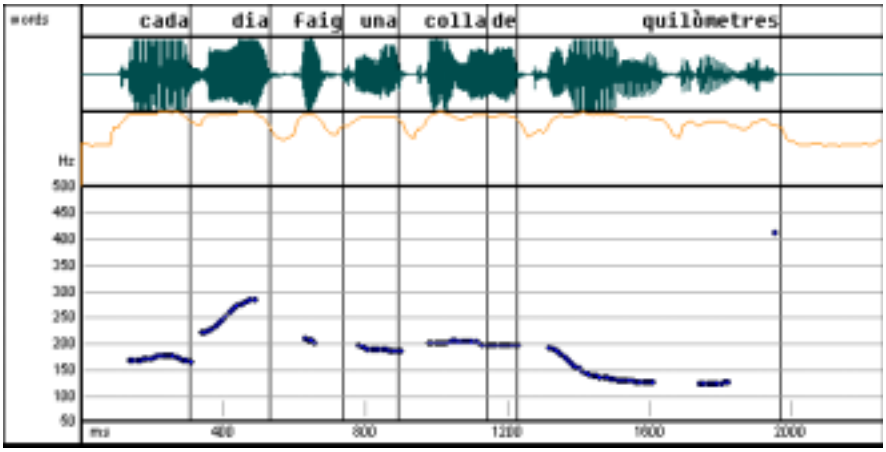

Figura 2A: *pla2*. parlant A

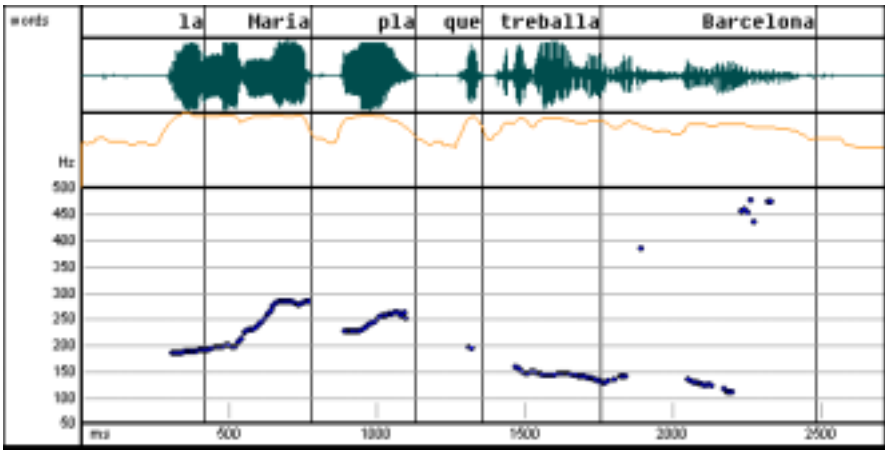

Figura 2B: *pla2*. parlant B

Pla3: Parlant A: -Segur que la Maria em farà un regal.
Parlant B: -Ella pla que et regalarà res, si ni deu saber que és el teu sant.

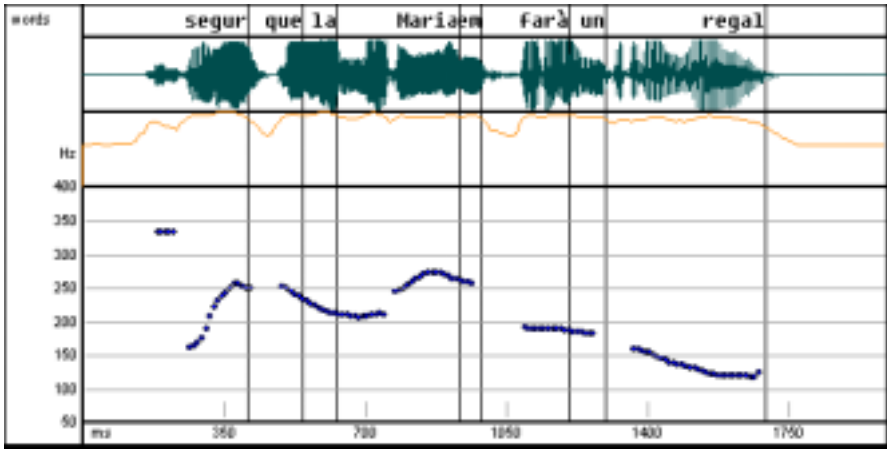

Figura 3A: *pla3*. parlant A

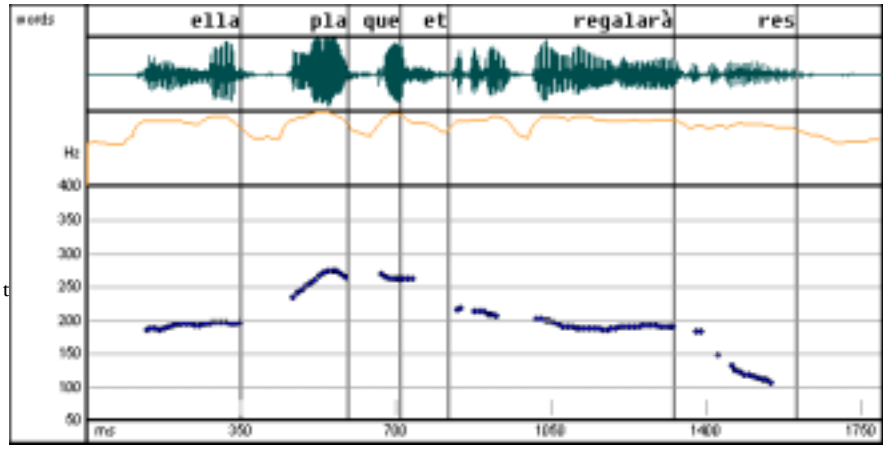

Figura 3B: *pla3*. parlant B

Pla4: Parlant A: -Tinc por que la Maria no se'n surti.
Parlant B: -No pateixis, algú pla l'ajudarà!

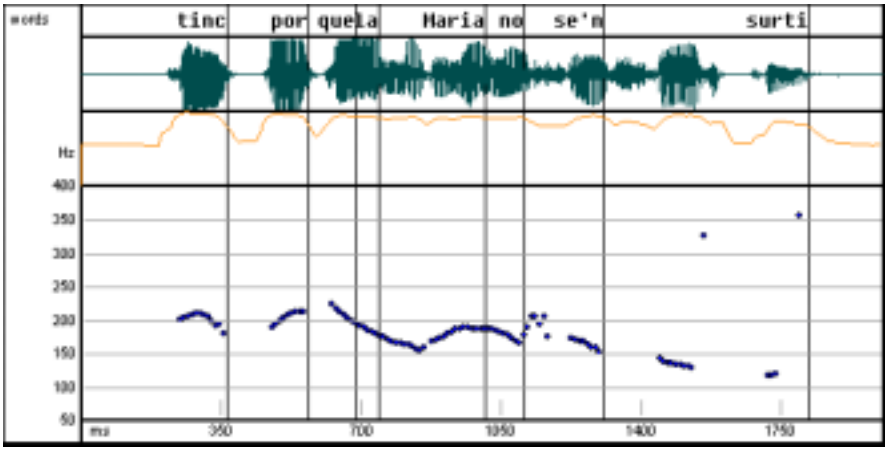

Figura 4A: pla4. parlant A

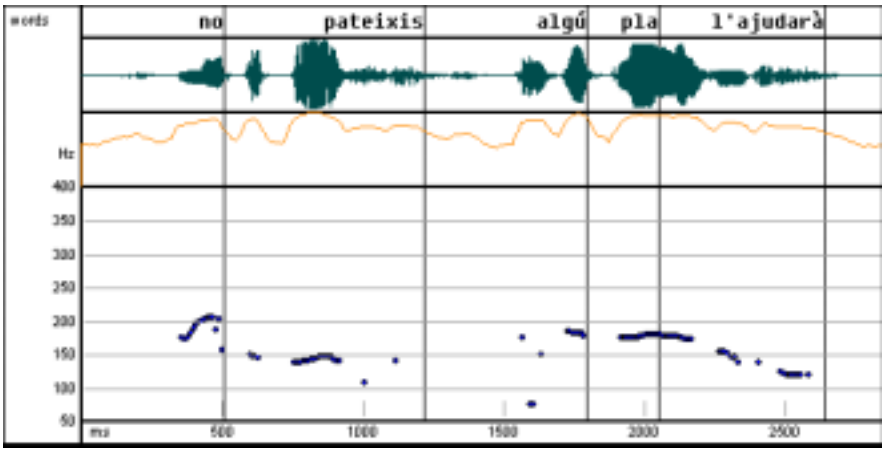

Figura 4B: *pla4*. parlant B

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Aguiló i Fuster, M. (1931) *Diccionari Aguiló*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans. Barcelona, Altafulla, 1989.

Brucart, J. M. & G. Rigau (2002) «La quantificació», a Solà J., M. R. Lloret, J. Mascaró & M. Pérez Saldanya (eds.) *Gramàtica del català contemporani*, cap. 24, pp. 1517-1589.

DCVB = Alcover, A. M. – F. de B. Moll (1975-77) *Diccionari Català-Valencià-Balear*, Ciutat de Mallorca.

Cinque, G. (1999) *Adverbs and Functional Heads*, Oxford, Oxford University Press.

Coromines, J. (1980-85) *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, Barcelona, Curial.

Espinal, M. T. (1986) «Els mots connectors: entorn de rai», *Els Marges* 35, pp. 25-42.

Hernanz, M. L. (1999) «Polaridad y modalidad en español: en torno a la gramática de *bien*», ms. Universitat Autònoma de Barcelona.

Hernanz, M. L. (2004) «On the left periphery in Spanish: emphatic affirmative sentences with *bien*», ms. Universitat Autònoma de Barcelona.

Kayne, R. S. (2003) «Some Notes on Comparative Syntax, with Special Reference to English and French», ms. New York University.

Lyons, J. (1977) *Semantics*, Cambridge, Cambridge University Press.

Mascaró, J. (1985) *Morfologia*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana.

Quer, J. (1992-93) «Estructures dislocades i quantificadors», *Llengua & Literatura* 5, pp. 393-415.

Rigau, G. (2001) «The Role of the Quantifier tot in Some Catalan Temporal Phrases», *Catalan Working Papers in Linguistics* 9, pp. 85-100.

Rizzi, L. (1997) «The Fine Structure of the Left Periphery», dins Haegeman, L. (ed.) *Elements of Grammar*, Dordrecht, Kluwer, pp. 281-337.

Rizzi, L. (2001) «Locality and Left Periphery», manuscrit, Università di Siena.

Rossich, A. (1996) «Un tipus de frase negativa del nord-est català», *Els Marge*s 56, pp. 109-115.

Solà-Pujols, J. (1990) «Sobre la partícula rai i els tòpics», *Caplletra* 8, pp. 55-67.

JOAN-RAFAEL RAMOS

LES ESTRUCTURES AMB *ÉSSER* + PARTICIPI PASSAT: PROBLEMES D'AMBIGÜITAT FORMAL

1. INTRODUCCIÓ

És molt corrent en els treballs tradicionals referir-se al participi passat com un altre dels constituents capaços de fer la funció d'atribut. Aquesta opinió generalment va associada a la interpretació del participi com una forma híbrida que comparteix trets adjectivals i verbals. Això no obstant, alguns autors han insistit en la conveniència de parlar de participis quan aquests es comporten com un verb i de parlar ja pròpiament d'adjectius quan les formes derivades de participis funcionen com a adjectius (*cf.*, per exemple, Bartra 1984; Bosque 1989: 163-177; Cuenca 1996: § 5.9.3). Vist des d'aquesta segona perspectiva, que és la que assumirem nosaltres, el funcionament com a participis, això és, com a verbs, identifica la combinació del verb *ésser* + participi com a usos perifràstics, els quals se solen associar amb accions o amb processos. Per contra, el funcionament com a adjectius ens indica que la relació entre el verb *ésser* i la forma participial és una relació atributiva, això és, s'indica una situació estativa.

La separació entre construccions perifràstiques i construccions atributives des d'una perspectiva teòrica i pensant en la llengua moderna, es pot posar en pràctica sense gaires problemes a través de l'aplicació de proves sintàctiques, com ara la incompatibilitat de les construccions estatives amb especificacions aspectuals del tipus *ràpidament,*

Caplletra 36 (Primavera 2004), pp. 55-72

lentament, a poc a poc, etc., o amb les restriccions que solen manifestar a adjunts de caràcter agentiu com ara els adverbis *voluntàriament* o *intencionadament* o les clàusules finals. Tanmateix, quan intentem classificar els usos medievals del verb *ésser* + forma de participi, sovint ens trobem amb dificultats a l'hora de delimitar les estructures perifràstiques i les atributives. Aquestes dificultats són comprensibles si tenim en compte dos factors de caire diferent: d'una banda, la distància cronològica amb què hem de valorar uns usos que, en bona part, són desconeguts en el català actual; d'una altra, el fet que el català medieval comparteix amb la resta de les llengües romàniques la reestructuració del sistema verbal llatí, on es veuen involucrats, per una part, el procés d'adaptació romànica dels antics verbs deponents i, per una altra, la formació de nous temps perifràstics de perfet, que afecta tant la veu activa com la passiva. Tot plegat genera la formació de nombroses estructures sota la forma *ésser* + pp., les quals, en determinats casos, poden confondre's amb les construccions atributives.

En vista d'aquest panorama, el nostre objectiu en aquest treball és descriure: a) quines són les principals formes verbals que adopta en català antic l'estructura *ésser* + participi; b) en quins casos sorgeixen problemes d'ambigüitat estructural; c) quines són les vies de solució que van apareixent.

Abans d'entrar a parlar de les formes verbals que podem trobar en català antic amb l'estructura *ésser* + participi, és convenient advertir que, en general, els treballs clàssics sobre història de la llengua com Par (1923), Badia (1951) i Moll (1952) o d'altres de més recents com Duarte i Alsina (1986: cap. 3), Pérez Saldanya (1998: § 12.3) i Batlle (2002), des de perspectives metodològiques diferents, centren fonamentalment la seua aportació en la delimitació de l'auxiliar dels temps compostos. Així, se sol indicar que el verb *ésser* forma els temps compostos dels verbs d'estat, dels verbs de canvi d'estat, dels verbs de moviment i dels verbs pronominals, a més dels temps compostos de la passiva. Per la seua banda, el verb *haver* és l'auxiliar dels verbs transitius i de la resta dels verbs intransitius.

Ara bé, no s'hi insisteix suficientment en els problemes metodològics que comporta la confluència d'estructures amb la forma *ésser* + participi. En aquest punt, el nostre propòsit és descriure la confluència formal en català antic (concretament fins al segle XVI) i veure com afecta aquesta confluència en la delimitació de construccions i, és clar, en algunes de les tendències evolutives.[1]

1. Si bé és cert que el treball de Batlle (2002: 31-37) dedica un breu capítol al tema, aquest espai té més un caràcter descriptiu que metodològic, ja que en els resultats de la investigació no es tenen en compte els aspectes derivats de l'ambigüitat formal.

Partirem, en primer lloc, dels valors que pot adquirir *ésser* + participi en català antic segons els verbs implicats i els problemes que generen per a l'investigador.[2] D'aquesta manera, podem distingir tres grups:

1) Verbs de canvi d'estat i verbs intransitius de moviment (*morir, nàixer; entrar, baixar, eixir, arribar, passar,* etc.);
2) verbs intransitius pronominals i verbs transitius reflexius (*guarir-se, tancar-se, enamorar-se, meravellar-se, despagar-se*, etc.; *agenollar-se, gitar-se, ajustar-se, armar-se, pentinar-se, vestir-se,* etc.);
3) la passiva de verbs transitius.

2. VERBS DE CANVI D'ESTAT I VERBS INTRANSITIUS DE MOVIMENT

Recordem, abans de centrar-nos en el català medieval, l'evolució del llatí: en llatí tardà hi ha una reestructuració del paradigma verbal, en la qual els antics verbs deponents i semideponents adopten sistemàticament en els temps imperfectius les formes sintètiques actives (MORITUR > mor) i en els temps perfectius les formes perifràstiques amb l'auxiliar derivat d'ESSE (MORTUUS EST > és mort). En aquest segon cas, la perífrasi ESSE + participi té dos valors, el de pretèrit perfet ('morí') i el del naixent pretèrit indefinit ('ha mort').

Aquesta situació, per bé que amb restriccions, encara es pot observar en català antic. Si bé ja ha aparegut una forma sintètica de pretèrit perfet (*morí*, *entrà*, *baixà*, etc.) i la forma analítica *ésser* + participi sol equivaldre ja a la forma corresponent al temps compost actual (pretèrit indefinit, pretèrit plusquamperfet, pretèrit anterior), com ara a (1), podem trobar-nos encara algun cas, fonamentalment amb l'auxiliar en un temps perfectiu, en què les formes perifràstiques formades per *ésser* + participi continuen admetent una lectura de pretèrits perfets (2):[3]

2. Sobre la situació llatina es poden consultar els treballs clàssics de Bassols (1945-48: cap. VII; 1987: vol. I, cap. XIII) i l'aportació de Vincent (1982) sobre el panorama romànic. També és interessant per la connexió entre el llatí i els textos castellans medievals l'aportació de Hanssen (1913), i més centrats en el castellà medieval podem citar els treballs de Saussol (1977), Yllera (1980), De Santiago (1986), Pountain (1985) i Aleza (1987), treballs que mostren que la situació del castellà, en els primers textos, era molt similar a la que descriurem per al català. Per a una aproximació als usos generals d'*ésser* i *estar* en català antic, vegeu Ramos (2000).

3. Això no vol dir, però, que no hi haja casos en què l'auxiliar apareix en un temps perfectiu i la perífrasi equival a un perfet compost (i):

(1) a. Aquell sant hom, con los viu, cridà e dix que *morta era* en ells caritat, e crueltat lurs tenia en lur poder (L, III, 121, 16).[4]
b. Lo paleffrè qui *era entrat* en l'aygua se squivà, e la folla fembra caech en la aygua (L, I, 77, 24).
c. E anam-nos-en, e l'aygua *era bayxada*, d'Uyl de Cona, e no molt (F, 206, 8).

(2) a. Era .I. hom qui perdé .I. fill que molt amava. Aquell dia que son fill *fo mort*, lo vengueren visitar grans res de gents (L, IV, 112, 11).
b. Bell fill –dix lo hermità–, con lo rey *fo entrat* en gelosia e hac suspita de sa muller, adonchs començà a desamar la regina (L, I, 37, 23).
c. E d'aquí enant preseren ardiment los christians, e *fo baxat* lo poder dels sarraïns (F, 282, 15).

Per als nostres interessos investigadors, tot plegat no tindria cap més transcendència que la de la distribució temporal, si no fos que la forma de participi *mort*, derivada del verb *morir*, també pot funcionar com un adjectiu en la combinació *ésser* + participi (3):

(3) a. mas ara no ho cresec, car si fóssets *mort*, no fórets ací; e entén que sots viu (SO, 19, 4).
b. car en tal punt era que més era *mort* que viu (T, II, 808, 19).

Els exemples de (3) són mostres clares del funcionament adjectival de *mort*, ja que en tots els casos indica un estat. Aquesta situació, però, no sempre és tan evident

(i) a. E .I. sarray tirà d'un terrat .I. cantal e donà a N'Artal d'Alagó sus el capel de ferre, sí que.l derrocà del caval, e d'aquel colp ach a morir. E, quan viren que *fo mort* Artal d'Alagó, tragueren-lo defora (F, 235, 13).
b. E nós responem-los que, tantost con l'infant fos vengut, parlaríem ab ell, e endreçaríem ab ell en tal manera lo feit, que, si nuyl tort los tenia, que.ls ho faríem adobat tot. E, quan *fo vengut* lo dit infant, fiyl nostre, parlam ab ell (F, 380, 17).

4. La localització d'aquest exemple i de tots els d'aquest article s'ha d'interpretar de la manera següent: la lletra inicial simbolitza l'obra a què pertany, que apareix especificada més avall a l'apartat 6. El número romà representa el volum de l'obra, si es dóna el cas que tinga més d'un volum. La tercera xifra (o la segona, si no hi ha més d'un volum) correspon a la pàgina de l'edició utilitzada. La xifra del final fa referència a la línia de la pàgina. En síntesi, tenim: (Obra, volum, pàgina, línia).

en català medieval, de manera que ens podem trobar amb casos com (4) en què determinar si la construcció *ésser* + forma de participi indica un procés o un estat és realment complicat:

(4) a. A, séyer, més havets perdut que no us cuydats, que En Guillem de Muntcada e.N Ramon *són morts* (F, 79, 4).
b. Dich, encara, *e morts sobtanes*, car huy hauràs vist algun ton amich sans e alegre e demà ohiràs dir que *és mort* (P, 53, [9] 16).
c. e que nulls temps ensenya alguna n'avien poguda haver, ans certament entenien que *eren morts* (C, III, 108, 7).
d. E Déu me lexe morir a tan dolça mort com vós fengiu que *éreu morta*! (T, II, 846, 23).

Davant d'aquesta mena d'exemples, l'investigador no pot adscriure aquests casos a una classe concreta (verbal o atributiva), sinó que els ha de valorar al marge per veure si aquesta ambigüitat pot tenir repercussions en l'evolució de la llengua.

3. VERBS INTRANSITIUS PRONOMINALS I VERBS TRANSITIUS REFLEXIUS

El procés evolutiu dels verbs deponents llatins comporta també la formació de verbs intransitius pronominals, els quals, en un primer moment, solen conjugar-se en els temps imperfectius (present, imperfet) amb el pronom *se* i en els perfectius (pretèrit indefinit, pretèrit plusquamperfet, pretèrit anterior) amb l'auxiliar ESSE, però sense el pronom. Aquest fenomen també arrossega els verbs reflexius i els recíprocs, i suposa l'aparició de més verbs amb l'estructura ESSE + participi, formalment idèntica a les construccions atributives. En aquestes circumstàncies, els valors que adquireix en llatí la perífrasi ESSE + participi, que no sol dur el pronom, són similars als que es donaven en els verbs no pronominals analitzats anteriorment. Això és, el de pretèrit perfet ('s'enamorà') i el del novedós pretèrit indefinit ('s'ha enamorat').

El català medieval tendeix a crear una forma sintètica analògica per al pretèrit perfet, *s'enamorà*, de manera que la perífrasi *ésser* + participi sol limitar-se a expressar el sentit del pretèrit indefinit (o dels altres temps compostos, segons el temps de l'auxiliar). Però hem d'advertir que, en molts passatges del català antic, encara s'observa que aquesta perífrasi pot aparéixer tant amb la forma pronominal (per analogia amb les formes simples) com sense aquesta, tal com il·lustren els exemples (5) enfront de (7)

–verbs intransitius pronominals– i els exemples de (6) enfront de (8) –verbs transitius reflexius. D'aquesta manera, verbs pronominals com *adormir-se, guarir-se, curar-se, tancar-se, obrir-se, trencar-se, enamorar-se, meravellar-se, alterar-se, enutjar-se, irar-se, despagar-se,* etc., o verbs reflexius com *asseure's, agenollar-se, gitar-se, llavar-se, vestir-se, lligar-se, pentinar-se, ajustar-se, despullar-se, posar-se, armar-se,* etc., poden representar un temps de perfet amb la perífrasi *ésser* + participi, que pot aparéixer amb pronom (5-6) o sense pronom (7-8):

(5) a. Cant Fèlix de totes aquestes coses, e de moltes altres, *se fo meraveyllat*, ell plorà longament, e dix aquestes peraules: [...] (L, III, 150, 17).
b. Con Fèlix *se fo molt meraveyllat* de la semblança, ell llevà en alt son enteniment aytant con poch (L, IV, 180, 9).

(6) a. Com *se foren tots recullits*, lo servidor de Tirant pres amistat ab los altres (T, I, 127, 27).
b. Com la princessa *se fon ligada*, ixqué en la cambra e véu la duquessa en tan trist gest star (T, II, 497, 12).
c. E la reyna de Ethiòpia *se fon molt ben abillada e divisada* ab gonella de hun vert brocat (T, II, 887, 11).

(7) a. Cant Fèlix *fo meraveyllat* de la larguesa de Déu, ell se meraveyllà com Déus Fill poch donar la humanitat (L, III, 150, 18).
b. Diu que hun dia Jesuchrist, preÿcant de la glòria de paraís, veus que una dona *fon-ne enamorada* (V, 71, 7).
c. Com Tirant fon prop de l'emperador, *fon admirat* de veure tanta singularitat en hun cors humà (T, II, 504, 35).

(8) a. Curial s'armà, e com *fonch armat*, viu lo turch en loch covinent a batalla de peu (C, III, 198, 2).
b. E en la nit Tirant féu recollir lo rey e Phelip. Com tota la gent *fon recollida*, Tirant anà a pendre comiat de la reyna e de la infanta (T, I, 181, 13).
c. Com la infanta *fon ligada* vestís molt pomposament, e Phelip e Tirant la acompanyaren a la missa ensemps ab la reyna (T, I, 213, 1).

Observem que, en gran part dels exemples de (5-8), la perífrasi *ésser* + participi apareix inserida en contextos de subordinació introduïts pel nexe temporal *com*, la qual cosa ens fa entendre que la interpretació més adequada és que funcionen com a pretèrits perfets anteriors. Així ens ho indica el fet que, en seqüències narratives similars, altres verbs duguen l'auxiliar *haver*.[5] Tanmateix, en exemples com (7b-c) sembla que, mantenint una tendència arcaïtzant, la perífrasi equivalga al temps que marca l'auxiliar, això és, a un pretèrit perfet.

Fixem-nos, d'altra banda, que totes les construccions de (5-8) tenen, com a auxiliar de la perífrasi, el verb *ésser* en pretèrit perfet, temps d'aspecte perfectiu que sovint sol tenir un caràcter dinamitzador enfront dels temps d'aspecte imperfectiu, que solen tenir un caràcter estativitzador (*cf.* Pérez Saldanya, 2002). Però és un fet constatable que els verbs pronominals (9) i els reflexius (10) també poden formar perífrasis de passat amb auxiliars que tenen un temps d'aspecte imperfectiu, com ara el present o l'imperfet. Vet ací exemples en què *ésser* + participi va precedit d'un pronom:

(9) a. E d'aquí avant ell deposant no *s'és curad* d'ella ans ha oÿt dir que aquella s'és clamada d'ell deposant (CA, 157, 13).
b. ¿què dirien de mi? Que de mon nét *me só enamorada*! (T, II, 553, 16).
c. Com Ypòlit véu que per tan poca ocasió la princessa *s'era enujada* de les sues paraules, ab veu piadosa e ab gest humil li féu principi a hun tal parlar (T, II, 546, 7).
d. encara han inventat altres coses de les quals *me só meravellada* (E, 44, 14).
e. sols de pensar lo perill que ha passat, *me só tan alterada* que no poria prou encarir (E, 237, 26).

(10) a. Senyora –dix Diafebus–, per ço com vostra excel.lència *s'és* vestida de gonella de chaperia brodada de grosses perles e lo cor sentit de Tirant porta lo que li fa mester (T, I, 236, 4).

5. En efecte, a (i) en podem veure un parell d'exemples de mostra:

(i) a. Com *agué passat* lo pont, pres riu amunt bona mija legua (T, I, 362, 15).
b. Com Tirant *hagué presa* la ciutat e morts tots los reys qui contraris li eren, fon lo més content home del món (T, 785, 28).

b. Com fon nit e la hora fon disposta, que tots los del castell dormien e les donzelles *se eren gitades* (T, I, 390, 14).
c. on havia gran multitut de poble qui *s'eren ajustats* per veura la entrada de la dita senyora (J, 258, 43).

A (9) i (10), l'auxiliar de la perífrasi va en present o en imperfet i la perífrasi adquireix el valor temporal del temps compost que en resulta ('s'ha curat, m'he enamorat, s'havia enutjat, m'he meravellat, m'he alterat, s'ha vestit, s'havien gitat, s'havien ajustat'). Davant d'aquest tipus de construccions, la qüestió que ens plantegem és: el català antic, tal com passa quan l'auxiliar va en pretèrit perfet simple, també pot fer construccions perifràstiques amb l'auxiliar en un temps d'aspecte imperfectiu i sense pronom?

Si això és així, com hem de classificar construccions com les que reproduïm a (11)?:

(11) a. e, con aqueles partz *són retretes*, no poden aquèn passar les sutzures dels menyars qui són aprés raebuts (SA, 153, 2).
b. e si foc se prenia en llur cambra, no n'eixirien entrò que *sien* bé *reparades* (SO, 125, 7).
c. Item, fou deliberat que [...] los verguers dels dits honorables consellers *fossen vestits* de sengles gramalles e caperon de drap de bruneta de bon tint (BA1, 66, 4).
d. car lo rey, axí com *fos* un poch *millorada*, a força la se'n menaria (C, III, 137, 23).
e. dubtà si daria la letra a Tirant o si speraria que *fos* del tot *guarit* (T, I, 411, 35).

Construccions com les de (11), al nostre entendre, són ambigües quant a la interpretació perifràstica ('s'han retret, s'hagen reparat, es vestissen, s'hagués millorat, s'hagués guarit') o atributiva ('estan retretes, estiguen reparades, estiguessen vestits, estigués millorat, estigués guarit'). Però notem que la diferència formal entre construccions com les de (11) i construccions com les de (12-13), que ara interpretem pel context com a situacions estatives, és inexistent.

(12) a. Emperò, fort só *meravellat* com per semblant cosa havets aconseguit gràcia tan gran (SO, 76, 4).
b. mas lo duch d'Orleans, qui era *enamorat* de Laquesis tant que no.s veya (C, II, 121, 14).
c. e era capità son fill, per ço com ell encara no era *guarit* de la nafra del cap (T, I, 299, 4).

(13) a. E podets-lo veer en aquela mota, que *vestit* és de blanch (F; 78, 18).
b. E, quan hi haguem estat .II. dies, .Ia. nuyt, que nós érem *gitats*, tocaren a la porta (F, 275, 23).
c. La nau de Tirant hagué gran avantatge, que quasi tota la de més gent era *armada* de arnesos blanchs e de cuyraces ab bacinets (T, I, 403, 1).

Tenint en compte els problemes interpretatius que plantegen en català antic construccions com les de (11), és evident que l'investigador es troba amb moltes dificultats si el que pretén és estudiar i delimitar els usos perifràstics i els usos atributius. D'altra banda, haurà de tenir ben present si aquestes ambigüitats poden tenir repercussions en l'evolució tant de les formes verbals com de les construccions atributives.

4. LA PASSIVA

La construcció passiva és una altra de les que poden aparéixer sota la forma de *ésser* + participi. Recordem que en llatí es feia la distinció entre:

a) les formes sintètiques amb desinència passiva (ESCRIBITUR) associades a temps d'aspecte imperfectiu (com ara el present i l'imperfet);

b) les formes analítiques constituïdes a partir de la perífrasi ESSE + participi, que representen els temps perfectius. De manera que una forma com ESCRIPTUM EST pot tenir els valors actuals de 'fou escrit' i 'ha estat escrit'.

L'evolució del llatí comporta la progressiva desaparició de les formes sintètiques amb desinència passiva (ESCRIBITUR) i la tendència a interpretar les formes passives a partir del temps indicat per l'auxiliar (ESCRIPTUM EST, per al present, i ESCRIPTUM FUIT, per al passat). Aquesta reestructuració del sistema verbal va originar durant el període de canvi que, en la forma passiva ESCRIPTUM EST, hi convisquessen els valors antics de perfet ('fou escrit' i 'ha estat escrit') i el sentit innovador de present ('és escrit', 's'escriu').

Aquesta confluència encara persisteix, en certa manera, quan comencen a formar-se les llengües romàniques, però ara s'hi afegeixen uns altres fenòmens lingüístics que reestructuren novament el sistema de la passiva. Ens referim a la formació de temps compostos de perfet (14) i a l'aparició de la passiva pronominal (15). Tant en un cas com en l'altre, l'auxiliar és *ésser*:

(14) a. foren desfets lo talem e totes les altres coses qui *eren estades fetes* (BA1, 103, 22).
b. sobre les dites graus de la capella de santa Eulalia *ere estat posat* lo tuguri (BA1, 110, 32).

(15) a. en totes aquelles maneres per les quals los devia profitar l'enformament d'aquell temps, ço és, per compte e per diversitat de temps e per les calitats dels staments e de les persones que ja *s'ere declarat* (A, 110, 15).
b. mas, segons que veig, tot açò *s'és dit* a major confusió mia (S, 149, 27).
c. Lo negoci del protonotari *s'és acabat* que lo hi dóna a ell, que així m'ho tenia promès (E, 287, 12).
d. De ço que *s'és fet*, me pesa molt (C, III, 169, 12).

Però la passiva, com passa en les altres construccions perifràstiques descrites anteriorment, també conserva la capacitat d'expressar un sentit pronominal com el de (15) sense el pronom clític. Aquest fenomen és especialment important en aquelles passives que tenen com a auxiliar un pretèrit perfet i apareixen incloses dins d'una clàusula temporal (16):

(16) a. E aquell féu venir los comtes qui altra veguada havien repartit los diners e altres coses com armes e roçins. Com tot açò *fon fet*, Diafebus recità a Tirant tot lo que s'era seguit (T, I, 336, 19).
b. L'emperador se parí e feren exir totes les donzelles de la cambra sinó Eliseu, que y restà. Com les portes *foren tancades*, la emperadriu féu tornar a Ypòlit en son loch (T, II, 564, 38).
c. e sobre los cabirons clavaren posts, en manera que de la un fins a l'altre stava enpostat com un pont, e tot enpeguntat ab molta pegua. Com *fon acabat*, posaren una cadena a cascun cap, e stava liguat al pont de pedra, e cobriren-lo bé de rama vert (T, I, 300, 25).

Així, a (16a) i (16b) tindrem un sentit similar a 's'hagué fet o es féu', a (16c) 's'hagueren tancat o es tancaren' i (16d) 's'hagué acabat o s'acabà'.

Si preveiem aquesta possibilitat de formació de passives amb sentit pronominal sense pronom, els nostres problemes seran menors a l'hora de delimitar les construccions passives. Ara bé, aquest fenomen de l'absència del pronom no solament afecta les construccions d'*ésser* + participi que duen l'auxiliar en temps perfectiu, sinó que també poden trobar-nos amb una passiva pronominal sense pronom quan l'auxiliar de passiva s'usa en un temps aspectualment imperfectiu. Quan es dóna aquesta possibilitat, el fet que l'aspecte imperfectiu es relacione fonamentalment amb situacions estatives pot provocar noves situacions d'ambigüitat estructural entre passiva i atributiva (17):

(17) a. E.ls grans seynnors poder usar piment que *sie fet* d'aytals espècies: [...] (P, 77, [36] 13).
b. Aquell qui scriuen lo llibre güernan-lo, escriuen-lo e il·lumen-lo, mas no.y posen lo títol fins qu.*és acabat* (V, 253, 27).

Fixem-nos que les estructures de (17) poden arribar a tenir lectures diferents segons si entenem que la combinació *ésser* + forma de participi equival, en casos, per exemple, com (17a), a una forma passiva de perfet (català modern: 'ha estat feta'), a una forma passiva de present (català modern: 'és feta'), a una forma passiva pronominal de perfet (català modern: 's'ha fet') o a una forma atributiva estativa (català modern: 'està feta'). Aquest fenomen en la prosa medieval adquireix sobretot importància amb verbs relacionats amb el procés de l'escriptura, com ara a (18):

(18) a. Segons que és *recomptat*, adoctrinà l'ermità Fèlix com sa meraveyllàs (L, IV, 313, 10).
b. les quals enquesta e greuges han durat bé .V. o .VI. setmanes sens que encara la dita enquesta no li és stada publicada, segons *dit* és, com sens la publicació de aquella, de la sua ignocència no puxa aparer (CA, 206, 19).
c. En la montanya de Montgó trobaren menes de plom e de ferro, i per ço fón nomenada Ferrària, com ja és *dit* (B, 92, 34).

Observem que a (18a) els valors de *és recomptat* també poden ser diversos: a) pot representar, dins de la passiva, un present (en el sentit de 'es reconta'), una passiva pronominal de perfet ('s'ha recontat') o una forma no pronominal de perfet ('ha estat recontat'); o b) una construcció atributiva que designa un estat: *està recontat*.

A (18b), la situació és similar: a) dins de la passiva, pot ser un present (en el sentit de 'es diu'), una passiva pronominal de perfet ('s'ha dit') o una forma no pronominal de perfet ('ha estat dit'); o b) com a construcció atributiva, pot designar un estat: *està dit*.

Tot plegat ens posa de manifest que la delimitació de construccions en casos com els de (17) i (18) també és problemàtica, i que s'hauran de tenir presents aquestes observacions si es vol estudiar el funcionament de la passiva i de les construccions atributives en català antic.

5. TENDÈNCIES QUE INTENTEN EVITAR L'AMBIGÜITAT

Revisat el panorama medieval dels valors que pot adquirir la construcció formada per *ésser* + participi i comentats els problemes d'ambigüitat estructural que pot comportar, és l'hora d'apuntar si, en el període temporal que hem estudiat, que abraça obres del segle XIII a la primera meitat del segle XVI, s'observa alguna tendència que intenta donar solució a aquestes possibles ambigüitats.

Com hem fet en l'exposició precedent, partirem dels tres grups verbals capaços de formar estructures amb *ésser* + participi: a) Verbs d'estat i verbs intransitius de moviment; b) verbs intransitius pronominals i verbs transitius reflexius; c) la passiva. I, al mateix temps, en el cas que es cree la possibilitat de solucionar les ambigüitats ressenyades, tindrem en compte els mecanismes lingüístics que ho fan viable i si la solució es genera en el mateix sistema verbal, en la construcció atributiva o en totes dues estructures alhora.

5.1. Verbs d'estat i verbs intransitius de moviment

Si ens centrem en primer lloc en els verbs d'estat i els verbs de moviment, es pot observar que el procés medieval d'extensió progressiva de l'auxiliar *haver* en els temps compostos obri vies de solució en algun dels problemes plantejats. Notem que, fins i tot en obres anteriors al segle XV, com ara el *Llibre dels Fets* (19a), s'inicia una tendència

a triar com a auxiliar dels temps compostos el verb *haver* (19). Aquesta tendència, causada per una analogia amb les formes auxiliars dels verbs transitius, indirectament dóna solució a un problema que hem plantejat, el del verb *morir*. Com il·lustra l'exemple (19c), pertanyent a l'*Epistolari* de Requesens (primera meitat del XVI), l'opció pel verb *haver* en lloc del verb *ésser* evitarà les ambigüitats apuntades.

(19) a. e, quan *n'auria exida* una partida d'éls, que comensassen de fúger contra la nostra celada (F, 118, 20).
b. No *n'ha entrat* u en paradís –dix ell– despuis, ne n'hi entrarà mentre durarà lo dit cisma (SO, 77, 23).
c. Suplique a vostra senyoria mane dir una missa en l'altar de nostra Senyora de Montserrat per l'ànima de Bonavida i altra per altre criat que'ns *ha mort*, que jo no he vist fins a avui tal servidor (E, 329, 8).

L'intent de solucionar la possible ambigüitat també pot venir del cantó de les construccions atributives. Així ens ho dóna a entendre l'exemple (20), on, si bé el català antic prefereix *ésser* a l'hora de designar un estat (a diferència del català actual, on *estar* ha adquirit una gran extensió), la selecció del verb *estar* pot ser una altra via alternativa que supera la citada ambigüitat.

(20) Quantes viandes se guasten en llurs cases, e los pobres *estan* morts de fam (V, 167, 3).

5.2. Verbs intransitius pronominals i verbs transitius reflexius

Pel que fa als verbs intransitius pronominals i als verbs transitius reflexius, hem constatat que també s'intenta resoldre la possible ambigüitat des de les estructures verbals i des de les estructures atributives.

En el cas de les formes verbals, la cada volta més freqüent generalització del pronom, a pesar de mantenir l'auxiliar *ésser*, ja resol moltes incerteses. Aquesta tendència va acompanyada, de forma similar als verbs intransitius de moviment i als d'estat, d'un increment d'usos analògics de l'auxiliar *haver*, com es pot veure perfectament en els exemples de (21), pertanyents a l'*Epistolari* de Requesens, on tenim tant un verb pronominal, *morir-se* (21a), com un verb transitiu reflexiu, *oferir-se* (21b):

(21) a. És estat tan extremat que *s'han mortes* algunes persones per los camins, que's són gelades (E, 251, 20).
b. Ha volgut la sort que ara era més menester no *s'ha ofert* correu ni altre portador per aquí (E, 76, 13).

Però, si la generalització del pronom contribueix a delimitar estructures, hi ha un altre fenomen, ara des de la banda de les construccions atributives, que permet establir uns límits ben clars entre les estructures verbals i les estructures atributives. Es tracta, com en el cas apuntat abans, de recórrer a un verb més marcat, el verb *estar*. Fixem-nos que en els exemples de (22), les formes de participi que ara funcionen com a adjectius, deriven del participi de verbs pronominals com *guarir-se* (22a) i *admirar-se* (22b) i de verbs reflexius com *vestir-se* (22c), verbs que, com hem remarcat al principi de l'exposició, podien crear situacions d'ambigüitat quan es combinen amb el verb *ésser* i manca la forma pronominal (11) (*cf.* també 12-13).

(22) a. Donchs, fes-me gràcia que per tu ésser levat de malaltia e no *star* encara del tot guarit, que vulles sperar que passe la tempesta (T, II, 703, 13).
b. car si sabies com só tractada d'ell, que ha dit de mi tot lo que li ha plagut, tu *n'estaries* admirada (T, II, 498, 19).
c. e stava en Ffrancí Pallarès a la part dreta, vestit d'un gonell de drap scur folrat de pell blancha; e en Pere Torrent *stava* vestit ab un gonell de drap de mescla. E cremava aquí un troç de ciriet blanch ab un canalobra (J, 155, 11).

Aquest recurs pel verb *estar* augmenta progressivament a mesura que ens acostem a la segona meitat del segle XV i a la primera meitat del segle XVI.

5.3. La passiva

Finalment, la tercera estructura estudiada és la de les formes passives. En aquest tipus de construccions, com en les anteriors, també operen dues tendències que afavoreixen la delimitació estructural:

a) En primer lloc, com en els verbs pronominals i reflexius, és cada volta més habitual trobar la passiva pronominal amb el pronom explícit. Al mateix temps, a

mesura que ens apropem al segle XVI, es documenten més casos en què el verb *ésser* deixa de ser el verb auxiliar dels temps compostos de la passiva pronominal, i és *haver* l'auxiliar seleccionat, tal com es pot veure en els exemples de (23):

(23) a. *han-se'n fetes* moltes alegries, i ab raó (E, 304, 28).
b. Pesa'm en extrem que en lo que *s'ha escrit* a Roma no's sia acertat (E, 29, 34).

b) Per una altra banda, els dubtes que creaven les construccions sense pronom i que hem vist que tenen molta incidència en els verbs relacionats amb l'escriptura tendeixen a resoldre's, sobretot en la primera meitat del segle XVI, recorrent al verb *estar*. Vet-ne ací un parell d'exemples:

(24) a. y los concellers y los del dol se.n puiaren alt al altar major, y sagueren, com *stava* apuntat, a la part del avengeli, per no esser-hi lo senyor loctinent (BA3, 451, 39).
b. Mas segons diligentíssimament calculen lo Joan Ànnio i Valero, lo que *està* dit és veritat, i lo altre són poesies (B, 135, 29).

6. CONCLUSIONS

Hem observat que la construcció *ésser* + participi passat pot generar problemes d'ambigüitat estructural en la llengua antiga. Aquests problemes han de ser previstos per l'investigador si no vol arribar a conclusions equivocades. També, hem apuntat que, al llarg del procés evolutiu de la llengua, apareixen una sèrie de mecanismes gramaticals alternatius que intenten superar aquesta ambigüitat. Així, des de l'àmbit verbal, es tendeix a canviar l'auxiliar (*haver* en lloc de *ésser*) i/o a generalitzar l'aparició del pronom clític; des de l'àmbit atributiu, hi ha una tendència a seleccionar un verb clarament estatiu, com ara *estar*. Aquests mecanismes poden ser independents o simultanis segons el tipus de verb o construcció implicada.

JOAN-RAFAEL RAMOS
Universitat de València

7. CORPUS CITAT

(L) Ramon Llull, *Libre de Meravelles*, ed. a cura de Salvador Galmés, vols. I-IV, Barcelona, Barcino, 1931-34 (reimpressió de 1982).

(F) *Llibre dels fets del rei en Jaume*, ed. a cura de Jordi Bruguera, vol. II, Barcelona, Barcino, 1991.

(A) Arnau de Vilanova, *Obres catalanes*, ed. a cura de Miquel Batllori, vol. I, Barcelona, Barcino, 1947 (reimpressió de 1982).

(P) Jacme d'Agramont, *Regiment de preservació de pestilència*, ed. a cura de Joan Veny, Tarragona, Publicaciones de la Excelentísima Diputación Provincial, 1971.

(SO) Bernat Metge, *Lo Somni*, ed. a cura de Josep Maria de Casacuberta, Barcelona, Barcino, 1925 (reimpressió de 1980).

(S) Antoni Canals, *Scipió e Aníbal. De providència. De arra de ànima*, ed. a cura de Martí de Riquer, Barcelona, Barcino, 1935.

(CA) Jaume Riera i Sans, *El cavaller i l'alcavota. Un procés medieval*, Barcelona, Club Editor, 1987 (2a edició).

(BA1) *Llibre de les Solemnitats de Barcelona, vol. I, 1424-1546*, ed. a cura d'Agustí Duran i Josep Sanabre (anys 1424-1445), Barcelona, Institució Patxot (sense data).

(V) Sant Vicent Ferrer, *Sermons*, ed. a cura de Gret Schib, vol. VI, Barcelona, Barcino, 1988.

(C) *Curial e Güelfa*, ed. a cura de Ramon Aramon i Serra, vols. I-III, Barcelona, Barcino, 1930-33 (reimpressió de 1982).

(T) Joanot Martorell i Martí Joan de Galba, *Tirant lo Blanch*, ed. a cura d'Albert Hauf i Vicent Escartí, vols. I-II, València, Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana, 1990.

(J) *Dietari o Llibre de Jornades (1411-1484) de Jaume Safont*, ed. a cura de Josep Maria Sans i Travé, Barcelona, Pagès Editors, 1992.

(BA3) *Llibre de les Solemnitats de Barcelona, vol. I, 1424-1546*, ed. a cura d'Agustí Duran i Josep Sanabre, (anys 1492-1546), Barcelona, Institució Patxot (sense data)

(E) Estefania de Requesens, *Cartes íntimes d'una dama catalana del s. XVI. Epistolari a la seva mare la comtessa de Palamós*, ed. a cura de Maite Guisado, Barcelona, laSal, edicions de les dones, 1987.

(B) Pere Antoni Beuter, *Crònica*, ed. a cura d'Enric Iborra, València, Diputació Provincial de València/Institució Alfons el Magnànim, 1982.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

ALEZA, M. (1987) *Ser con participio de perfecto en construcciones activas no oblicuas (español medieval)*, València, Universitat de València.

BADIA I MARGARIT, A. M. (1951[1981]) *Gramàtica històrica catalana*, València, Tres i Quatre (traducció catalana).

BARTRA, A. (1984) «Alguns sintagmes agents excepcionals», *Estudis Gramaticals,1/ Working Papers in Linguistics,* U.A.B., pp. 7-25.

BASSOLS, M. (1945-48) *Sintaxis histórica de la lengua latina*, Barcelona.

— (1987) *Sintaxis latina*, Madrid, CSIC (Reproducció de la 1a edició de 1956).

BATLLE, M. (2002) *L'expressió dels temps compostos en la veu mitjana i la passiva pronominal*, Barcelona, IEC/PAM.

BOSQUE, I. (1989) *Las categorías gramaticales*, Madrid, Síntesis.

COMRIE, B. (1976) *Aspect*, Cambrige, Cambridge University Press (7a edició: 1991).

CUENCA, M. J. (1996) *Sintaxi fonamental*, Barcelona, Empúries.

CUENCA, M. J. & J. HILFERTY (1999) *Introducción a la lingüística cognitiva*, Barcelona, Ariel.

DE SANTIAGO, J. (1986) «Ser y estar en la primera crónica general», *Studia Zamorensia. Philologica*, VII, pp. 291-309.

DUARTE, C. & À. ALSINA (1986) *Gramàtica històrica catalana*, vol. II, Barcelona, Curial.

HANSSEN, F. (1913) *Gramática histórica de la lengua castellana*, Halle.

MOLL, F. de B. (1951[1991]) *Gramàtica històrica catalana* (traducció: València, Universitat de València).

PAR, A. (1923) *Sintaxi catalana segons los escrits en prosa de Bernat Metge*, Halle, Max Niemeyer.

PÉREZ SALDANYA, M. (1998) *Del llatí al català. Morfosintaxi verbal històrica*, València, Universitat de València.

— (2002) «Les relacions temporals i aspectuals», dins SOLÀ, J. *et al.* (dir.) *Gramàtica del català contemporani*, Barcelona, Empúries.

POUNTAIN, C. (1985) «Copuls, Verbs of Possession and Auxiliaries in old Spanish: the Evidence for Structurally Interdependent Changes», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXII.4, pp. 337-355.

RAMOS, J. R. (2000) Ésser, estar *i* haver-hi *en català antic. Estudi sintàctic i contrastiu*, València/Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana/Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

SAUSSOL, J. M. (1977) *SER y ESTAR. Orígenes de sus funciones en el Cantar del Mío Cid*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

VINCENT, N. (1982) «The development of the auxiliaries *Habere* and *Esse* in Romance», dins VINCENT, N. /M. B. HARRIS (eds.) (1982) *Studies in the Romance Verb*, London, Croom Helm, pp. 71-96.

YLLERA, A. (1980) *Sintaxis histórica del verbo español: las perífrasis medievales*, Zaragoza.

Monogràfic
«Literatura i exili»
coordinat per Vicent Simbor

LITERATURA I EXILI

Quan l'any 1939 la República quedava sotmesa als insurgents franquistes, s'iniciava una de les nostres etapes històriques més negres. Gran part de l'exèrcit i dels polítics i activistes sindicals republicans hagueren de travessar la frontera pirinenca fugint de les represàlies dels colpistes. Però no la travessaren sols: la major part dels intel·lectuals, i entre ells els escriptors, seguiren les seues passes. S'havia iniciat un penós i interminable exili, per Europa, primer, i per Amèrica, després.

La sagnia no va ser terrible només per als exiliats, també l'Estat espanyol pagà amb escreix la descapitalització intel·lectual. De fet, durant els primers anys de la postguerra contrasta la pregona misèria intel·lectual interior amb la llibertat creativa de l'exili. Contrast més aguditzat encara en les lletres catalanes, pràcticament inexistents. La persecució franquista de la llengua i de la literatura catalanes impossibilitava fins i tot l'existència d'una mínima infraestructura que permetés l'aparició ni que fos d'un tímid circuit literari. Durant la dècada dels anys quaranta són precisament els exiliats els qui assumeixen la supervivència d'una mínima infraestructura que impedís un tall històric de complicada reparació. Amb totes les penes i treballs fàcils d'imaginar, van anar escrivint i publicant en català a l'exterior una sèrie de llibres i revistes impublicables a l'interior. Fins i tot són ells, els exiliats, els qui assumeixen, fins a l'any 1978, quan ja s'ha instaurat la nova etapa democràtica, la pervivència del certamen dels Jocs Florals, aleshores més que mai imprescindibles per a la presència pública internacional del català.

Tanmateix l'exili, més el pas pel front de batalla en molts d'ells, va tenir una altra conseqüència important per a les nostres lletres: la repercussió en l'activitat creativa mateixa. D'una banda, perquè el desarrelament del propi país i la immersió a l'exili sud-americà en unes cultures tan diferents i estranyes va marcar íntimament la concepció de les seues obres; de l'altra, perquè la traumàtica experiència bèl·lica i de la diàspora postbèl·lica –inclòs en molts casos el pas pels camps de concentració francesos i els d'extermini nazis– els impel·lí de manera gairebé irresistible a transmetre, per impedir-ne l'oblit històric, l'amarg testimoni personal de l'experiència viscuda, alhora personal i col·lectiva.

Precisament aquest segon aspecte ressenyat, la derivació creativa de l'experiència viscuda, és l'objectiu analític del conjunt de set treballs que conformen el present monogràfic. No cal dir que els pressupòsits esteticoliteraris de cada autor no permeten un altre punt de contacte que el temàtic. I també cal reconèixer que en la pràctica no sempre resulta còmode de distingir les dues línies apuntades, car l'ingredient testimonial pot incloure's dins la interrogació del sentit de l'existència o de la condició humana. Però, si primem el domini d'un o altre component, crec que la divisió proposada ens pot ser vàlida.

Una sèrie d'obres naixen a l'estímul del xoc amb una realitat aliena que ha animat en l'autor la reflexió sobre el sentit de la vida i de la condició humana en un sentit ampli. De vegades, com acabe de remarcar, i Teresa Pàmies ho exemplifica millor que ningú, molt lligades a l'afany testimonial.

Unes altres sorgeixen amb la directa finalitat de salvar de l'oblit la pròpia experiència vital del pas per la guerra i/o camps de concentració i d'extermini. Bé sota un pacte de model ficcional, bé sota un declarat pacte autobiogràfic, bé sota un pacte difús i ambigu, el testimoni i històric i la lliçó moral aglutinen tot aquest seguit d'obres.

Però no tot l'exili queda cobert per la trajectòria dels nostres escriptors refugiats a l'estranger. Sense exageració cal reconèixer un altre exili: l'exili interior, el d'aquells que, havent romàs sota la Dictadura, hagueren de patir una altra mena d'exili, forçat per la repressió imperant, potser tan colpidor com l'exterior i tan decisiu en la seua activitat creativa.

Els estudiosos ací aplegats (M. Campillo, F. Carbó, S. Cortés, J. Espinós, J. Gilard, C. Gregori i jo mateix) ofereixen al lector set treballs sobre aquesta problemàtica. Els diversos aspectes de les repercussions de l'exili en la creació literària catalana hi són analitzats amb la pretensió d'ajudar a entendre millor aquesta parcel·la tan singular de la nostra història literària. Ens agradaria haver-ho aconseguit.

VICENT SIMBOR ROIG
Universitat de València

MARIA CAMPILLO

UN VIATGE A L'INFERN: *NIT I BOIRA*, DE MERCÈ RODOREDA

El que cal no és sobreviure
sense sobreviure del tot
sinó que cal no sobreviure.
(Hans Magnus Enzensberger, *Els àngels exterminadors*)

Nit i boira, publicat per primera vegada el juny de 1947 a *La Nostra Revista* de Mèxic, formava part d'una sèrie unitària de contes sobre l'exili, inspirada en els refugiats a França durant l'ocupació. El cinc de juny de 1946, Rodoreda escriu a Anna Murià comunicant que li enviarà cinc títols que, diu, «probablement» il·lustrarà Grau Sala i que haurien d'anunciar-se amb el títol d'*Adéus* (*Cartes...,* 1985: 73). Aquesta sèrie o recull mai no va publicar-se com a tal, i la unitat temàtica va quedar definitivament disgregada en passar després les peces a diferents llibres: *Nocturn* i *Mort de Lisa Sperling* van formar part de *Vint-i-dos contes* (1958); *Nit i boira, Orleans, 3 quilòmetres* i *El bitllet de mil,* de *Semblava de seda i altres contes* (1978). I, encara, sobre l'ambient dels refugiats n'hauríem d'afegir d'altres, com *Cop de lluna* (de *Vint-i-dos contes);* o el magistral *Rom Negrita,* inclòs a *Els set pecats capitals vistos per 21 contistes* (1960) i que incardina, al motiu-pretext del pecat que toca (la luxúria), dos dels temes fonamentals de la literatura d'exili de tots els temps: la pèrdua i la inanitat. Sobre la inanitat del viure a l'exili s'han escrit pocs textos tan ben resolts com *Rom Negrita,* que hauria de formar part d'un imaginari cànon sobre aquest tema, de la mateixa manera que *Mort de Lisa Sperling* hauria de ser a les antologies entorn de la persecució dels jueus.

Caplletra 36 (Primavera 2004), pp. 77-92

Però és clar, Rodoreda no és jueva ni tampoc va ser internada en cap camp de concentració. I, en canvi, *Nit i boira,* un conte que no arriba a vuit pàgines impreses, és un compendi dels motius que han poblat l'anomenat «univers concentracionari».[1] Constitueix, al meu entendre, una resposta avançada a molts dels debats sobre la funció de l'escriptura, i en concret de l'escriptura literària, en la representació de la realitat dels *Lager* alemanys.[2] Una realitat «indicible» no només a causa del conegut aforisme d'Adorno («Escriure un poema després d'Auschwitz és un acte de barbàrie»), prou contestat per la mateixa pràctica dels supervivents,[3] sinó sobretot per la dificultat d'expressar en paraules allò que ni tan sols es pot imaginar.

SOBRE LES FORMES DE REPRESENTACIÓ DELS *LAGER*

Més enllà, però, de les diferents formes d'expressar l'inexpressable[4] (l'«enigma fosc» de Jean Améry, el «forat negre» de Primo Levi, l'«esperit del Camp» de Joaquim Amat-Piniella o «El Mal radical», de Jorge Semprún), el més significatiu és que, en tots ells, el testimoni és indestriable d'una reflexió sobre la condició humana als *Lager* i a partir dels *Lager*, i sobre el seu caràcter singular i irreductible: la certesa de «sentir-se impugnats com a homes», segons l'expressió de Robert Antelme (*L'Espèce humaine,* 1947) o d'haver viscut un estat de suspensió de la dignitat humana. En definitiva, uns fets i unes conseqüències que semblen determinar l'abolició de la cultura humanística, edificada a Europa des del Renaixement a partir de la consideració de la centralitat de la categoria humana, de la seva elevada posició dins l'univers i de la seva dignitat intrínseca.[5] Així, «escriure després d'Auschwitz», per fer servir una expressió prestada de la resposta de Günter Grass a la qüestió de la viabilitat de la paraula, significa contribuir

1. L'expressió prové del llibre de David Rousset, *L'Univers Concentrationnaire* (1946).

2. Uso el terme *Lager* per descriure una realitat específica, la dels *Konzentrationslager*, o camps nazis, que respon a un sistema únic, encara que inclogui diferents tipologies de camps i distintes classes de deportats, i per evitar confusions amb d'altres tipus de formes concentracionàries, com els camps de refugiats republicans a França o els camps espanyols franquistes. Per a la vida dels republicans als camps nazis vegeu Montserrat Roig (1977) i Rosa Toran (2002).

3. L'esmentat imperatiu categòric va ser formulat el 1949 per Theodor W. Adorno i ha estat objectat des de molts fronts i matisat pel mateix autor. Per a un resum de la qüestió vegeu Enzo Traverso (1997: capítol V).

4. Faig algunes consideracions sobre els gèneres en prosa, aplicades al cànon català, a *Memoria literaria y ficción del universo concentracionario* (2003), d'on parteix el present treball.

5. D'ací la dicotomia entre «humà» i «inhumà». Vegeu Catherine Coquio, ed. (1999: II) i James Young (1988).

a l'inici de la refundació d'un nou ordre ètic a partir d'aquesta ruptura de la civilització. És, segons la prou compartida formulació de Levi, una necessitat dels «salvats», gairebé una obligació envers els «enfonsats»,[6] tot i que qualsevol forma de relat dels supervivents pressuposi el conflicte entre la «necessitat» i la «impossibilitat» del testimoni.

Una figura, però, la del narrador-supervivent en qualitat de testimoni, que no és exclusiva, entre els que prenen la paraula, ni tampoc mimètica. Paul Celan, autor de l'impressionant *Todesfuge*, un poema que condensa i essencialitza l'experiència de la mort en el llenguatge i que ha estat considerat el *Guernika* de la literatura europea de la postguerra (Felstiner 2002), no va presenciar mai directament el pretext que és a la seva base: la cerimònia del «tango de la mort», de la qual hauria tingut notícia més tard.[7] Però la sensació d'experiència directa que causa el poema (tot i l'hermetisme que caracteritza tota la producció celaniana) i el fet que el títol («Fuga de mort») és una manipulació significativa (la «fuga» és una forma musical eminentment alemanya) de l'esmentat fet real, va suscitar una confusió reveladora entre la realitat del poema i la del poeta, fins al punt que va ser divulgada, reiteradament, la informació que el poema havia estat escrit «en un camp de concentració».

No va ser així (ni tampoc Picasso, el 1937, va pintar a Guernika mateix, sota les bombes, la representació més emblemàtica de la guerra d'Espanya) i, en canvi, hi ha un acord generalitzat sobre l'efectivitat irresistible de *Todesfuge,* que prové de la densitat semàntica del poema,[8] de la seva cadència, de la duresa expressiva i de l'ús radical del

6. *I sommersi e i salvati* (1986) tanca la trilogia iniciada el 1947 amb *Se questo è un uomo* i continuada amb *La tregua* (1958). Hi ha traduccions dels tres llibres, a càrrec de Francesc Miravitlles: *Si això és un home; La treva; Els enfonsats i els salvats* (1996, 1997, 2000).

7. El «Tango de la mort», que és com es va dir el poema en primera instància, era una composició musical, de la qual existeix registre fonogràfic, basada (amb una nova lletra) en un gran èxit de la preguerra de l'argentí Eduardo Bianco. En el camp de Janowska era interpretat per violinistes jueus durant les marxes, l'excavació de tombes, les tortures i les execucions. Abans de liquidar-se el camp, l'orquestra va ser afusellada en bloc. A Auschwitz l'orquestra també tocava tangos i a d'altres camps l'expressió «tango de la mort» s'usava per a qualsevol tipus de música que es toqués durant les execucions (Felstiner 2002: 56 i ss.).

8. Per a Felstiner (2002: 55-56), el perllongat efecte del poema es deu a l'amalgama de senyals històrics i culturals que conté, directes o ocults, que evidencien una mena d'acusació contra la cultura judeocristiana. El material verbal, originari del món trastornat que el poema representa, procediria de la música, de la literatura, la religió i els camps de concentració. Així, s'hi troba el Gènesi, Bach, Wagner, el tango, Henrich Heine, Goethe (la Margarida del Faust, que estableix un paral·lelisme amb Sulamita del *Càntic dels Càntics*), etc. Pel que fa a la recepció en l'actualitat, podem adduir a tall d'exemple i com a mostra de la significació emblemàtica del poema, que en el darrer film de Jean-Luc Godard (*Éloge de l'amour*, 2001),que constitueix, entre d'altres coses, una reflexió sobre la dificultat de construir la identitat històrica en el món contemporani,

llenguatge, que sembla forçat a comunicar alguna cosa inaudita fins aleshores, i que és enunciada en veu col·lectiva:

> *Schwarze Milk der Frühe wir trinken sie abends*
> *wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts*
> *wir trinken und trinken*
> *wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng (...)*
>
> («Negra llet de l'alba la bevem a la tarda
> la bevem al migdia i al matí la bevem a la nit
> bevem i bevem
> obrim una tomba en els aires no s'hi jeu estret (...)»[9]

El cas Celan il·lumina de forma eloqüent el fet que l'equació entre els termes «vivència/ memòria/ escriptura» no és sempre mimètica ni s'estableix, en termes d'efectivitat i per entendre'ns, de forma directament proporcional. Com no són tampoc mimètiques les relacions entre voluntat literària i ficció novel·lística, ni antagònics els propòsits testimonials i els literaris, com mostren, entre d'altres, Levi o Amat. En conseqüència, el segon problema derivat del propòsit de la paraula és la seva forma d'ús. És a dir, quina mena de relació s'estableix entre llenguatge i realitat, en el cas d'aquesta mena de realitat «indicible» i poc creïble.

Un dels autors que ha plantejat amb més continuïtat, i dintre del propi corpus narratiu, distintes qüestions entorn de les formes de relatar l'experiència dels *Lager* és Jorge Semprún. La seva obra, que es troba al pol oposat de l'estricta voluntat testimonial, ha girat entorn de la dicotomia que explicita el títol *L'écriture ou la vie*,[10] un llibre orientat a la reflexió sobre les relacions entre la vida, la memòria de la mort i la viabilitat d'escriure des de la condició d'exdeportat. En aquest text, el problema de contar («¿Pero se puede contar? ¿Podrá contarse alguna vez?») no apareix tan lligat a la «indicibilitat» com a la possibilitat d'atènyer el nucli i la densitat de l'experiència, potser únicament assolible, afirma, des de l'espai de la recreació literària: «únicamente el

---

apareix una supervivent de Ravensbrück que escolta un disc de vinil. Se senten només unes paraules *«dein goldenes Haar Margarete»,* que corresponen a un vers de *Todesfuge* («el teu cabell daurat, Margarida,/ el teu cabell de cendra, Sulamita»), i la veu és la de Celan (se'n conserva la gravació).

9. La traducció catalana es troba en el recull antològic de Feliu Formosa i Artur Quintana (1966) *A la paret, escrit amb guix. Poesia alemanya de combat*, pp. 83-85.

10. Ha estat traduït al castellà per Thomas Kauf, *La escritura o la vida* (1995). Cito per aquesta edició.

artificio de un relato dominado conseguirá transmitir parcialmente la verdad del testimonio. Cosa que no tiene nada de excepcional: sucede lo mismo con todas las grandes experiencias históricas».[11]

Així, la dificultat i el sentit últim del testimoniatge resideixen, per a ell, a superar l'evidència de l'horror (l'acumulació detallada de formes de tortura i de mort que, amb tot, mai no podrà servir-se amb una objectivitat omnipresent, vedada per definició al testimoni individual) per tractar d'arribar a la rel de l'experiència; a l'allò que, fent servir la terminologia kantiana, anomena *das radikal Böse,* el «Mal radical», allò que rau al fons de l'horror, atès que l'horror només és el seu embolcall. Aquesta classe d'indagació té molts nivells, des del pensament a l'escriptura creativa o a la ficcionalització i, en aquest sentit, *La escritura o la vida* constitueix un tractat sobre el metallenguatge concentracionari, amb una predilecció molt destacada pels significats simbòlics i amb moltes il·lustracions del propi procés creatiu.

Jorge Semprún s'arrenglera, doncs, amb un tipus de pensament entorn de la memòria dels *Lager* que té en compte la reflexió sobre fins a quin punt la ficció, o la recreació ficcional de l'experiència, serveix amb més fidelitat els propòsits ontològics. En la mateixa direcció, per bé que des d'una altra perspectiva, Imre Kertész afirma que sobre el pensament de l'holocaust hi ha un problema d'«imaginació receptiva», sense la qual és impossible que passi a formar part de la cultura ètica moderna. Per a l'hongarès, es tractaria de saber si la literatura hi té algun paper rellevant en el fet que es pugui imaginar l'holacaust, i en el fet que aquesta imaginació s'arreli en la consciència i en la civilització fins a convertir-se en un element imprescindible dins les categories mítiques occidentals. A propòsit d'aquesta qüestió, escriu (Kertész 1999):

> Supongo que la pregunta planteada ya incluye la respuesta: mientras el ser humano sueñe –sea cosas terribles, sea cosas buenas–, mientras el ser humano posea historias fundamentales, relatos universales y mitos, habrá también literatura, por mucho que se hable de su crisis [...]. Por otra parte, sin embargo, no es fácil escribir poesía sobre Auschwitz. Existe aquí una contradicción indeciblemente grave: sólo con la ayuda de la imaginación estética somos capaces de crear una imaginación real del holocausto, de esa realidad inconcebible e inextricable. En montones, las imágenes del asesinato agotan y desalientan: no inspiran la imaginación. ¿Cómo puede el horror ser objeto de la estética si no contiene nada original? A diferencia de la muerte ejemplar, los meros hechos sólo pueden ofrecer montañas de cadáveres.

11. *La escritura....,* pp. 25 i 26. Vegeu també tot el capítol 6 (converses amb Claude-Edmonde Magny) i la discussió entorn a la superioritat del cinema de ficció davant del documental (p. 143).

> Hemos visto, pues, que sólo la facultad imaginativa estética nos permite imaginar el holocausto. Para ser más preciso: aquello que imaginamos ya no es el holocausto, sino la consecuencia ética del holocausto reflejada en la conciencia universal, esa negra celebración fúnebre cuyo resplandor oscuro ya arde de manera impagable, según parece, en esa civilización universal que consideramos nuestra y a la cual pertenecemos.

Ara bé, alguns d'aquests problemes sobre quin tipus de recreació literària convé al testimoniatge concentracionari se'ls havien ja plantejat, en la immediata postguerra, tant Primo Levi com Joaquim Amat-Piniella, que escriuen sobre Auschwitz i Mauthausen, respectivament i paral·lelament. Tots dos comencen al final del 1945, Amat acaba *K.L Reich* el 1946; *Se questo è un uomo,* de Primo Levi, està datat entre desembre de 1945 i gener de 1947. Tots dos comparteixen la voluntat de documentar una experiència extrema (voluntat que és anterior a l'alliberament en els dos casos) i d'oferir una reflexió sobre el comportament humà en condicions excepcionals. Tots dos, a més, deixen constància del tipus d'operació a què sotmeten el material i, doncs, de les relacions entre memòria, referencialitat, imaginació i escriptura.

Així, al pròleg de la seva primera obra, Levi justifica el «caràcter fragmentari» que pot atribuir-se a l'escriptura dels capítols per unitats, «per ordre d'urgència», i no en una successió lògica; explica que la feina d'ajustament i de fusió és posterior i se subjecta a una elaboració planificada, i afirma excloure'n del procés la invenció («em sembla superflu afegir que cap dels fets no és inventat»).[12] El resultat d'aquesta operació és un llibre esplèndid, que sempre ha aparegut com a genèricament controvertit, a cavall entre el gèneres de l'anomenada «literatura del jo» i la novel·la. En qualsevol cas, el separa del simple testimoni notarial la deliberada consciència amb què l'autor va elaborar el material de la memòria, i va combinar-hi la referencialitat, la reflexió, l'emotivitat, l'observació psicològica i el judici, per extreure de l'experiència tota la seva significació. En aquest sentit, a la darrera de les propostes hermenèutiques sobre *Si això és un home,* Cesare Segre (2001: 30-66) analitza la incardinació entre motivacions de l'escriptura, formes de l'enunciació, temàtica, models i fonts; i, per exemple, explica la construcció d'una de les categoritzacions simbòliques de Levi, el camp com a infern, d'extensa implantació (Traverso 1997).

En efecte, potser la característica més remarcable de l'escriptura sobre la realitat concentracionària és l'ús al·legòric de l'infern. Des d'Eugen Kogon (*L'enfer organisé)*

12. Primo Levi, «Prefaci» a *Si això és un home,* p. 14. Ara i endavant cito per la traducció (1996).

en la immediata postguerra, a David Rousset, Robert Antelme o Hanna Arendt, entre d'altres, la naturalesa «infernal» dels *Lager* ha suscitat un paradigma semàntic, dirigit a suplir les mancances del llenguatge o la «indicibilitat» a través d'una noció cultural fortament implantada en l'imaginari col·lectiu. Així, Segre relaciona l'esquema concèntric del llibre amb la *Commedia* de Dante, i en concret amb la part de l'*Inferno,* de la qual hi ha moltes cites, explícites o no, al llarg del llibre. En aquest sentit, des del moment de l'arribada al *Lager,* al capítol II («Al fons»), es desprèn que el viatge dels deportats és realment un viatge als inferns, on s'arriba després d'una «selecció»:

> Això és l'infern. Avui, als nostres dies, l'infern ha de ser així, una habitació gran i buida, i nosaltres, morts de cansament, hem d'estar drets, i hi ha una aixeta que goteja i l'aigua no es pot beure, i nosaltres esperem una cosa certament terrible i no passa res i continua no passant res. Com pensar? Ja no es pot pensar, és com si ja fóssim morts. Algú s'asseu a terra. El temps passa gota a gota. (Levi 1996: 26)

Poden apuntar-se d'altres referiments dantescos esparsos, per exemple el capítol nou, «Els enfonsats i els salvats», que després donarà títol al tercer volum de la trilogia i que remet a la idea de «salvació» i de «condemna». Però sobretot és rellevant el capítol onze («El cant d'Ulisses»), l'episodi on el narrador-protagonista vol ensenyar italià a *Pikolo,* que és un estudiant alsacià i, per iniciar la lliçó fa, ja no com faria qualsevol italià cultivat, com és Levi, sinó com faria qualsevol italià *tout court* de fa mig segle: comença per la *Divina Comèdia,* és a dir per la poesia, l'estadi superior de la veu humana, i en concret pel cant d'Ulisses (*Inferno,* XXVI), que el narrador-protagonista sap de memòria, amb algunes llacunes per l'abolició de les quals, afirma, donaria fins i tot el plat de sopa. S'esforça, però, a refer els versos i procura d'explicar-los i de traduir-los al seu company d'infern, per recordar-li i recordar-se ell mateix que encara són homes, i per fer comprendre al seu interlocutor (i al lector, en darrer terme) l'infinit horitzó i la llibertat de l'«alto mare aperto», o el deure de ser digne de la nobilitat humana:

> Considerate la vostra semenza:
> Fatti non foste a viver come bruti,
> ma per seguir virtute e conoscenza.[13]

13. La traducció catalana de Francesc Miravitlles (1996:135) conserva el text original i dóna, en nota al peu, la traducció de Josep M. de Sagarra: «Considereu si us plau vostra sement:/ no sou pas bèsties, i heu d'omplir la vida/ amb la virtut i amb el coneixement». El ressò d'aquests versos és extens en la poesia que vol expressar redreçaments morals en situacions desplaçades (l'elegia IX de Carles Riba, per exemple).

La declaració d'autenticitat manifestada en el «Prefaci» (l'episodi del cant d'Ulisses fins i tot va ser verificat anys després pel mateix Levi, atès que l'interlocutor va sobreviure)[14] no vol dir, doncs, la renúncia a l'escriptura literària, a l'elaboració de l'experiència individual en un sentit simbòlic i «significatiu», capaç d'expressar valors de caràcter universal. Un sentit com el que, per la seva banda, pretén Amat-Piniella en afirmar, també al prefaci de la seva novel·la:

> Hem preferit la forma novel·lada perquè ens ha semblat la més fidel a la veritat íntima dels qui hem viscut l'aventura. Després de tot el que s'ha escrit sobre els camps amb l'eloqüència freda de les xifres i de les informacions periodístiques, creiem que amb actes, observacions, converses i estats d'esperit d'uns personatges, reals o no, podem donar una impressió més justa i més vivent que limitant-nos a una exposició objectiva.

Diferentment de Levi, doncs, Amat admet la invenció («reals o no») però, de fet, invenció voldrà dir la reinterpretació sintètica i significativa d'una experiència força extensa, una reinterpretació que prioritzi la veritat literària sobre la tautologia de la veritat objectiva i, doncs, que possibiliti una millor captació de l'essència, el que anomena «veritat íntima», de les vivències dels camps. Així, d'alguna forma conscient, com també és conscient Levi, que «a diferencia de la muerte ejemplar, los meros hechos sólo pueden ofrecer montañas de cadáveres» (per dir-ho amb Kertész), l'autor no fa la història d'un camp determinat sinó, com diu, «una composició d'escenes, de situacions i de personatges, trobats als quatre camps coneguts en quatre anys i mig». I no exclou, com no exclou Levi, «la muerte ejemplar».

L'objectiu testimonial del llibre és transcendit, també, per un propòsit de caràcter ontològic, adreçat a expressar la victòria (no definitiva, però) de l'home com a ésser moral actiu damunt l'esperit dels camps nacionalsocialistes. Així, la vida al *Lager* és narrada a través d'un enfrontament entre un «jo» lliure que definiria la condició humana per excel·lència (l'Home amb majúscula) i el que el narrador anomena «l'esperit del Camp», que constitueix la negació, i la consegüent anul·lació sistemàtica, d'allò pròpiament humà; el resultat d'una força que, si no és exactament el «Mal radical», s'hi relaciona prou.

Per servir aquest propòsit, la forma novel·lada ofereix més possibilitats, atès que, entre d'altres coses, i per exemple, pot multiplicar els punts de vista, a través de la

14. I Levi afegeix que no mentia ni exagerava en dir que hauria donat el plat de sopa per saber unir els versos (*Els enfonsats i els salvats*, p. 138).

focalització de diferents personatges que representen la tipologia general de la societat concentracionària; o és capaç de simular (a través de la mimesi del moviment mental) l'accés a l'última instància de la indicibilitat: a la consciència dels *sommersi,* de les víctimes de testimoni impossible. Al capdavall, només l'omnisciència novel·lística permet accedir a la consciència del personatge «Francesc» mentre li estan injectant benzina al cor.

LA VEU I LA CONSCIÈNCIA D'UN MORT-VIVENT

Per la mateixa època en què Primo Levi i Amat-Piniella enllestien els llibres esmentats, Mercè Rodoreda escrivia *Nit i boira,* un conte que, segons la data de la carta a Murià abans esmentada, havia de ser redactat entre el final de 1945 i els primers mesos de 1946. En relació amb els termes de gradació entre experiència i escriptura, aquesta peça és al pol oposat de l'egodocument i del testimoniatge, atès que es tracta d'un text presidit per la voluntat literària, produït per algú que no ha viscut directament els *Lager,* ni els camps francesos; encara que, com a exiliada, Rodoreda va conèixer de prop persones que hi havien estat (en uns i en altres). A banda de la informació sobre els *stalags* i sobre les detencions de persones «suspectes» en territori ocupat que pogués obtenir d'Armand Obiols, ell mateix detingut i obligat a treballar per als alemanys a Bordeus, crec probable que fos Pierre-Louis Berthaud, nascut també a Bordeus i supervivent de Dachau, la persona que va proporcionar a l'autora informacions precises de les condicions de la vida als *Lager.* Aquest escriptor, membre de la Societat d'Estudis Occitans i del *Centre d'Aide aux Intellectuels d'Espagne* i administrador-gerent de la Fundació Ramon Llull de París, havia fet amistat amb Mercè Rodoreda i Armand Obiols quan aquests treballaven a la *Revista de Catalunya* i, com se sap, van fugir junts de París en el moment de l'ocupació.[15] En una carta a Anna Murià datada a Bordeus el 19 de desembre de 1945 (*Cartes...*, 1985: 65), Rodoreda explica la situació de Berthaud, que s'ha instal·lat a París «després de setze mesos de camp de concentració a Alemanya», i afegeix: «li dono records vostres» (de Murià i d'Agustí Bartra), fent constar així que hi havia entre ells una comunicació habitual i fluida. L'exactitud d'algunes situacions o episodis que apareixen al relat (la dutxa, l'uniforme, l'amuntegament, les plagues de polls, la sopa, els crits en alemany, el carretó dels

15. Vegeu l'explicació de l'episodi pel mateix Berthaud a Josep Massot i Muntaner (2000: 189-225).

cadàvers, etc.), que esdevindrien més endavant motius recurrents en la memòria dels camps, revelen un coneixement de cau-sa que pot tenir aquesta font, entre d'altres obtingudes dels supervivents. Per exemple, un testimoniatge publicat als *Quaderns* de Perpinyà tot just després de l'alliberament[16] podria fornir detalls concrets a la narració, com el fet de dormir amb un cadàver per aprofitar la ració de menjar: «Quan Meier morí vaig guardar-lo dos dies al llit. Els feia veure que encara estava malalt i així em podia menjar la seva sopa» (p. 44).[17]

Es tracta, doncs, d'una construcció imaginada, però imaginada sobre la base d'una realitat molt recent i que l'autora sent com a pròxima en l'espai i en el temps, a diferència de les construccions imaginàries posteriors, encara que siguin fetes amb l'ajut de documents.[18] Perquè el cas és que, dins la seva brevetat, condensa una sèrie de temes i motius que formaran part del paradigma concentracionari (i no podia conèixer-lo, òbviament, perquè les primeres novel·les s'estan escrivint al mateix temps); com també, i principalment, constitueix un exemple d'unes determinades formes de metaforització de la mort.

El primer que hem de tenir en compte és el títol *(nit i boira,)* que remet directament (és la seva traducció literal) al decret anomenat NN, és a dir *«Nacht und Nebel»,* establert per Hitler el 12 de desembre de 1941 per designar la categoria de presoners destinats a «desaparèixer», i que va comportar, entre 1941 i 1944, una gran quantitat de «transports» de persones suspectes d'activitats antialemanyes, que eren deportades des de presons i camps francesos als camps d'extermini (Díaz Esculies 1993:183); persones que així es fonien sense deixar rastre, «entre la nit i la boira».

L'expressió prové de l'òpera *L'Or del Rhin,* de Wagner, on el personatge Fafner increpa els nans (Nibelungs) perquè desapareguin dient-los: *«Seit Nacht und Nebel gleich!»* («Sigueu com la nit i la boira!»), i doncs, forma part dels eufemismes que operen per impedir l'existència en el llenguatge de certes realitats. Todorov (2002:141-142) ha estudiat aquestes construccions semàntiques en relació amb el nazisme, que en té

16. Es tracta, concretament, d'una descripció de Dachau. Vegeu Pere Fort, «El que diu el tinent coronel García Miranda», *Quaderns d'Estudis polítics, Econòmics i Socials,* juny de 1945 (pp. 25-26). La probabilitat d'aquesta font em sembla alta, atès que es tracta d'una publicació que Rodoreda coneixia i en la qual col·labora Armand Obiols.

17. *Nit i boira*, dins Mercè Rodoreda, *Semblava de seda i altres contes* (1978) Barcelona, Edicions 62, pp. 40-47. Cito per aquesta primera edició en recull.

18. Com serien, per exemple, dins la producció en llengua catalana, *El violí d'Auschwitz*, de M. Àngels Anglada (1994) o *Memòria del traïdor*, de Vicenç Villatoro (1996).

moltes: «solució final», «tractament especial», «evacuació dels jueus», «transport», etc. El contrast d'aquestes locucions amb allò que designen, i especialment de «*Nacht und Nebel»,* no ha passat desapercebut. El 1955 Alain Resnais va dirigir el film que duia per títol l'adaptació francesa que es va fer servir durant l'ocupació, *Nuit et brouillard* i, a partir d'ací, s'ha difós com a motiu recurrent de les deportacions. Tísner, per exemple, el posa com a lema al capítol de *La diàspora republicana* dedicat a Mauthausen.[19] I una supervivent de Ravensbrück, Mercè Núñez, escriuria encara, gairebé quaranta anys més tard dels fets, a les seves memòries titulades *El carretó dels gossos*: «Els blocs roses! Nit i boira! Els nazis tenien l'art d'embolcallar el crim en frases poètiques».[20]

El títol, doncs, sintetitza la història d'un deportat innominat, del qual no arribem a saber gran cosa: que l'han agafat a Bordeus el març de 1943 i que ha passat de les pallisses de la presó francesa a un lloc amb aspecte de fortalesa, de portalada ampla i torres de guaita (el castell d'escenografia de cartró-pedra del qual han parlat la majoriat dels deportats, entre ells Amat-Piniella). Un home qualsevol, que ha arribat a qualsevol dels camps per un dels procediments habituals. La veu narrativa és la del mateix protagonista, un monòleg en temps actual i dins del camp. Com passa amb el personatge «Francesc» de *K.L. Reich,* la convenció literària permet al lector l'accés figurat a la consciència d'un *sommerso*, en aquest cas, també, atès que es tracta d'un monòleg, a la «veu» d'un dels que altrament mai no tindrien veu. Un «enfonsat» que, de forma premonitòria, estableix la diferència entre ell, que vol morir, i els «salvats»: «N'hi ha que volen salvar-se, i això els salva. N'hi ha que pensen que un dia en sortiran i això els salva també. Sortir d'ací, per què?» (p. 46).

Al llarg del discurs, emès en un estat de semideliri i que alterna el temps actual amb el passat recent (la detenció i les tortures a França) i el passat remot, aflora la trajectòria d'un jo sotmès a un procés de degradació física (palès en la pèrdua de la higiene o del pudor) i moral, representat per la incapacitat emocional: la pèrdua fins

19. Tísner (1994: 275-321) reconeix el deute amb la pel·lícula de Resnais, i també comenta l'eufemisme: «hi ha un fet aterridor que cal consignar: Hitler és l'inventor d'allò que va batejar d'«operació final» –en altres paraules, l'anihilació total del poble jueu– que es perdria en una poètica capa de nit i boira, *Nacht und Nebel.* Tota aquella immensitat de jueus, un poble sencer de milions d'habitants, desapareixeria íntegrament en l'espessor d'aquella nit i boira, sinistre invent d'Adolf Hitler. Però Hitler ignorava que amb la immersió d'aquell poble en la tenebra no solament atacava aquella gent, sinó el món sencer, i obria el període més aberrant de la Història».

20. Núñez Targa (1980: 56). Al camp de dones de Ravensbrück s'anomenaven «blocs roses» els barracons destinats a les candidates al gas.

i tot del sentiment primitiu de l'odi, substituït per la mera supervivència animal i la indignitat que en deriva. Un procés de regressió progressiu i imparable, en el qual la identitat primera es transforma sense que el subjecte albiri cap justificació («Res no justifica que m'hagin convertit en ombra», p. 41) per allò que, de primer, va semblar-li un «enorme malentès». Malentès perquè si bé és un refugiat (ho sabem perquè ha visitat el Servei d'Estrangers) no és «resistent o comunista» (p. 46), a diferència d'altres internats més entestats a «salvar-se» perquè tenen una causa; ni és tampoc jueu, com el personatge Staub, que udola, «crispat i nu, apocalíptic», sense que el seu Jahvè faci ni un signe (p. 45); o com la «noia del retrat» que li ensenyen a la Prefectura francesa i que no pot identificar. És a propòsit de la noia jueva («aquella cara que és la darrera cosa humana que he vist», p. 44) que, a través d'un episodi de la infantesa, s'aborda el motiu de l'«estigma», el qual, a més, apareix vinculat a un tema que, a partir dels escrits d'Hannah Arend sobre el judici del tinent coronel de les SS Eichmann, seria molt debatut, el de la «banalitat del mal».[21] Així, el protagonista recorda un dia que, de nen,va agafar d'una peixera el peix «estigmatitzat» per experimentar amb la mort:

> Una tarda em vaig quedar sol: el pare era a treballar; la meva mare havia anat a l'hospital a veure una amiga seva que tenia un àntrax a l'esquena. Em vaig acostar a la peixera i vaig agafar un peix. Es debatia frenèticament dintre la meva mà. Obria la boca, els ulls li fugien del cap, brillants i rodons. Tenia una taca blanca a un costat del llom: els altres dos eren tots vermells. Vaig tornar-lo a l'aigua. Quan em va semblar que estava refet, vaig tornar-lo a treure. El vaig tornar a l'aigua. El vaig tornar a agafar i vaig continuar l'experiència fins que va morir. Vaig fer-ho per joc, perquè volia veure què faria, no pas desitjant que morís. (p. 42)

El tema central de la peça, formulat per la veu narrativa en termes directes o figurats, és el desig de la mort, d'una mort total i absoluta: de la mort dels altres i de la pròpia mort, atès que si la vida es defineix com un trajecte previ a la mort, no té sentit continuar viu si ja s'està mort:

> Ahir ens van fer formar cinc vegades. Se'n van endur molts. Tornar a començar en aquell món de coses grasses, emmelades, peremptòries, començar què? No. Quan vaig arribar, els primers mesos de ser ací, pensava en el dia que en sortiria, en el dia que s'acabaria el malentès. No pas per desig de sortir-ne, me'n vaig adonar després. Era per instint automàtic de posar-me un terme al davant. Sempre havia viscut amb un horitzó a la vora: els exàmens, la fi del servei

21. Per a una visió de caràcter general sobre el concepte, encunyat per Hannah Arendt a propòsit del judici d'aquest sinistre personatge a Jerusalem, i per les seves repercussions posteriors, vegeu Traverso (1977: capítol III).

> militar, les oposicions, l'acabament de la guerra. Ací m'he anat enfonsant en aquest maresme il·limitat, serè. Potser la mort s'instal·la dintre els éssers molt abans d'acabar-los. Com si els ferís. Ser invisible. Invisible com una cosa. Els ulls hi rellisquen només, la dibuixen. Ser quasi una cosa. (pp. 46-47)

Aquest desig primer d'invisibilitat, després de «cosificació», es resol en la voluntat de «Tornar dintre un ventre, plegat, abaltit, voltat d'una tebior molla». Però aquesta regressió a l'úter matern, el retorn a l'origen, no implica cap protecció de la vida, sinó al contrari, s'identifica amb la confiança en la mort, en la mort física que ha d'acabar amb aquest estadi d'«ombra» que comporta la mort moral. En efecte, l'espai des del qual es produeix l'enunciació és, precisament, un racó del camp on «el sol és una mica tebi» i on el protagonista-narrador s'ha replegat perquè sap que allà el vindran a cercar i el mataran amb total seguretat. Arraconat, espera els seus assassins i, si de cas, es penedeix de no haver-hi recorregut abans, a aquest espai uterí «calent i fosc i clos» («Un ventre és calent i fosc i clos...», p. 41) on creu que tothom, no només ell, voldria tornar-hi:

> Tornar dintre un ventre, plegat, abaltit, voltat d'una tebior molla. Ací, en aquest racó, el sol és una mica tebi. Fa uns quants dies dos guardians hi van trobar un home amagat i el van matar a cops de pala. Em van fer venir amb el carretó a buscar-lo. Se m'obria el pit; el pes semblava que m'havia d'arrencar els braços. Ni el vaig conèixer. Tenia la cara agrumollada de sang. Un fang negre. Amagar la cara. Ara cada dia vénen dos o tres cops a veure si hi troben algú. Però, què esperen avui? Què esperen? (...) Potser he trigat massa a venir, a decidir-me. Potser havia d'haver vingut el mateix dia, a la tarda, o l'endemà. Però no sabia que fossin tan a la vora. Els dos primers cops són els més dolorosos. Abaixar el cap. Amagar la cara. Després, tant se val... (p. 47)

A més, la imatge del ventre matern que en lloc de vida produeix mort té un paral·lelisme en la formulació de la impossibilitat, per al narrador, de continuar la vida o de perpetuar-la, perquè en endavant, qualsevol forma d'existència només seria una prolongació de la mort:

> Si surto d'ací viu, com seré? Sempre em semblarà que duc a passejar un riu de cadàvers. Que només puc engendrar fills amb aquells ulls immensos dels famèlics, amb els sexes monstruosos penjats dintre l'arc prim de les cuixes.» (p. 45)[22]

22. S'ha conservat una aquarel·la de Mercè Rodoreda, sense títol ni data, que representa un personatge esquemàtic d'aquestes característiques sobre fons gris.

Aquesta formulació de l'experiència concentracionària remet a un nou origen de la humanitat,[23] a un nou Gènesi segons el qual els pares són el principi i la perpetuació no pas de la vida sinó de la mort; i doncs, suposa l'abolició del mite del paradís com a espai inicial de la raça humana. Així, en la veu i en la consciència del narrador, la transició entre present i passat, entre l'esmentada impossibilitat de paternitat futura i l'evocació d'allò que la infància i la mare tenien de protector («Vine a dinar, fill meu: corre que la sopa serà feda...» Canvia't les sabates, fill meu: la humitat és dolenta i quan seràs gran tindràs dolor «Renta't les dents...») es produeix a través d'una frase: *«L'amor che move il sole e l'altre stelle...»,* que és també, com en Levi, una referència a la *Commedia* de Dante. Però no és un text de l'*Inferno*, sinó del *Paradiso*.[24] Concretament, és el darrer vers del *Paradís.* És a dir el final, allò que es perd per a deixar pas a l'element contrari, a l'infern.

Però si aquest ús literari de la *Commedia* ens porta a Levi, la imatge del ventre matern com a generador de mort universal, és a dir la figuració del *Lager* com a antimare que assegura la mort als seus fills, ens porta també, inevitablement, a Paul Celan i a la metàfora de la «llet negra de l'alba», és a dir, a la invalidació de l'aliment vital per a la humanitat. Que també té, en el ritme i la cadència repetitiva de *Todesfuge,* un efecte de perpetuïtat: «Negra llet de l'alba la bevem a la tarda/ la bevem al migdia i al matí la bevem a la nit/ bevem i bevem [...].»

És força improbable que Mercè Rodoreda conegués el poema de Paul Celan quan va escriure *Nit i boira;*[25] i és completament segur, per estricta cronologia, que tampoc no pot conèixer aleshores *Si això és un home,* de Primo Levi. Els tres textos pertanyen a tres gèneres diferents que estableixen modes diferents d'escriptura, provenen de diferents relacions de proximitat amb la realitat concentracionària i estan escrits en llengües distintes: alemany, italià i català. L'únic punt de contacte que hi ha entre els seus autors és la immediatesa de la resposta literària, la creença en les possibilitats del llenguatge figuratiu i el fet d'encarar-lo pel cantó dels «mites fonamentals», els de l'origen i el destí de l'espècie humana. I, doncs, la creença compartida que el fet concentracionari representa una ruptura de la civilització, un primer i enorme resultat

23. És un altre «paradís», segons li sembla al narrador a causa de l'escenogràfica entrada: «Quan vaig arribar al camp em va semblar un paradís» (p. 45).

24. Ho ha vist ja Lluís Meseguer a *Pragmàtica de la cita en l'escriptura breu de Mercè Rodoreda*, dins Alonso, V., Bernal, A., i Gregori, C., eds. (1998: 428).

25. La primera versió editada és la traducció romanesa, i no aparegué en alemany fins al 1948, a Viena.

de la tendència denunciada per Walter Benjamin pocs anys abans a *Tesis sobre filosofia de la història*: l'evolució de la humanitat no pas en el sentit del progrés sinó en el de la catàstrofe.

MARIA CAMPILLO
Universitat Autònoma de Barcelona

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

ALONSO, V., BERNAL, A., GREGORI, C., eds. (1998) *Actes del Primer Simposi Internacional de Narrativa Breu,* València/ Barcelona, IIFV/ PAM.

AMAT-PINIELLA, J. (1963) *K.L. Reich,* Barcelona, Club Editor; versió de 1946 (2001), Barcelona, Edicions 62.

BENJAMIN, W. (1983) *Thèses sur la philosophie de l'histoire,* dins *Essais 1935-1940,* París, Denoël-Gonthier.

CAMPILLO, M. (2003) «Memoria literaria y ficción del universo concentracionario», dins DD.AA., *Una inmensa prisión. Los campos de concentración y las prisiones durante la guerra civil y el franquismo,* Barcelona, Crítica, pp. 231-249; 332-338.

COQUIO, C., ed. (1999) *Parler des champs, penser les génocides,* París, Albin Michel.

DÍAZ ESCULIES, D. (1993) *Entre filferrades. Un aspecte de l'emigració republicana dels Països Catalans (1939-1945),* Barcelona, La Magrana.

FELSTINER, J. (2002) *Paul Celan. Poeta, superviviente, judío,* Madrid, Trotta.

FORMOSA, F. I QUINTANA, A. (1966) *A la paret, escrit amb guix. Poesia alemanya de combat,* Barcelona, Proa.

Kertész, I. (1998) *Un instante de silencio en el paredón. El holocausto como cultura,* Barcelona, Herder, 1999.
Levi, P. (1996) *Si això és un home,* Barcelona, Edicions 62.
— (2000) *Els enfonsats i els salvats,* Barcelona, Edicions 62.
Massot i Muntaner, J. (2000) *De la guerra i de l'exili*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
Núñez Targa, M. (1980) *El carretó dels gossos. Una catalana a Ravensbrück,* Barcelona, Edicions 62.
Rodoreda, M. (1985) *Cartes a l'Anna Murià, 1939-1956,* Barcelona, La Sal. Edicions de les dones.
— (1978) *Semblava de seda i altres contes,* Barcelona, Edicions 62.
Roig, M. (1977) *Els catalans als camps nazis,* Barcelona, Edicions 62.
Rousset, D. (1946) *L'Univers Concentrationaire,* París, Éditions du Pavois.
Segre, C. (2001) «Se questo è un uomo di Primo Levi», dins *Ritorno a la crítica,* Torí, Einaudi, pp. 30-66.
Semprún, J. (1995) *La escritura o la vida,* Barcelona, Tusquets.
Tísner (1994) *La diàspora republicana. Quarta part,* dins *Obres Completes, vol V. Narrativa testimonial, 1,* Barcelona, Pòrtic, 1994.
Todorov, T. (2002) *Memoria del mal, tentación del bién. Indagación sobre el siglo veinte,* Barcelona, Península.
Toran, R. (2002) *Vida i mort dels republicans als camps nazis, Barcelona,* Proa.
Traverso, E., (1997) *L'histoire déchirée,* París, Éditions du Cerf.
Young, J. E. (1988) *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative amb the Consequences of Interpretations,* Indiana University Press.

FERRAN CARBÓ

ELS EXILIS DE VICENT ANDRÉS ESTELLÉS

1. A L'ENTORN DE SÚNION

Quan Carles Riba entre març i juliol de 1939 es trobava exiliat a Bierville i evocà poèticament, en la segona de les *Elegies de Bierville*, el temple de Posidó situat al cap de Súnion, que havia visitat l'any 1927 en el seu viatge a Grècia, contribuïa a fixar un referent simbòlic esdevingut mític en la història de la poesia catalana contemporània: Súnion com a referència en la introspecció durant l'exili, Súnion com a exemple per a l'exiliat a qui *dreça*, per la mutilació, la resistència a les adversitats, la puresa i la llibertat que hi representava. En un moment d'erosió personal i col·lectiva, de derrota i desfeta, i d'allunyament físic de la terra, Riba trobà un exemple pur en el record del promontori del temple «feliç de sal exaltada», amb què enfortir-se i accentuar la dignitat. «És aquest lloc únic, síntesi i símbol de moltes coses pures, que en el meu exili se'm representava a la memòria; talment com si m'aparegués entre els arbres foscos de la vall de Bierville i m'hi reveiés a mi mateix, el viatger feliç de dotze anys enrera» (Riba 1968: 50-51).

Quan Vicent Andrés Estellés prenia a Riba, entre dèsset i denou anys després, la referència de Súnion i alguns altres sintagmes de la coneguda elegia, hi buscava punts de trobada en l'actitud d'un exili que, això no obstant, el poeta valencià mai no havia patit físicament. Hi compartia, però, la desolació –personal i col·lectiva–, la crisi

Caplletra 36 (Primavera 2004), pp. 93-116

davant d'una realitat de misèria, pròxima i alhora desconeguda i distant, i el poder de la memòria i l'escriptura com a refugi imprescindible o reconstrucció digna. Estellés va recórrer literàriament a Riba en un moment ben puntual de la seua trajectòria i ho féu perquè se sentia com exiliat i buscava *dreçar-se*. De fet, fou al llarg de 1956, per tant a mitjan anys cinquanta, que el motiu de l'exili i sobretot l'actitud d'exiliat irromperen amb insistència en la seua obra poètica.

Josep Maria Castellet i Joaquim Molas plantejaren en la seua antologia de l'any 1963, com a «fet irrebatible», un «exili interior» per als que restaren a la pàtria durant l'inici de la dictadura i la postguerra, en la «incomunicabilitat més absoluta» (Castellet i Molas 1963: 117 i 131), sens dubte condicionats per la «negació d'una realitat imposada» (Triadú 1985: 40). Dominic Keown (2000: 111-170) ha exemplificat i relacionat la importància d'aquest exili interior en Salvador Espriu i Vicent Andrés Estellés, com a dos exemples clars del patiment d'aquells condicionaments anihiladors. Això no obstant, hi ha entre tots dos cronologies no del tot coincidents i aspectes ben particulars. El poeta valencià nascut a Burjassot el 1924 va viure la guerra com a adolescent i durant la immediata postguerra dels quaranta, durant l'estada a Madrid –pels estudis de periodisme– i Navarra –pel servei militar– (respectivament, entre 1942 i 1945), escrivia en castellà mitjançant una poesia formalista, heroica i tradicionalista –la del moment del règim–, caracteritzada per l'apropament al model garcilasista imperant, des de posicionaments, per tant, ben distants i contraris, tant estèticament com ideològicament, als d'aquell primerenc exili interior esmentat. Així ho palesen textos seus com l'editat a la revista *Primeros juegos florales celebrados en Benidorm*, el 20 d'agost de 1944, amb el títol «Romance español de Santiago», com «Alegría del hallazgo», aparegut a la revista *Garcilaso* el febrer de 1945 (Parcerisas 1991: 196), o com «Pájaros en la arena», publicat a la revista *Fantasía* el desembre del mateix any (Ballester 1995: 70). Com va sentenciar Joan Fuster (1972: 22): «la veritat és que vam aprendre a llegir versos en les pàgines de *Garcilaso*». Pocs anys després el poeta hi alternava algun text en català, com l'inèdit de setembre i octubre de 1948 titulat «Voler», de temàtica amorosa i una mica, encara, de to floral (Carbó 2004). Aviat, però, entre les seues lectures preferides apareixien Lorca, Miguel Hernández o Antonio Machado, autors divergents respecte a la ideologia i l'estètica del règim, la influència dels quals reorientà una primera evolució dels seus versos dins la tradició simbolista.

Tanmateix, a partir del desembre de 1951 havia pres la ferma decisió de canviar de llengua –decisió influïda segons el poeta sobretot per Manuel Sanchis Guarner

(Carbó 2004)–, i quasi simultàniament encetà un canvi estètic –i, per tant, no solament de llengua– envers el seu llenguatge català en registre col·loquial i la quotidianitat que representava i que el nodria: així la realitat vivencial de la postguerra s'incorporava als versos i es convertia en la seua deu referencial immensa. Segurament aquesta nova llengua poètica hi comportava també una diferent manera de veure la realitat quotidiana. Gairebé quatre anys després d'aquest tomb, la misèria i el caos de la postguerra, la sensació de mort que tot ho contagiava i la *pena* que motiven dominaven de forma aclaparadora el seu univers literari. De fet, aquests foren uns anys en què es produí el canvi en la seua primera evolució literària en català: de 1953 a 1956, és a dir, entre la publicació o l'acabament dels primers llibres el 1953, *Ciutat a cau d'orella* (1953) i *Donzell amarg* (1958, però acabat el 1953 en què fou finalista al Premi Óssa Menor) i la mort de la seua primera filla l'1 de març de 1956, un fet absolutament determinant pel trasbalsament que va suposar i per la perplexitat que aportà –o accentuà– a la seua nova mirada sobre la realitat quotidiana.

Fou, per exemple, al conegut *Llibre de meravelles* –el primer llibre dels que constituïen *Els manuscrits de Burjassot*–, escrit segons l'autor entre aquell 1956 i el 1958, una crònica de la seua adolescència i sobretot de la postguerra a València, on apareixen referències explícites que vinculen el poeta valencià amb el poema esmentat de Riba. El poemari té una primera part titulada «Teoria i pràctica de la flor natural», títol en què es parodia i subverteix l'estètica de la poesia inofensiva i floral, i garcilasista (al·ludida per exemple als versos «mentre reivindicaven prades de Garcilaso,/ marbres asexuats, vetlant sempre, vetlant,/ vetlant sempre les armes i vetlant la retòrica», poema «L'estampeta») que inicialment el mateix Estellés havia conreat. És, però, a la segona part del *Llibre de meravelles* on Estellés insisteix amb claredat en l'enllaç intertextual amb la segona elegia de Bierville: així els poemes «L'estampeta» i sobretot «També». De fet, és ben explícit al primer quan diu: «Oh Súnion! La pantalla oferia una Súnion/ d'una sal exaltada, de vida i llibertat,/ de possibilitats lluminoses de viure»; i busca l'evocació d'unes possibilitats per al somni («veure pel·lícules, o millor somiar») que aleshores la pantalla del cinema o la literatura podien oferir o suggerir. Des del record o el somni tots dos poetes –Riba i Estellés– hi albiren la «sal exaltada» o «llibertat» que el temple els aporta, aquella plenitud i satisfacció feliç que la realitat quotidiana personal i col·lectiva de postguerra no permetia si no era, fugaç, des de la imaginació o el somni: «Trista, trista València, quina amarga postguerra!». L'altre poema, «També», connecta encara amb major claredat amb Súnion –i Riba–:

Jo també evoque Súnion, i Carles Riba em deixa
compartir la nostàlgia, una sal exaltada.
El teu cos em féu lliure, o tu em vares fer lliure.
Damunt els nostres cossos volaven els llençols,
volaven els coloms en el cel del crepuscle.
Oh Súnion! Jo t'evoque, evocant aquells dies.
Era la llibertat i era la plenitud,
i era tota la vida corrent dintre les venes.
Oh Súnion! He viscut. [...]

El temple evocat per la llibertat, per l'altura, pel cel del crepuscle, pel vent i per la mar –tot compartit entre el promontori del temple grec i la terrassa on es troba el *jo* poètic–, s'associa a tot allò que el *dreça*, com primerament la nuesa del cos de dona a la terrassa de «brisa salada» i davant el «blau extens del mar» en la ciutat «dels dies humiliats». La terrassa que s'eleva sobre la ciutat provoca, doncs, l'evocació del temple. Continua més avant el mateix poema:

[...] i havíem recobrat l'adorable impudor
des d'on podíem veure tot l'esplendor de Súnion,
la plenitud volguda, la llibertat, la vida.
Se n'eixien els versos dels calaixos, corrien
pel passadís, com l'aigua queien pels escalons. [...]

La visió del temple evocat comporta la plenitud i la superació o el redreçament sobre allò de cada dia, la seua transgressió per la poesia. L'esclat dels versos generats, creats i ja incontrolats tot ho omple i ho possibilita. Llavors:

[...] Hòmens prudents i d'ordre s'aturaven, sorpresos.
Se'ls apagava el puro i no tenien foc.
Un crit de ¡gol! omplia tot el cel de diumenge.

I aquesta fi del poema altera amb hàbil saviesa la normalitat en temps d'ordre i mesura a favor de l'excepcionalitat del moment de plenitud i de l'activitat poètica: és al capdavall la sorpresa dominant quan s'*apagava el puro* –o minva el sol, de forma

redona i rogenca com la punta del puro encès–, i no hi ha *foc* –arriba la foscor– per encendre el *puro* apagat –o recuperar la llum. Les semblances fòniques dels mots (sol al *cel* / *gol*), de la forma dels referents (redona) i en part també semàntiques (entre el sol que penetra l'horitzó del *cel* i el *gol* del baló que penetra la porteria), permeten l'últim vers, sinestèsic, amb una síntesi entre la realitat evocada i la quotidinitat dominical de postguerra, quan s'escolta un *crit d'alegria* com aquell amb què Riba evocava el temple grec des d'on es contemplava la posta del sol –motiu de celebració– que omple el cel que cobria el temple o ara la terrassa. Tal vegada gràcies a un *gol* com aquest és possible de reconèixer o adonar-se de quines són, com es titula la tercera part del llibre, les «Propietats de la pena».

Aquestes referències al temple-símbol de l'exili ribià, però, són en la poesia d'Estellés només unes baules més d'una llarga cadena de qui se sentí com exiliat, una cadena que prové, si més no, des de l'arribada de la primavera de 1956.

2. DE *L'EXILIAT* A *LLIBRE D'EXILIS*

La matinada de l'1 de març de 1956 a Burjassot moria Isabel, la primera filla d'Estellés, quan tenia tres mesos de vida. Pocs dies després el poeta escrivia *Primera soledad*, l'únic poemari en castellà publicat al llarg de la seua extensa trajectòria, editat trenta-dos anys després d'haver estat escrit. Òbviament el tema que domina l'obra és la mort de la filla i fa paleses les sensacions que se'n deriven en l'enunciador –en primera persona o de vegades desdoblat en una segona.

Sens dubte aquest llibre, escrit en un moment pròxim –segurament una mica anterior– als darrers poemes de *La nit* (1953-1956), que tracten el mateix tema, fa palès com s'aguditza més encara, per les tràgiques vivències personals, un procés de davallada de l'univers estellesià envers el caos i la pena en què apareix un díctic de primera persona que representa un enunciador sovint distant, com estranger en terra pròpia. Aquesta actitud sobre les vivències i la seua percepció respecte a l'entorn de vegades s'hi refereix com a exili: al poemari esmentat hi ha la crisi i l'alienació existencials expressades en el títol del poema «Exilio»: el *jo* poètic després de contemplar estranyat tot allò observat cada dia des de la seua finestra, apunta la situació límit en què es troba i acaba amb els versos:

> [...] y yo anclado en mi ventana,
> maniatado, en el exilio,

confinado en esta isla
que bate el mar del domingo,
castigado a no salir
de mis casillas [...]

¡Ay Dios, y no reventar
ahora mismo y aquí mismo!

Poc més de mig any després d'aquest singular llibre, Estellés tractava plenament el tema de l'exili, un tema que el preocupà o el seduí especialment amb certa insistència al llarg de 1956, en un moment determinant en la consolidació del seu univers d'aleshores. De fet, entre el 9 de novembre i el 28 de desembre de 1956 va escriure els poemes acabats de dos quaderns titulats *L'exiliat*,[1] un llibre que mai no s'edità ni amb aquest títol ni amb aquesta configuració. Es tracta d'un poemari manuscrit que constitueix la versió originària del *Llibre d'exilis* (escrit entre 1956 i 1957, i editat el 1971 com a segona part de *La clau que obri tots els panys*), perquè conté nombrosos poemes que després formen part d'aquest darrer, tot i que algun altre text apareix incorporat o destinat a *L'Hotel París*, llibre el manuscrit del qual està datat entre novembre i desembre de 1956. *El monòleg*, un altre poemari del moment que segons l'autor forma trilogia amb *L'Hotel París*, té com a datació del mecanoscrit desembre de 1956, per tant, immediatament després. L'altra obra d'aquesta trilogia, *Testimoni d'Horaci*, porta com a data del mecanoscrit el 22 i 23 de febrer de 1957, tot i que segons comentari de l'autor fou escrit el 1956 (Carbó 2003b: 246).

El manuscrit de *L'exiliat* consta de dos quaderns o llibretes en format de quartilla. El primer quadern té escrites la portada amb el títol *Borradors de «L'exiliat»* i el nom de l'autor, tres pàgines amb textos en castellà (dos poemes i un esborrany ratllat), una nova pàgina-portada amb títol *Originals de «L'exiliat»*, data: *novembre, 1956*, i lloc: *València* i nom de l'autor; i trenta pàgines amb textos poètics en català – n'hi ha un que és en castellà i va situat a la pàgina 7 del quadern, on s'esmenta «estos días de octubre» quan encara cap dels esborranys de les pàgines anteriors en català ha estat datat, la qual cosa pot apuntar que l'inici del recull fou de la fi d'octubre. El poema

1. Vull agrair sincerament a la família del poeta, i especialment a Carmina Andrés, el fet d'haver-me permès la consulta del manuscrit original d'aquest poemari, així com també d'altres documents de l'autor referits en el present treball.

de la pàgina següent, la 8, el primer acabat i datat, en canvi, ja fixa com a data el 9 de novembre, i enceta les datacions dels poemes següents, majoritàriament acabats. El segon quadern té escrites la portada, amb el títol *L'exiliat (2)*, una pàgina amb una nota prèvia en prosa sobre la intenció de fer una mena de dietari durant un viatge a Barcelona, una pàgina amb un text en prosa en castellà, i vint-i-tres pàgines més amb textos poètics en català. Si considerem els textos poètics d'ambdós quaderns, podem establir-ne dos tipus: d'una banda, versos solts o anotacions poètiques (d'un o dos versos), esborranys de poemes (iniciats, inacabats o interromputs, de més de dos versos) i textos rebutjats (anul·lats amb alguna ratlla diagonal o vertical); i, de l'altra, els poemes acabats. Són aquests poemes acabats els que constitueixen el corpus en què ens centrem: sempre són poemes sense títol, escrits majoritàriament en alexandrins, que sovint van encapçalats al costat dret amb el títol del poemari *L'exiliat* i es clouen, tot i que no sempre, amb la datació de l'escriptura (dia-mes-any). Les dates són de dos moments: continuades des del 9 al 14 de novembre; i del 28 de desembre.

Una revisió més detallada dels quaderns permet defensar que, al primer, els tres textos inicials en castellà sense data segurament són anteriors i poden no pertànyer a l'obra. La nova portada de la quarta pàgina, amb títol, data, lloc i nom de l'autor, crea un nou començament amb *originals* datats i invalida els esborranys precedents que ja hi havia a la llibreta. De les trenta pàgines amb text que té el quadern primer a partir d'aquesta nova portada, si n'excloem els versos solts, els esborranys o els textos rebutjats o anul·lats, podem fixar-hi en dèsset els poemes acabats. D'aquests, sis són del dia 9 de novembre, tres del 10, un de l'11, tres del 12, un del 13 i tres de novembre sense constar-hi el dia d'escriptura. Onze d'aquests dèsset s'integren després a *Llibre d'exilis* (tres a la primera part de l'obra, set a la segona part i un a la tercera part). Dels altres sis dos tenen una indicació prèvia que els «passa a *Hotel París*»,[2] tot i que no en pertanyen a la versió editada, i, a més, un dels esborranys, que tampoc no s'hi arreplega, fa referència explícita al títol dins el primer vers («Hotel París. Ho dic breument, a cau d'orella»). Pel que fa al segon quadern, si excloem les notes prèvies i els versos solts, els esborranys o els poemes rebutjats, podem fixar en catorze el nombre de poemes acabats. D'aquests, un és del dia 12 de novembre, dos del 13, un del 14, quatre sense data, i sis del dia 28 de desembre. Convé observar que sis –tots ells de novembre– i un esborrany s'integren a *Llibre d'exilis* (tres a la primera part i quatre a la tercera part). Dels altres

2. Cal observar que el primer títol d'aquesta obra era sense l'article.

vuit, dos no porten data i sis són els que porten la data del 28 de desembre, cinc dels quals –tret del primer– pertanyen a *L'Hotel París*, cosa que també ocorre fins i tot amb un esborrany inacabat i un poema rebutjat –per tant no comptabilitzats en el còmput que hem fet dels poemes acabats– que tenen la mateixa data.

Tot plegat permet observar que hi ha una continuïtat en l'escriptura entre les cronologies dels dos quaderns de *L'exiliat*, almenys entre el 9 i el 14 de novembre. Hi ha un tall cronològic posterior, ja en el segon quadern, i una represa el dia 28 de desembre. Dels vint-i-cinc poemes de novembre, divuit formen part de *Llibre d'exilis*; dels sis poemes de desembre, cinc formen part de *L'Hotel París*. Evidentment, tot això confirma *L'exiliat* com una versió originària de *Llibre d'exilis*; tot i que palesa alguns punts d'intersecció evidents amb *L'Hotel París* (els textos que hi destina, l'al·lusió a «hotel París» o la referència repetida en els darrers poemes del segon quadern a Brigitte –la interlocutora de *L'Hotel París* en el manuscrit original, i no pas encara Françoise com a l'edició de 1973–). L'existència d'aquests darrers poemes als quaderns de *L'exiliat*, datats el 28 de desembre de 1956, i el fet que el manuscrit de *L'Hotel París* tinga com a datació anotada novembre-desembre de 1956 recomana revisar amb cautela la data de composició que Estellés va fixar en l'edició el 1973 per a l'obra i que era el 1954. És probable que l'escriptura de *L'Hotel París* fos immediata –i en algun text tal vegada coetània- a l'acabament de *L'exiliat*.[3]

El títol *L'exiliat* remet a l'actitud del *jo* poètic davant la realitat quotidiana que li ha tocat viure, de crisi, solitud i aïllament, que li causa estranyesa i perplexitat, i la qual el sotmet a un procés de desconeixement, desconcert i fins i tot de pèrdua d'identitat: «No tinc amics», «Vivim dessota un règim de terror, de tenebra», «sense terra ni pàtria», «No recorde el teu rostre», «No puc dir el teu nom; no puc veure el teu rostre», «Exiliats, tristíssims... No coneixem. Anem», «Em dic Ningú, i Ningú m'anomenen./ He perdut la profunda emoció del nom./ No tinc nom. No tinc casa. No tinc anys. No tinc pàtria» ...Tot plegat fa tenir al protagonista les sensacions com d'un exili, d'un apàtrida itinerant per un món desconegut i estrany. Cal observar, però,

3. Aquesta hipòtesi apuntaria sobretot la fi de 1956 com un moment cabdal en la intensitat de l'escriptura estellesiana ja que s'encadenen els títols: el novembre *L'exiliat,* el novembre-desembre *L'Hotel París,* la fi del desembre *El monòleg,* i ja a l'inici del nou any *Testimoni d'Horaci.* Convé no oblidar que Estellés, a la nota en prosa que enceta el segon quadern de *L'exiliat*, esmenta «l'experiència diversa d'uns dies a Barcelona», ciutat on, per cert, hi ha el referent Hotel París (Salvador 1982). Tampoc no podem ignorar en aquest poemari sobre l'hotel l'evocació -d'allunyament- que el topònim de la ciutat francesa i el nom francès de la interlocutora Brigitte provoquen.

que es tracta d'un univers literari basat en l'actitud del *jo* poètic –exiliat, allunyament psíquic– i no pas en el fet del desterrament o allunyament físic i geogràfic: l'exili és interior, és existencial, i al vessant social s'afegeix l'íntim. Fixem-nos en el breu poema següent, del segon quadern i sense data, no incorporat a *Llibre d'exilis*, on es presenta com aquell que ha estat allunyat o desterrat de la seua terra evocada, la pàtria, la qual, però, és lliure i plena, i no es troba sotmesa a l'adversitat:

> Alene encara, vaig, perquè em sé exiliat.
> La pàtria llunyana, i lluminosa, i lliure,
> amb els dacsars verdíssims, i l'aigua de les séquies,
> amb tot allò que és meu, un petit lloc, un cos,
> on, amb l'ajut de Déu, vaig fundar, vaig crear.

Només el *tu* femení o l'escriptura serveixen d'aixopluc: motiven l'alenar, el desig («Només et veig, esvelta, les nobles cames nues,/ la rodonor, perfecta, de les cuixes, dempeus») i la possibilitat de recerca («sols després de certs dies d'ésser pur puc escriure»). El protagonista se sap immergit en un deteriorament progressiu culminat amb la inevitable descomposició de la mort, com apareix al breu poema del 13-XI-1956, del primer quadern, integrat després, amb petites alteracions, a la tercera part del *Llibre d'exilis*:

> Allò que un fa es desfà, ho desfan, lentament,
> miserables insectes, i un ho sap, i no pot
> evitar-ho: és ben lògic, és un procés, són coses,
> el procés natural, allò previst, són tràmits.
> Tot estava previst des del primer moment.
> Les galtes, i les cames, i els ulls, i el front, les mans...
> Els purs camins dels besos els fan, bruts, uns insectes.

Un deteriorament generalitzat, de pena i de mort, en què en la relació entre el *jo* i el context, com s'evidencia al segon quadern, també hi repercuteix «aquella criatura», o més endavant, «l'ombra del meu àngel./ Vesseu la seua cendra per damunt el meu cos». Aquesta actitud en crisi es constata plenament en l'anotació de dos versos que constitueixen el darrer text que conclou el primer quadern: «El pensament es

precipita contra una allau». El plany per la mort de l'ésser volgut roman profund fins als darrers poemes, com el següent, del 28 de desembre, no recollit posteriorment a *Llibre d'exilis*, l'únic dels textos del 28 de desembre que tampoc no s'incorpora a *L'Hotel París.*

Ai ai ai m'has deixat, jo no sé ja que fer
amb el nen als meus braços plorant tota la nit
i tu morta i tan morta i ficada en un clot
en aquell clot que feies tots els dies, pixant
iradament en terra i remoguent la terra,
ai ai ai quan l'orí semblava, irat, un gos,
fent un clot, escarbant, fent un clot, fent el clot.

Llibre d'exilis ha estat editat en dues versions. La primera fou dins *La clau que obri tots els panys*, obra que el 1958 fou guardonada per la Diputació de València amb el Premi Literatura-Poesia, la qual va tardar, malgrat el guardó institucional, tretze anys a publicar-se, fins al 1971. Aquest llibre conté tres part o llibres autònoms:[4] l'I, sense títol, datat explícitament entre 1954 i 1956; el II, titulat *Llibre d'exilis*, datat entre 1956 i 1957 (a l'obra completa l'autor redueix la datació a 1956); i el III, titulat *Coral romput*, datat entre 1953-1957 (a l'obra completa redueix la datació a 1957). La segona part o *Llibre d'exilis*, dedicat a Manuel Sanchis Guarner, aleshores a Mallorca –separat, per tant, del País Valencià–, consta de 46 poemes organitzats en tres parts: respectivament de 20, 11 i 15 poemes cadascuna. Ja hem indicat que 18 provenen de *L'exiliat*, que hem considerat la versió originària de l'obra. Hi ha una segona versió de *Llibre d'exilis*, editada el 1974 en solitari i com a independent als altres dos llibres de *La clau que obri tots els panys*, com a últim poemari dins el segon volum de la poesia completa de l'autor, *Les pedres de l'àmfora. Obra completa 2*. La data d'escriptura que hi figura ara és solament el 1956. A més, s'hi manté la dedicatòria de l'obra a Sanchis Guarner; hi desapareixen, però, algunes dedicatòries de poemes, s'hi redueixen les citacions inicials del recull de set a tres, s'hi eliminen els tres primers versos del primer poema, i hi

4. No és estrany en el primer Estellés la construcció d'obres a partir de la reunió o aglutinació d'altres que en principi eren independents. És freqüent la reunió en tres llibres o parts.

desapareixen íntegrament tres poemes a la tercera part: hi ha, per tant, 43 poemes distribuïts en cada part en 20, 11 i 12, respectivament.

El nou títol, *Llibre d'exilis*, apunta en el primer mot el caire autònom i unitari, malgrat provenir d'una part d'una altra obra, en sintonia amb la idea que *La clau que obri tots els panys* és un llibre de llibres. Aquest primer mot dóna un caire unitari al conjunt organitzat en les seues tres parts pròpies (també els altres dos llibres –I i III– de *La clau que obri tots els panys* es constitueixen cadascun en tres parts). Respecte a la segona part del títol, clarament temàtica, és *exilis* en plural, amb la qual cosa passem la focalització de l'actitud perceptiva de *jo* poètic (era o se sentia *exiliat*) als fets, vivències o pensaments que la motiven: són, per tant, plural perquè és múltiple i fragmentària la seua percepció; hi ha diversos i quotidians exilis. No és, doncs, un gran tema únic o èpic; sinó quotidià, múltiple, calidoscòpic: com un mosaic de percepcions o sensacions.

De les set citacions prèvies de l'obra, que confirmen el medievalisme del poeta (Jordi de Sant Jordi, Llull, Sor Isabel, Marc, Marcabrú, Marc novament i Corella), reduïdes a tres a la segona versió (Sor Isabel, Marc i Marcabrú), hem de reproduir la més explícita respecte a la temàtica i el títol, la de Sor Isabel de Villena, que diu: «Exellats e lançats en aquesta vall de làgrimes, amb plors e ab gemechs suspiren e demanen lo adjutori vostre». La coordenada existencial per la qual es tria la citació és evident: sobretot per l'abandonament com a exiliats en un món de dolor i pena. S'hi tendeix a presentar literàriament una certa atmosfera equivalent amb l'època fosca de la postguerra, que motiva l'estranyesa del *jo* poètic itinerant davant d'una realitat que no entén i que genera incomunicació, desconnexió, aïllament i exili, evidentment, interior. Eren, a més, –i convé no oblidar-ho– els anys de la recepció de l'existencialisme.

La dicció del conjunt opta per versos llargs i narratius. Es tracta d'alexandrins, amb agrupacions poemàtiques de desigual extensió. Segons ha assenyalat Enric Balaguer (2000: 39-40), hi ha diferents modalitats de textos: poemes inventari, poemes oració, poemes confessió, poemes relat... i formulacions amb clares mostres d'oralitat i de repetició, en sintonia amb un to religiós de postguerra. S'hi crea, amb el polisíndeton i les repeticions, sensació de monotonia, d'enumeració i insistència, confirmada per la sintaxi senzilla i breu.

El punt de partida de l'inici del poemari és l'arribada del *jo* itinerant a un lloc o país estrany, en el qual ha de formalitzar els papers i fer els tràmits: «Acabe d'arribar», «Estic cansat», «Vinc de certs llocs» (poema primer). Frases com aquestes situen el *jo*

poètic en un present incert i provisional; és un apàtrida que vaga sense lligams amb l'entorn estrany: «Jo no em puc deturar. Jo seré/ al camí. No tinc casa. No tinc llit. No tinc pàtria» (poema segon). L'apàtrida ve de llocs que vol oblidar, s'atura en indrets desconeguts i vaga desorientat amb «el desig/ d'inventar-me una pàtria» (poema tercer), una pàtria que no té, solitari («No tinc amics», poema quart) i sense consciència del passat («No sé d'on vinc. Només tenebres», poema cinquè).

L'obra desplega sobretot quatre àmbits al voltant d'aquestes coordenades inicials que singularitzen la situació del *jo* poètic: l'absència de pàtria i el desig d'inventar-la; l'arrelament en un *tu* femení desitjat; l'escriptura com a eina per a connectar i deixar testimoni de l'entorn, les vivències o els pensaments; i el record de la filla morta. Al capdavall quatre coordenades temàtiques essencials en l'univers estellesià d'aquells anys –i els posteriors–: respectivament, la terra (pàtria), l'amor, l'escriptura i la mort.

El poema vuitè introdueix el *tu* femení com a companya en l'oblit i la incomunicació respecte a l'entorn i el passat:

> [...] i amb la teua mà closa
> dins la meua anirem. No deixarem de riure.
> I deixarem darrere quasi totes les coses:
> poble, casa, carrer, pares, amics, parents.
> I no les deixarem: no les recordarem.
> De sobte tot això deixarà d'existir,
> o mai no haurà existit. Com nosaltres. Nosaltres
> tampoc no érem abans. Serem, només, de sobte.
> (Un incís: Me'n recorde, irremeiablement,
> d'Adam i Eva sorgint del Paradís, tots nus,
> amb el cap abatut sobre el pit... ¿Te'n recordes?)

L'esment de l'expulsió bíblica del paradís vers un altre indret exemplifica la partença a un lloc inconegut i d'exili. L'oblit i el buit s'imposen en el present quotidià d'un context identificable amb la difícil postguerra, com es palesa a l'extens inventari del poema dèsset:

> Hi ha l'estrèpit dels ferros, hi ha el fum a les façanes,
> hi ha les parets amb noms i inscripcions obscenes,

hi ha les cordes sinistres pel buc de les escales,
l'olor d'oli fregit, les pensions per hores,
les natges esplendents d'una xica de roig.
I després els tramvies, les fitxes de telèfon.
I encara: el menjador, les tristes conilleres,
les tristes galeries, els tristos fils d'aram,
una sensació d'esgarranys, de retalls,
la bota de sardines allà baix, a la porta.
[...] I el solar, el solar amb les tristes despulles
domèstiques, diàries, una sabata, un tros
de cotó-en-pèl gastat, i corfes de taronja,
i pells de criadilla i amoroses memòries,
trossos de llauna, vidres, una ansa d'un pitxer,
el cul d'un got, un tros d'escarpidor, un ferro,
coses delicadíssimes i tristes, funerals. [...]

Davant d'aquest univers de penúria, esmicolat de vivències d'una amarga postguerra, sense identitat ni pàtria, llavors el *tu* femení esdevé com una pàtria interior («Tinc un desig de tu./ Esdevens, aleshores, la meua sola pàtria./ No puc dir el teu nom. Esvelta, tendra, càlida./ Terriblement esvelta, dempeus, com una pàtria», poema dotzè) perquè només el *tu* pot vehicular el desig d'arrelament. És al capdavall el refugi en la intimitat. Això no obstant, també aquest món íntim es troba afectat per la vivència de la mort, la mort propera, la mort de la filla ocorreguda poc més de mig any abans («Tinc por. Fa molt de temps –fa set mesos– tinc por», poema primer de la segona part).

Aquesta segona part manté aquesta primera persona itinerant ara en naufragi pel mar ple de despulles i residus («som nàufrags») i recorre intertextualment al viatge d'Ulisses, amb la incorporació d'uns mots de l'*Odissea* com a citació i alhora com a vers del poema quart: «Sàpien-ho: em dic Ningú, i Ningú m'anomene», complementat de forma recurrent i amb insistència pel vers que el segueix: «No tinc nom. No tinc casa. No tinc anys. No tinc pàtria». Sense identitat, per tant, i «dessota un règim de tenebra», la vida es resumeix en «*Hi ha naixença, hi ha mort, hi ha l'espera, el fracàs*» (poema novè).[5]

5. Aquest poema novè és un dels tres del llibre (amb l'onzè i el darrer) que apareixen escrits en cursiva a la primera edició.

La pèrdua del reducte de la intimitat amb la mort de la filla és un aspecte determinant en l'univers de naufragi i exili ofert. Així es palesa a la tercera part, i més explícitament al tercer poema, amb un darrer vers veritablement revelador:

> [...] Hom viu entre les coses
> brutes de cada dia, entre les coses tristes,
> i humiliacions, i fracassos, i penes,
> i parla del seu fill, o pensa en el seu fill,
> i és feliç totalment, des del cap fins als peus.
> Car el seu fill morí a l'edat d'ésser àngel.
> Ser pare, fer un fill, tenir un fill, vull dir,
> és tenir sempre un àngel, misteriós, ocult.
> El meu àngel és clar, i resplendent, i alegre.
> I està sempre despert, i està en vetla per mi.
> I està esperant-me. Aquesta és la pena –l'exili.

Per això quatre poemes després, entre precs a Déu i silencis, s'esmenta l'única projecció possible al futur en demanar la reunió amb l'ésser perdut: «Jo vull que em soterreu a l'ombra del meu àngel», a l'hora de la descomposició, quan «Els purs camins dels besos els fan, bruts, uns insectes» (poema vuitè). I amb la mort i la resurrecció, podran arribar –en plural– a la Pàtria –ara amb majúscula–: «*Sense cos, perdurable, era, esvelta, la Pàtria./ Fou una llarga vetlla, i muda, i expectant./ Hi havia la imminència d'una gran pentecosta./ No compreníem res*» (poema onzè). Només la mort pemet l'accés a un indret compartit: «arribaré, aleshores,/ només a la frontera [...]/ [...] Lluny, esvelta i daurada,/ verda i alta, la vall. Els arbres de la Pàtria» (penúltim poema a l'edició de 1971; l'últim a la de 1974).

En una postguerra en què «L'aire és ple de botelles amb missatges de nàufrags», a la sensació de pena dominant per a Estellés s'afegí la pena interior, amb la desoladora vivència íntima de l'1 de març de 1956; la qual accentuà l'univers literari de crisi, caracteritzat amb un to cada vegada més negatiu. La crisi existencial evident, de sentit i d'identitat, comportà l'estranyesa i la incomunicació, l'estrangeritat d'apàtrida davant d'una realitat quotidiana exterior i interior i íntima dominada pel buit de la pena. Una realitat solament superable per la mort i sobre la qual el poeta mentrestant

necessàriament havia d'acomplir la seua irrenunciable tasca: el testimoni fidel. És al segon poema d'aquesta tercera part on el poeta exposa la seua poètica:

> Reportar, anar fent l'inventari, escarbant
> entre tot l'enderroc, entre les tristes coses,
> l'edifici abatut; tossint, entre la pols;
> persistint tenaçment –un setrill, una taula,
> una ansa d'un pitxer, o bé el tros d'un espill–,
> agafant cada cosa tot i prenent-ne nota;
> el brutal enderroc, escarbant, amb les mans;
> fent el llarg inventari, fent el trist inventari,
> anomenant només –les plomes d'un coixí,
> una sabata, un test, mitja cullera, un vidre–,
> minuciosament, amb la lletra ben clara
> –tot allò, tot allò que no podrà tenir
> resurrecció, tot el que es queda, el que es perd,
> es mor, sense remei, definitivament.

En la percepció fragmentària d'una amarga realitat fràgil i provisional per a Estellés l'escriptura esdevé necessària i permet el testimoni i alhora unes parcel·les d'una «amarga llibertat discutible» perquè «Escrivint em sé lliure. Absolutament lliure», com escriu al poema «I bé?», del primer llibre o part de *La clau que obri tots els panys*, l'anterior a *Llibre d'exilis*, un poema que acaba anunciant que «Altre dia seré [...]/ més extens, amb benignes bombarulles retòriques/ i alguna referència cautíssima a l'Ovidi/ exiliat, amarg, invocant la justícia». Amb Ovidi, el poeta llatí injustament desterrat, el poeta de Burjassot hi havia de buscar una ferma aliança –l'exili i l'escriptura. I així tres anys després Estellés iniciava un extens poemari de dilatada cronologia: *Exili d'Ovidi.*

3. NOTES SOBRE *CERCLES DEL RUSSAFÍ* I *EXILI D'OVIDI*

La riquesa de la poesia d'Estellés palesa la copresència d'una pluralitat de veus que remeten intertextualment, almenys en uns moments significatius de la seua trajectòria, a la tradició literària, sobretot llatina i medieval. Sovint s'hi acosta pels títols i citacions, pels temes i motius, per les referències, per l'ús del llenguatge i l'estil o per

l'actitud lírica i el posicionament vital. De la tradició llatina sobretot pren Horaci, Virgili, Catul, Rufus Fest Aviè i Ovidi; de la tradició catalana medieval Ausiàs Marc, Jordi de Sant Jordi, Ramon Llull o Jaume Roig. Ambdues tradicions segurament es complementen i s'integren en la complexitat d'una producció ben pròpia, aparentment senzilla i inevitablement original.

Com Estellés va indicar «vaig pensar un dia d'emprar els noms de figures literàries excelses, com les d'Horaci, Virgili, Rufus Fest Avié, Ovidi. Això em permetia parlar de moltes coses que desagradablement ocorrien a la ciutat de València» (Aparicio 2003). El caràcter confessional dels llibres en què enllaça hàbilment amb algun clàssic aconsegueix curiosament un to personal malgrat la simbiosi de dues veus en l'enunciació d'un *jo* poètic dual, que representa la del poeta present i la figura de l'autor referent, tots dos confosos, interferits. Així doncs, mitjançant una distorsió poètica espacial i temporal i un enunciador que s'identifica i introdueix la veu d'un poeta anterior, Estellés podia expressar-se com un *veritable* exiliat com ho foren alguns poetes admirats –com Ovidi– que patiren el desterrament o l'allunyament de la seua terra. S'hi actualitzava novament el tractament de l'exili ara no solament amb la temàtica sinó també amb l'estratègia ficcional i enunciativa complexa basada en la presentació en primera persona de la veu pròpia com si fos de l'altre o de la veu de l'altre com a pròpia.

En les dues obres del títol del present apartat Estellés busca la integració amb un altre escriptor que va viure i sentir aquest exili: Ovidi i ar-Russafi. Segons apunta Dominic Keown (2000: 136) el poeta actual estableix una relació simbiòtica amb l'altre i «és capaç de viure en la seua pròpia carn l'experiència vital i les injustícies de la civilització europea des dels inicis fins als nostres dies». En ambdós casos són dues connexions amb la tradició literària anterior ja que es tracta d'un poeta llatí i un poeta andalusí de València. L'estratègia rau no sols a imitar l'estil o els temes del poeta referencial sinó sobretot a integrar-se en l'autor esmentat i aconseguir, mitjançant la introducció ficcional de la veu en primera persona, de reproduir-ne l'actitud poètica davant de les vivències subjectivament compartides –o més aviat intencionadament interferides i confoses. Com si en els versos parlassen els poetes referits. La doble diferència entre tots dos autors escollits, a part dels segles i les cultures a què pertanyen respectivament, respon al fet que sembla que ar-Russafi (el seu nom era Abu-abd-Al·là Muhammad) partí *voluntàriament* en moments d'agitació social de València envers Màlaga –on va viure la major part de la seua vida i va morir el 1177–; i el lloc nadiu distant va romandre present i mitificat a la seua obra posterior: certament és el mateix indret d'Estellés, València, i són ben coneguts els planys elegíacs del poeta andalusí

titulats «Nostàlgia» i «Elegia valenciana» sobre la seua terra llunyana. En canvi, pel que fa a Ovidi, nascut l'any 43 a. de C, aquest fou desterrat de Roma per edicte d'August i al voltant de l'any 8 d. de C. rebé l'ordre de marxar a l'exili de Tomis (avui Constança, a Romania), una colònia conquerida pels romans a la riba occidental del Pont Euxí o Mar Negre (Boyé 1965: 7). Al dolorós exili Ovidi, d'edat avançada, escriví les últimes obres *Tristes* i *Pòntiques*, amb elegies i epístoles plenes de dolor i de desig de retorn. Si a la primera obra el poeta llatí, més exaltat i punyent, esperava commoure August afalagat i obtenir-ne el perdó, després es convenç que no ho aconseguirà -morí a l'exili l'any 17 d. de C.- i només es conforma amb un canvi de lloc de residència més proper a la seua Roma, com es veu a la segona obra, més melangiosa (Boyé 1984: 9).

També cal esmentar que al conjunt *Mural del PaísValencià* hi ha el *Llibre de Borriana* amb la secció de dos sonets «Plant del desterrat», i *Cants de València* amb la secció de sis sonets «El poeta àrab de València, desterrat, recorda els béns passats i tracta de rescatar-los». Ambdues seccions són poemes lírics que connecten per la dicció i el to –i per la cronologia pròxima, ja que el *Mural* fou escrit entre 1974 i 1978 (Pérez Montaner 1996: XXXIII)– amb *Cercles del Russafí.*

Cercles del Russafí és un llibre escrit, segons l'autor, el 1973 i publicat el 1978, per tant, del període actual d'Estellés, i cal situar-lo, per tant, a les acaballes del franquisme. L'autor escollit com a equivalent o *alter ego* per tal d'expressar l'estat anímic de l'exiliat és ar-Russafi, nascut a Russafa, a València, a mitjan segle XII. Estellés hi presenta un conjunt de breus poemes lírics organitzats en tres parts, un epíleg i el cant final. El títol remet al nom del poeta àrab i al moviment de l'aigua que en llançar algun objecte va expandint-se i repetint-se: així, segurament, vol que els seus poemes arriben a algun indret, profund o llunyà. La citació prèvia és d'ar-Russafi i diu: «...i el seu record és com la frescor de l'aigua/ a les entranyes ardents...». El record és com l'aigua fresca que calma l'ardor interior: el record apaivaga i ajuda a suportar el pensament.

L'autor de Burjassot interfereix el que li és propi amb el que deriva de la figura de l'altre; al capdavall manipula i s'integra amb el poeta evocat i imita la seua veu i la seua actitud com a equivalents. Estellés vol ser ar-Russafi i es presenta primer com a aquell que viu un exili interior, captiu en la seua terra. La singularitat d'haver escollit per a la simbiosi o la confusió un poeta andalusí com a referent de la tradició anterior respon als lligams a València de tots dos. Estellés connecta amb els orígens i els inicis propis i del seu poble, no solament –quan cal– llatins o medievals catalans, sinó també –i convé no oblidar-ho–, àrabs -sovint marginats respecte a la cultura oficial.

Les tres parts de l'obra palesen les sensacions de pèrdua i absència per part d'aquell que constata els últims moments en la seua terra. La primera conté, d'una banda, setze poemes breus en què la primera persona es presenta cansada: «Endevine la mar./ Estic cansat. I deixe,/ sobre els papers, la mà/ com una pedra inútil» (poema I). La pedra a l'aigua genera cercles, la mà en els paper genera cercles: el poemes que van a algun indret de l'horitzó o de l'interior. Es refereix el combat, la derrota amarga (III), la ferida (IV) i la distància existencial del *jo* que se sent captiu. Hi ha el neguit i el dolor del patiment d'un exili present motivat per la captivitat de romandre i no per l'allunyament físic:

Cau un altre dia
sense dignitat.
Em quede.
Per sempre
seré exiliat
a la meua terra,
el més trist i amarg
dels exilis.
Passa
la vida de llarg.
Oh terres, oh gents
que tant he estimat!
Des d'on sóc allargue,
indefens, la mà.
(VI)

D'altra banda, hi ha a la primera part la sèrie de quatre poemes breus i sense títol titulada «Pausa del captiu», caracteritzada per l'apòstrofe líric protagonista sobre el temps passat perdut. La segona part consta de tres breus poemes sobre un *tu* poètic, que mantenen, a més, un ressò lorquià. La tercera part, amb sis poemes breus, manté l'apòstrofe líric del *tu* protagonista cansat i abandonat en la nit vital. Els dos poemes «A la manera d'un epíleg» recuperen el *jo* poètic que presenta el seu comiat d'absent o desterrat: la mort o la partida hi apareixen com a equivalents. Després, com a cloenda del llibre, hi ha els quinze poemes breus que constitueixen el «Cant del Russafí» que palesen la pervivència de la veu cantada en primera persona del poeta («No donaré detalls./

Si em miren les ferides/ sabran quin és el dany» VII), que recorda pur el seu paisatge: la mar, els arbres, les muntanyes o la torre de Xilvella; els textos: les homilies d'Organyà o el Tirant; tot el seu passat desdibuixat o alterat que vol mantenir intacte en el seu interior mentre constata l'allunyament respecte a l'exterior: «Desterrat per sempre,/ cante, desterrat» (XV). Evidentment aquests paisatge, textos o passat són els d'Estellés.

Pel que respecta a *Exili d'Ovidi*, aquesta és una obra amb un llarg procés d'elaboració. Els primers textos foren iniciats des de 1959 fins a 1977 i constitueixen la versió, mecanoscrita i originària, de dotze poemes –dels dèsset posteriors– d'«Els homenatges anònims», la part que funciona de preàmbul als set llibres, amb la qual cosa seria el primer punt de partida en la trajectòria d'Estellés en la intenció d'apropament intens a un poeta llatí. Després l'obra va créixer considerablement fins a 1982, any en què s'edità, en incrementar-se la resta dels llibres que l'integren. En algun moment inicial el poeta valencià va considerar que l'esbós de l'obra podia ser el segon volum d'*Els manuscrits de Burjassot*, com consta anotat en el mecanografiat de la primera versió reduïda. Com féu Ovidi –tant *Tristes* com *Pòntiques* s'organitzen cadascuna en diferents llibres, la primera en cinc i la segona en quatre–, l'obra d'Estellés és un llibre de llibres; i de fet s'estructura, a més d'aquest preàmbul, en set llibres.

«Els homenatges anònims», el preàmbul o part introductòria, ret homenatge a Ovidi, vocatiu i apòstrofe líric invocat constantment: s'hi festeja la mort del dictador («la llibertat ha retornat als carrers de roma», I) alhora que consagra la importància del poeta injustament desterrat i mort en l'exili. Són homenatges al poeta «escrits als murs de roma», per gent anònima: «et recordem, ovidi./ mai no t'oblidarem./ mai no haurem d'oblidar el teu exili». És un homenatge plural fet per la veu diversificada i unànime d'un *jo* poètic convergent amb l'enunciador:

> Aquest obscur fill d'un país petit
> Vol evocar, en tu, els exiliats,
> Els qui han patit captiveri i exili
> [...] oh tu, company de tenebres i de lluita.
> pel que hem patit amargs i conscients,
> per la feroç manca de llibertat,
> per aquest vent, per aquestes banderes,
> pel retrobat goig de la llengua pròpia
> que hem rescatat, escarborant la terra,
> i a poc a poc refem penosament

amb molt d'amor, i còlera també.
oh clandestí, oh tu, dolgut ovidi,
amic no oblidat, mai no oblidat pel poble
que ha respectat, a la nit, el teu nom
fosforescent de patiment i pena. [...]
(VI)

Des del primer llibre, «El pròleg», hi ha un canvi important en les veus de l'enunciat: ja no hi ha la veu d'un *jo* poètic que canta sobre el *tu* vocatiu-Ovidi sinó que és la veu d'Ovidi que intervé en primera persona com a protagonista. L'enunciador ja no invoca Ovidi sinó que li cedeix el *jo* i s'hi confon: tots dos són poetes i comparteixen «la llarga nit de la nostra desventura nacional» en un règim equivalent d'un tirà que els imposa viure «condemnat per sempre, exiliat de la meua terra». Fins i tot li pren fets biogràfics com el fet de compartir l'arribada de la nit i l'indret desconegut de la mar negra a què fou desterrat el poeta llatí: «sent arribar la nit a la meua vida com una mar/ negra, una mar de tarquim, una mar de betum/ que se m'engoleix [...]/ : no conec res, no conec res» (I).

El llibre segon, «El relat», conta el passat de la detenció, fins i tot la tortura, amb clares al·lusions a la repressió del règim franquista («em van traure de casa i van durme a la comissaria [...]/ a grapats m'arrancaven els cabells i les ungles dels peus», primer poema) i l'enviament a l'exili. El tercer llibre, «Adveniment de l'odi», i el quart, «Cants de mort», constaten el procés de l'odi, la desesperació, la solitud i la desolació («jo voldria cantar les grans penalitats de l'empresonament,/ de l'exili» (poema I del llibre quart), i finalment el desig de mort («vine, oh mort, vine per mi i pren-me com un feix», poema V). El procés de davallada es constata al llibre següent, «Fragments», i és progressiu i imparable: «em llevava coses la vida/ i mai no me les retornava./ em llevava les pells dels dits/ del cor» (poema IV). El llibre sisè són els solitaris «Diàlegs amb el seu membre», l'únic diàleg possible amb l'«ocell mullat» quan ja se sent «isolat i vell» respecte al passat evocat i irrecuperable.

El darrer llibre, el setè, és, com el darrer d'Ovidi, «Pòntiques». Ovidi –la ficció exiliada d'Estellés–, perseguit, reprimit i condemnat, es demana pels motius desconeguts

6 . Algunes de les possibles causes foren l'acusació de llibertinatge per l'*Ars amandi* ovidià, o l'enemistat de Lívia, muller d'August, segurament implicada en l'edicte del desterrament.

que han motivat el seu exili («és que mai no hauré de saber quina ha estat la causa/ determinant del meu molt vergonyós exili, oh mesquins?», XV).[6] Víctimes del seu règim, tanmateix, tots dos poetes comparteixen el fet de deixar la seua crònica testimonial escrita amb voluntat de posteritat.

direu de mi: retòric, propens a la mollesa, atent a les efusions
eròtiques. parlareu de mi menyspreant el meu brillant llatí.
direu: no ha aportat res, com ni siguen certes amenitats del catre.
però jo us assegure, solemnes fills de mala mare, que deixaré
un senyal molt amarg i perdurable en la nostra literatura: aquell
que clama contra l'excés del poder i deixa
inerme la criatura, sota els turments de l'exili.
aneu a mamar tots!
(VII)

Ovidi representa el poeta digne i independent, amb qui Estellés conparteix l'estima respecte a la llunyana Roma/València desfigurada pel règim present però alhora viva i intacta en el seu record. Les interferències espacials i temporals permeten que el *jo* poètic que representa Ovidi fins i tot recorde la seua terra nadiua amb els amics que no partiren, entre els quals hi ha l'autor de Burjassot, el seu equivalent –esdevingut ficcionalment *ell*– que hi ha romàs: «l'estellés, si de cas, podria dir-me quin és el seu nom, què serà, però,/ de l'estellés, fuster, sanchis guarner, ventura, els meus amics valencians?» (XIV).

Amb un crit d'alegria evocava Carles Riba el seu temple escollit. També Ovidi o Estellés tenen un crit semblant, però respecte al dictador: «celebraré la teua mort amb un crit d'alegria», un crit compartit i personal mitjançant el qual fan seua la realitat de l'exili sentit en la seua terra desitjada: «roma és en mi. roma és exiliada com jo i on jo./ roma blasma i se'n plany de mi, que sóc abandonat de tothom però/ puc enlairar, amb un sol mot del meu llatí, una bandera, una/ vela. [...]/ llibertat...» (XVII).

Ferran Carbó
Universitat de València

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Andrés Estellés, V. (1971) *Llibre de meravelles*, València, L'estel.
— (1971) *La clau que obri tots els panys*, València, Diputació Provincial.
— (1974) *Llibre d'exilis*, dins *Les pedres de l'àmfora. Obra completa 2.* València, Eliseu Climent editor.
— (1978) *Cercles del Russafí*, dins *Balanç de mar. Obra completa 4.* València, Eliseu Climent editor.
— (1982) *Exili d'Ovidi*, dins *Versos per a Jackeley. Obra completa 7.* València, Eliseu Climent editor.
— (1988) *Primera soledad*, València, IVEI, Alfons el Magnànim.
— (1996) *Llibre de Borriana* i *Cants de València*, dins *Mural del País Valencià.* València, Eliseu Climent editor.
Andrés Lorente, C. (2004) «Introducció» a *Mort i Pam. Antologia poètica*, de V.A. Estellés, València. Carena edicions. pp. IX-XV.
Aparicio, M. (1997) *La tradició literària catalana medieval en la poesia de Vicent Andrés Estellés*, Universitat de València, memòria de llicenciatura inèdita.
— (1999) «El *Llibre de meravelles* de Vicent Andrés Estellés: entre la tradició i la modernitat», *Revue d'Études Catalanes*, 2, Montpeller, Universitat, pp. 41-60.
— (2003) «Els orígens literaris de Vicent Andrés Estellés», *Serra d'Or* 519, pp. 25-28.
Balaguer, E. (2000) «*Engagement* i realisme en la poesia de Vicent Andrés Estellés (a propòsit de *Llibre d'exilis*», dins *Les literatures catalana i francesa: postguerra i* engagement, a cura de Ferran Carbó, Dolors Jiménez, Elena Real i Ramon X. Rosselló, Barcelona, PAM, pp. 33-46.
Ballester, J. (1995) *La poesia catalana de postguerra al País Valencià,* València, Eliseu Climent editor.
Boyé, C (1965) «Introducció» a *Tristes*, d'Ovidi, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 2 vols. pp. 7-50.
— (1984) «Pròleg» a *Pòntiques*, d'Ovidi, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 2 vols. pp. 7-17.
Carbó, F. (2003a) «*I evocaràs –t'ho jure– l'Estellés.* Vicent Andrés Estellés i la poesia de postguerra», *Serra d' Or* 519, pp. 20-24.

— (2003b) «A propòsit d'un trilogia determinant en la primera evolució de Vicent Andrés Estellés», *Miscel·lània Joan Veny 3. Estudis de llengua i literatura catalanes,* Barcelona, PAM, pp. 243-259.

— (2004) «Els inicis de Vicent Andrés Estellés i la poesia dels anys cinquanta», *Vicent Andrés Estellés*, de Ferran Carbó, Enric Balaguer i Lluis Meseguer (eds.), València, IIFV.

CARBÓ, F., BALAGUER, E. & MESEGUER, L. (eds.) (2004) *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, IIFV.

CARBÓ, F. & SIMBOR, V. (1993) *La recuperació literària en la postguerra valenciana (1939-1972)*, València/ Barcelona, IIFV/ PAM.

CASTELLET, J. M. & MOLAS, J. (1963) *Poesia catalana del segle XX,* Barcelona, Edicions 62.

FUSTER, J. (1972) «Nota –provisional i improvisada– sobre la poesia de Vicent Andrés Estellés», introducció a *Recomane tenebres, Obra completa 1,* de V. A. Estellés, València, Eliseu Climent editor, pp. 17-36.

KEOWN, D. (2000) *Polifonia de la subversió. La veu col·lectiva de Vicent Andrés Estellés*,València, Tàndem.

L'AIGUADOLÇ (2003) tardor, 28-29. Dossier: «Homenatge a Vicent Andrés Estellés», pp. 9-180.

LLETRES DE CANVI (1982) febrer, 7. Dossier: «Vicent Andrés Estellés», pp. 29-86.

MEDINA, J. (1977) «Les *Horacianes* de Vicent Andrés Estellés», *Els Marges,* pp. 105-111.

PARCERISAS, F. (1991) «Funcions i figures de Vicent Andrés Estellés» i «Un aspecte sobre la poesia de Vicent Andrés Estellés», dins *L'objecte immediat,* Barcelona, Curial, pp. 194-244.

PÉREZ MONTANER, J. (1984) «Paròdia i dicció en les *Èglogues* d'Estellés», *Miscel·lània Sanchis Guarner*, I, València, Quaderns de Filologia, Universitat, pp. 261-266.

— (1990) «Epíleg» a *Sonata d'Isabel. Obra completa 10*, de V. A. Estellés, València, Eliseu Climent editor.

— (1993) «Introducció» a *Antologia poètica* de V. A. Estellés, València, Consell Valencià de Cultura, pp. 7-17.

— (1994) *Poesia i record. A propòsit d'un poema del* Llibre de meravelles *de Vicent Andrés Estellés*, València, La forest d'Arana.

— (1996) «El Cant general dels pobles valencians» introducció a *Mural del País Valencià* de V. A. Estellés, València, Elisieu Climent editor, pp. IX-XLV.

Pérez Montaner, J. & Salvador, V. (1981) *Una aproximació a Vicent Andrés Estellés,* València, Eliseu Climent editor.

Piera, J. (1983) «Pròleg» a *Poemes de l'orient d'Al-andalus*, Barcelona, Edicions 62, pp. 5-18.

Revue d'Études Catalanes (1999) 2. Dossier: «Vicent Andrés Estellés», Montpeller, Universitat Paul Valéry, pp. 6-26.

Riba, C. (1968) «Notes» a *Elegies de Bierville,* Barcelona, Edicions 62, Antologia catalana, pp. 51-55.

Salvador, V. (1982) «L'estructura col·loquial del poema: un estudi de *L'Hotel París*», *Lletres de Canvi*, 7, febrer, pp. 45-54.

— (1988) «Toponímia i semiòtica poètica: unes reflexions sobre l'escriptura estellesiana», *La frontera literària*, Barcelona, PPU, pp. 103-115.

— (2000) «Eros i retòrica d'Estellés» i «Burjassot/Hamburg: la seducció europea en la poesia estellesiana», dins *Poesia, ciutat oberta*, València, Tàndem, pp. 65-90.

Saó (2003) agost, 275. Dossier «Vicent Andrés Estellés», pp. 21-36.

Serra d'Or (2003) març, 519. Dossier «Deu anys sense Vicent Andrés Estellés», pp. 20-31.

Triadú, J. (1985) *La poesia catalana de postguerra*, Barcelona, Edicions 62.

SANTI CORTÉS

SETZE POEMES VALENCIANS D'EXILI

INTRODUCCIÓ

El projecte de confeccionar un recull de poesia valenciana de l'exili data de 1953. En fou Angelí Castanyer el promotor, tot i que no pogué concretar-lo per manca d'originals. Aleshores, emplaçà altres poetes refugiats: Eduard Buïl i Francesc Puig Espert, però aquests, sense obra ni inspiració i abassegats per les càrregues familiars i laborals, no es trobaven en condicions de col·laborar-hi. A Buïl, que treballava de comptable a Casablanca en una empresa d'exportació de fruita, la residència lluny de València li havia estroncat l'afany creador: «1940 a 1957 és Àfrica. Em falta la saba de la meua terra i sóc planta que es mustiga i no dóna flor».[1] I a Puig Espert l'esfondrament del seu món anterior i la lluita per la supervivència l'havien aclaparat i desmotivat: «Jo, que en l'emigració a penes guarde el record de mes passades "glòries", sols visc entregat a mon casal familiar, content de l'anonimat en què voluntàriament m'he enclòs, i procurant refer la meva vida».[2] Tanmateix, superat aquest pessimisme inicial, tots dos

1. «Versos dels quaranta als setenta-quatre anys, 1938 al 1972», dins *A travers d'una vida. Versos valencians*, València: Publicacions de l'Agrupació Literària «Amigos de la Poesía», 1972, p. 161.
2. Carta a Angelí Castanyer (Asnières, Seine, 10-XI-1946).

retornaren a la poesia. El primer d'ençà que va retrobar-se amb la seua ciutat natal: «Des de 1957 a 1966 vinc a la meua terra tots els anys i bec en les essències del meu país i em renove i vivifique». I Puig Espert perquè decidí trencar l'aïllament i presentar-se als Jocs Florals de la Llengua Catalana celebrats el 1956 a Cambridge.[3]

L'objectiu, doncs, de l'antologia prevista per Castanyer: recollir i testimoniar la presència de veus poètiques valencianes en l'exili, fou una mica precipitat. En primer lloc, perquè alguns dels protagonistes visqueren temporalment dominats per una situació d'impotència creativa; d'altres: Artur Perucho i Frederic [Martínez] Minyana, poetes en la joventut, feia temps que havien abandonat la lírica;[4] i els nous –Joan Sapiña i Francesc Alcalà Llorente–, amb prou feines tenien obra escrita en la nostra llengua o aviat la traduïren al castellà. A més, l'únic llibre editat fins aleshores: *Interiors* (Montpeller, 1946), d'Emili Gascó Contell, no tingué continuïtat. I no hem d'oblidar que els poetes més representatius: Francesc Almela i Vives, Bernat Artola Tomàs, Miquel Duran de València, Lluís Guarner, Daniel Martínez Ferrando, Enric Navarro Borràs, Enric Soler Godes, Maximilià Thous Llorens i Carles Salvador, van quedar-se dins, en un exili interior marcat per la censura, la resistència i la pesantor d'un temps inacabable i quaresmal.

Ara, escolats anys i panys, hem pogut reunir un conjunt significatiu de poemes valencians. Conste, però, que aquesta és una selecció basada en temes ben concrets: la separació forçosa de la pàtria, la nostàlgia, el desig de retorn i la sàtira política contra els dictadors, és a dir, els més característics o intrínsecs a l'exili. Però, molts dels textos, cal advertir-ho, no presenten gaire interés: són creacions incidentals i pertanyen a escriptors secundaris; si els incloem és en funció del contingut, no pas de les qualitats literàries. Podem classificar-los en politicofallers i de caire patrioticoenyoradís. Els primers, publicats dins els fullets explicatius de les falles de Texcoco i Perpinyà, ridiculitzen els vencedors de la guerra civil espanyola, com també l'engendrament i la mort fictícia de Hitler, executat per un llaurador valencià. Deuen ser les úniques

3. Hi obtingué un accèssit a la Viola d'Or, amb el poema «A la Verge dels Desemparats. Pregària», reproduït en aquesta selecció.

4. Perucho, participant a la «III Taula de Poesia», fou un dels poetes integrats dins el recull *La poesia valenciana en 1930*. Minyana es féu conéixer a la revista *Taula de Lletres Valencianes* amb «El Mar (balada i romanç)». Fou també un dels col·laboradors a la «II Taula de Poesia», amb la particularitat que un dels seus textos, «El peixcador foll», fou recitat per l'eminent actriu catalana Margarida Xirgu a l'acte inaugural (Josep Iborra 1982: 91 i 93).

mostres de poesia política nostrada a l'exili,[5] per això resulten curioses i pel contrast amb els versos fallers de l'interior, els quals o magnificaven la figura de Franco:

> Modern Sant Jordi de l'Espanya eterna,
> Cabdill invicte, aniquilà el Dragó,
> i altra vegada brilla la llanterna
> que, amb foc de llar, encén la Tradició[6]

o invitaven València a entusiasmar-se per l'eradicació de les doctrines dissolvents:

> Riu, que et riuen els cors
> que han sofert tanta i tanta heretgia
> i que hui ja eixugant els llurs plors
> t'han fet falles de sana alegria
> arrancant del passat mortes flors.[7]

Aquestes dues primeres falles d'exili, que conjuraven l'assentament definitiu de Franco en el poder, s'aixecaren pensant en l'oportunitat d'un retorn immediat. Els poemes «All-i-oli» i «Falla de Texcoco» pertanyen a la foguera de la Casa Regional Valenciana de Mèxic, plantada el 1945 amb l'objectiu que el foc corrector reduís «a cendra un passat d'ignomínia» i fes renàixer «la tradició en una València plena de llibertat i esplendor». Foren nomenats fallers honorífics l'historiador Rafael Altamira i el militar Francisco Llano de la Encomienda. Així mateix, «Cremem a Franco» és un dels textos integrats dins el recull corresponent a la *Falla de la plaça del Pont d'Envestit*, bastida el 1946 pels refugiats valencians a Perpinyà. L'exiliat Joaquim Sánchez Pomar, exsecretari del Comité Central Faller, comentava així la intencionalitat del monument:

5. Per a la poesia política valenciana en general, veg. Josep Iborra (1974: 191-199), Ricard Blasco (1979: 285-291), Vicent Simbor (1988: 205-207) i Santi Cortés (1995b: 136-147). I per a les falles antifeixistes del 1937, Manuel Garcia (1978: 34-37) i Manuel Aznar Soler (1986: 201-235).

6. Poema de Francesc Caballero Muñoz recollit en Cortés / Catalunya (1990: 114-115). Aparegué el 1940 dins la revista *Pensat i Fet*.

7. Poema de Vicent Casp: «Riu, València, riu» publicat, com l'anterior, en la mateixa data i el mateix lloc.

> Els valencians residents a Perpinyà que la tragèdia espanyola els ha privat de continuar aquesta tradició folklòrica, han volgut enguany plantar la seua falla posant en ella, el més odiós no ja del poble valencià sinó de tot el món: Franco. Simbòlicament, Franco serà cremat, i l'espectacle de veure aquest Ninot, símbol de tirans, menjat per les flames donarà una idea de quan sublim deuria d'ésser poder-lo veure cremar viu. Perpinyà té falla enguany i els valencians enyorant la seua València viuran unes hores de sabor valencià pensant en els germans que, junt al Micalet, festegen les falles sense donar-li a la festa el caliu sincer, ja que la "democràcia" els impedeix l'expressió. Pensarem també en aquells altres [els empresonats de la dictadura] que des de [el penal de] Sant Miquel dels Reis escoltaran els sorolls de músiques i traques però falles no en veuran».[8]

Quant als poemes patriòtics i d'enyor, tretze en total, procedeixen de llibres i revistes editats a València, Mèxic, París i Montpeller. Canten l'amor a la pàtria perduda, la idealització de la terra, l'emotivitat dels records, les temences de la separació, l'esperança en la tornada; insten a conservar la identitat, remarquen la fidelitat a la llengua i a l'agre com a factors de consolació en la distància i preguen devotament la protecció per als desterrats. Els únics relativament allunyats d'aquesta

8. També aquest opuscle inclogué el sonet «La falla», del català Esteve Batlle, que reproduïm a tall de curiositat:

> València i Rosselló; dues germanes
> que ara, en l'exili, s'han donat les mans
> per fer reviure, a Franca, les profanes
> i belles tradicions dels catalans.
>
> Que avui, entre ballades de sardanes,
> suggeridores de records llunyans,
> al mig de la més gran de les rotllanes
> hi han bastit una Falla els valencians.
>
> Expressió popular de l'art que dóna
> forma a un desig concret i l'esperona
> a fer mostra d'enginy i bon humor.
>
> Tant de bo! que quan cremi aquesta Falla
> veiem la fi, no d'un ninot de palla,
> sinó la mort real del Dictador.

temàtica són els d'Angelí Castanyer, que expressen o una actitud crítica contra el cofoisme d'una València sotmesa i inconscient o invoquen el retorn de les tradicions autòctones i el dret a una existència en llibertat. Des del punt de vista ortogràfic estan millor escrits que els anteriors, no debades tenen més pretensions; i llurs autors, col·laboradors de les revistes més exigents de l'època –*Taula de Lletres Valencianes*, *El País Valencià*, *Timó*–, etc., participaren activament en el procés de dignificació de la llengua.[9] Cap d'ells, però, no és un poeta de primer rengle. Només salven la cara Puig Espert i Castanyer, tot i que amb reticències i amb el ben entés que ni són literats en estat pur ni ambicionen l'elaboració d'una obra contundent; responen més aviat al perfil del «nacionalista polivalent», és a dir, d'aquell que contribueix al redreçament del poble valencià tant des de la implicació política activa com des del compromís amb la literatura (V. Simbor 1988: 127).[10]

Angelí Castanyer edità el 1954 el llibre de poesies *Miratge*, que costejà «de la seua butxaca encara que en la contraportada va presentar-lo com el primer volum d'una hipotètica col·lecció de publicacions: "Quaderns literaris del Casal Valencià de París"» (Àngel Castanyer 2003: 45; Cucó / Cortés 1997: 250). I Puig Espert encabí la major part de l'obra produïda a l'emigració al recull *Hortolans* (1967), publicat pòstumament amb pròleg de Nicolau Primitiu. Tots dos, bé que des de l'exili, faran part de la tendència neopopularista representada per Carles Salvador i el seu grup. Era el lloc que triaren i el que els pertocava per edat, convicció, antecedents, condició, perquè

9. Buïl, per exemple, havia publicat els articles «La pobra parla valenciana de hui» (*Taula de Lletres Valencianes*, 9, juny 1928) i «¡Parleu valencià!» (*El Mercantil Valenciano*, 29-V-1936, reproduït en Cucó / Blasco 1992: 345-346). D'ell són les paraules següents: «Sobre un poble que oblida la seua llengua, que és la seua ànima, és difícil reconstruir la perduda nacionalitat perquè eixe oblit vol dir que es resigna, que es conforma a viure sense personalitat i sense autonomia, sense eixa autodeterminació que tot home digne reclama per a si mateixa i que és inexplicable que la suma d'homes dignes no l'exigixca per al seu poble». Puig Espert, que intervingué com a representant de la Joventut Nacionalista Republicana en la Diada de la Llengua Catalana, pertanyé al grup d'«escriptors, i activistes político-nacionalistes [...], més renovadors del moment», els quals, anota Vicent Simbor (1988: 28): «parteixen dels pressupòsits de la unitat lingüística i la pertinença del parlar valencià a la llengua catalana i empren una normativa ortogràfica basada i acostada, [...], a les propostes de *L'Avenç* i, després, de l'Institut d'Estudis Catalans». Darrerament, Castanyer féu part de la direcció de Proa, l'entitat que integrava tots els corrents del valencianisme en defensa de la llengua i de la cultura.

10. A. Castanyer (París [1955]) ho explicava epistolarment a Fuster: «La meua labor pròpiament literària –deia– no és extensa ni ho podria ser car he fet, intencionadament, tot el que a l'època era deure fer en el valencianisme, fins i tot el deure de deixar de fer versos per dispersar-se directament entre el poble: acció, treball d'organització i direcció, propaganda, etc., per tal de conduir el fervor o la [...] dels altres al terreny que resultara més pràctic a la causa».

concebien la poesia com un acte de servei i perquè l'exili, tot i que els féu incorporar temes nous, a penes va canviar-los l'estil.[11]

Per a l'edició d'aquests poemes hem esmenat el lèxic i normalitzat l'ortografia; però en casos determinats, a efectes de conservació de la rima, no hem modificat els castellanismes ni d'altres irregularitats expressives.

Santi Cortés

TEXTOS

POEMES POLITICOFALLERS

1. «All-i-oli», de Serafí Salort

Ensenyant (Castelló de la Plana, ?-Mèxic, D. F., 1964). Escrigué *Càstor i Elèrcia* (Castelló de la Plana, 1936), un conte per a infants on denuncia l'enveja i la maldat. Com tants altres mestres fou separat del Magisteri probablement a causa de la militància en Esquerra Valenciana i per abandonament del lloc de treball. A l'exili a Mèxic no pogué exercir de docent, fou encarregat d'obres, venedor de productes diversos i empleat en la secció de blanqueig en una fàbrica de fils de cosir. El seu coneixement escrit del valencià era molt acceptable, com ho demostren les col·laboracions a la revista *Senyera* (Cortés 1995a: 220) i sobretot la correspondència epistolar amb Soler Godes, amb qui intercanvià tota mena de publicacions: didàctiques, literàries, infantils, d'informació general, etc. Estigué en contacte així mateix amb Carles Salvador i Bernat Artola. En aquestes quartetes on s'enumeren els triomfadors de la guerra, els «macarrons» al·ludits són els italians i l'expressió «pas d'ànec» es refereix al clàssic pas de desfilada de l'exèrcit alemany.

Posa en un plat, no molt net,
dos unces de *señoritos*,

11. A les composicions paisatgístiques, Josep V. Frechina (2001: 28) assenyala com a única alteració el fet de derivar envers un «neollorentisme trist», ja que «el paisatge cordial de l'horta es tiny sobtadament d'amargor i desesperança».

un quilo de requetés,
tres quarts d'unça de
moritos.

Macarrons, els que vulgues
(no fan gust ni fan color);
Falangistes que *comulguen*
amb uns credos de retor,

posa'n u, i en són massa;
de «pas d'ànec» un grapat,
un trosset de carabassa
(ací són ell i el cunyat).

Remena açò en un morter
i, quan estigues cansat...
tira el morter al carrer:
a bon segur... restes fart.

2. «Falla de Texcoco», de Francesc Alcalà Llorente

Gerent empresarial i escriptor (València, 1908-Mèxic, D. F., 1998). El 1927 participà a la «I Taula de Poesia». Milità en l'Agrupació Republicana Valencianista i més endavant en el Partido Republicano Federal. S'exilià a Mèxic, on presidí la Casa Regional Valenciana. Tot i que fou col·laborador de la revista catalana

Quaderns de l'Exili (Coyoacán, Mèxic, 1943-1947) i vocal de l'Institut Català de Cultura, amb el temps renuncià a aquestes vinculacions catalanistes i defensà plantejaments afins al secessionisme blaver.

Doncs, senyors... I va de conte.

N'hi havia en un bosc allunyat
Un déu de mig gallet,
Que portava cornamenta al cap,
Adornant el casc guerrer.

Wotan li deien; i era tan bruto,
Que quan solia rotar,
Tremolava d'ensurt el
burro,
I s'afonava el palau reial.
Un dia es va enamorar,
D'una xicona meravellosa:
¡Cent dotze quilos! sense comptar
La carabassa enorme de darrere,
I els dos melons de davant.

Brunilda, la xiqueta, princesa
del més alt llinatge,
li donà el sí, amb promesa
de respectar el maridatge...
I de fer la seua voluntat.

... I aplegà el dia esplendorós
Pel nostre feliç immortal.

Brunilda s'havia vestit,
de verd, roig i blanc.
Lluïa el rull cabell
Com *panotxa* platinà

La seua mirada resplendia
Mirant d'un ull al marit,
I de l'altre al capellà.
L'aire estava ple de poesia
I d'olor de *valladar*.

Les marotetes volaven
en majestuós planejar.
I el burro estava dormint,
segur de no ésser molestat.

Seguía la cerimònia,
un alegre berenar:
Raves, creïlles, tomata,
De totes herbes, enciam,

Cervells de mosquit viudo,
Mantega en *ersatz*,
Botifarres de gos amb all-i-oli,
I merengues d'eixos blancs.

Menjaren com a xinxes.
I n'hi hagué convidat
Que va trencar la *pretina*,
De tant com s'havia inflat.

La nit aplegà, aleshores,
I la lluna va llançar,
Tres llampecs d'ironia,
I un *guinyo* de municipal.

El nostre heroi, com no podia,
A la seua dona carregar,
Demanà ajuda al lloctinent,
Prometent fer-lo capità.

I agafant-la, l'u dels peus,
I l'altre del cap.
Entraren gojosos a la cambra,
Al ritme d'un himne triomfal.

El nostre déu, de seguida,
Hagué d'anar al corral.
I Brunilda, avergonyida,
Confongué el marit amb el capità.

D'este històric casament,
Un hereu, al set mesos, arribà.
I el pare, creent en la sort,
Al seu fill, Hitler batejà.
El «Bell Adolf» tingué mestres
Que eren divins i humans:
Mart per l'estratègia,
Hèrcules per al treball.
«Ull de pèsol» per la política.
I un paleta per a pintar.

Cresqué prou apressa,
Sempre alçant el braç.
En un gest de profeta.
O d'aquell que rep
bufetà.

Els seus vassalls, alegres
De tindre amo tan ben plantat,
Li regalaren la presidència,
Del Reich Gran Alemany.

I perquè el Führer descanse,
I no es fatigue molt el braç
Com a un símbol d'obediència,
D' or... li feren la mà.

Al sentir-se dictador,
I fill directe de Wotan,
Per pessigolles i sudetes,
Al món la guerra declarà.

Lluità contra servis, anglesos,
polacs, grecs i americans,
Francesos, belgues i russos.
Fent més mal que una tronà.

Abans, havia provat a Espanya,
el seu exèrcit immortal.
El que corregué a Brunete.
El que fallà a la Capital.
El que ajudà Franco.
–son deixeble admirat–.
I al començar a desfer-se,
a mans dels aliats.

Segur que en Espanya pensava,
Recordant la *bufetà.*
Per mor de apanyar-ho,
A Madrid hagué d'anar,

Desempolsant la promesa,
Que Franquito li donà,
De defendre el seu país,
Si els russos aplegaven allà.

Però, en lloc del tio Paco,
(Que ja estava soterrat)
Tingué la sort de trobar-se,
A un llaurador valencià.

Que, callat i amb bones formes,
D'una orella el va agafar,
I xano, xano, per muntanyes.
A València el va portar.

Sense dir mut a ningú,
Al Micalet el féu muntar,
I quan estava a l'espadanya,
Per inadvertència l'espentà.

Caigué a l'hora zero,
Foradant el carrer amb el cap.
Quatre velles el soterraren,
Entre graneres i cants.
I ací acaba la història
d'Hitler, l'*endiosat*.
Entropessà amb un llaurador...
¡In pace, requiescat!
I si pot ésser mentida.
També pot ésser veritat.

Al lector:
Este és el llibret.
D'una falla improvisà.
Si els versos són roïns.
Ajuda amb ells la cremà

3. «Cremem a Franco», de Joan Miquel Romà Mas

Mestre i escriptor (Xaló, la Marina Alta, 1914-València, 1978). Col·laborador de la revista *Nueva Cultura* i de la UEAP (Unión de Escritores y Artistas Proletarios). S'exilià a Perpinyà, posteriorment a Varsòvia. És autor de *Romances de sombra y fuego* (Perpinyà, 1946), *Tres poemas* (Perpinyà, 1948), *Selección de poesía para niños* (1961) i *De oscura transparencia* (1965), aquests darrers escrits i publicats a l'interior. Va traduir al castellà l'escriptor polonés Stanislav Ignacy Witkiewitz. En la dècada dels 60 s'interessà pel valencianisme cultural, participà com a jurat als «Premis Octubre» i impartí classes de valencià (Manuel Garcia 1995: 363-364).

Mireu eixos deshonrats
que porten la carabassa
a la plaça del mercat:

El Capital *financiero*
amb la Falange i els moros
aguanten als del clero.

Espanya és la carabassa
tan buida com el seu cap
i que el dolor la traspassa.
Està plena de dolors,
d'infàmies i robatoris,
d'assassinats i presons.

I aquell que en el cavallet,
porta una espasa en la mà,
no cal que us diga qui és.

Sobre ruïnes i morts
en equilibri s'aguanten,
però tenen mala sort.

Perquè a eixe que té la tranca
li diuen Juan Espanyol
i el camí els entrebanca.

I en pegant la primer bitlla
tot el món es tirarà
a canviar la truita.

En la forca penjaran
a Paco el Sord quan s'ajunten
els que són i els que seran.

Mentrestant la
Democràcia
busca l'imperi espanyol
que feia l'aristocràcia.

I el xiquet en un cantó
sobre la Falange pixa
com es pixa en un llautó.

A les dotze de la nit
Franco cremarà en la falla
entre traques i esclafits.

POEMES PATRIÒTICS I D'ENYOR

4. «Exili», de Francesc Alcalà Llorente

El periodista i polític alacantí Carles Esplà, al pròleg del llibre *Exilio* (Mèxic, 1946), d'Alcalà Llorente, assenyala que la poesia d'aquest, malgrat ser pensada en la llengua pròpia, s'ha escrit en castellà. Alcalà havia expressat el propòsit de poetitzar el drama de la guerra i de l'exili en la nostra llengua; tanmateix, siga perquè li mancava el domini de l'idioma, el talent creador i el convenciment necessari, aquest projecte es quedà en un simple manifest d'intencions (Cortés 1993: 111, n. 38). De fet, els seus poemes valencians foren pocs i sense interés. «Exili» aparegué per primera vegada a *Levante*, 3 (Mèxic, D. F. juny, 1943), p. 4.

Detingueu la meua ànima que l'exili desnuga
Nostra terra, terra verda que el seu record ajuda
Una blanca primavera quallada d'atzahars
I un reflex de sol en els brunyits cristalls.

Sommis agafats en el ferro
D'un trist i pesat desterro
¿Podré evocar els teus miratges
Entre la boira d'altres paisatges?

«Micalet» que tanques el cel
¿Segueixes tan alt com quan jo era xiquet?

Pobles endormits baix un nuvolat de plors
Als quals una pàl·lida llum tant ressalta
La punxeguda silueta del fumeral sense falta
Que els negres senders en els jardins sense flors.

Melodies amb fum de fàbrica
Nits sense lluna i sense ànima
¿Per què no trenqueu les heures
Que us lliguen a les pedres?
Terres ocres de pluges i ferrers
¡Voreu el color verd dels meus tarongers!

Soledat del camp cobert de neu
Soledat del carrer inflat de gent
Alçaré en el teu si una blanca masia
I aguardaré en la porta l'arribada del dia

En què oblidarem els plors
I s'esvaniran els records
Dels dies amb fum de fàbrica
I de les nits sense lluna i sense ànima.

«Micalet» que tanques el cel
¿Encara em veus, estant tan lluny i tan vell?
(França, desembre 1941)

5. «Promesa», de Francesc Alcalà Llorente

Publicat a la revista *Senyera*, 92 (Mèxic, D. F., desembre, 1962), p. 7. Fa part igualment del llibre *Exilio*.

Un dia arribarà en què els peus
joiosos per traspassar l'atri pairal
dansen un trenat de clars trespeus
al ritme sonor d'un himne triomfal.

I si els anys, amb son pes infernal
m' obliguen a arrastrar-los arrel
compliré, malgrat l'impediment, aquest anhel,
i a genollons, creuaré la línia ideal.

6. «Als valencians absents» (fragment), d'Eduard Buïl

Periodista i autor teatral (València, 1898-1973). Buïl, compartia amb Angelí Castanyer un origen social modest i una formació autodidacta; tot dos s'iniciaren en el valencianisme en Lo Rat Penat, on conegueren Puig Espert, una mica major però implicat com ells en la lluita per renovar aquest refugi d'«intel·lectuals» revellits. Segons Castanyer (1971), *El Mercantil Valenciano* li «confià una pàgina especial en llengua valenciana, que és la primera en aparéixer a la premsa diària». Fou militant del PSOE i director del diari *Adelante* (1937-1939), òrgan de la Federació Socialista Valenciana. El poeta Miquel Duran de València li dedicà el poema «Llibertat». S'exilià a l'Àfrica del Nord. L'obra poètica completa la va recollir al volum *A travers* [sic] *d'una vida. Versos Valencians*, prologat per Manuel Sanchis Guarner. L'exemplar que li dedicà diu: «Per al professor Sanchis Guarner que tant sap de coses de la nostra terra, home obert i progressiu i que m'ha honrat prologant el meu llibre. Amb afecte, admiració i gratitud». Com a poeta, Fuster (1980: 54) l'inscriu dins «el gros de la poesia valenciana, la tradició encara renaixentista, que segueix el seu curs incessant». Ha estudiat la seua trajectòria Josep J. Conill (1991: 19-57). Aquest poema, publicat sencer al recull suara mencionat, pp. 185-186, i a la revista *Senyera*, 187-188 (Mèxic, D. F., juliol-agost, 1971), p. 17, fou compost en homenatge als exiliats i amb motiu del XXé aniversari d'aquesta publicació dels valencians a Mèxic de la qual era col·laborador.

[...]
Sou roses d'un roser, branques disperses
d'eixe arbre frondós que es diu la Pàtria
i a l'estar lluny pareix que cada dia
torna a fer mal la nafra.
Feu falta a l'arbre de la terra nostra
i es queixa dolçament, com si plorara.

Valencians expatriats: En vostres somnis
la imatge de València es retrata:
El Micalet altiu, torre de glòria,
la festa de carrer, la nòvia maca,
els racons familiars de la infantesa,
la Fira de Juliol que a l'aire llança

les mil fletxes d'or de les eixides
i els virils esclafits d'ardenta traca,
la campana del poble en què nasquéreu
front a l'horta florida i perfumada,
campaneta sonora en tota festa,
la que canta al matí en rompre l'alba,
que té com un ressò de meravella,
una nota argentina que s'enlaira.
Siga «Senyera» el foc que vos anime,
que conserve l'esclat i la nostàlgia,
que guarde les essències de la terra...
No renuncieu mai, mai, a contemplar-la.

Valencians expatriats: Sobre els oceans,
a través de la mar immensa i ampla,
per damunt de l'oblit i de la incúria,
a través dels anys i la distància,
sobre les ones que les platges besen,
sota el sol que per tot sa llum irr[à]dia
no hi haurà un valencià que avui no envie
un fort abraç fratern de banda a banda
de la terra buscant un cor germà
en ideals, en fe i en esperança.

(Mèxic, 1971)

7. «Absència», d'Eduard Buïl

Fragment del poema «La cançó de l'absent», escrit probablement a Casablanca. Consta d'altres quatre parts: «Afirmació», «Retorn», «Crit» i «Himne». Publicat al volum esmentat, pp. 168-171.

Un dia, amb gran tristor, deixí València
i aní pel mon morint-me d'enyorança.
Fràgil ploma va ésser la meua llança

mes neta estava sempre ma consciència.
En el fons del meu cor duguí l'essència
que havia de mantindre l'esperança.
Buscant en la tempesta la bonança,
m'enllumenà l'esclat de ta presència.
Una estreta en el pit si et nomenava,
les llàgrimes als ulls si et sentia,
una angoixa de mort si et recordava...
València del meu cor, jo em moria
i solament la llengua que parlava
era en el meu dolor llum i alegria.
(1965. Lluny de València)

8. «Tam-Tàm», d'Angelí Castanyer

Polític i escriptor (Huéneja, Granada, 1905-València, 1974). S'exilià a l'Àfrica del Nord, després a París, on s'autoedità el poemari *Miratge*. Una anècdota curiosa relacionada amb aquest llibre és que n'oferí deu exemplars als organitzadors d'un míting del Movimiento Republicano Antifascista de Liberación Hispana (MRALH) perquè els sortegessen entre els assistents a fi de contribuir a les despeses ocasionades per la defensa del dirigent del PSUC, Joan Comorera. Va enviar-ne també a l'interior, Joan Fuster, fou dels qui en rebé (d'altres foren Josep Lluís Bauset, Sanchis Guarner, Adolf Pizcueta, Carles Salvador, Josep Peris Celda, Manuel González Martí, Francesc Almela Vives, Nicolau Primitiu), per la qual cosa s'establí entre ells un breu però intens debat epistolar sobre la necessitat o no de fer prioritàriament sota la dictadura «una poesia de cara al poble» (Cucó / Cortés 1997: 246-257). De primer antuvi, Fuster li escrigué animat per diversos motius: per comunicar-li la satisfacció de «veure mantinguda, contra vents i marees, la fidelitat a la llengua i a l'esperit de la terra pels nostres compatriotes que en viuen desterrats»; per assabentar-lo que no estaven sols, car a l'interior creixia, ben a poc a poc però, un moviment de resistència en el front cultural; per exposar-li l'opinió arran de la lectura de *Miratge* i per sondejar la possibilitat de mantenir una editorial valenciana a París. La resposta de Castanyer aclaria dites qüestions i en explicar-li la intenció del llibre i les obligacions (idèntiques a les defensades pels escriptors vells, adscrits al «grup de preguerra») que havia d'autoimposar-

se el literat valencià en èpoques de repressió política i nacional, donà peu a una rèplica en què Fuster, lúcidament i apassionada, li descriu primer el panorama poètic local, tot classificant-ne els protagonistes en capelletes enfrontades, li fa veure tot seguit la importància de superar la polèmica: poesia excepcional o casolana *vs* poesia normal, no sols perquè totes dues poden coexistir i perquè «en la labor de redreçament nacional hi ha un lloc per a cadascú», sinó perquè allò que realment cal és el conreu de gèneres més llegídors i amb més poder d'atracció sobre el gran públic: novel·les, llibres de viatges, biografies, etc. Planteja també la necessitat d'introduir en la literatura valenciana l'esforç per la qualitat, el treball per la correcció lingüística, el prestigi perquè s'hi atansen els lectors cultes, etc. «Tot el que siga fer de la cultura valenciana –escriu– una cultura "normal" és urgent i d'agrair. Cal arraconar les supervivències provincianes; cal desterrar les últimes complaences patrioteres, i liquidar l'anarquia ortogràfica i gramatical». I acaba tot assenyalant la conveniència de lligar la «valencianitat» no amb l'admiració per qualsevol modalitat del folklore autòcton, sinó amb la voluntat «de seguir essent íntimament distints». La contestació de Castanyer ratifica els postulats precedents. S'identifica, diu, amb els literats de la seua generació «que en escriure recreen la pàtria», coincideix plenament amb Carles Salvador i Almela Vives, els quals, tot i el seu avantguardisme, han acabat «centrats en un criteri populista que al capdavall no els priva d'elevar-se en la mesura que són capaços», i acusa els poetes renovadors de tancar-se en la seua torre de vori; davant això, Fuster, a fi de no reincidir en una discussió que ja havia mantingut sense èxit amb Carles Salvador, optà per interrompre la comunicació.

Castanyer va morir a València el 12 d'agost de 1974; dos dies després Andrés Estellés escrivia a *Las Provincias*: «Ahir varen enterrar a Angelí Castanyer Fons. Havia tornat a València feia un temps. Havia estat vivint, abans, moltes amargures, moltes esperances, moltes enyorances, molta ràbia a França; inclús podria dir-se que havia refet la seua vida. Però és que es pot refer una vida fora de casa? Va tornar a València, va tornar a treballar a l'Ajuntament i, ara sí, diria's que anava refent la seua vida, en la seua ciutat, pacientment, a glopets. Semblava que anava fent, amb pedretes menudes, un mosaic etrusc: el mosaic de la seua existència. Retrobava companys; en coneixia d'altres. Es quedava, discretament, a la vora: darrera els cristalls de la cafeteria. Però tenia un secret, i molt honest acontentament. Amb el pas breu, caminava; amb paraula discreta, sòbria, continguda, sostenia una viva fe valenciana».

Tam-tàm, tam-tàm, tam-tàm...

Què és aquesta remor
que plana en mon cor?
Llor
i llaor ;
al·leluia i salm;
clam
i reclam
de l'amor
que crida?
Crit de la vida!

Tam-tàm, tam-tàm, tam-tàm...

Vindrà l'herbasana
flairosa i bledana.
I vindrà l'ovella,
plena la mamella.
Tornarà l'ocell
vestit de burell,
la cua vermella
i el piquet vermell.
Vindrà el jorn novell!
Amb la nova aubà,
vindrà la rosà,
la glòria i el pa;
el pa beneït
i la glòria al pit.
Vindrà la rosà!
Vindrà, vindrà, vindrà...

Fora! fora el desert,
l'infinit incert

sens cor ni decor,
del perfum que es mor
i la llum que es perd
endins de mon cor...
Ara és la flor, la flor, la flor!
Ara és el verd, el verd, el verd !

Fora! fora el botxí
del negre verí,
camí
sense fi
d'argilaga i gram,
bram
de la fam!

Tam-tàm, tam-tàm, tam-tàm...

La remor aplega,
pressant, imminent...
Batega, batega,
i ofega
el cor i l'esment.

Llau rebordonida?
Regal de dissort?
La mort en la vida,
la vida en la mort;
horrible afaram
d'una ànsia incomplida;
clam i reclam
del pecat que crida...

Tam-tàm, tam-tàm, tam-tàm...

Vindrà la granota
llüenta i grossota;
sapo i tallarròs,
bleda i alficòs.
Vindran els jorns grassos,
feixucs i bagassos.
Vindrà l'esparver
malvat i roder.
Vindrà el rabossot
la cua en assot,
i l'aliacrà
la cua cremà.
Vindrà l'aliacrà!
Vindrà, vindrà, vindrà...

Fora! fora el desert,
desert maleït
del perfum que es perd
i la llum que es mor
al fons de mon pit...

Ara és el cor, el cor, el cor!
Ara és l'esprit, l'esprit, l'esprit!

Cor i decor!
L'esprit en flor...

vers a l'infinit!

9. «En la nit desèrtica», d'Angelí Castanyer

Ai València... València!
La de la rosa fina? La de la col rumbosa.
Femella i gran femella; femella esmaperduda
en la borda entelèquia d'un etern desficaci.

València enlluernada de soroll i de traques!
Estampa ruquerola d'una potència absurda,
la salvatge potència
d'un poble que s'enlaira de folla egolatria
entre els versets insípids de l'Auca Falaguera...

Ai València, València... El Corn de l'Abundància?
El jou de la vergonya
que un tall de
cids campeadors impúdics
han pres per bandolera.
València enforfoguida, València abofegada
de gorja i de rialles...
baix la pota brusenta
de la *yegua bravía.*
Oh l'imperi fal·lòric del cabdill immutable,
eixe cabdill de sempre, sempre el mateix, i sempre
adorat del mateixos...

I el poble? Pobre poble!
Equació insuperable d'una ciència inoïda,
que fa escut a tothora
de sa brusa hortolana
amb un posat ingenu
que rebenta les pedres;
amb un badoc mig-riure
que crema les entranyes;
sempre immers, de bon grat, sota la boira cínica
d'una cultura pràctica,
d'una ignorància útil...

I mentrestant, oh glòria,
oh glòria inversemblant dels faustes troglodites!
Oh la docta, la culta, la malva poesia

de la flor fredolica,
de la flor consentida sobre el vell cementeri,
la flameta grogussa de la nit calculada:
sotanes infal·libles
i smòkings impecables,
en una rumba seriosa
d'estirp ordenadora...

Ai València, València... La Moma t'enverina...
i la Verge t'empara.
San Josep, crea 1'obra;
San Vicent, fa el miracle;
i la creu i 1'espasa –¿pensat i fet? oh glòria!
completa el sortilegi:
sortilegi implacable de 1'etern mata-moros...

I així serà sempre? Així serà sempre.
Que la pàtria –que diuen,
ja no és més i només que una immensa
contrada delitosa,
on el Pare Fal·lòria
–escull inimitable de la gràcia legítima–
enfila amb tot silenci
son ventre a ras de terra...
i mesura i sospesa
amb fúria de golafre
la fresca encarnadura
de la col poderosa.

De la col poderosa...

... i de la rosa fina, la càndida assutzena,
el gesmil i la murta, el llorer i l'alfàbega...

10. «A la pàtria exiliada», d'Emili Gascó Contell

Periodista i escriptor (València, 1898-1972), no milità en cap partit. Mobilitzat durant la guerra arribà a Capità d'Estat Major de l'exèrcit republicà. S'exilià el 1939 pel Portús, però, com que mantenia la seua condició d'espanyol resident a França (hi havia viscut de 1923 a 1930 treballant com a director literari de les editorials Magraner, Casa Franco-ibero-americana i Arístides Quillet) no fou reclòs en camps de concentració. Aviat es reintegrà a l'empresa Quillet fins al seu retorn definitiu a Madrid el 1949. Vicent Simbor (1988: 48) l'inclou dins el grup de poetes pairalistes conservadors, els quals, afirma, són «incapaços de deixar de repetir prosaicament una sèrie de tòpics desgastats per l'ús incansable». Tòpics com ara: l'horta, el paisatge, el llaurador, els seus costums, etc., que retrobem també ací, als poemes seleccionats. D'*Interiors* s'editaren 125 exemplars numerats i signats per l'autor. Fou prologat per Antoni Bonet i Isard, «jove lletraferit» a instàncies del qual «es publicaren a Montpeller, poc després de l'alliberació de França, tres o quatre números de la revista *Poesia*, una branca de la qual seria la col·lecció "La Via Tallada", que publicà tres llibres, un d'ells [...] d'Emili Gasco i Contell, col·laborador de Blasco Ibáñez, [...] que només publicà en català aquest opuscle, popularista» (Manent 1989: 95).

Jo duc en mi una València
era la que estava enllà...
Quan tornem a casa nostra
València hi retornarà.

És la Mare immaculada
lluminosa i liberal
filla de la Renaixença
néta de l'Antiguitat.

Les festes i l'abundància
la tenien conreà:
era una terra riallera,
franca, rica i fraternal.

Un esclafit de color
era el dia valencià;
i la nit un sortilegi
d'enyors i de suavitats.

Sota el sol, blava de nit
el cant joiós del treball
s'emmirallava en un somni
d'amors i de claredats.

La gent lluitava per honra,
per una fe, per el pa
i era allí desconeguda
la maldat per la maldat.

«Cavallers, bon dia tinguen»
se'ls deia als hòmens del camp;
i els cavallers responien:
«Cavallers, passeu avant».

I cavallers eren tots
sens excepció, els valencians
perquè duien dintre l'ànima
de cavaller la moral.

Jo duc en mi una València:
era la que estava enllà...
Quan tornem a casa nostra
València hi retornarà.

11. «La bona ventura de l'exiliat», de Gascó Contell

Tornarem a casa nostra
en un jorn de claredats:

portarem deu anys d'enyor
i de bones voluntats.
La memòria estarà negra,
mes ja se'ns aclarirà.
Els nens ja seran fadrins:
quasi no ens coneixeran.
Els fadrins ja seran hòmens:
voldran saber com i quan...
Els hòmens ja seran vells;
ens diran: — Quant hem passat!
Dels vells, molts ja seran morts
i no podran descansar.
En les hortes hi haurà flors
i les barraques riuran.
L'aire serà molt més pur
batejat de llibertat.
Les presons seran presons
i els altars seran altars.
I àdhuc la pobra oreneta
escriurà al vol: «Llibertat!».
La Verge ens obrirà els braços,
–Verge dels Desemparats!–
Crist desclavarà la dreta
per beneir els exiliats;
i també, potser, els peus
per ahurtar els mals prelats.

«Creguí que ja no ens voríem...!»
dirà la mare plorant...

Tornarem a casa nostra
en un jorn de claredats!

12. «Pàtria», de Francesc Puig Espert

Professor, polític i escriptor (València, 1892-Asnières, França, 1967). El 1927 ocupà la presidència de Lo Rat Penat amb l'aquiescència dels joves que hi veieren «l'home d'idees sanes i renovadores». Tanmateix, aviat: «el cos permanent de la vella guàrdia ratpenatista va prendre por i fent el cercle de ferro al seu voltant li declarà la guerra. I aquella presidència, que tan esplendorosa se'ns havia promés als jóvens, no va arribar a rams de beneir, no va passar de ser més que un lleu estel en aquell horitzó de tenebres perdudes» (Castanyer i Fons 1960). Durant la guerra féu part a València de la Junta Universitària de Monuments, creada per protegir el tresor artístic, i del Comité Executiu del Cercle de Belles Arts. S'exilià a França. És l'altre poeta de l'exili valencianista d'una certa alçada. Simbor constata (1988, 47) que, sense deslligar-se de les influències llorentines, sap «enlairar la seua poesia de temàtica tradicional amb una tècnica més moderna i actualitzada». Bon amic de Nicolau Primitiu, el mateix any de la seua mort, l'editorial Sicània publicà *Hortolans*, que recull les quatre Flors Naturals guanyades a Lo Rat Penat en 1916, 1920, 1921 i 1960, i la producció escrita a l'exili, dividida en els apartats: «Pomell de poesia», «Toia de sonets» i «Sonets amb estrambot».

Pàtria esclatant de sol, tota paisatge
i niuada en mon cor, que riu i plora.
Vint anys que mon deler, hora per hora,
espera retrobar ta vera imatge.

Pàtria tota remor; llum sense ombratge;
terra sense secret per qui t'adora;
sobirana del mar; del blau senyora,
i que en l'horta has tallat ton bell robatge.

València, mon bressol, on ma infantesa
se formà en el caliu dels tendres braços
d'una mare sublim, d'amor reblida!

Per tu, Pàtria immortal, encara encesa
porte la fe en mon pit que els meus passos
fins tu m'han de portar a nova vida!

13. «Vària», de Puig Espert

Des de París et veig, terra eixerida,
sobre l'esmaragdí llançol de l'horta...
És la tardor... i el vent traïdor emporta,
dels arbres secs, les fulles sense vida.

Mon pensament obrí en mon pit la crida
dels meus enyors, i fa tancar la porta
d'un mal passat del qual la branca és morta,
però que raja encar sang la ferida.

Pàtria de llum, la tebior de ta plana
i la frescor dels cims de tes muntanyes
porten al cor l'aplec de millors dies.

Per mi eres tu –mare, esposa i germana–
la concreció de totes les Espanyes
i la salut de plors i malalties.

14. «De l'amor en el dolor», de Puig Espert

Darrer dels deu sonets de la sèrie *De l'amor en el dolor* amb la qual Puig Espert obtingué el 1960 la Flor Natural dels Jocs Florals de Lo Rat Penat.

Després del desenllaç greu de mon drama
molt poc ha estat salvat en l'odissea,
i en les aigües muntants de la marea
tot quasi ha naufragat: escena i trama.

L'auca de mon fracàs, s'expandí en brama
de ciutat en ciutat, poble i aldea,

i amb aquest borbollar, sols una idea
sobtadament surà, lluint sa flama.

Es la Pàtria eternal la que el miracle
formà, nimbant d'Amor el tabernacle
de mon Dolor, en blanca florescència:

Jo me pose a genolls, i amb la ferida
oberta de mon cor, encara en vida,
t'ofrene el meu morir, clara València!

15. «A la Verge dels Desemparats Pregària», de Puig Espert

Mare de Déu sobirana,
Mare dels Desemparats,
protegiu els desterrats
de la pàtria valenciana!

Pels àngels esculpida,
volguéreu fer el miracle
d'obrir-nos el tabernacle
de vostre amor, font de vida.
I, amb son anima ferida,
vostres fills, en dol bolcats,
vos confessen els pecats
de la malvestat profana.

Perdoneu als bandejats
de la pàtria valenciana,
Mare dels Desemparats!

Dolor d'Amor; Verge nostra;
gran i torbador misteri;
lira, amb plectre d'or; psalteri...

doneu-nos del cel la mostra!
I, a dolls, obriu-los la vostra
gràcia als pobres enlluernats
que, de pàtria embolcallats,
senten la pàtria llunyana.

Doneu vista als encegats,
per la seua vida insana,
oh Mare dels exiliats!

Quan l'onada de follia
capitombà en nostra terra
i, entre fums d'incendi i guerra,
la santa capella ardia
i en mos braços vos prenia,
per la blamor sufocats,
semblaven de plor mullats
vostres ulls de Sobirana.

Aixequeu als que tombats
jeuen sens la fe cristiana,
Mare dels Desemparats!

Flor d'ametller olorosa;
bell esclat d'alba xamela;
port de salvació i estrela
en aquesta vall fangosa;
mare, donzella i esposa;
gai conhort dels malaurats
en amarg plor ofegats
del dolor que ens agermana.

Feu tornar els exiliats
de la pàtria valenciana,
Mare dels Desemparats!

Tot el món és una ruïna
i l'esperit en revolta;
l'infern s'és donada solta
i l'home al pecat s'inclina.
Oh Verge, Santa i Divina,
doneu la fe als renegats
que es veuen arrossegats
en llur fosquedat pagana!

Obriu el cel als forçats
de la vil galera humana,
oh Mare dels exiliats!

Raig de sol; claror de lluna;
aigua transparent i fresca;
rajolí de mel de bresca,
pura i dolça com ninguna...
Nostres penes, una a una,
vos plorem els desgraciats,
abatuts i condemnats
en llur condició inhumana.

Reviviu els ofegats
de la pàtria valenciana,
Mare dels Desemparats!

De les valls fins les muntanyes
i de la mar fins a l'erme,
no hi ha monjoia ni terme
on vostres llums són estranyes.
Vetlleu sobre les Espanyes
perquè vostres fills plegats
tornen a ésser inflamats
en llur pietat casolana.

Perdoneu els anguniats
per qui la pàtria us demana,
Mare dels Desemparats!

Mare de Déu Sobirana,
oh Mare dels exiliats!,
protegiu els desterrats
de la pàtria valenciana!

16. «¡Quina mar¡», de Joan Sapinya

Professor, polític, traductor i escriptor (Cullera, 1905-Mèxic, D. F., 1974). Fou diputat del PSOE, per Castelló de la Plana, al Parlament de la República. S'exilià a França, posteriorment a Amèrica. Poemes seus d'exili, bé que en castellà, són «El canto del emigrado» i «Canto a España», publicats a la revista *Mediterrani*, 7 i 17-18 (Mèxic, D. F., febrer 1945 i octubre-desembre 1946). Va deixar inèdit el llibre *Poesías*. Per a la seua trajectòria biogràfica, Garcia (1995: 375-376). En la nostra llengua escrigué «L'agüelo Rafel» (*Mediterrani*, 10-11, Mèxic, D. F., agost-octubre 1945), dedicat a historiador i escriptor alacantí Rafael Altamira, poema del qual transcrivim ara l'estrofa inicial: «Blanca la barba baix la testa altiva, / fugint del soroll i del record, / un vell camina / dins el perfum d'unes llunyanes flors. / Cada dia passat, és una cosa / que afegir al santuari sagrat / del seny i la memòria: / un gra de meses en el munt de blat, / un gra de Història / que en el cervell del vell germinarà. / ¡És Altamira! / És l'home de Alacant i de La Haia; / és l'home de la Lliga / de les Nacions i de la nostra parla». El poema seleccionat en aquesta ocasió: «¡Quina mar!», aparegué en *Senyera*, 18-19 (Mèxic, D. F., 25 d'abril, 1955).

A la vora de la mar
¡quina mar!,
canta Cullera:
i unes passes
més amunt,
i unes passes més amunt,
¡quina mar!,

canta València.

Quan els arbres fan la flor,
¡quina mar!,
el cel esclata:
que el perfum del taronger,
que el perfum del taronger,
¡quina mar!,
del cel s'escapa.

A València vull anar
¡quina mar!,
mareta meua:
per a mirar-me en l'espill
per a mirar-me en l'espill
¡quina mar!,
de l'Albereda.

A València no aniràs,
¡quina mar!,
filleta meua:
que en la platja pots sentir
que en la platja pots sentir
gust de l'arena.

A l'ombra d'un gesmiler,
¡quina mar!,
plora la nòvia
i les llagrimetes són.
¡quina mar!,
i les llagrimetes són,
sorolls de l'ombra.

Blava de sol i de llum

¡quina mar!,
gemega l'aigua:
plena de foc i de cel,
plena de foc i de cel,
¡quina mar!,
¡València canta!

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

ANDRÉS ESTELLÉS, V. (1974) «Un amic», *Las Provincias* (València, 14-VII).

AZNAR SOLER, M. (1986) «L'Aliança d'Intel·lectuals per a Defensa de la Cultura de València i la creació de la Casa de la Cultura», *València, capital cultural de la República (1936-1937). Antologia de textos i documents*, València, Generalitat Valenciana, pp. 99-318.

BLASCO, R. (1979) *Poesia política valenciana (1802-1938*), València, Eliseu Climent.

— (1992) (veg. CUCÓ, A.).

CASTANYER I FONS, A. (1960) «Homenatge a Puig Espert». Text inèdit llegit a la Casa Regional Valenciana de París.

— (1971) «Recital de versos d'Eduard Buïl». Text inèdit llegit amb motiu de la presentació del poeta a la Casa Regional Valenciana de París.

CASTANYER I RAUSELL, À. (2003) *El valor dels vençuts. De Foios a París passant por Barcelona*, Barcelona, Pagès.

CATALUNYA, A. (veg. CORTÉS, S.).

CONILL, J. J. (1991) «Aproximació a la poesia d'Eduard Buïl», *Anuari de l'Agrupació Borrianenca de Cultura* 2, pp. 19-57.

CORTÉS, S. (i CATALUNYA, A.) (1990) «Antologia mínima de poemes franquistes valencians», *Els Marges* 41, pp. 111-128.

— (1993) *El valencianisme republicà a l'exili*, València, Generalitat Valenciana.
— (1995a) *L'exili valencià en els seus textos*, València, Generalitat Valenciana.
— (1995b) *València sota el règim franquista (1939-1951*), València / Barcelona, IFV / PAM.
— (1997) (veg. CUCÓ, A.).
CUCÓ, A. (i BLASCO, R.) (1992) *El pensament valencianista (1868-1939). Antologia*, Barcelona, La Magrana / Diputació de Barcelona.
CUCÓ, A. (i CORTÉS, S.) (1997) *Llengua i política, cultura i nació. Un epistolari valencià durant el franquisme*, València, Eliseu Climent.
FRECHINA, J. V. (2001) *El paisatge seductor. L'Horta com a motiu poètic. Antologia (1881-2001)*, València, Llibres de l'Aljamia.
FUSTER, J. (1980 [1a ed. 1956]), *Antologia de la poesia valenciana (1900-1950*), València, Eliseu Climent.
GARCÍA, M. (1978) «Las "Fallas" de la Guerra», *Valencia Semanal* 14 (València, 12-19 de març), pp. 34-37.
— (1995), *Exiliados. La emigración cultural valenciana (Siglos XVI-XX). Diccionario biográfico del exilio cultural valenciano (1939-1975*), vol. III, València, Generalitat Valenciana / Conselleria de Cultura.
IBORRA, J. (1974) «La poesia política valenciana (1930-1939)», *Arguments* 1, València, L'Estel, pp. 191-199.
— (1982), *Taula de Lletres Valencianes. Selecció de textos*, València, Institució Alfons el Magnànim / Diputació de València.
MANENT, A. (1989 [1a ed. 1976]) *La literatura catalana a l'exili*, Barcelona, Curial.
SIMBOR, V. (1988) *Els fonaments de la literatura contemporània al País Valencià (1900-1939)*, València / Barcelona, IFV / PAM.

JOAQUIM ESPINÓS

ANNA MURIÀ: BIOGRAFIA, AUTOBIOGRAFIA, FICCIONS

1. UNA ESCRIPTURA A L'OMBRA DE L'EXILI

La vida d'Anna Murià es troba fatalment marcada per la guerra civil espanyola i el llarg exili que, com a conseqüència, hagué de patir. Com tants d'altres escriptors, polítics o senzillament ciutadans compromesos amb la causa republicana o catalanista, hagué de creuar els Pirineus en 1939 fugint de les tropes franquistes. Fins 1970 no retornaria a la seua terra. En total, trenta-un anys d'exili. En una obra de caràcter eminentment autobiogràfic com la seua, guerra i exili esdevindran dos motius recurrents, vertebradors. Al llarg del nostre estudi tindrem ocasió de comprovar-ho. Tant temàticament com cronològica, doncs, la part més significativa de l'obra d'Anna Murià s'enquadra dintre d'aquesta singular parcel·la de la historiografia catalana que és la literatura de l'exili. El lloc que hi ocupa, però, és el d'una certa marginalitat. Comparada la seua valoració amb la d'altres autors com Carles Riba, Josep Carner, Mercè Rodoreda, Pere Calders, Ferran de Pol, Riera Llorca o Agustí Bartra, per citar

* Per a les referències bibliogràfiques de l'obra d'Anna Murià fem servir les següents abreviatures : *CVAB*, *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*, Barcelona, Pòrtic, 1990; ASP, *Aquest serà el principi*, Barcelona, La Sal, 1986; *RV*, *Reflexions de la vellesa*, Barcelona, PAM, 2003.

Caplletra 36 (Primavera 2004), pp. 153-172

alguns noms, la seua producció roman desplaçada a la zona d'ombra del cànon de la literatura catalana de l'exili. Això ha determinat una mancança d'estudis interpretatius, més enllà de l'homenatge o la descripció. Una de les finalitats d'aquest paper és, precisament, la de contribuir a mitigar aquesta situació.

A l'abril de 1939, Anna Murià s'hostatjà a Roissy-en-Brie, junt amb un il·lustre i nodrit grup d'escriptors catalans, entre els quals es trobaven Francesc Trabal, Joan Oliver, Pere Calders, Armand Obiols o Mercè Rodoreda. Uns mesos més tard, procedent del camp de concentració d'Agde, s'hi incorporà un personatge que havia de marcar la seua vida de manera tan determinant com l'experiència de la guerra i l'exili. Parlem, naturalment, d'Agustí Bartra. Entre tots dos naixeria una relació perdurable. Anna Murià i Agustí Bartra s'embarcaren el 28 de gener de 1940 rumb a la República Dominicana. Era la primera parada d'un viatge que un any més tard havia de dur-los a Cuba i, finalment, l'11 d'agost de 1941, a Mèxic, on romandrien fins al retorn a Catalunya, amb el parèntesi de l'estada als Estats Units (1948-1950). Durant aquests anys i els que passaren abans de la mort del poeta l'estiu de 1982, Anna Murià, tal i com tindrem ocasió de comentar extensament, decidí consagrar la seua vida a la d'ell. De quina manera això influí en el desenvolupament de la seua pròpia creació resulta difícil de dilucidar. Siga com siga, el seu *sacrifici* resultà determinant per a la consideració literària de què gaudeix a hores d'ara Agustí Bartra. També en aquest cas, l'obra d'Anna Murià se situa, ara voluntàriament, en una zona d'ombra.

2. L'ESPAI AUTOBIOGRÀFIC

L'obra literària d'Anna Murià, tal i com hem avançat i han constatat repetidament els seus escassos hermeneutes, posseeix una clara inspiració autobiogràfica.[1] Al llarg de la seua producció conreà bona part dels subgèneres de la literatura del jo. Hi ha, en primer terme, la prosa de ficció, a la qual dedicà la major part de les energies creadores. Pel que fa a les novel·les, els casos més patents d'autobiografisme estarien constituïts per *La peixera*, *El llibre d'Eli* i *Aquest serà el principi*. Quant als contes, *Via de l'est* és, al nostre parer, el recull més unitàriament representatiu. Dintre de la prosa no ficcional recorregué quasi totes les formes genèriques: la biografia, amb la *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*, que al mateix temps, tal i com tindrem ocasió de dilucidar, conté

1. Vegeu, per exemple, Jaume Aulet 1998 i Neus Real 2003.

importants elements autobiogràfics; els dietaris, dels quals un, *Reflexions de la vellesa,* primer volum de les prometedores Obres Completes, acaba de veure la llum;[2] les entrevistes, d'entre les quals destaca, per la seua amplitud, la de Quirze Grifell, *Anna Murià, àlbum de records*; l'epistolari, amb les cèlebres *Cartes a l'Anna Murià*, de Mercè Rodoreda, tot i que desgraciadament sols se'n conserva una de la destinatària,[3] i finalment, trobem també petjades autobiogràfiques disperses en textos assagístics, com els recollits a *Vet aquí la bellesa de la vellesa*, que ocupa la segona part de les *Reflexions de la vellesa*.[4] Tot plegat, constitueix un corpus d'un gran interés, per la diversitat de manifestacions i per la facilitat de l'autora per a transitar per la subtil frontera que separa l'autobiografisme de la ficció. En situar-se en aquest territori, Anna Murià no fa sinó recórrer el camí fressat per molts escriptors contemporanis, d'entre els quals, en l'àmbit català, destacaríem Josep Pla i Llorenç Villalonga.[5] A tots dos, seguint el fecund model teòric encunyat per Philippe Lejeune, se'ls ha aplicat el concepte d'espai autobiogràfic (1975: 42), que abastaria tant les obres declaradament autobiogràfiques com les ficcionals, tot relativitzant-ne les diferències formals i accentuant-ne la vessant pragmàtica, de pacte de lectura. Pensem que aquest marc teòric pot ser igualment rendible en l'obra d'Anna Murià, que tindria en la voluntat de bastir un espai autobiogràfic un dels elements constitutius més rellevants. Començarem per ocuparnos de les obres memorialístiques per a passar després a les ficcionals, mirant d'establir-hi paral·lelismes i divergències significatives.

2. Els seus diaris inèdits, que es troben al Llegat Anna Murià, són *Carnet de la meva vida (1939-1961)*, *Diari d'un viatge a París (1939)*, *Records (1939-1951)*, *Diari de l'estada a Nova* York *(1951)* i *Monòlegs de la soledat (1982-1983)*. Vegeu Fernández 2003: 47.

3. En d'altres casos s'han conservat millor les seues cartes, com ara en la seua correspondència amb Aurora Bertrana, estudiada per Catalina Bonnín (2002, 2003).

4. Altres textos assagístics d'interés autobiogràfic i íntimament relacionats amb la seua experiència d'exili són, tal i com ens recorda Jaume Aulet (1998: 44), els dedicats a Ferran de Pol, Pere Calders o Mercè Rodoreda. Podríem fer-ho extensiu als dos grans estudis que dedicà a Agustí Bartra: *L'obra de Bartra* (1992) i el prefaci a la versió castellana de *Quetzalcoatl* (1988).

5. Vegeu, en el cas de Villalonga, Alberola 1997: 23-38; i Simbor 1999: 98-130. I en el de Josep Pla, Pla 1997.

3. UNA AUTOBIOGRAFIA ENCOBERTA: *CRÒNICA DE LA VIDA D'AGUSTÍ BARTRA*, *REFLEXIONS DE LA VELLESA*

La *Crònica de la vida d'Agustí Bartra* i les *Reflexions de la vellesa* poden ser considerats com els dos volums de l'autobiografia d'Anna Murià. Existeix una continuïtat temporal entre ells: el primer, en l'edició definitiva (1990), acaba amb la mort d'Agustí Bartra, el 7 de juliol de 1982. El segon comença el 1984, i acaba el juliol de 1993. Els articles autobiogràfics de *Vet aquí la bellesa de la vellesa* completarien la trajectòria autobiogràfica, en un arc temporal que s'estén des de la infància fins a la fi de la seua vida com a escriptora, el març del 2001, un any abans de morir als 98 anys.

La primera consideració que hem de fer és el caràcter vicari de bona part d'aquests escrits. Tant la *Crònica...* com les *Reflexions...* tenen com a centre preferent d'atenció la figura del seu marit, Agustí Bartra. Ella volgué situar-se sempre, com ja hem assenyalat, a la seua ombra, vitalment i literària.[6] Naturalment, això no impedeix que hi traslluesca la seua pròpia experiència.

Tal i com ha observat Sam Abrams (1990: 13) al seu pròleg, *La crònica de la vida d'Agustí Bartra* presenta tres nivells: biogràfic, autobiogràfic i cronístic. De tots tres, els dos primers són, al nostre parer, els més rellevants. L'impuls creador que hi subjau és apologètic.[7] L'autora decideix escriure-la arran de les crítiques adreçades a Agustí

6. Com hem apuntat anteriorment, resulta difícil no pensar, a la vista del resultats obtinguts, fins on haguera pogut arribar amb una dedicació major a la creació pròpia. Des de la crítica de gènere, aquesta submissió ha estat qüestionada. Així, Montse Palau (2002: 38) ha situat el cas de Murià junt amb el de la majoria de contemporànies seues –Mercè Rodoreda, Rosa M. Arquimbau, M. Teresa Vernet–, que tampoc escrigueren les seues autobiografies, tot mantenint-se dintre de l'esfera privada pròpia de la feminitat tradicional. Més encara: el cas de Murià, que opta per biografiar el seu home, és destacat per Palau com a exemple límit d'acceptació d'una identitat marcada. També Anne Charlon (1990: 88-89) s'hi ha referit en termes crítics, en aquest cas respecte a les idees tradicionals sobre les relacions de parella presents a les novel·les i assajos d'abans de la guerra. En un sentit més general, Enric Bou (1993: 40-41) remarca, fent-se eco de les postures d'algunes critiques anglosaxones, que l'autobiografia és un dels discursos culturals més marcadament androcèntric i que més caracteritzen l'alteritat femenina.

7. Sam Abrams (1990: 11) defensa, imaginem que seguint les indicacions de l'autora, que el model adoptat per Anna Murià en la seua *Crònica...* és *La petita crònica d'Anna Magdalena Bach*. Aquest text encantador i apòcrif –escrit per un erudit romàntic– és en realitat una novel·la històrica de registre autobiogràfic, de la qual Anna Murià ha pres el títol de "crònica" –genèricament inadequat– i el to admiratiu, que de vegades voreja la mitificació. Aquesta mitificació arriba al grau més alt en les *Reflexions de la vellesa,* on estableix un culte quasi religiós a la memòria d'Agustí Bartra, que arriba fins i tot a l'ús de les majúscules en qualsevol referència nominal o pronominal al poeta.

Bartra per part d'un dels grups de l'exili mexicà.[8] Es tracta d'una obra amb un procés d'escriptura molt llarg, iniciat el 19 de setembre de 1943 i acabat el gener de 1989. El temps de la narració va des dels avis d'Agustí Bartra fins al soterrar del poeta, el 8 de juliol de 1982. Com en tota biografia, hi trobem un doble joc de perspectives: la de l'autora, dominant, posseïdora d'una informació privilegiada, i la del biografiat, en forma de confidències, poemes, cartes o del seu diari. Altres fonts documentals contrapuntegen esporàdicament aquesta doble focalització, com ara les cartes del pare del poeta o del malaguanyat Pere Vives.

La *Crònica...* comença relatant l'inici de la relació de Murià amb Agustí Bartra. Tot seguit retrocedeix als orígens familiars del poeta, amb l'ajut d'una carta del pare d'Agustí. Continua parlant del naixement de la vocació literària, dels primers escrits, de l'experiència de la guerra i dels camps de concentració, per a retornar a la seua coneixença. És aquest un recurs plenament novel·lístic: destacar temporalment un moment clau en la vida dels personatges mitjançant una retrospecció informativa. En canvi, no farà ús de la tècnica retrospectiva amb ella mateixa, fet molt significatiu del paper subsidiari que s'hi atorga. La presència del jo de l'autora –la *Crònica...* comença significativament amb la frase «Jo sols l'havia vist una vegada a Barcelona»– es fa més patent a partir de la seua experiència directa, és a dir, a partir de la narració de la història d'amor, al capítol sisé, «Roissy-en-Brie». A partir d'aleshores comença una biografia compartida, en què els papers de narradora i coprotagonista alternen contínuament. L'idil·li al *château* i al París prebèl·lic, l'exili americà, la lluita per adaptar-se a la nova terra, els fills, la consolidació de l'obra de Bartra, els viatges, el retorn, i finalment la mort del poeta en són les fites. En algun cas el perspectivisme s'hi explicita. És el cas de la relació de l'estada, de quasi dos anys, als Estats Units, a finals de 1948, amb motiu de la beca concedida a Bartra per la Fundació Guggenheim. Els capítols 26 al 29 se'ns narren sota el punt de vista del poeta, i el trenta sota el de l'autora. Al final del capítol 26 Anna Murià ja ens adverteix:

> De l'etapa dels Estats Units forçosament alguna vegada n'hauré de parlar dient *ell* o dient *jo*. Aqueixa dualitat de perspectives és la causa que no recordi aquells dos anys a Nord-Amèrica com l'època radiant que havia d'ésser, (*CVAB*: 186)

8. Es tracta del grup format al voltant de *Full català*, que creà finalment la revista *Quaderns de l'exili*. Anna Murià responsabilitza els membres més destacats del grup, Joan Sales i Ferran de Pol, d'aquestes critiques, designats a la *Crònica...*amb les inicials S. i P. (*CVAB*: 163-174). Sobre la importància del grup de *Full Català* en la renovació estètica de la literatura catalana de l'exili, vegeu Castellanos 2000: 31-44.

S'hi situa una vegada més en inferioritat de condicions. És la visió de l'home la que importa:

> Forçosament, doncs, hauré d'explicar dues vegades l'estada al país del Nord; primer la de Bartra, la que importa, després la meva, pel que afecta la d'ell i per les conseqüències que se'n derivaren. En el *Prodigi de Juliol*, que es produiria cinc anys més tard, sorgiren algunes d'aqueixes conseqüències. (*CVAB*: 186-187)

Si abans hem parlat de la retrospecció, ara voldríem subratllar l'ús d'un element d'intriga, l'anticipació del misteriós «prodigi de juliol.» Aquests salts al futur seran recurrents a l'obra.[9] Retrospeccions i anticipacions són jocs temporals plenament ficcionals. Una vegada més es fa palés com les fronteres entre ficció i no ficció esdevenen, narratològicament parlant, inexistents.

El primer d'aquests relats és més descriptiu, centrat en les accions externes i pràctiques; quasi podríem parlar-hi d'una focalització externa. El segon relat, en canvi, és de focalització interna: els sentiments de la narradora, el seu drama íntim, hi passen a primer pla. Després, la *Crònica* adopta de nou un to més biogràfic, fins arribar al capítol final, «Darreria». Se'ns hi narren els tres últims anys d'exili, el retorn, els darrers anys d'intensa creació literària, el reconeixement humà i cultural, la malaltia i la mort d'Agustí Bartra. És ací que emergeix de nou la seua veu més íntima. Anna Murià, desconsolada, ens confessa la seua immensa pena: «Havia començat en mi el dolor per a sempre» (*CVAB*: 347). El dolor i la missió, per a ella sagrada, de seguir vetllant per l'obra d'Agustí. Les seues paraules en el llit de mort – «Dedica la teva vida a la meva obra» (*CVAB*: 345)– podrien haver figurat com a epígraf del que considerem el segon volum de les seues memòries, *Reflexions de la vellesa*: s'hi repeteixen fins a l'obsessió. Mort el poeta, la vessant biogràfica, sense desaparéixer del tot, cedirà terreny a l'autobiogràfica de manera més decidida.

Després de la mort de Bartra, Anna Murià escriví una mena de diari que titulà *Monòlegs de la soledat* (1982-1983), qualificat per l'autora com un «sac de gemecs» (Grifell 1992: 128-129). No fou fins al 1984 que assolí el distanciament necessari per escriure amb un sentit estètic. S'endevina, des de les primeres pàgines de les *Reflexions*..., un esforç intel·lectual per allunyar-se del marasme emocional en què la submergí la mort del seu marit. Les reflexions que donen títol al llibre compten amb l'important ajut dels comentaris de les lectures del moment, usades com a espill de les seues cabòries. Ara bé, junt amb aquesta vessant més abstracta, se'n traslueix una de més intimista, que té una vegada més la figura d'Agustí com a epicentre.

9. Vegeu, sense ànim d'exhaustivitat, *CVAB*: 137, 163, 174 i 216.

A les *Reflexions de la vellesa* Anna Murià du a terme unes interessants consideracions sobre les formes autobiogràfiques. Tot just començades les qualifica de «memòries de la vellesa», i assenyala el seu caràcter híbrid, meitat diari, meitat memòries. Sempre, però, subordinades a la figura d'Agustí. En aquest sentit, són una continuació *in absentia* de la *Crònica*...

> Em deien: per què no escrius? No podia, que escriure m'hauria allunyat d'Ell. Només podia anotar alguns dels meus continus monòlegs desesperats; i això durant més d'un any. Fins que algú em digué... la meva filla m'ho digué: per què no escrius sobre la vellesa? Hi ha pocs llibres sobre la vellesa. Hi ha munió de memòries d'infantesa, memòries de la joventut, memòries de la vida passada. Memòries de la vellesa, ningú no pot escriure-les, ningú no pot recordar la vellesa.
>
> Sí, puc escriure la meva vellesa mentre la vaig vivint amb Ell. Aquí, en aquestes pàgines, hi haurà la seva presència en la meva vellúria. Aquí aniré avançant vers el final, bo i reflexionant. Perquè més que viure, el que faig és reflexionar. Mentre tingui poques o moltes facultats, poca o molta força, escriuré els meus pensaments de mi i d'Ell. Serà un relat –no, unes reflexions– en present, que quan jo ja sigui morta es podran tenir com a memòries. (*RV*: 60-61)

En efecte, un dels trets més importants de les memòries, el contrast entre el temps d'escriptura i el temps viscut, hi és absent. Adopten, més bé, la forma de diari: escriptura en present, sobre temes i vivències contemporànies al procés d'escriptura, i anotació temporal, tot i que limitada a l'any. Això fa que l'autora, en un moment determinat, es plantege l'escriptura de les seues *veritables* memòries. Finalment no arribarà a escriure-les, però en deixarà alguns rastres que ens disposem a seguir.

En la primera al·lusió a aquestes memòries fragmentàries i inacabades, la missió de vetllar per l'obra de Bartra la dissuadeix de nou. Després de recordar una vegada més l'imperiós manament del poeta moribund que dedicara la vida a la seua obra, es debat entre el sentiment de culpa i el desig d'escriure sobre ella mateixa:

> Sembla una contradicció a aquestes afirmacions el fet que hagi començat a escriure la meva biografia, el meu *Autoretrat*. Abans de decidir-m'hi, ho he meditat. Cert que m'havia promès no escriure mai més res que no fos al servei de la Seva perduració. Ho són les O*bservacions sobre la seva obra*, que ara vull titular *Dedicació*; ho són aquestes *Reflexions*, on Ell viu. He permès la publicació de les *Cartes* de Mercè Rodoreda i d'*Aquest serà el principi* perquè Ell hi és mencionat honorablement. Ara em proposo desplegar aquest *Autoretrat* sota la Seva omnipresència. (*RV*: 144)

Més endavant esbossa unes reflexions que després desenvoluparà. La prosa memorialística, tot seguint les convencions genèriques tradicionals, hi és situada en un nivell inferior respecte a la prosa imaginativa.

> ¿Arribaré algun dia a escriure, com algú em demana, la meva autobiografia? ¿Continuaré el primer intent que he fet d'un autoretrat? No ho sé. Em dic: de què serviria? De tota manera, tampoc no seria creació artística, seria artesania, perquè allò que he estat i viscut no ho inventaria amb la imaginació, ho evocaria i ho explicaria servint-me de l'ofici que tinc. No podré contar mentides, com anunciava en les primeres ratlles que en vaig escriure; potser amagaré part de la veritat, però inventar, mentir conscientment, veig que no podré fer-ho i potser per això no em sento en disposició de continuar. (*RV*: 150)

I encara afegirà dues raons més per no escriure l'autobiografia. La primera, una suposada superabundància de publicacions d'aquesta mena:

> (...) cada vegada que m'assabento de la publicació d'unes memòries o d'algun diari d'algú –cosa que sovinteja tant– em dic: no, jo no ho faré, no afegiré unes memòries meves que a poca gent poden interessar, als centenars i centenars, milers, de «memòries» que existeixen en la literatura. La decisió l'he presa després d'haver començat a escriure-les, sí, per més que m'enganyés a mi mateixa dient-ne «desmemòries» o titulant-les *No sé com anomenar-ho* (...). (*RV*: 153-154)

La segona, el fet que la vida anterior a la coneixença de Bartra no té cap interés per a ella. La relació de Simone de Beauvoir amb Sartre li servirà de terme de comparació:

> Un home com Bartra val tota l'existència d'Anna Murià, només em dol –en això envejo Simone– haver-lo trobat massa tard, no haver-li pogut dedicar *tota* la meva vida de dona, però ho he compensat anul·lant en el meu esperit l'època anterior a Ell. (Per això mai no podré escriure les meves memòries). (*RV*: 161-162)

Després de tots aquests preàmbuls, on resta de nou palesa l'amorosa autoanul·lació, ens ofereix per fi unes mostres fragmentàries de la seua autobiografia. Tot plegat, i com era de preveure donats els antecedents autojustificatoris, hi ocupen més espai les reflexions metaliteràries que el contingut memorialístic. La mateixa autora ho reconeix (*RV*: 166). El més rellevant d'aquestes reflexions gira al voltant d'una sèrie de temes que han esdevingut ja tòpics sobre el tema, i que reapareixeran a la seua narrativa: la falsedat de la memòria, el seu ordre caòtic, i doncs, la impossibilitat de l'objectivisme.[10] En el seu cas, a més, això esdevé encara més patent:

10. La novel·la on més explícit resulta l'escepticisme de l'autora és, segurament,'*Res no és veritat, Alícia.* Pel que fa a l'ordre capriciós de la memòria, el següent paràgraf d' *Aquest serà el principi* resulta molt significatiu: "Veig que avanço i retardo situacions, que salto enrera i endavant, que barrejo el temps, que esbullo els fulls del calendari. Us en demano perdó, si és que sou amants d'allò que en diuen ordre cronològic. Veureu, jo no registro

> Les «memòries» (...) són una falsedat, perquè la memòria humana, plena de llacunes i deformacions, estrafà el record si no l'inventa, oi més quan pertany a una vida, com la meva, partida en dues per l'adveniment d'una Presència que havia de saturar-ne tota la segona part i velar amb la seva ombra tota la interpretació de la primera. (*RV*: 167)

Per això prefereix el títol d'*autoretrat*, que, per a ella, respecta la subjectivitat inevitable de tota evocació (*RV*: 167).[11] Finalment, però no sense abans acollir-se a l'autoritat redemptora d'un poema de Bartra, l'autora decideix sotmetre's a les normes del gènere i ens fa cinc cèntims de la seua infantesa. La mort d'Agustí, veritable *leit motiv*, estronca tot just iniciat el moviment autobiogràfic : «El 7 de juliol de 1982 s'acabà l'Anna, la veritable, la que havia començat l'estiu de 1939» (*RV*: 170).

Més generós en informació autobiogràfica es mostrarà el recull d'articles *La bellesa de la vellesa*, que ocupa la segona part de les *Reflexions de la vellesa*. Un nombre considerable d'aquests articles –quasi un 20%, segons el càlcul fet per Jordi Fernández en l'estudi preliminar (2003: 51)– té un caire memorialístic. Hi rememora, majoritàriament, moments ja evocats amb anterioritat, amb especial tirada per la relació amb Bartra o pels anys de l'exili. Especialment commovedors ens resulten els articles finals, on l'autora s'acomiada dels seus lectors, amb 97 anys, un any abans de morir-se, quan la seua consciència donava ja signes d'esgotament. Arriba un moment, tal i com ens hi confessa, que ja no viu: somia. Es tracta d'una sèrie de somnis d'una gran bellesa i serenitat (*RV*: 472-476). N'hi ha algun de deliciosament còmic, amb Pere Calders com a President-Emperador (*RV*: 476), i d'altres on emergeix, gravat a foc en l'inconscient, el tema de l'exili:

> Sembla estrany que ara, a les darreries de la meva vida, durant aquesta llarga temporada a la residència, tingui uns somnis tan bells. Però és així. Tot el que somnio és bonic, clar i lluminós.

---

fets a mesura que s'esdevenen davant dels meus ulls, sinó que evoco moments viscuts en un passat, uns passats, agavellament en el record. Narració sense ordre, però amb concert. En el temps de la memòria s'encavallen els moments de dimensions no pas naturals (hi ha una mida natural del temps?) ans arbitràries d'un arbitri misteriós. La previsió pot tenir calendari, però no l'evocació. Els dies nous que vull reviure no són sis o set, ni són de vint-i-quatre hores: són anys amuntegats" (*ASP*: 280).

11. Anna Murià fa un ús personal del terme autoretrat, molt diferent al que se li sol donar en la crítica literària autobiogràfica. Per a aquesta, l'autoretrat constitueix una variant de l'autobiografia caracteritzada per la voluntat de plasmar el moment present, al servei del qual se situa la invocació del passat. L'espacialitat i el tòpic de l'espill, de procedència pictòrica, en són trets essencials (Zanone 2000: 20-21).

> Són escenes en ciutats esplèndides, brillants de sol, de llum, de blancor, amb edificacions magnífiques, carrers alegres, gernació animada. Hi visc en habitacions tan agradables, de parets transparents, amb vista esplèndida de verdor, d'arbres, de flors. Sempre m'hi veig jo molts anys enrera, encara jove. Avui m'he somniat en el darrer dia d'exili que visc en el barri jueu d'una ciutat benigna i, com he dit abans, clara, resplendent.
>
> És el meu darrer dia d'exili ! (*RV*: 474)

4. LA FICCIÓ AUTOBIOGRÀFICA: *LA PEIXERA*, *VIA DE L'EST*, *EL LLIBRE D'ELI*, *AQUEST SERÀ EL PRINCIPI*

Tal i com ja hem apuntat, el contingut autobiogràfic de l'obra d'Anna Murià emergeix també en bona part de la seua creació ficcional. Dintre d'aquesta, ens centrarem en la que és la seua novel·la més ambiciosa, *Aquest serà el principi*. Pel caràcter de síntesi i culminació de la seua obra, i sobretot perquè comparteix continguts argumentals i procediments narratològics i estilístics amb les obres memorialístiques analitzades en l'apartat anterior, és la que ofereix un major interés analític. Abans d'ocupar-nos-en, emprendrem un ràpid recorregut per aquelles narracions que, per la informació que ens en proporciona l'autora, sabem que posseeixen un major contingut autobiogràfic.

Ja des dels seus inicis creadors, Anna Murià optarà per l'autoreferencialitat. Així, de la seua segona novel·la, *La peixera* (1938), en dirà:

> *La peixera*, aquella sí, té molt d'autobiogràfica, encara que el protagonista que hi poso és un home. El que és absolutament experiència meva és l'ambient, perquè jo vaig treballar-hi cinc anys, dels divuit als vint-i-tres, o dels dinou als vint-i-quatre, em sembla. Cinc anys al magatzem de la Casa Vicenç Ferrer. (...) Van ser cinc anys horrorosos. Jo allà hi estava amb una mala gana... Ho odiava tot, odiava la casa, odiava l'ambient, odiava el carreró. Era el carrer del Rec, on donava la meva finestra. Tot era vell, de cent anys endarrera. Gent encara sobrevivent de l'antic, del vell Vicenç Ferrer, que ja s'havia mort. Gent que hi havia entrat d'aprenents als dotze o tretze anys i eren vells i encara hi treballaven, gent així, encongida. Jo en vaig dir *La peixera* perquè deia allò: «són uns peixets que van donant voltes, donant voltes dins de la peixera. I així s'hi passen la vida». I tot l'ambient, tot el que descrivia, era real, el que jo havia viscut en aquella casa. (Grifell 1992: 115-116)

L'autora romandrà essencialment fidel a aquests pressupòsits autobiogràfics al llarg de la seua trajectòria creadora. En la seua primera publicació de postguerra, el recull de contes *Via de l'est*, farà la crònica ficcionalitzada de l'estança a Roissy-en-Brie. Constitueixen la primera i quasi única visió de conjunt de la mai escrita «novel·la de

Roissy» de què parla Mercè Rodoreda en una de les seues cartes a Anna Murià[12], que a la *Crònica...* ens n'oferirà una visió parcial, centrada sols en la relació amb Bartra. Es tracta d'un conjunt molt breu de relats sobre diversos personatges que habitaren durant uns mesos el famós *château*. Molts anys més tard, a les acaballes de seua vida, encara ho rememorarà a dos articles: «Fa seixanta anys» i «La novel·la de Roissy» (*RV*: 449- 452).

El *Llibre d'Eli* representa un cas particular dintre de la bibliografia de ficció de l'autora pel seu caràcter híbrid, a cavall entre la prosa ficcional i memorialística: d'una banda, el capítol inicial, que dóna títol al llibre, està format per una sèrie de textos breus d'una gran emotivitat, purament autobiogràfics; de l'altra, una sèrie de relats que podrien ser considerats com una novel·la, per la recurrència d'alguns personatges. Malgrat la inspiració autobiogràfica de tot el conjunt, basada en unes notes sobre la seua experiència com a mare (Busquets i Grabulosa 1982: 24), el text inicial –«El llibre d'Eli»– apareix deslligat del conjunt. LLevat que considerem la temàtica infantil compartida com un element suficientment cohesionador. Però els fills d'Anna Murià, Eli i Roger, protagonistes d'«El llibre d'Eli», res no tenen a veure, per al lector, amb la resta de personatges: Coraura, Eulàlia Romaní, Batatan i els seus amics. Es tracta, en qualsevol cas, d'una conjunció inèdita i arriscada dels dos registres que conformen l'espai autobiogràfic de l'autora.

Després d'aquesta ràpida panoràmica de la seua narrativa, ens detindrem més pausadament en *Aquest serà el principi* (1986). Començarem per ocupar-nos de les reflexions metaliteràries que l'encapçalen. Al pròleg, després d'algunes consideracions sobre la naturalesa vivencial de l'art en general, afirmarà:

> Ja és ben sabut que totes les novel·les de tots els autors són autobiogràfiques. És més, ho són totes les obres d'art, inclús l'abstracte. L'esperit de l'obra és el de l'autor. No podem representar sinó allò que sabem, i ho sabem perquè ho hem experimentat o hem vist experimentar-ho. Amb el llenguatge de l'art només es pot parlar d'allò que s'ha viscut o s'ha sentit viure. La ficció, fins i tot la més fantàstica, sempre té un fons de realitat, la inspiració ve d'un fet existent. (*ASP*:12)

I més endavant, ja centrant-se en la novel·la que prologa, afegirà:

> Sí, és autobiogràfica. Els fets històrics són *vistos per mi*. Reconec actes i sentiments personals meus almenys en tres de les protagonistes, però poc o molt hi ha quelcom de mi en totes les figures, inclús les masculines.

12. Vegeu *RV*: 450.

> I sí, a part de jo mateixa, hi hagueren models reals per a la plasmació dels personatges i per al brodat de l'anècdota, encara que sovint són compostos amb elements de diverses procedències. Fragments de moltes accions i de moltes personalitats que van existir de veres apareixen dispersos a la meva narració, necessàriament metamorfosats pel quefer imaginatiu i literari. (*ASP*: 12)

Al mateix pròleg, Anna Murià qualifica *Aquest serà el principi* de «novel·la de la meva vida» (*ASP*: 11). I ho és tant en el sentit de la seua gestació, com en la matèria narrada. Pel que fa a la primera, és aquesta una obra de llarga i complicada escriptura, motivada per l'atzarosa vida de l'exili i per la particular circumstància de l'autora, que com ja sabem, supedita la creació personal a la d'Agustí Bartra. Fou començada a l'inici de l'estada a Mèxic –1941– i acabada just abans de la seua publicació, el 1986. És el resultat de la unió de dues novel·les. La primera, començada als anys quaranta, a l'inici de l'exili mexicà, duia per títol *Focs de ciutat*, i narra les seues experiències fins que comença la guerra civil. La segona, iniciada uns anys després, començava amb la guerra. Quan duia unes cent pàgines, va decidir fondre-la amb la primera (Grifell 1992: 121-126).[13] Hi trobarem els temes principals que recorren l'obra de l'autora: autobiografisme, psicologisme, condició femenina i reflexió estètica i política. La vastitud de la trama, que coincideix cronològicament i espacial amb la seua biografia –la Barcelona de la II República i la Guerra Civil, l'exili francés i americà, el retorn a les acaballes del franquisme–, permet, com ja hem apuntat, el contrast amb d'altres textos no ficcionals, tot discernint-hi afinitats i diferències tant referencials com narratològiques.

Aquest serà el principi ha estat qualificada de *roman à clef* (Abrams 1998: 42; Aulet 1998: 47). Certament, no resulta difícil reconéixer-hi diversos personatges reals, a pesar de les advertències preventives de l'autora sobre la seua fidelitat. Això resulta especialment palés en la part central de l'obra, la dedicada a l'exili, per la literatura autobiogràfica que ens n'ha arribat, tant de la mateixa Anna Murià –amb la *Crònica de la vida d'Agustí Bartra* en primer terme– com d'altres escriptors –Rodoreda, Tísner, Calders, Ferran de Pol, Riera Llorca, etc. Un dels elements autobiogràfics més patents

13. Una altra qüestió important a tindre en compte és el fet que, per exigències editorials, hagué d'escapçar-la, tal i com assenyala l'autora al pròleg (*ASP*: 10). Tant l'origen divers com la seua reducció forçada fan que la novel·la peque d'una certa dispersió estructural. Esperem que la seua anunciada reedició íntegra (Fernández 2003: 39) resolga aquestes mancances, així com d'altres de maquetació, com ara la major separació entre fragments que pertanyen a diferents seqüències argumentals.

de la novel·la és la relació amb Agustí Bartra.[14] A pesar del caràcter polifònic de l'obra, Martina i Víctor –personatges que els representen– poden ser considerats els veritables protagonistes, tant per l'espai que se'ls dedica a partir del capítol quart com per la seua importància simbòlica. La relació apareix molt transformada en els aspectes externs però fidel en la veritat psicològica. Per exemple, Víctor estudia filosofia[15] i és periodista, però té una vocació d'escriptor que sols es realitzarà amb el seu retorn a Catalunya. D'entre els altres personatges, ens resulta especialment interessant per la seua incidència en l'obra de Murià el de Berta, clarament inspirat en Rodoreda.[16]

Aquest serà el principi és, sobretot, una novel·la d'exili. En comparteix molts tòpics argumentals: estranyament, esperança de canvi amb el final de la II guerra mundial, enyor de la família, adaptació progressiva, visites, diverses actituds –«aplatanats», insatisfets–, descripció de la situació a Catalunya, anhel de retorn, retorn, nou estranyament, nova adaptació, etc. (Espinós 2000). La seua poeticitat, que tendeix a la síntesi imaginativa i a l'efusió sentimental, fa que l'element documental hi ocupe un segon terme si la comparem amb altres obres de la diàspora catalana, com ara *L'ombra de l'atzavara*, de Calders, o les de Riera Llorca.

El narrador triat per l'autora presenta caires problemàtics. Es tracta d'una veu narrativa que adopta una posició omniscient, però que apareix, ací i allà, com a homodiegètica.[17] Se'ns hi fa veure que es tracta d'una amiga dels protagonistes, però res no sabem d'ella, excepte que posseeix el do de la ubiqüitat. Podríem pensar que es

14. La figura i el món creatiu de Bartra plana de fet sobre tot el llibre. La seua petjada a la novel·la pot plantejar-se a quatre nivells: primer, en la cita que l'encapçala; segon, en un sentit general, de concepció vital i simbòlica, que inclouria les idees motrius del panteisme i el vitalisme; tercer, en la presència més explícita de personatges extrets de la mitologia bartriana –Ariel (*ASP*: 119) i Adila (*ASP*: 123, 131, 143-145)–; i finalment, com a personatge "real": Roger, el personatge basat en Pere Calders, llig el poema "Rèquiem", escrit per Bartra a la mort de son pare. (*ASP*: 358)

15. No és aquesta l'única ocasió en què es mostra l'interés de Murià per la filosofia. Vegeu, per exemple, la novel·la *Res no és veritat, Alícia*.

16. Tot i que molt ficcionalitzada, la figura de Rodoreda hi és fàcilment reconeixible: matrimoni molt jove i infeliç, relació amb Andreu Nin (Haima, esmentat al pròleg per l'autora), caràcter *secretive*, marit funcionari de l'ONU, retir final al camp, etc.. El record de la relació amb Rodoreda acompanyà tota la vida Murià. Ja en *Via de l'est* se n'ocupà, i després en entrevistes, articles i pròlegs al seu epistolari. També en les *Reflexions de la vellesa,* on s'autoqualifica d'escriptora frustrada i dona realitzada, al revés que Rodoreda (*RV*: 74-75). Fins i tot en un dels somnis que relata en els últims articles periodístics, l'any 2000, apareix Rodoreda marcada amb cicatrius. (*RV*: 467-468)

17. Incorre en el que Genette anomena paralepsis, és a dir, un excés d'informació respecte a la focalització del relat (Rimmon 1985: 171).

tracta d'un personatge simbòlic, una mena de corifeu, que comenta les accions de la tragèdia dels personatges, tot extraient-ne valoracions transcendents. És un narrador, a més, que es reivindica explícitament com a testimoni, de la mateixa manera que ho feia en la *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*:[18]

> M'he declarat testimoni de memòria fidel, però no hi ha cap memòria que pugui registrar res més que uns instants colpidors, unes imatges vives entre la riuada violenta d'instants colpidors i d'imatges vives fins a sagnar, tots enllaçats i encavalcats tumultuosament. Ningú no pot contar la història d'aquelles hores, ningú no podria saber mai ben bé com les morí. Qui servaria el record –entre altres records boirosos– d'uns carrers gironins envaïts de gentada deambulant o asseguda o ajaguda, qui el de la desfilada per les carreteres d'uns estranys nòmades a milers, avalotats i abatuts, carregats, apressats, a peu o amuntegats en vehicles de tota mena (...). (*ASP*: 121)

Aquesta declaració, que destaca la discontinuïtat de la memòria de manera semblant a la comentada anteriorment respecte a les *Reflexions de la vellesa*, implica una presa de posició estètica, una poètica de caire impressionista que la vincula amb la novel·la poemàtica. El nivell històric, en major mesura del que s'esdevenia a la *Crònica...*, passa a un segon pla, sempre filtrat per la vivència subjectiva dels personatges. Vegem-ne un exemple límit, emmarcat en l'alçament del 19 de juliol a Barcelona:

> Trona sordament al fons de l'aurora, dins de la matinada. En els pàl·lids matisos del cel ronquen avions. Va creixent la llum. Bramula l'horitzó proper, un invisible horitzó ciutadà. El sol ascendeix. Fuselleria. El diumenge barceloní es deixonda astorat. Pugen fumeres vers el matí clar. Retrunyen canonades. Ja no és un introbable horitzó d'explosions sordes: ara la ciutat se les sent a dins, cada vegada més endins, retronants. Baixa per les avingudes una riuada d'uniformes, de pólvora i de sabres. Les rodes dels canons solquen l'asfalt i esgarrinxen les pedres. Ja sondrolla els carrers la torrentada de sang i foc. Els habitants tremolen darrera portes i finestres. Fumeres d'incendi. Potser hi ha blau, més amunt; ningú no sap si el sol és radiant. El diumenge ha fugit esmaperdut. Cadàvers de cavalls. Pànic. Soldats que fugen. Sang. Fuselleria. Trucs desesperats a les portes; s'entreobre una portella amb precaució i cau damunt els rajols un cos que vessa sang. Ça i lla s'alcen flames venjadores. Damunt els rastres de sang i parracs passen, rabents, vehicles eriçats de fusells (...). (*ASP*: 61)

Les imatges se succeeixen i donen pas a una conclusió, que de manera més objectiva, exposa les derivacions històriques dels fets: «Barcelona ha acabat una vida

18. «Amb la meva tasca de cronista, durant vint-i-tres anys, em proposava deixar constància d'aquells fets dels quals jo era l'únic testimoni qui en tenia la referència més directa. En canvi, dels darrers anys, des del retorn, els testimonis són nombrosos» (*CVAB*: 329).

que es contarà amb somriures. Neix entre fogueres una existència monstruosa: serà en endavant la seva». (*ASP*: 61)

Els diàlegs de temàtica amorosa entre les parelles, orals o epistolars, també palesen sovint un marcat caràcter d'irrealitat poètica. Els casos més evidents són els relatius a Berta i Abel. En citarem sols un exemple, en què apareix la figura llegendària de Haima, basada en la d'Andreu Nin:

> - Haima... Vols que et digui Haima?
> - No. Haima és una abstracció, és la idea pura d'una força que ens ha ajuntat. Jo sóc Abel, l'alè, el permanent; perquè hi havia dos Abels, saps?, i no hi havia Caïm. L'Abel transitori de la vanitat fou qui s'esfumà, el qui cobejava.
> - Cobejava?
> - Sí, cobejava la foguera i s'hi cremà. I ara la foguera, tu, és dolç caliu i Abel l'alè el manté, no cobeja.
> - Per què?
> - Perquè ho té tot. (*ASP*: 136)

També és important, en aquesta estètica que anomenem impressionista, l'ús de símbols: el del roure és un dels més significatius, per la seua recurrència en moments climàtics de la trama. Resumeix metafòricament el significat profund de l'obra: la renovació vital, d'arrel panteista; l'arrelament a la terra, lligat a la fidelitat a la pàtria. Enmig de l'angoixant tràfec dels exiliats, tot just abans de creuar la frontera francesa, la seua figura s'erigeix poderosa i ancestral:

> Era un roure dels Pirineus, un arbre que duia a les venes nuoses i a l'ample front del brancam tota la puixança de la serra. El fred feia el cel d'acer. Els lloms de la terra abrupta ondulaven amansits sota l'herba entebionada pel sol de migdia. Pujava de la vall propera remor de multitud, inusitada i tràgica remor, en aquelles soledats. (*ASP*: 126)

Les tres amigues protagonistes, Martina, Berta i Delmira, junt amb l'omnipresent i difusa narradora-testimoni, hi duen a terme un jurament de fidelitat a la pàtria, just abans de lliurar-se al vertigen de la història:

> Acotaren el cap. Dins de la mà, damunt l'espatlla de la companya, Berta estrenyia un bocí de l'escorça del roure. Juntes, lligades pel silenci, caminaren fins que la multitud les engolí.
> Recordeu aquest roure!... El darrer moment de pàtria que totes tres s'endugueren en silenci, com una eucaristia. I continuaren caminant en la riuada.

> Hores després, aquell sentiment de fugitiu i captaire davant la frontera que s'obri recelosa a la humana correntia esmaperduda. Alçàrem les mans, entre cent mans que s'alçaven, vers aquell pa flonjo, tan blanc.
>
> L'aparició del pa blanc, els grunys dels gendarmes, vacunes, mans auxiliadores, jaços de palla...
>
> Temps a venir tots dubtaríem que fos real el present i el passat. Hom esguardaria el seu entorn i dubtaria que allò fos real, aquella habitació, aquella taula, aquella finestra. Hom voldria cridar: No! No és cert! Mai no he estat sota un roure dels Pirineus! I una remor aspra de fullatge baixaria cap a nosaltres. Clouríem els ulls. Hi ha coses certes? (*ASP*: 128-129)

Aquesta escena ritual serà recordada en diverses ocasions, i a la fi de la novel·la, el roure, arbre totèmic per excel·lència, adquirirà un sentit nou assimilat al personatge de Víctor, quan aquest troba finalment el sentit de la seua vida: comprometre's amb la col·lectivitat. El personatge hi adquireix un relleu quasi mític, de ressonàncies messiàniques molt pròximes a l'obra bartriana[19]:

> A l'hora decisiva, al moment cabdal, quan Víctor, entre els altres, alçà tota la seva estatura en oferiment definitiu, Martina, callada, el mirava.
>
> Alt. Els cabells llargs fins a la nuca des de les grans entrades del front, cargolats de les puntes, foscos i amb vetes argentades, tenien un to verdós i gebrat de fullatge hivernal.
>
> Alt, fibrós, nuós, assaonat pels anys, pell d'escorça marcada pel viure. Als ulls un resplendor fosc, serè de supèrbia i fermesa: miraven el món de fit a fit.
>
> Era com un roure. (*ASP*: 380)

Tal i com acabem de veure, exemplificat amb *Aquest serà el principi*, la poeticitat és un dels principals tres estilístics de l'obra ficcional d'Anna Murià. Si ho comparem amb l'obra estrictament memorialística, i especialment amb la seua màxima expressió, la *Crònica de la vida d'Agustí Bartra,* podem observar que s'ha produït una intensificació. El component poètic d'aquesta es recolzava en la intercalació de poemes i cites d'Agustí Bartra i en l'efusió sentimental de la narradora-autora, mentre que l'element referencial, més determinant que a la novel·la, s'expressava en un to més neutre. En aquesta, Anna Murià, lliure de les restriccions genèriques de la biografia, que exigeix un mínim control sobre les dades objectives, s'expressa en termes més poètics, més subjectius, doncs. Aquesta poeticitat no anul·la, ni de bon tros, el component històric de la novel·la, però el redueix a la mínima expressió perquè el drama col·lectiu s'entrelligue amb el drama personal dels protagonistes. [20]

19. Vegeu Espinós 1995, 1999.

20. Les fites més rellevants de la guerra civil, així com els seus antecedents i conseqüències, hi apareixen ressenyats. Sense ànim d'exhaustivitat: els fets d'octubre de 1934, el Bienni Negre, les eleccions de febrer de 1936,

Una característica d'*Aquest serà el principi* relacionada amb la literatura del jo i, al seu torn, amb la *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*, és la importància de la literatura epistolar. Els personatges de la darrera novel·la de Murià, a partir del tercer capítol, es veuen obligats a relacionar-se, tal i com s'esdevingué en la realitat, mitjançant les cartes. Era l'única manera de no perdre el contacte amb la família o els amics de l'interior de Catalunya i de la resta de l'exili.

Encara ens resta per tractar un aspecte de la novel·la que, per la seua importància, mereixeria un altre article. Ens referim al tractament de la feminitat. Ací només podrem abordar-lo limitadament, i sols en relació amb el que és el fil conductor de la nostra lectura: l'autobiografisme. En comentar aquest punt en la *Crònica...* i les *Reflexions...*, hem observat el paper tradicional que l'autora decidí adoptar. El mateix podem dir dels personatges que més semblen representar-la, Martina, en primer terme, i Gabriela, en segon. Tanmateix, en aquesta novel·la la casuística es diversifica, i d'altres personatges adopten actituds rebels contra els rols sexuals establerts, com ara Berta i Delmira, molt més actives i autònomes. Això pel que fa a l'esfera privada, perquè en la pública, l'actitud inconformista es generalitza. La majoria de personatges femenins encarnen els aires de renovació que la II República portà respecte a la situació social de la dona. La majoria, procedent de la petita burgesia, treballen en tasques administratives o culturals, com és el cas de Gabriela, de Berta o de Martina, i es comprometen en l'activitat política. La inspiració autobiogràfica resulta, una vegada més, evident.[21]

---

l'alçament militar a Marroc, la Batalla de Terol, els combats entre comunistes i anarquistes, el final de la guerra, l'eixida cap a l'exili, etc. De fet, existeixen diferències entre les dues grans parts de l'obra pel que fa al tractament de la història. És a la primera, corresponent als dos capítols inicials, on el context històric adquireix major importància (Fernández 2003: 38). Com ja sabem, aquesta part està basada en una novel·la anterior. La segona part, centrada en l'exili i el retorn –la més extensa i significativa–, minva en referents històrics i augmenta en continguts psicològics.

21. Al llibre d'entrevistes amb Quirze Grifell (1992: 18-26), Anna Murià exposa les seues activitats polítiques i periodístiques durant els anys vint i trenta. Podríem resumir la seua actitud pel que fa al tema dient que fou companya de viatge del feminisme, en tant que una reivindicació més dels moviments d'esquerra, però que mai no en fou una militant. Participà en actes reivindicatius de les organitzacions feministes de l'època, i va ser secretària del Club femení i d'Esports. Però on més es comprometé és en l'activitat política en general, dintre d'Acció Catalana, i més tard, d'Estat Català. Resulta significatiu, en aquest sentit, el seu desig que les seccions femenines dels partits desaparegueren i que les dones s'integraren en igualtat de condicions amb els homes. A partir de 1926 publicà articles i contes en diaris i revistes –*La Dona Catalana, La Rambla, Meridià* o *Diari de Catalunya*, del qual va arribar a ser directora. Paral·lelament a aquesta activitat periodística, Anna Murià inicià la seua carrera com a escriptora.

5. CONCLUSIONS

Al llarg de les pàgines anteriors, hem pogut observar com l'obra estrictament memorialística d'Anna Murià i la part més significativa de la seua ficció conformen un espai autobiogràfic amb múltiples punts de contacte, però també amb importants diferències. Pel que fa a les semblances, la més rellevant és l'autobiografisme. La guerra civil, l'exili i el posterior retorn hi juguen un paper fonamental. Tanmateix, és en el tractament d'aquest material viscut on trobem, com era d'esperar, la principal divergència entre ficció i no ficció. En l'obra ficcional, centrada en aquest estudi en *Aquest serà el principi*, aquest material és sotmés a una manipulació imaginativa molt més intensa. En canvi, en les obres memorialístiques –*Crònica de la vida d'Agustí Bartra* i *Reflexions de la vellesa*– el pacte de lectura obligava l'autora a mantenir-se més fidel a la realitat. En aquesta darrera obra, molt significativament, expressa la idea que és la impossibilitat de poder manipular imaginativament els fets un dels motius que la dissuadeix d'escriure les seues memòries, tot situant aquestes en un nivell estètic inferior respecte de les seues ficcions.

Pel que fa a l'aspecte formal, ressalten també més les afinitats que les diferències entre l'obra memorialística i ficcional. La poeticitat de fons col·labora activament a la cohesió de tots dos territoris de l'espai autobiogràfic. Una poeticitat que en l'obra de ficció s'intensifica, lliure dels lligams referencials a què obliga la literatura memorialística, i que es manifesta amb un major subjectivisme impressionista i simbòlic. La presència d'un narrador testimoni a tota la seua obra narrativa resulta també fonamental en la concepció literària de l'autora, essencialment compromesa amb el seu temps.

Una última qüestió és la de l'existència d'una autobiografia pròpia de l'autora, que en les mostres canòniques –la *Crònica de la vida d'Agustí Bartra* i les *Reflexions de la vellesa*– es manifesta majoritàriament de manera indirecta, sempre a l'ombra de la figura d'Agustí Bartra. Des de la crítica del gènere aquesta actitud ha estat interpretada com la d'una feminitat tradicional, subjecta al discurs androcèntric, i doncs, incapaç d'autoafirmar-se públicament de manera autònoma. La seua és, certament, una autobiografia amorosament encoberta, que en la *Crònica de la vida d'Agustí Bartra* aprofita els intersticis del discurs biogràfic per a manifestar-se, i que en les *Reflexions de la vellesa*, tot i la major vocació autobiogràfica, continua sota la presència tutelar del marit absent.

Joaquim Espinós
Universitat d'Alacant

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

ABRAMS, S. (1990) «Anna Murià i la seua crònica de la vida d'Agustí Bartra», dins A. MURIÀ, *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*, Barcelona, Pòrtic. pp. 5-14.

— (1998) «Digues si us plau i gràcies» dins *Serra d'Or*, 467, novembre, pp. 41- 42.

ALBEROLA, P. (1997) «*Falses memòries de Salvador Orlan*: ser i no ser Llorenç Villalonga», *L'Aiguadolç* 23, primavera, pp. 23-38.

AULET, J. (1998) «Anna Murià, entre l'exili i el retorn», *Serra d'Or* 467, novembre, pp. 43-47.

BONNÍN, C. (2002) «Les cartes d'Aurora Bertrana a Anna Murià i Agustí Bartra», *Llengua i Literatura*, 13, pp. 327-339.

— (2003) «Correspondència entre Aurora Bertrana i Anna Murià», comunicació llegida al III Simposi de literatura autobiogràfica, Universitat d'Alacant, 13-15 de novembre, en premsa.

BOU, E. (1993) *Papers privats. Assaig sobre les formes literàries autobiogràfiques*, Barcelona, Edicions 62.

BUSQUETS I GRABULOSA, Ll. (1982) «Anna Murià, esquinç d'esperit», *Mirall de glaç* 4, primavera.

CASTELLANOS, J. (2000) «L'exili literari català: continuïtat i ruptura», dins M. AZNAR SOLER (ed.), *Las literaturas del exilio republicano de 1939*, Actes del Segon Congrés Internacional sobre «L'exili literari espanyol de 1939», Barcelona, Gexel, vol. I, pp. 31-44.

CHARLON, A. (1990) *La condició de la dona en la narrativa femenina catalana*, Barcelona, Edicions 62.

ESPINÓS, J. (1995) «Agustí Bartra i el mite solidari de Prometeu», *Miscel·lània Germà Colón, III,* Barcelona, PAM, pp. 163-174.

— (1999) *La imaginació compromesa. L'obra d'Agustí Bartra*, Alacant, Universitat d'Alacant.

— (2000) «Transculturació i exili», dins M. AZNAR (ed.), *Las literaturas del exilio republicano de* 1939, Actes del Segon Congrés Internacional sobre «L'exili literari espanyol de 1939», Barcelona, Gexel, vol. II, pp. 251-260.

FERNÁNDEZ, J. (2003) «Anna Murià: els contextos i l'obra literaria», dins A. MURIÀ, *Reflexions de la vellesa*, Barcelona, PAM, pp. 9- 54.

GRIFELL, Q. (1992) *Anna Murià, àlbum de records,* Argentona, L'Aixernador.

Lejeune, Ph. (1975) *Le pacte autobiographique,* París, Seuil.
Murià, A. (1938) *La peixera*, Barcelona, Edicions populars literàries.
— (1946) *Via de l'est*, Mèxic, Col·leció Lletres.
— (1982) *El llibre d'Eli*, Barcelona, Selecta.
— (1984) *Res no és veritat, Alícia,* Barcelona, Antonio Picazo editor.
— (1986) *Aquest serà el principi*, Barcelona, La Sal.
— 1988), prefaci a Agustí Bartra, *Quetzalcoatl*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
—(1990) *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*, Barcelona, Pòrtic.
— (1992) *L'obra de Bartra*, Barcelona, Pòrtic.
— (2003), *Reflexions de la vellesa*, Barcelona, PAM.
Palau M. (2002) «El subjecte femení en Mercè Rodoreda i Maria Aurèlia Capmany», dins Espinós i al., (eds.), *Memòria i literatura*, Alacant-València, Denes.
Pla, X. (1997) *Josep Pla, ficció autobiogràfica i veritat literària*, Barcelona, Quaderns Crema.
Real, N. (2003) «Les vuit dècades literàries d'Anna Murià», *Serra d'Or* 517, pp. 17-20.
Rimmon, S. (1985) «Teoria general de la narració», dins E. Sullà, (ed.), *Poètica de la narració*, Barcelona, Empúries, pp.149-190.
Rodoreda, M. (1985) *Cartes a l'Anna Murià*, Barcelona, La Sal.
Simbor, V. (1999) *Llorenç Villalonga a la recerca de la novel·la inefable*, València-Barcelona, IIFV – PAM.
Zanone, D. (2000) *L'autobiographie*, París. Ellipses.

JACQUES GILARD

«JA EM VAIG APLATANANT»: L'EXIL COLOMBIEN DE RAMON VINYES (1940-1950)

UN EXIL PARTICULIER

Dans la diaspora des intellectuels catalans chassés par la victoire militaire du franquisme, Ramon Vinyes présente la particularité de n'avoir pas eu à partir dans l'inconnu. La douleur de l'exil ne lui fut pas épargnée, mais elle prit la saveur paradoxale du retour à la routine : gagnant la Colombie et la ville portuaire de Barranquilla, en février 1940, il ne faisait que revenir là où il avait déjà vécu plusieurs années. Il était arrivé en Colombie pour la première fois en 1913 et, avec quelques brèves interruptions, il avait habité Barranquilla de 1914 à 1925 et y avait encore séjourné de la fin de 1929 au printemps 1931. Il jouissait d'un prestige de brillant intellectuel dans la ville même et d'une solide réputation dans le pays. La création de la revue avant-gardiste *Voces*, qu'il inspira constamment sans en être officiellement le directeur (1917-1920), justifiait cette renommée qui restait bien vivante.

Vinyes avait aussi à Barranquilla une maison qui ne l'attendait peut-être pas mais qui l'accueillit tout de même : il avait épousé en 1922 une *Barranquillera*, María

Caplletra 36 (Primavera 2004), pp. 173-194

Salazar, avec laquelle il n'avait eu qu'une brève vie commune et dont il ne se souvint qu'au moment où l'exode lui imposa de trouver un point de chute.

Il savait ce qu'était l'expatriation, dont il ne gardait guère de bons souvenirs, mais il lui fallait, au seuil de la vieillesse (il avait 57 ans), découvrir la souffrance de l'exil. Le 26 mars 1939, arrivant à Paris après quatre semaines passées à Toulouse, il avait écrit dans son journal : «Començo a saber el que es anar de refugiat polític. Ho vaig aprendre arran de frontera francesa. Fins aleshores havia sabut que era deixar la terra». Sa condition de réfugié – dans un France guère accueillante – le mettait sur le chemin de l'exil, ce que serait sa situation en Colombie, même s'il employait peu le mot «exili» dans ses écrits intimes. L'impossibilité de regagner avant longtemps la Catalogne faisait de lui un exilé, bien que la Colombie lui fût familière et l'accueillît avec plaisir.

Dans l'exil de Ramon Vinyes, l'expatriation forcée se combinait à la conscience de retrouver un milieu trop connu, oublié pendant des années et nullement regretté.

LE RETOUR DE L'HOMME DE LETTRES

Etre reconnu et bénéficier d'un respect réservé aux célébrités est un privilège : Vinyes est flatté quand, le 26 février 1940, arrivant à Barranquilla et pouvant à juste titre s'inquiéter d'être dépourvu de visa, il est reconnu par un fonctionnaire de l'immigration. Le soir, il écrit dans son journal : «Un dels que venen em coneix: "Ramon Vinyes torna a Colombia!" –es la seva exclamació y em mostra una gran deferencia». Quelques heures plus tard, à la radio, son ami Víctor Manuel García Herreros, journaliste et écrivain qui avait partagé avec lui les activités intellectuelles des années 1917 à 1925, annonce son retour à grand fracas :

> A «La Voz de la Patria», gracias a Garcia Herreros, anuncien el meu retorn a Colombia com una cosa sensacional. El que em diu Garcia Herreros es una cosa exaltadissima. «Ha tornat Ramon Vinyes!» Em plau malgrat tot.

Dans les jours qui suivent, l'accueil chaleureux ne se dément pas, malgré l'indolence tropicale, que Vinyes ne manque pas d'observer par ailleurs, et l'intellectuel n'évite pas quelques bouffées de vanité : «Es la vegada que a Barranquilla s'em manifesten més simpaties» (11 mars). Mais il ne peut oublier la Catalogne ni les inimitiés qui, estime-t-il, l'y ont privé d'une reconnaissance méritée. Malgré la défaite et l'exode, il n'oubliait pas son échec au prix Ignasi Iglesias de 1938. Par contraste, la

satisfaction de se sentir estimé à Barranquilla réveillait ses amertumes de la vie littéraire et théâtrale barcelonaise. Dès le 28 février, surlendemain de son arrivée, il écrit : «He retornat a Barranquilla i trobo arreu una admosfera de consideració i afecte: no m'ho esperava; això em fa oblidar l'esquerpor de la nostra lluita literaria». Le 17 mars : «... cal a dir que aci fan sentir-me més que "faig" de literat que a Catalunya». Le 20 mars :

> Es veu que aci, en el temps que he estat fora, no s'ha deixat de parlar de mi. I jo tan ausent, sense recordar-me de Colombia! Si hagués conreat la literatura a América o a Espanya seria un home absolutament conegut. M'ha limitat Catalunya. Peró això em diu l'empenta que he portat en mi i com es enveja tota l'oposició que se m'ha feta a la meva terra, per la que m'he sacrificat.

L'estime du milieu local n'allait pas sans contrepartie. Vinyes savait d'expérience que la vie intellectuelle *barranquillera* était plus mondaine que créative. Soumis à une élite politique et mercantile indifférente à la culture, les beaux esprits cherchaient à exister dans des activités très provinciales. Dès le 2 mars Vinyes commence à refuser sa participation : il faut éviter l'usure qui le ferait vite passer pour un parmi d'autres : «El dia ha passat amb visita de Garcia Herreros i l'Speaker de la radio. Volien que parlés aquesta nit i jo no he volgut. No em vull prodigar». Lui qui, réfugié en France, n'avait ressenti aucun désir de retrouver ce milieu intellectuel (une allusion très virulente dans son journal, le 17 août 1939), il sait en voir les ridicules, qui sont une manifestation des défauts qui l'irritaient dans la société tropicale. Le 14 mars, le public d'une soirée culturelle lui inspire cette notation sévère :

> Public tropical. Una elegant amb una «toca» de vellut carmesí, canongues a les orelles, cabellera negre, reptílica, mans guantadas amb guants de punt i anells que's transparenten entre les xarxes dels guants.

Un bel esprit local, le musicien et musicologue Emirto de Lima, «docteur de l'Université de l'Andhra» et consul de deux pays (Honduras et Liberia), est victime des sarcasmes secrets du journal : «La vetllada es omplenada per una disquisició de l'Emirto sobre art mexicá. Es cursilissim. Diu les coses puerils més insipides» (29 juin). «En arribar a casa del consol, m'el veig a ell amb unes creus i unes faixes, igual que l'Emperador Jones d'O'Neill. La festa roda plena d'himnes i de musiqueta» (15 septembre).

La vérité de sa condition d'exilé apparaît à Vinyes dès qu'il lui faut d'urgence monnayer son prestige. A son ami le philosophe Julio Enrique Blanco, compagnon de

premier plan dans l'aventure de *Voces* et maintenant responsable de l'éducation à Barranquilla, il se plaint amèrement du sort matériel qui lui est fait. Blanco lui propose une chaire à 40 pesos par mois dans une école secondaire et Vinyes s'indigne : «Li explico que una conferencia, Vinyes, un article, Vinyes, peró que ningú no es recorda que jo mengi» (22 avril 1940). Mais il n'a pas le choix et il accepte ; pour octobre, Blanco lui procurera un enseignement à 200 pesos par mois, qui permettra à Vinyes de vivre pendant les dix années à venir.

Le journalisme avait été le premier recours de Vinyes, à peine arrivé à Barranquilla. Juan B. Fernández, directeur de *El Heraldo*, lui avait proposé de collaborer : des articles du Catalan allaient être un facteur de prestige pour le journal. Un éditorial et quelques «notes» («les que vulgui») hebdomadaires allaient rapporter à Vinyes 20 pesos par mois, somme appréciable dans le journalisme colombien mais insuffisante pour vivre. L'offre avait quelque chose d'un piège.

D'abord, il fallait renoncer à n'écrire qu'en catalan ; la langue maternelle allait être confinée au champ intime (notes de toute sorte, fiches de lecture, journal, écriture théâtrale), tandis que le castillan devenait obligatoire pour figurer en public et gagner ces 20 pesos mensuels. Dès le 3 mars, Vinyes notait : «Ahir vaig pensar amb les notes castellanes que em caldrá fer. No em determino a deixar el catalá. Ai l'etern aprenentatge!» Et, le 12 mars, alors qu'il avait déjà livré son premier éditorial : «Em pesa escriure en castellá: no ho sento».

Piège, aussi, parce que les sources allaient manquer, alors qu'il s'agissait de paraître original dans cet univers périphérique. La bibliothèque que Vinyes avait laissée à Barranquilla conservait quelques éléments utiles, malgré les changements du monde. L'inquiétude était ailleurs. «Encara hi ha coses que es poden aprofitar be. El que em mancará será el nou. Be feia jo de voler-me suscriure al Mercure de France», avoue Vinyes le 9 mars. Et le 3 novembre, alors qu'il devait écrire son trente-cinquième éditorial, il se désolait : «Expresso el que vaig col·leccionar a França». Tout se conjuguait pour qu'il suspende sa collaboration : les 200 pesos de son salaire de professeur – gagnés au prix de sa tranquillité de lecteur et d'écrivain – lui permettaient de vivre et l'usure, entrevue comme danger dès le retour, devait faire aussi son effet chez l'employeur. Vinyes connaissait suffisamment le milieu ; le 16 novembre, il soupçonnait :

> «L'Heraldo» no ha publicat encara el meu «Rellotge de Torre» d'aquesta setmana. Suposo que ja deuen estar tips de la meva col·laboració. Els costa 20 duros i això, després de sabuda l'anécdota dels 2 duros que reclamava el García Herreros i donaren 1'75, fa suposar que

> els deu semblar (Juan B. Fernandez) una despesa com per a col·laborador del «New York Times». Faig el propósit de no enviar-hi res més.

Sa décision ne devint effective qu'à la fin de l'année 1940 et ses collaborations furent ensuite très épisodiques.

Vinyes était conscient qu'il n'avait pas trop d'efforts à faire pour briller à Barranquilla et son prosélytisme du temps de *Voces* s'était évaporé. Il lui fallait aussi consacrer le meilleur de son énergie à son oeuvre. Son journal montre ce qu'était sa ligne de conduite. Le 31 mars, obligé de prendre la parole dans un acte culturel, il emprunte quelques gloses à Eugeni d'Ors et sourit de la réaction élogieuse des auditeurs : «Em trobem subtil i soc d'orsiá».

Sa pugnacité des années 1910 n'était plus de mise, mais son prestige – oublié par lui dans ses années de lutte littéraire à Barcelone – reposait sur des bases solides. Si des Catalans exilés essaient très tôt de renouer avec lui («He rebut el número de Desembre de "Catalunya" de Buenos Ayres. Saben ja que soc a Colombia», 14 mars), il commence aussi à recevoir des publications colombiennes, et même d'écrivains colombiens et *barranquilleros* installés à l'étranger («Es nota que, en el pais, es comença ja a saber que soc aci altra vegada», 7 avril). On lui demande même de collaborer à *Revista de las Indias*, de Bogotá : «Em diu (Toledo) que Miramon li ha escrit demanant-li la meva col·laboració per la "Revista de Indias". M'ensenya el paragraf i es amable» (31 mars 1940). Dirigée par Germán Arciniegas, *Revista de las Indias* était la revue la plus prestigieuse du moment en Colombie ; d'une certaine façon, aussi, la meilleure puisque les conditions de la guerre en faisaient la seule tribune importante, avec une très relative dimension continentale, et que les bons écrivains colombiens y collaboraient – à côté de moins bons. Cette demande était signe d'une estime véritable, mais Vinyes ne donna pas suite. Il se repliait sur lui-même. L'impossibilité de retourner en Catalogne pesait lourd et l'incitait à se confiner à un espace plus restreint.

LE GERME D'UN GRAND AVENIR

Les faits les plus importants du retour ne se détachent pas des petites péripéties qui faisaient la trame des jours de Vinyes. Il ne pouvait pas savoir qu'il notait un fait capital le 28 février 1940 : «Ve Josep Felix Fuenmayor. Mostra molta alegria en veure'm i em parla d'un seu fill literat». Lui aussi proche de Vinyes au temps de *Voces*, José Félix

Fuenmayor (1885-1966) était un journaliste et un écrivain important, auteur d'un recueil de poèmes et de deux romans alors oubliés, plongé dans la routine locale et pratiquement ignoré au niveau national. Mais il allait devenir l'auteur d'un des meilleurs recueils de nouvelles de la littérature colombienne (*La muerte en la calle*, 1967) et, aux côtés de Vinyes, l'un des deux «vieux» de ce qui serait appelé plus tard «le groupe de Barranquilla». De ce groupe, Vinyes fut le catalyseur, le guide progressivement dépassé par ses jeunes disciples. Le journaliste Alfonso Fuenmayor, le fils lettré dont parlait l'ami, serait un des piliers de ce groupe. Et un autre jeune homme allait apparaître dans le journal de Vinyes : Germán Vargas, lui aussi journaliste de talent et futur pilier du groupe.

C'était la base : Vinyes, José Félix Fuenmayor, Alfonso Fuenmayor, Germán Vargas. Avec les années, ils seraient rejoints par Alejandro Obregón, futur grand peintre colombien ; par Alvaro Cepeda Samudio, futur auteur d'un important recueil de nouvelles (*Todos estábamos a la espera*, 1954) et d'un important roman (*La casa grande*, 1962), et aussi futur pionnier du cinéma colombien ; et enfin par Gabriel García Márquez, futur prix Nobel. Ainsi, dès le 28 février 1940, alors que Vinyes approchait de ses 58 ans et qu'il était tout à la tristesse de l'exil, s'annonçait ce qui allait être l'étape la plus féconde, la plus juvénile et la plus allègre de son magistère colombien. Cette étape a laissé peu de traces écrites (une poignée de textes parmi les quelques dizaines publiées par Vinyes dans la presse locale après 1945) et le magistère s'exerça alors, surtout en conversations de café, d'une façon très informelle. La fictionnalisation que García Márquez a donnée du «savant catalan» dans *Cien años de soledad* nous exempte d'invoquer ici d'autres témoignages écrits – qui sont nombreux mais ne seraient pas plus éloquents.

On peut, certes, voir un lien étroit entre la réticence que Vinyes montra envers le milieu intellectuel de Barranquilla et l'attitude de ses jeunes amis du «groupe», allergiques à toute solennité, au point qu'ils ne voulaient se définir, sauf le peintre Obregón, que comme journalistes. «A pesar de su vida desordenada, todo el grupo trababa de hacer algo perdurable a instancias del sabio catalán», dit le narrateur de *Cien años de soledad* ; c'est sûrement la meilleure façon de dire ce que fut le groupe et ce que fut en son sein le rôle initial de Vinyes. La clé de ce processus se trouve sûrement dans l'américanisation progressive de Vinyes – dont il n'était pas conscient et qu'il n'admit qu'une fois revenu à Barcelone, en 1950 –, ce qui implique qu'il s'était, par là aussi, amplement éloigné du «literat» qu'il était encore (et que l'on voulait qu'il fût) en

arrivant dans son exil colombien. Nous reviendrons sur cette américanisation à laquelle les autres aspects de la vie menée par Vinyes à Barranquilla ont largement contribué – malgré tout ce qui pouvait lui déplaire ou le tourmenter.

RÊVES DE SUCCÈS

Lorsqu'il regagnait la Colombie, le traumatisme de l'exil ne détachait pas Vinyes de ses frustrations et ambitions de dramaturge catalan. A peine arrivé, il se met à écrire une pièce mûrie l'année précédente en France : *D'horitzó a horitzó*. Il allait passer les années 1940 à réécrire certaines de ses oeuvres antérieures et à en écrire de nouvelles. Il rêvait, jusqu'à l'obsession, de se voir interprété en Catalogne et de renouer avec le succès de *Qui no es amb mi* ou *Peter's Bar*. Outre des causes politiques (la «Violencia», qui épargnait néanmoins Barranquilla, l'arrivée au pouvoir de conservateurs inspirés par le phalangisme espagnol), le retour à Barcelone allait obéir à cet espoir tenace. *Arran del mar Caribe*, drame de Catalans exilés dans la Guajira colombienne, devait être le catalyseur de retrouvailles heureuses – qui n'eurent pas lieu.

Le succès était le principal souci du dramaturge, y compris dans les circonstances où il rédigeait *D'horitzó a horitzó*. «L'obra pot esser de públic», écrivait-il le 29 mars 1940. Un mois et demi plus tard, alors que la guerre sur le front français prenait une tournure inquiétante, il montrait à la fois plus de confiance en lui-même et de scepticisme sur ses chances d'être joué : «Llástima que ara que estic en forma per a escriure teatre d'éxit hagi esdevingut la catástrofe. ¿Quan tornaré a Barcelona? Els aliats sembla que van perdent» (16 mai). Le 4 juillet, le but restait le même, alors que la déroute franco-anglaise ôtait tout espoir de retour prévisible :

> He passat tot el sant dia –diguem-ho així, car passo dies aunténticament sants– copiant «D'horitzó a horitzó». A la tarda he pogut llegir els tres actes seguits i n'he tret l'impressió de que si s'hagués posat l'obra a Barcelona hauria estat un éxit. No es pas una d'aquelles meves obres plenes de bona fe i d'autor literari. Ja es més construida amb murrieria teatral, una teatralitat situada i to menor. Hauré vingut a fer la cosa d'éxit quan no em será possible estrenar res. «Fum sobre el teulat», també fou un éxit.

La Colombie était une impasse : le pays n'avait pas de vie théâtrale et la représentation d'oeuvres en catalan y était impensable. Un an plus tôt, alors que, pour choisir la sécurité, il initiait le processus du retour à Barranquilla, Vinyes avait caressé

l'idée de gagner le Mexique, qui lui semblait offrir plus de possibilités. Le 13 mai 1939 il avait écrit : «Cap a México? Cap a Colombia? Si es possible, a México i després a Colombia, o si fos possible, després, retorn a Catalunya, a la Catalunya amarada de sang». La léthargie de Barranquilla lui donne le regret de ne pas avoir gagné le Mexique ou l'Argentine, où les exilés catalans pouvaient faire du théâtre. Le 11 décembre, sortant d'une réunion de Catalans, il écrit : « Cartes de Mexic. L'Aveli Artis dirigeix el teatre del "Casal Catalá"; inauguren amb "Terra baixa". Hauria preferit México a Barranquilla: la capital deu esser molt interessant». Et le 14 : «Llegeixo en "Romance" que Cassona i Madrid col·laboren. Han estrenat "Marie Curie" i Paco Madrid sol una refosa de "La Pau", d'Aristófanes. A Buenos Aires crec que jo hauria pogut fer alguna cosa».

> Après dix ans de frustration et d'espoir, le retour à Barcelone allait déboucher sur la dernière déception, due à l'incompréhension du milieu théâtral catalan plutôt qu'à la censure franquiste (c'est du moins ainsi que Vinyes vécut les choses). Et aussi sur la tardive prise de conscience d'une assimilation à la culture hispano-américaine : quelques jours avant de mourir, Vinyes avait commandé un billet maritime pour regagner Barranquilla.
>
> (Pere Elies i Busqueta: 197-198)

UN COUPLE MAL ASSORTI

Le 4 avril 1939, à Paris, Vinyes notait dans son journal : «Escric a Maria una carta de quatre planes. Ja començo a emprar els remeis heroics i faig el que no volia fer». Après cinq semaines en France, alors qu'il aurait préféré émigrer vers le Mexique cardeniste, il se résignait déjà à l'idée de rejoindre l'épouse oubliée. Quand il arrive enfin à Barranquilla, le 26 février 1940, il évoque la famille qui le reçoit mais n'a pas un mot sur sa femme. María Salazar n'est mentionnée dans le journal que le 5 mars. Le 26 février il avait seulement écrit :

> Em reben amb gran efusivitat. Tots un xic mes vells. Geo i Pere molt passats. Mamá Adriana gairebé igual. Narracions. Josep-Antoni em saluda per teléfon. Intento anar a dormir després de dinar: no puc. Veig al despatx de Jordi molts llibres dels meus. La tarda passa enraonant amb l'un i l'altre i escoltant les histories inacabables de mamá Adriana.

Les Salazar (que Vinyes voit plutôt comme une sorte de tribu) étaient une grande famille locale sur le déclin et menaient une vie marquée par le désordre et la pénurie ; l'arrivée d'un réfugié compliquait un peu plus les choses. Les questions d'argent ne

cessent d'envenimer les relations des époux à peine réunis. Dès le 9 mars, Vinyes note que sa femme «segueix ma tancada com sempre». Il commente : «Les dones, perque guanyes diners, son xinxes» (31 mars). Quand il accepte d'enseigner pour quarante pesos («sou de raspa», 23 avril), il n'avait guère le choix : «Son 40 duros, que servirán per a fer callar la gasiveria de la Maria» (25 avril). Quand, en octobre 1940, il gagne enfin un bon salaire, il note encore : «Bralla amb la Maria pels céntims» (21 octobre). Et aussi : «Arranjament amb Maria amb referencia al sou del mes. Acalorament peró, per fi, sembla que arribem a un arranjament» (30 octobre). Mais le lendemain, il lui fallait reconnaître que l'argent manquait : «Ve la Maria i veig que, efectivament, no te cap céntim. Li dic que cercaré diner. Tinc cinc duros a la butxaca. Diré que m'els ha deixat Xavier» – Xavier Auqué Masdeu, son associé dans la librairie Ramón Viñas & Cía des années 1916-1923.

D'autres colères pouvaient surgir, notamment à propos de nourriture, Vinyes s'emportant contre la voracité de sa femme : «L'ocasiona (l'empipament) el pudding que me va ofrenar Lluciana. L'imbecilitat i la gola de Maria hi ha obert tallada. Jo gairebé no n'he menjat i ja es a mig» (8 septembre 1940). Ce jour-là, d'ailleurs, la gourmandise était aussi celle de la soeur jumelle (mariée à un autre Catalan, que Vinyes détestait), intrusion de la tribu dans le conflit récurrent du couple. La diatribe s'achevait ainsi : «Quina cosa mes infecta aquesta casa y que voraç i tragaires les bessones».

L'essentiel du problème se situe dans le statut social dégradé de la famille et dans sa culture, qui participe de la culture *costeña* et caricature les traits de l'élite créole des temps coloniaux. L'éducation reçue par María Salazar, avec une instruction que l'on devine élémentaire, l'avait située hors de la réalité quotidienne : «La Maria no serveix sino per a fer vestidets d'infants» (13 mars 1940). Avec ses pratiques charitables de grande dame appauvrie, on approche de la question religieuse, qui pèse lourd dans cette société chaotique, mais on reste encore dans le champ du social, marqué de grotesque. Le 8 avril, Vinyes ironise : «Em diu (Maria) que, dels capells vells que li donen i que no reutilitza, en fa almoines. Qui sap si la seva entrada al cel dependerá d'un capell donat a temps».

Le catholicisme superstitieux de l'épouse – qui est aussi celui d'une large majorité – est ce que Vinyes supporte le moins. Il est de bonne humeur lorsqu'il note : «Processó amb quatre velles i la Maria: cinc velles» (15 septembre 1940), mais il est cinglant, le 6 octobre :

> Maria es dona gust a missa. Quina afició al res. No hi ha prous Sants al cel per a que li donen pretextes a parenostres. Es sexe i superstició. Tots creuen en «bruixes». Hi ha dues o tres «endevinaires de sort» que guanyen la vida amplement. Fins ara, temps de vaques flaquissimes.

UNE FAMILLE CRÉOLE

Avant d'en venir à la société, il faut évoquer cette famille, issue de commerçants qui avaient prospéré grâce à l'essor du port de Barranquilla dans la seconde moitié du XIXe siècle ; figée ensuite dans une pose aristocratique, elle avait décliné aussi bien en richesse qu'en influence. Les Salazar vivaient dans une demeure aux allures de Parthénon située à l'angle de la Calle Real et de la place principale, à quelques mètres de San Nicolás, «iglesia pro-catedral». La famille était la loupe qui permettait à Vinyes de voir jusqu'au coeur du monde tropical qui l'entourait et qu'il rejetait de tout son pragmatisme – monde tropical dont il allait aussi se nourrir comme écrivain au moment de produire les nouvelles de *A la boca dels núvols* et de *Entre sambes i bananes*. Il avait beau écrire dans son journal : «Sento ben poc els que em volten» (1er juillet 1940), ses dons d'observation ne restaient pas en sommeil, non plus que sa capacité d'indignation.

La question raciale et la sexualité débridée – au moins pour les hommes, s'agissant de l'élite locale – régissent les rapports dans un conglomérat humain qui n'a de la démocratie que l'apparence : la hiérarchie reste celle des temps coloniaux et l'on peut encore parler, en 1940, de «pigmentocratie». A propos d'un fait domestique (départ pour le collège d'une fille naturelle d'un beau-frère), une notation du 28 juillet 1940 met en relief un trait essentiel de cette société métisse inégalitaire :

> Aci les «families primeres» es queixen de que els Col·legis del Govern siguin oberts per la plebs: els «segunderos» els omplen, el que vol dir que no hi poden anar els blancs-blancs, aquests que son «oficialment blancs» sense les robes blanques que amb tanta cura planxen les mares. Ens hem tret de damunt –retorn al col·legi– la silenciosa filla natural, de les preferencies de la vella. Les legitimes la protesten, i ella passa altiva, amb els ulls baixos, recordant sempre que es de color. Europa ha eliminat ja tot això.

La question refait surface le 2 novembre : «Quina familia! Es diuen aristócrates. La vella corre adelerada darrera dels fills naturals del Doctor».

Le 31 juillet 1940, une scène de grand-guignol montre à quel point la tribu participe du désordre tropical. Il s'agit cette fois des frasques de l'un des neveux :

> A la nit intent de drama. El niño Luis, es «sacó» una mossa de segona. Els germans han de venjar l'injuria. Els «cavallers» germans, aleshores feien d'arcavota, ara fan de venjadors. Cal caçar com sigui un membre per a les germanes. Hi hagué crits. Els xofers desarmaren l'agressor el qual portava un revolver de cassa. Les mosses digueren a l'agressor que la seva germana era una meuca i que el que volien era caçar llur germá. La Joselinita es va trencar dues de les llargues ungles que llueix vermellament brunyides. Corregudes en auto a cercar els altres parents. Jo vaig baixar a l'estadi amb una marcada displicencia. Les dones foren les furies. No s'atingué al policia. L'escena tingué un marcadissim sabor tropical. Jo, a la meva hora, em vaig ficar al llit com si no hagués passat res. I em vaig adormir desseguida.

Quelques mois plus tard (21 novembre), alors que le neveu séducteur vient d'épouser une jeune personne de la bonne société, Vinyes note encore :

> Se detalls dels amors del nou casat. Seguia prometent a l'altra que es casarien pel civil. El Pare i els fills seguien amenaçant. Aci les dones ofereixen l'honor. Després els pares el vengen, traient-se la mossa del damunt. Tot molt caballeresc.

Les grossièretés de la belle-famille ne manquent pas et Vinyes s'en irrite. Lorsque le mari d'une des nièces, un militaire, revient d'un séjour aux États-Unis (24 novembre), quelques parents font bande à part :

> L'altra part de casa, ha fet el dinar d'arribada del «Mayor». S'han menjat per ells sols una gallina sense convidar a ningú. M'empipo car jo, quan he fet una cosa o he tingut una cosa, ha estat per a tots. Peró em ve be, per a dir que no enviaré res al nebot casat de nou, ni faré ofrena de Nadal a les altres. Verament no em lliga res amb ningú de tota aquesta gent.

C'est surtout l'extravagance qui marque en profondeur la tribu, derrière la façade hellénique de la demeure. Le 28 avril 1940, Vinyes s'amuse du calamiteux dénouement d'un festin offert au chirurgien qui avait opéré une des fillettes de la maison :

> Tota la casa espera. Han fet un plat de peix que els ha quedat magnific: un zábalo amb panses: molt, peró molt bo. Arriben a les vuit tocades el Major Mora i el Metge. Venen embriacs fins al coronell. I adeu festa. El peix magnific queda. L'Hernando s'adorme de cap a la taula. L'altre aguanta, peró no menja res, i fa tintines. La pobra i aristocrática Cora s'havia passat el dia a la cuina i les altres nebodes s'havian passat el dia fregant per a obsequiar a dos torrats. Coses d'América.

Et il ne pardonne rien, pas plus la routine alimentaire («Retorn a casa, on dino amb l'arroç blanc, les patatetes, la carn picada i el bananet fregit. Soparé amb el mateix.

Aquesta gent si que no es trenquen el cap amb la cuina», 26 mai) que la superstition, qui est celle de toute la société. «Quin religiosisme tan estrafalari», note-t-il (15 juin 1940) après avoir subi des propos fervents, stupides selon lui, sur l'histoire du miraculeux Santo Ecce Homo de Valledupar.

LA SOCIÉTÉ : SEXE, RELIGION, ALCOOL, RACE

Si Vinyes voyait la société *costeña* à travers sa belle-famille, il l'observait aussi depuis son balcon, idéal pour assister aux cérémonies civiques (il y avait une statue de Christophe Colomb) et aux processions religieuses célébrées sur la place de San Nicolás. Avec la Semaine Sainte de 1940, il retrouve des traits qu'il avait peut-être oubliés mais qui s'imposent à lui avec la signification qu'il leur avait donnée en d'autres temps. Le Jeudi Saint (21 mars), il résume le discours du vicaire général puis suggère à la façon expressionniste ce qu'il devine sous les apparences :

> I sospita (el bisbet) que a Barranquilla la gent sent la paraula divina, com qui sent ploure. Passen les llangoroses visitant el monument amb el sexe tumefact arran de faldilles: sembla que hagi de sortir per anar-se'n de motu propi a la bragueta del promés o xicot que les acompanya.

Le lendemain, Vendredi Saint, il décrit une pratique extravagante à ses yeux :

> Surt la processó. Quina quantitat de brivalls i mossetes disfressats de nazarens i doloroses. Surt una Creu, la gronxen. Surt el Sepulcle: el gronxen. Surt la Dolorosa: la gronxen. Aci, com que un dels plaers principals es l'hamaca, hamaquejen els idols per a fer-los feliços.

Quelques mois plus tard (le 25 septembre), il évoque, sans entrer dans le détail, un autre aspect de la religiosité *costeña* :

> Recordo el que em contá el meu nevot dels espiritistes locals. S'agafaren amb que un vell era Santa Teresa rediviva i li ompliren la casa de flors. L'escena es repetia cada dia. Per fi un amic li va dir això de que siguis dona, Santa Teresa i no Felip el bell.

Avec le désordre sexuel et la superstition, le goût de l'alcool est un trait marquant de cette société, un trait qui choquait profondément Vinyes (que García Márquez, dans son article nécrologique de 1952, appellerait «El bebedor de Coca-Cola»). Le 15 août 1940, il écrivait :

> Aci les dues grans diversions son l'embriaguesa i les dones. Es possible que allá també, peró s'ha trobat mitjá de matitzar-ho i es beu, peró es menja; es cerca la dona peró matitzant. El paisatge hi fa molt. Aci tot es producte de frecs a frecs.

Sa froideur à l'égard de García Herreros est due à la répugnance qu'éprouvait Vinyes pour les ébriétés de ce personnage pourtant doté d'un vrai talent d'écrivain – guère mis à profit, il est vrai. Vinyes notait : «Passa la tarda i ve Garcia Herreros, avui sense l'embriaguesa de sempre» (28 février 1940), ou bien : «Al captard ve Garcia Herreros amb la borratxera més feixuga que li he vist» (14 mars).

Quelques années plus tard, l'alcoolisme continuait à le choquer dans le spectacle de la société *barranquillera*. Dans son cahier n °19 (commencé le 8 mai 1943), il écrivait cette courte fable :

> L'avi, el pare, i el net, tots tres negrets, han celebrat abundosament l'abolició de l'esclavitut. El pare mori de tant persistant celebració com n'havia mort l'avi. Es possible que el net en mori també, car beu a raigs. Canta cants negres, posa cumbies, es devot de la rassa lliure i viu en constant cel·lebració del faust esdeveniment que el portará la mort. Per sort no te fill.

Et à peu près dans la même période (cahier «Apunts», commencé semble-t-il en 1942 mais comportant une majorité de notes de 1944), il fixait en quelques lignes une scène de rue :

> *El que no es veu a Europa*. Les cinc de la tarda. Sol en començ de posta. Carrer ample amb gran blancor de noies que surten de un col·legi municipal: blancor de vestits i negror de cares. Cinc o sis mulatos porten el taütet d'un albat. Darrera del taüt va una parella. Suposem que el desconhortat pare i un company del pare. Un i altre fan tintines. El Pare canturreja l'embriaguesa. L'acompanyant li carrega esse a les esses. De la butxaca de darrera de les calces en surten dues ampolles de Ron. I cap al cementiri.

On voit qu'il tendait à associer alcoolisme et race, là où il eût mieux valu voir une condition sociale favorisant un mal social, en principe plus répandu dans les couches basses que dans l'élite. Comme il ne partageait pas les critères socio-raciaux de sa belle-famille (critères coloniaux, antérieurs et étrangers au racisme pseudo-scientifique) et comme, même, il voyait chez ses parents *barranquilleros* le ridicule du souci d'une pureté de sang à laquelle il ne croyait pas, Vinyes percevait le métissage comme le signe permanent qu'il était là où il n'aurait jamais voulu revenir. C'était le rappel incontournable de sa condition d'exilé : un rappel parmi d'autres, mais le plus évident.

Ainsi, le 5 novembre 1940, Vinyes écrivait : «Les vies, les cares, les cases, tot em fa pensar que no son dels meus. El bo es que l'exótic no em colpeix. Tot m'es conegut. Es cosa rebregada, de calaix».

Au lendemain de son retour (27 février), retrouvant de vieux amis catalans, il s'attriste d'une perte de catalanité, perte marquée de métissage, signe trop net d'une dilution d'identité dans le creuset latino-américain :

> Tot canviat. Nou anys; la noia s'ha casat amb un «fosquet» i te una criatura especial. Se m'apropa: em toca la barba, es posa a plorar, i plora que plorarás. Ja no se li pot parlar català d'un tot: cal barrejar idiomes.

Le 7 mars, il énumère ce qui, dans le spectacle de la rue, est déjà devenu son pain quotidien. Négritude et métissage se combinent à d'autres éléments typiques : vautours de la Caraïbe, moustiques, chaleur («... desfilada de negres y mestissos pels carrers, "goleros", mosquits, calor...»). Le 9 mai, l'observation est presque la même : «Si contemplés la gent, en passar pel carrer: quina gent! He vist una negra amb la boca pintada: "la fossa dels morts". Elegancies que fan riure. I calor. I ofegament». Le 17 mars, présenté au gouverneur, Vinyes recourt à la touche raciale dans son bref et cruel portrait : «Es vagament negret i quadrat com un rellotge de calaixera». Le 15 mai, observant de son balcon une cérémonie officielle, il note : «Uns boy-scouts locals amb la mateixa vestidura caki d'Europa i el mocadoret vermell, ensenyen unes cames negres i un rostre de simi». Le temps qui passe et la conscience de l'exil, une certaine lassitude même, se font sentir : bientôt, le journal ne présente que des allusions neutres (comme «les cares», dans la note déjà citée du 5 novembre) ; le 12 juin, Vinyes est plutôt en quête d'un signe lui disant qu'il n'est pas sorti du monde occidental : «Soc al balcó a les sis del dematí ja banyat i vestit. Voldria comptar els blancs que passan. Un. Tots son enmorenits».

LA VILLE

Regagner Barranquilla, c'était retrouver un lieu trop familier, mais les premières impressions sont bonnes : la ville s'est modernisée et Vinyes écrit le soir de son arrivée : «Constato que Barranquilla está molt il·luminada i que ha progressat». Le 4 mars, le quartier résidentiel du Prado inspire un commentaire élogieux, qui n'occulte pas tout à fait la nostalgie catalane :

> Aquells carrers qu'eren sorrals ja estan asfaltats i ben asfaltats (...). S'ha edificat molt i l'edificació ha deixat el monument per a fer cases algunes no pas desplaents. Res nou en arquitectura, res arranjat, peró si cases la majoria clares: la nota de presons y de murs obscurs la donen poques. El passeig m'ha plagut. Hi ha un monument crec que a la Republica que no m'ha semblat pas dolent. En conjunt, sense que em plagui, Barranquilla s'ha desgallinerat un bon xic. Amb uns quants diners al mes hi poden viure. Jo no em veuria pas amb cor de viure-hi. Ja em cal Catalunya.

Le 10 mars, un quartier populaire suscite aussi une remarque positive : «... passejada pel carrer de les «Vaques», ja esfaltat i agensat, ben diferent del de les meves passejades d'altres temps. Al final, on hi havia ombra, hi segueixen les cases. Hi he comptat quatre cines». Les mois suivants voient des notations comparables : «Barranquilla ha canviat d'aspecte i s'ha fet gran. Hi ha bons edificis i carrers que fan goig» (27 avril) ; «Barranquilla ja te un bon aspecte de ciutat tropical» (26 mai).

Mais les signes de progrès s'effacent à force d'être vus et, d'ailleurs, la surprise initiale n'avait pas fait taire les réticences de l'exilé. Vinyes avait écrit le 2 mars : «Passejant he sentit la sensació del desballastament tropical de la ciutat. No hi ha res íntim, ni tipic, ni passejable. Els ulls mai no reposen. Sempre salten i baixen i topen amb clots». Et le lendemain, trouvant là aussi, déjà, un signe d'aliénation religieuse : «Progrés extern, peró dintre de les cases les mateixes coses. Quin abundor de "Sagrats Cors de Jesus", es el quadre decoratiu obligat».

Tôt apparue («Dia ja entrat a la categoria dels dies ordinaris», 29 février), la monotonie imprime sa marque partout. Après un mois et demi (14 avril), elle ouvre la voie à une conscience aiguë de l'exil :

> Entre escletxa i escletxa del dia sento l'aburriment no precisament del diumenge sino de Barranquilla. Dono als que han fet diners aci tot el que hagin pogut guanyar, per aquests anys meus passats a la meva terra. Res, com alló!

Encore quelques mois – sous le signe des victoires allemandes, il est vrai – et la ville n'est plus que monotonie : «Ja no se per on passar per a notar un canvi. Monóton tot» (25 octobre). L'exil ne faisait que commencer.

L'EXIL

Vinyes vivait dans la douleur depuis sa fuite de Barcelone et plus encore depuis le moment où, moins optimiste que d'autres, il avait envisagé de gagner la Colombie. Une fois à Barranquilla, alors que, le 25 mars, la guerre européenne semblait stagner et que remontaient d'amères sensations du séjour antérieur, le désespoir affleure :

> Hi ha hagut moments en que m'ha semblat que em reapareixia aquella enyorança i aquell tedium vite que només de recordar-los em feien por. L'ultim any del 30 al 31 que vaig estar a Barranquilla es d'un record esgarrifós. I no se res de ningú. Aïllat. Un mes per anar una carta i un mes per tornar si contestan desseguida.

Le 12 mai, lorsque commence l'offensive allemande, l'angoisse apparaît : «He tingut l'impressió que es perderia la guerra. I si es perd, despedeixa't de Catalunya, noi Ramon! M'he ficat al llit amb aquesta impressió angoixosa». Lorsque la France est vaincue et occupée et que débute la bataille d'Angleterre, le 7 juillet, c'est l'idée de l'exil définitif et de la mort qui s'impose :

> Un diumenge letàrgic. Ja està be. Europa es totalitza y va posant muralla a la creença del meu retorn. Em vaig conformant amb l'exili, i amb esser enterrat en terres d'América. L'enveja que tindré pel cementiri de Berga.

Tant que ne s'annonçaient pas clairement de longues années de guerre, une impression de provisoire pouvait rassurer ; ainsi, le 26 avril :

> El que em cal es passar com millor pugui els anys que m'hauré de quedar aci. I dic anys, car, tal com van les coses, no em sembla pas que es pugui tornar a la nostra terra amb la velocitat amb que creien que hi tornariem els il·lusos de Tolosa. Sigui com sigui, prefereixo estar-me aci. Allá no sé que hi pot passar.

L'idée de la mort était liée dans un premier temps à celle d'un retour en Catalogne et d'une sépulture dans le cimetière du village natal. Vinyes écrivait le 1er mai :

> Avui menjaré l'arróç blanc de cada dia amb les patates, el plátan, i la carneta de cada dia. Retornaré a Catalunya? Ai les roses de la meva Terra, i la meva Terra! Aci estic magnificament be, literariament tinc més prestigi que a la meva Terra. Peró Catalunya és Catalunya. Voldria viure a Barcelona i morir i esser enterrat a Berga on tinc els meus pares enterrats. La familia a

> Barranquilla te un magnific panteó en forma de capella gótica, peró aquella quietut, i aquell ventet que mou dolsament l'herva de la serra de Casarapons, ¿on és?

Cette idée prend sa forme la plus triste avec la déroute franco-anglaise. La mort en Amérique et le cimetière de Barranquilla s'annoncent comme seule issue : «No se si l'any passat em preguntava on passaria el 14 de juliol d'enguany. Avui no m'ho pregunto. Endevino que el passaré aci. I quants d'altres? M'hi colgarán, es més que probable». Et Vinyes ne pouvait faire comme ceux qui avaient été les associés de sa librairie ; il écrivait le 2 novembre :

> I pensar que la meva estada a América pot perllongar-se fins que me'n vagi per sempre! Em caldria repetir –i m'ho repeteixo sempre– que materialment visc millor del que viuria a la meva terra, peró encara no he renunciat d'un tot. Veig molts que ho han fet: Massip, Xavier, per exemple, peró jo no puc.

Même les sensations physiques imposaient l'évidence brutale de l'exil. Le climat tropical n'avait pas encore instauré des habitudes. A Barranquilla, octobre n'était pas l'automne ; une notation du 1er novembre :

> Ahir, un ventet fresc –entre la gran xafegor del dia– va fer entrar dues fulles mortes a la sala d'espera del Col·legi. Vaig pensar –amb molta imaginació– amb la tardor d'allá. Encortinaven les finestres unes grimpadores verdissimes, plenes d'estiu. Calia força imaginació (per a) apuntalar en dues fulles mortes tota l'evocació d'una tardor catalana. L'enyorament hi es.

Et décembre n'était pas l'hiver : «Em sento enyorós. Será el mes? El Desembre congelat ací es regat de vent, un vent llençol que passa de cap a cap del dia, esbategant i blanc» (9 décembre).

«APLATANAMIENTO»

Dans sa volonté de résister à la routine, Vinyes n'était pas moins lucide sur lui-même que sur son environnement. Le 29 février, il observait déjà : «M'estiro al llit per fer migdiada (ja em torno tropical)». Et après quatre mois (28 juillet) : «Passen unes hores i em torno allitar per una hora de repós. Repós de qué? Som al trópic». Mais la notation la plus importante est celle-ci, du 1er mars : «Ja em vaig aplatanant. Avui fa vuit dies que estava a punt d'arribar a Curaçao. Vuit dies només i sembla qui sap el

temps que fa. La meva arribada ja ha anat caient al cove de les coses pretérites». On y reconnaît la clairvoyance de Vinyes sur l'univers où il avait assez vécu pour savoir ce qui le guettait : la rapide indifférence du milieu et aussi sa propre accoutumance, exprimée par la notion très caraïbe de l'«aplatanamiento» – l'habitude que prennent les étrangers de manger la banane-plantain frite, qui vaut pour une acceptation de tous les comportements tropicaux. Il fallait être lucide pour observer, dès le 2 mars :

> Ni la situació d'Europa m'interessa tan com m'interessava quan era a Europa. Que lluny Europa! I quin desvinculament sento. Encara no he escrit a Carrion, el que vol dir que no m'apresso pas a nuar lligams. Es alló que em deia el Carles Riba: «d'allá ningú no escriu». Veuré de fer l'esforç,

et pour reconnaître (7 mars) : «... llegida de diaris, aquests fins amb una relativa indiferencia, malgrat la guerra».

La correspondance avec la famille laissée à Barcelone ne pouvait qu'être rare, en raison de longs délais encore allongés par la situation de guerre (Vinyes ne reçut que deux lettres des siens en 1940). Mais il fallait aussi exister à nouveau en tant qu'écrivain catalan et donc renouer avec la diaspora. Si Vinyes avait reçu très tôt une revue catalane de Buenos Aires, il ne s'empresse pas de réagir. La plupart de ses informations sur ses confrères exilés lui vient de réunions hebdomadaires tenues chez un autre Catalan, Joan Solé i Pla. Celui-ci correspond avec les groupes de Mexico, Buenos Aires et Bogotá afin que les exilés de Barranquilla s'insèrent dans la vie culturelle des Catalans d'Amérique. Vinyes s'intéresse aux nouvelles reçues (c'est là qu'il s'informe des activités théâtrales de Mexico et Buenos Aires), mais il ne collabore guère.

Il y avait en lui une aboulie dont il devenait plus conscient à mesure que les semaines passaient. Le 19 juin, il écrivait :

> Em dedicaré a escriure cartes. Comença a ser hora. Escriuré a Bones Ayres. I si puc, em posaré amb comunicació amb els de México. Els de l'Argentina deuen tenir noves de França. Miraré si compro una máquina d'escriure quan ganyi els 200 que será en octubre. I em cal tenir correspondencia amb Bogotà.

Le mois suivant, il notait au passage (16 juillet) : «He d'escriure cartes, i no ho faig». Et le 5 aoüt : «En el que va de setmana em proposo a escriure a México, a Carner i a l'Argentina. També escriuré a casa. Em cal posar-me altra vegada en comunicació, car ho he descurat molt». Au total, sur les dix mois de 1940 passés à Barranquilla, il

semble avoir écrit très peu de lettres. Il signale au moins un échange avec son ami Pau Vila, alors installé à Bogotá dans l'enviable situation de géographe quasi officiel de la présidence de la République. L'indolence tropicale avait, d'une certaine façon, marqué Vinyes, et celui-ci avait, en effet, vécu un «aplatanamiento».

RETOUR À LA LITTÉRATURE

Dans cette désolation, quelque chose de neuf s'annonçait pourtant. La rencontre d'une nouvelle génération d'intellectuels *barranquilleros* – en 1940 les seuls Alfonso Fuenmayor et Germán Vargas – était porteuse d'avenir, mais l'essentiel était peut-être ailleurs pour l'écrivain Vinyes ; l'écrivain et non le dramaturge. Un épisode drôlatique de la vie régionale, en juillet 1940, apportait une semence qui n'allait prospérer que peu à peu, mais qui était d'importance. Le 10 juillet, Vinyes notait :

> El primer que em porta el dia es l'historia de l'home convertit en caimá. Es d'alló més fort. La mateixa historia de l'ampolleta que he llegit no se on. Peró abonat com realitat i amb dibuixos de l'home. Es veu que es un caimá molt gran. Cal aprofitar-ho per a uns contes d'exili, en catalá, per si algun dia es poden publicar a Catalunya.

Une femme du village de Plato, situé sur le bas Magdalena, venait de faire savoir aux journaux et aux radios que les pêcheurs du fleuve ne devaient pas tuer de caïmans car un breuvage magique avait changé son fils en caïman. Vinyes avait vu d'emblée que ce fait divers pétri de superstition était riche de possibilités littéraires. Le 18 juillet, il le commenta dans une de ses notes de *El Heraldo* (et le soir il notait dans son cahier : «S'ha comentat el meu comentari de l'home-caimá») :

> He oído comentar con indignación el éxito obtenido por el cuento del hombre-caimán. –«Nuestros tiempos no deben creer en patrañas»– hubo quien exclamara. A mí el éxito no me ha extrañado. (...)
>
> No acierto a precisar si es el inglés Stevenson, autor de «El hombre metido dentro de una botella», el que tiene un cuento idéntico al del hombre-caimán, que tanto éxito alcanzó en Barranquilla. Conste que no creo que la fantástica vida del «caimán mico hombre» de los tres dientes de oro sea un plagio. Hay en el cuento que recuerdo, lo del agua encantada, lo del espanto del amigo al ver la realidad del maleficio o beneficio, lo del arrojar el frasco milagroso y lo de la aparición del caimán en los pueblos. Le falta la parte patética de la madre que reconoce al hijo, a pesar de la metamorfosis, la fijación posibilizadora de que el hombre-caimán se llama Saúl Montenegro y la facilidad geográfica de que el episodio sea situado en un pueblo ribereño del Magdalena. (...)

> Cuando la fantasía se mezcla con la realidad adquiere un vigor extraordinario. (...)
> La maravilla del hombre-caimán deriva su éxito de la proximidad a nosotros de lo extraordinario. Si se cuenta lo mismo como cuento, firmado por un autor inglés o colombiano, es posible que alguien se hubiera divertido, pero es seguro que la redacción de *El Heraldo* no hubiera sido perturbada por más de cien llamadas telefónicas.

L'idée était née d'écrire des nouvelles nourries de ce que l'on n'appelait pas encore «le réel merveilleux» – une voie que la littérature hispano-américaine commençait seulement à pressentir et n'emprunterait que quelques années plus tard. On comprend mieux ainsi, d'ailleurs, que la brève cohabitation de García Márquez avec Vinyes dans le groupe de Barranquilla ait pu engendrer un dialogue fécond.

Deux notations du cahier 15 (utilisé du 7 janvier 1942 au 8 mai 1943), de niveaux très différents, disent chacune à sa façon le chemin que suivait Vinyes. La première, située dans le sillage du surréalisme, résume l'esprit des expérimentations auxquelles il se livrait alors ; quand bien même elle aurait été copiée chez un autre auteur, elle n'en serait pas moins éloquente : «Histories rares? Tal vegada "increibles". Peró la meva finalitat no es altra que d'agrandir les vostres possibilitats d'acceptació, de tornar-vos més créduls, d'augmentar la vostra experiencia humana». La seconde, cocasse mais finement écrite, était comme un souvenir de l'homme-caïman de 1940 :

> Vaig ver un cocodril vora meu. Em creia mort. Em va demanar dos o tres articles meus. Que els hi llegís. Llegiu be. Després em va dir que n'hi mastegués uns quants i que n'hi fes boletes per a menjar-se'ls com a postres en les quatre festes anyals. Pel caprici vaig pensar que es tractava d'una cocodrila en peu de cria.

Vinyes n'a pas écrit aussitôt les nouvelles qui devaient donner le recueil *A la boca dels núvols*, primé en 1945 aux Jeux Floraux Catalans de Bogotá et publié en 1946 à Mexico, et le recueil posthume *Entre sambes i bananes*. Dans ses divers cahiers, c'est seulement en 1942 que l'on identifie les premiers signes de ces récits qui cristallisent sa vision des extravagances quotidiennes de la Caraïbe métisse. Il y réglait des comptes personnels (notamment avec sa belle-famille dans «Molt ben casat a América!») mais il y exprimait aussi une façon de vivre le monde : l'étrange et le surnaturel dans le quotidien. Par là, bien que ses textes aient eu très peu de lecteurs – d'excellents lecteurs, dont García Márquez –, il se situait aussi dans le devenir de la meilleure littérature colombienne et hispano-américaine. Après son retour à Barcelone, il écrivit le 28 août 1950 à son ami Germán Vargas : «En Barranquilla los veía a Uds. cada día. Aquí hago

peña literaria los miércoles y sábados, y muchas veces no voy. Me dicen que me he americanizado. Bueno!»

Sur le plan vital, son désir de regagner la Colombie, alors qu'il était au seuil de la mort, dit assez ce que lui avait aussi apporté l'exil. Ses agacements et ses sarcasmes sur la vie quotidienne *costeña*, ses tourments d'exilé aussi d'une certaine façon, l'avaient mis en communication profonde avec une culture qui lui était de moins en moins étrangère. C'est sa production narrative qui dit le mieux ce qu'il y avait de prémonitoire dans cette observation apparemment anodine du 1er mars 1940 : «Ja em vaig aplatanant».

JACQUES GILARD
Université de Toulouse-Le Mirail

BIBLIOGRAPHIE

CEPEDA SAMUDIO, A. (1954) *Todos estábamos a la espera*, Barranquilla, Librería Mundo, 73 p.

— (1962) *La casa grande*, Bogotá, Mito, 221 p.

ELIES I BUSQUETA, P. (1972) *Ramon Vinyes i Cluet: un literat de gran volada (1882-1952)*. Barcelona, Rafael Dalmau, 225 p.

FUENMAYOR, Alfonso, 1978. *Crónicas sobre el grupo de Barranquilla*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 209 p.

FUENMAYOR, José Félix, 1967. *La muerte en la calle*, Medellín, Papel Sobrante, 147 p.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1952) «El bebedor de Coca-Cola», *El Heraldo*, Barranquilla, 24.05.1952, p. 11.

— (1967) *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Sudamericana.

GILARD, J. (1982) «La experiencia americana del sabio catalán de García Márquez», *Quimera* 18, pp. 57-59.

— (1984) «El grupo de Barranquilla», *Revista Iberoamericana*, vol. L, 128-129, pp. 906-935.

— (1989) *Entre los Andes y el Caribe. La obra americana de Ramón Vinyes*, Medellín, Universidad de Antioquía, 407 p.
Lima, E. de (1942) *Folklore colombiano*, Barranquilla, édition de l'auteur, 221 p.
Lladó i Vilaseca, J. (2002) *Ramon Vinyes i el teatre (1904-1939)*, Barcelona, Universitat Autónoma de Barcelona, Tesi Doctoral, 1031 p.
Vinyes, R. (1929) *Qui no és amb mi...*, Barcelona, Joaquim Horta Impressor, 123 p.
— (1930) *Peter's Bar*, Barcelona, *La Escena Catalana*, n° 318, 24 p.
— (1946) *A la boca dels núvols*, Mèxic, Col·lecció Catalonia, 247 p.
— (1972) *Arran del mar Caribe*, Barcelona, *Estudios Escénicos* 15, pp. 65-152.
— (1982) *Selección de textos*, vols. I & II (sel. y pról. Jacques Gilard), Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 626 & 400 p.
— (1985) *Entre sambes i bananes*, Barcelona, Bruguera, 155 p.
Vargas, G. (1977) *Voces, 1917-1920*, Germán Vargas ed., Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 433 p.

CARME GREGORI

MÈXIC EN L'OBRA DE PERE CALDERS

Els vint-i-tres anys d'exili mexicà de Pere Calders es van traduir, literàriament parlant, en les obres contingudes en el volum 2 de les *Obres Completes* de l'autor: el recull de contes *Gent de l'alta vall* (1957), la novel·la *L'ombra de l'atzavara* (1964) i la *nouvelle Aquí descansa Nevares* (1967), a les quals cal afegir els «Apunts per a dos contes mexicans» (1979).[1] El que singularitza aquest corpus és el que la crítica ha anomenat el «tema mexicà»: el país d'acollida convertit en escenari de les narracions i els mexicans –bàsicament, els indis–, en protagonistes. No són, però, ni de bon tros, les úniques obres escrites per Calders durant el llarg exili; a Mèxic, Calders va escriure, sense cap vinculació amb l'ambient que l'envoltava, alguns dels seus llibres més representatius: *Cròniques de la veritat oculta* i *Ronda naval sota la boira*, entre d'altres. De fet, només *Gent de l'alta vall* va ser escrita i publicada durant l'estada mexicana de l'autor, mentre que *L'ombra de l'atzavara* va ser redactada ja a Catalunya, en el primer any del retorn de l'exili i *Aquí descansa Nevares*, escrita a Mèxic en el mateix període que *Gent de*

1. Joan Melcion (1997) ha recollit tota la narrativa breu de tema mexicà, incloent-hi els «Apunts per a dos contes mexicans».

Caplletra 36 (Primavera 2004), pp. 195-216

l'alta vall,[2] va ser revisada i publicada també quan ja Calders s'havia instal·lat definitivament en terres catalanes.

En el conjunt de la producció caldersiana, l'«obra mexicana» representa, en termes quantitatius, un percentatge reduït. Així ho fa notar l'autor, en resposta al judici apuntat per J. Faulí –«la temàtica mexicana d'una gran part de la seva obra» (1968: 14)– en ressenyar *Aquí descansa Nevares*:

> He publicat una setantena de contes, dels quals només cinc són de tema mexicà, i una sola novel·la relacionada amb el meu exili. Si es té en compte que he publicat deu llibres des que vaig començar a escriure, trobo que no estic obsessionat per aquesta temàtica, sobretot si es considera que he viscut durant vint-i-quatre anys a Mèxic (1968: 6).

Malgrat l'exigua entitat d'aquest capítol de la literatura caldersiana, i la resistència constant de l'autor a integrar-se culturalment en el país d'acollida –aspecte que tindrem ocasió de comentar més avant–, Pere Calders reconeix que l'experiència de l'exili ha col·laborat a perfilar la seua literatura d'una manera decisiva:

> he d'admetre que la meva obra, sense l'estada a Mèxic, fóra diferent, però no a causa del país que m'acollí, sinó d'haver marxat del meu: no hi influí Mèxic, sinó l'enyorament i, com a conseqüència, un desig d'evasió, de fugir de la realitat dura de cada dia... (Faulí 1979: 13).

Ja Joan Fuster, en la seua *Literatura catalana contemporània*, havia concedit un destacat protagonisme a la vivència del desarrelament , a l'hora de fixar les línies mestres de la literatura caldersiana, en una anàlisi que, en la nostra opinió, com tindrem ocasió de comentar més endavant en tocar la qüestió del «realisme», té l'encert de centrar en poques línies les claus per a entendre la manera en què Calders enfoca la reelaboració literària de la realitat. De moment, però, quedem-nos només amb l'observació fusteriana sobre l'essencialitat de l'exili en la construcció de l'univers caldersià:

> L'experiència del desterrat és determinant en el seu treball. Potser no n'és l'explicació última, però sí que hi té el pes d'un coeficient decisiu. Mèxic –homes i paisatges, formes de vida– se li converteix en una mina de temes, i entre ells la peripècia del català trasplantat. L'«humorisme», o sigui, la distorsió automàtica de les imatges socials, coincidia amb una necessitat profunda, anterior, del seu art (1971: 382).

2. Pere Calders dóna com a data d'escriptura d'*Aquí descansa Nevares* –amb el títol inicial *La conquista de la ciutat dels morts*– l'any 1954 (1968: 6). Per una carta a Agustí Bartra del 4 de maig de 1964 sabem que, en aquestes dates, treballa en la revisió de l'obra, encara amb el primer títol (cf. Aulet 2003: 118).

En tractar aquest grup d'obres la crítica ha plantejat, com a primera qüestió a dilucidar, l'homogeneïtat o heterogeneïtat en relació al corpus global caldersià. La tendència dominant proposa aïllar la narrativa de tema mexicà en funció d'una singularitat basada, sobretot, en el pes que hi té la idiosincràsia pròpia dels usos i costums del país i dels seus habitants, alhora que hi reconeix algunes de les característiques distintives de l'univers literari caldersià. És el cas de Jaume Aulet (1984) o de Joan Melcion (1997, 2003). Ambdós apunten, a més, com a característica rellevant de l'obra de tema mexicà un realisme que contrasta amb l'insòlit i la fantasia, ingredients emblemàtics en la resta de la literatura caldersiana. Aquest realisme es converteix en el principal factor distintiu per a Joan Triadú. En ressenyar el volum 2 de les *Obres Completes* Triadú minimitzava l'aparent diferència d'aquesta producció dins el conjunt:

> D'aparença, examinada d'una manera sumària o superficial, aquesta narrativa pot semblar que presenta un Calders "diferent", sense els trets que caracteritzen els contes més famosos de *Cròniques de la veritat oculta* o la novel·la *Ronda naval sota la boira*. Una lectura més atenta d'aquest volum, tot sencer, hauria de servir per a corregir aquesta impressió de trencament del que és fins avui un conjunt narratiu de gran unitat (1985).

Posteriorment, però, Triadú ha sostingut una visió obertament partidària de dividir en dos grans blocs l'obra de Calders, en què la narrativa mexicana constituiria, encara que amb una certa precaució, un «parèntesi realista» (2003: 19), que correspondria a una actitud literària de «veritat patent», molt diferent de l'actitud literària de «veritat oculta» pròpia dels altres títols de l'autor (1997: 32).

Calders mateix encarava aquestes obres com un nou tombant dins la seua trajectòria literària. Així ho confessa en una carta a Triadú en què presenta el primer dels seus contes mexicans, publicat a *Pont Blau*, en els següents termes:

> És, em sembla, molt distint dels que he escrit fins ara i ha obeït a una nova necessitat interior. [...] No vull que aquest conte aparegui en el recull que preparem, perquè no hi encaixaria. A més, voldria escriure un llibre de contes mexicans. És curiós que no hagi sentit aquesta necessitat fins després de catorze anys de residir aquí (J. Triadú 2003: 17).

Igualment, ell és en gran mesura responsable –o, si més no, coresponsable– del corrent d'opinió partidari de catalogar aquesta producció com a realista, a partir de les declaracions fetes en diferents entrevistes. Així, per exemple:

> Dels meus contes mexicans, no n'hi ha cap que sigui absolutament inventat, tots són escrits a partir de fets reals... Són contes realistes perquè tracto d'expressar-hi una cosa que vivia.
> [...] L'Andrade Maciel, per exemple, l'havia conegut de vell, quan feia de vigilant d'uns grans magatzems de Mèxic i anava coix, i el que explico a «Primera part d'Andrade Maciel»és exactament el que li va passar. També he conegut el guardaagulles de «La Verge de les vies», que treballava amb guixos de colors i la gent anava a veure el que tenia en exhibició, i era una mena de personatge del barri (Faulí 1979: 13-14).

Dins aquest conjunt homogeneïtzat pels referents mexicans, la novel·la *L'ombra de l'atzavara* es distingeix de la resta perquè ara el protagonisme recau en la colònia catalana exiliada a Mèxic, amb el país i els seus habitants indígenes com a teló de fons i figurants, mentre que els contes i *Aquí descansa Nevares* tenen com a personatges exclusius els indis mexicans i el seu món. En la celebració del Sant Jordi atorgat a la novel·la de Calders, l'autor marcava les diferències entre l'obra premiada i els contes de *Gent de l'alta vall*, ja publicats; a la pregunta «Podem emparentar l'obra guanyadora amb aquells contes?», responia: «No ben bé. *L'ombra de l'atzavara* es refereix als problemes de l'exili, parla de la vida dels catalans emigrats a Mèxic» (Vilaginés-Vallverdú 1964: 73).

LA RECEPCIÓ DE LA NARRATIVA MEXICANA

Gent de l'alta vall va tenir una excel·lent acollida per part de la crítica, atenta a l'evolució del narrador que s'havia consagrat amb *Cròniques de la veritat oculta*. Resulta ben significatiu que, en l'«Enquesta: els crítics davant la literatura catalana (1939-1963)», publicada a *Serra d'Or*, malgrat competir amb *Cròniques de la veritat oculta*, recull que apareix com a obra més votada en l'apartat de «Narració», *Gent de l'alta vall* se situa en tercera posició, ben destacat entre tota la producció de narrativa breu d'un quart de segle. D'entre els comentaris sobre la primera de les obres mexicanes de Calders, podem citar com a particularment reveladora la de Francesc Vallverdú, obertament encomiàstica a pesar de la seua teòrica militància en les files del realisme socialista, programa ben allunyat –per no dir oposat– a la pràctica literària caldersiana. Vallverdú considera Calders «el narrador més extraordinari de la nostra postguerra» i, en relació a *Gent de l'alta vall*, «una altra obra important» a parer del crític, ens interessa subratllar particularment el judici segons el qual en l'actitud de l'autor no hi ha cap «menyspreu envers les pobres criatures que ell crea», sinó, al contrari, «un afany real de comprensió» (1961: 34-35).

La situació canvia amb *L'ombra de l'atzavara*: encara que no van transcendir en lletra impresa, tot un seguit d'indicis semblen indicar inequívocament que la novel·la de Calders va causar malestar entre l'exili català de Mèxic i, a partir d'aquest malestar, la novel·la adquireix una sospita d'inoportunitat que no per velada va deixar d'alimentar la llegenda negra d'un Calders culpable de manca de gratitud cap al país que el va acollir, una llegenda que ha sobreviscut fins a èpoques molt recents. Anna Murià deixa entreveure el motiu principal del disgust provocat entre els catalans de la colònia ultramarina: «Nosaltres, els que visquérem a l'ombra de l'atzavara [...] hi vàrem reconèixer tots els personatges i ara [...] encara n'hi ha que sabem molt bé qui són amb el nom fictici i la lleu disfressa» (1996: 36). Veure's retratat en una novel·la que no es caracteritza precisament per l'exaltació de la missió històrica ni per la grandesa èpica no podia satisfer segons quins «personatges». No és el tractament de la cultura i dels personatges mexicans allò que va despertar la indignació dels catalans, encara que fou aquest l'argument esgrimit. Rafael Tasis considerava els personatges autòctons de *L'ombra de l'atzavara* dignes «de figurar entre la "gent de l'alta val"» (1964: 41), un elogi sense objeccions si tenim en compte l'elevada opinió que li mereixia aquest recull de contes; tot i això, en la mateixa ressenya, Tasis es pregunta: «¿és un bon tema –i si ho és, no és prematur i delicat d'utilitzar-lo– el de l'existència i de la subsistència dels catalans exiliats a Mèxic en els darrers vint-i-cinc anys?» (1964: 40). La conclusió a la qual arriba és del tot positiva a favor de la novel·la: el tema és «no solament lícit, sinó, jo diria, ben útil» i haver sabut construir uns personatges que representen el «tipus mitjà del català exiliat» és «un dels encerts més grans de la novel·la de Pere Calders» (1964: 42). El fet mateix de plantejar l'oportunitat del tema en uns moments en què, des de diferents trinxeres, hom reclamava la necessitat d'una literatura que donàs testimoni dels recents episodis històrics, ja ens indica que la versió caldersiana de l'exili no s'ajustava a les expectatives de la demanda. A més, Tasis, en contraposar l'obra de Calders a les de Ferran de Pol de localització mexicana ens acaba de corroborar l'origen de les reticències: aquestes –diu– «no s'introduïen d'una manera tan profunda, podríem dir-ne indiscreta, en la intimitat dels exiliats, en la rel de llurs fracassos i de llurs triomfs, de llurs esperances i de llurs desil·lusions» (1964: 41).[3]

3. Hi ha un altre aspecte que afecta negativament la recepció de *L'ombra de l'atzavara* , el del model de novel·la dominant en aquest moment, que deixem de banda en aquest treball. El lector interessat pot consultar un treball nostre anterior (Gregori 2002).

Les crítiques subterrànies van fer forat sens dubte. No s'explica d'altra manera la insistència amb què Calders va tractar durant anys de defensar-se'n. Les explicacions sobre la seua producció mexicana apareixen reiteradament en les entrevistes (per exemple: Torres 1973, Faulí 1979 i Coca 1980) i ocupen un espai d'excepció en textos signats per l'autor: el «Pròleg» a *Aquí descansa Nevares*, la «Nota a la segona edició» de *L'ombra de l'atzavara* i l'«Autoanàlisi literària» que acompanyava l'entrevista realitzada per L. Busquets i Grabulosa (1980). Si, a més, pensem que Calders és un autor més aviat refractari a discursejar sobre la pròpia obra, l'èmfasi posat en aquesta qüestió encara se'ns revela més clarament motivat pel desig de justificar-se davant unes acusacions que escapaven de l'àmbit estricte de l'estètica.

Amb el «Pròleg» a *Aquí descansa Nevares*, Calders ofereix el seu primer i més extens plec de descàrrec en relació amb les acusacions sorgides arran de *L'ombra de l'atzavara*. La resposta de l'autor es converteix en el principal indici d'unes imputacions que, segons sembla, en el seu moment, no van traspassar l'esfera privada: Calders presenta el «Pròleg» amb l'argument que «hi ha coses que cremen si s'han de guardar a dins» (1985: 69). Pel que es desprèn de la refutació caldersiana, les crítiques a la seua obra coincideixen a assenyalar com a culpa essencial la deslleialtat de la seua visió sobre el món mexicà: incideixen, doncs, en el comportament moral de l'autor, encara que, amb aquesta mena d'argumentació, de retop, les faltes inhabiliten o, si més no, condicionen les obres. Possiblement portat per aquesta línia d'acusació extraliterària,[4] Calders basa principalment la seua defensa també en termes morals i, només secundàriament, en el dret a la independència de l'escriptor. El retret de major envergadura –que, d'altra banda, se situa com a rerefons de tots els altres– és el del racisme. De passada, fixem-nos que l'autor situa l'inici del conflicte en una data posterior al seu retorn a Catalunya: després, per tant, de *L'ombra de l'atzavara* i no de *Gent de l'alta vall* :

> Penso que tot hauria anat passadorament bé, de no ser que un cop a casa, tornant del periple, algú m'ha dit que jo era racista. Això és esgarrifós, o almenys aquest és l'efecte que m'ha fet a mi. Es tracta d'un qualificatiu que pot arruïnar el crèdit de qualsevol, sobretot ara, perquè va haver-hi un temps que la cosa no era tan diàfana. Recordo els riscos de la tria en uns moments que la decisió era plena de compromís, i consti que jo em vaig afiliar de seguida i de tot cor a la banda antiracista (1985: 70).

4. Calders no té dubtes sobre els fonaments de la reacció que va suscitar *L'ombra de l'atzavara* entre els exiliats catalans de Mèxic: «Hi va haver qui es va enfadar molt, per raons extraliteràries» (1980: 94).

Es tracta, en paraules del mateix Calders, del «grandiós tema de l'agraïment» (1980: 94). Els seus detractors li retreuen haver adoptat un angle de visió que ignora el progrés econòmic i social assolit pel país per a perpetuar els tòpics del pintoresquisme de la idiosincràsia tropical. Davant d'aquestes acusacions, Calders se sent obligat a declarar públicament l'amor que sent pel país que li va oferir hospitalitat com a refugiat; en els tres textos als quals ens estem referint trobem idèntiques manifestacions en aquest sentit: «estimo els meus personatges mexicans» (1985: 75, 120), «El cas és que estimo Mèxic i que mai no m'ha passat pel cap denigrar-lo» (1980: 94). La desavinença que les crítiques situen en el pla moral, Calders la presenta des d'una dimensió cultural:

> deu semblar odi allò que en el meu esperit és tan sols la comprovació d'una mena de distància. Les desigualtats existeixen, només cal mirar i veure, i ho saben tots els viatgers d'altura, que cada vegada abunden més. Les desigualtats s'han d'anivellar i ja hi treballem, però cal arreglar-les totes, les racials i les altres.[...]
>
> Tanmateix, les diferències són una altra cosa i no crec que ens en sortim. No crec tampoc que calgui sortir-se'n i, un cop acceptat això, he trobat que hi havia diferències que m'agradaven més que les altres. Com tothom. És una qüestió de gustos, que no depèn gaire de la lliure voluntat: hi ha l'herència, el medi, la formació i fins el flac tan humà d'arribar a enamorar-se dels propis defectes i estimar-los més que les virtuts alienes (1985: 70).

En defensa de la legitimitat de la seua obra, l'autor també esgrimeix raons de caràcter estrictament literari: «si fos cert que així que un país ens obre les portes ens haguéssim d'estovar, la literatura de viatges rebria un cop mortal» (1985: 75). Supeditar la creació literària a la vehiculació propagandística de principis ideològics de qualsevol mena no s'adiu a la concepció que en té Calders; així ho corrobora tota la seua producció, fins i tot *Unitats de xoc*, crònica de guerra, escrita durant la guerra com a soldat compromès amb els ideals republicans. És per això que, en relació al deute de gratitud amb Mèxic, diferencia entre les obligacions del ciutadà refugiat i la independència de l'escriptor. Intentar convertir l'agraïment en literatura és un objectiu impossible des del punt de vista de la literatura, com podem observar en la càrrega irònica amb què convida els partidaris d'aquesta opció a fer-la realitat:

> Estic convençut que Mèxic no necessita el to ditiràmbic que els hauria agradat i que qualsevol dels meus detractors pot provar de convertir en una novel·la, i a veure què passa; per endavant, si algú s'hi decideix, li desitjo molta sort (1980: 94).

UNA LITERATURA REALISTA?

Entre els arguments esgrimits, Calders insisteix a presentar la seua obra mexicana com el relat d'uns personatges i d'uns esdeveniments reals: «Tot el que conto a *L'ombra de l'atzavara* ha succeït realment» (1980: 94), «Dels meus contes mexicans, no n'hi ha cap que sigui absolutament inventat, tots són escrits a partir de fets reals» (Faulí 1979: 13). Aquesta mena de declaracions poden donar peu –i, de fet, n'han donat– a considerar aquestes obres com a «realistes». Ara bé, si entenem «realista» com a «reflex fidel i objectiu de la realitat» la interpretació entra en contradicció amb altres explicacions de l'autor, algunes de les quals contingudes en els mateixos textos, per no parlar de contradiccions amb la lectura de les obres. Com molt bé ha assenyalat F. Ardolino, «la seva parcialitat [de Calders] és explícita i no pas tendenciosa» (2003: 316). En efecte, Calders no amaga que *L'ombra de l'atzavara* és «la meva visió o part d'experiència que em corresponia de l'exili a Mèxic» (Nadal 1991: 13) i que «Només em vaig proposar de 'fer la meva part', aportant el que va ésser, més que no pas una visió total, una ferida» (1980: 94). És per això, per la condició de testimoniatge selectiu i subjectiu, que el mateix autor recomana els lectors interessats a «conèixer» Mèxic que consulten una altra mena de fonts, diferents de la literatura:

> Mèxic és un país gran, en molts sentits. No es pot explicar en una sola conversa ni en un sol llibre, i, com tota cosa que té diversos aspectes, contar-ne només un pot constituir una parcialitat i és, de totes maneres, una obligada limitació. Concedint que el testimoni sigui veritat, no és tota la veritat, i el viatger que tingui la fortuna de visitar les terres de l'Anàhuac farà bé de valer-se de les guies, més que no pas de les imatges d'un mirall passejat per uns barris ciutadans (1985: 119).

El Mèxic de Calders respon a la veritat de l'escriptor, més que no pas a la -d'altra banda, impossible d'aprehendre- del país, encara que potser més que d'una qüestió de «veritat» –terme d'ambició transcendent–, el que cal és parlar d'una qüestió de perspectiva, de punt de vista:

> no pretenia fer un relat de tot Mèxic, ni del que va passar a tots els catalans que residien o resideixen encara en aquell país. Les reaccions de cada persona davant d'una mateixa situació depenen de molts factors, i un país, qualsevol país, té una complexitat oberta a una infinitat de punts de vista. Si els hagués volgut explicar tots, estic segur que m'hauria ennuegat (1980: 94).

Calders entén la pròpia literatura com una reelaboració de l'experiència viscuda, amb el benentès que la imaginació també forma part de la vida i que la literatura no és un afer de «fets» sinó de «buscar altres noms a les coses», és a dir, de llenguatge. Així, referint-se explícitament al conjunt de la seua producció, incloent-hi l'obra mexicana, afirma: «el que faig és una recreació: explicar personalment alguna cosa que he vist o he imaginat» (Faulí 1979: 14). Cal recordar, a més, la resistència de l'autor a admetre el caràcter «fantàstic» amb què hom acostuma a catalogar el seu estil i la insistència a declarar que la seua obra «és més autobiogràfica del que sembla» (Guillamon 1985):

> Del primer llibre que vaig publicar, *El primer arlequí*, van dir: «Imaginació, fantasia...», cosa que em va sorprendre molt. Jo no em proposava fer ni absurd, ni imaginació, ni fantasia. Vaig reflectir-hi unes realitats que veia d'acord amb el meu prisma. I encara ara penso que aquesta frontera que tracem entre la realitat i la irrealitat és molt vaga, perquè tots tenim una certa capacitat de somni. El que ens passa per dintre, per mi, és tan real com el mal que et pot fer un pessic (Aranda-Sanchis 1991: V).

Establir una línia divisòria que separe la producció mexicana de Calders de la resta de la seua obra atenent només a la qualitat de «fets viscuts»/«fets imaginats» que actuen com a referents respectius, i deixant de banda la factura literària en què es converteixen, ens proporciona un escàs –per superficial– rendiment descriptiu. Considerar l'obra mexicana en clau realista, oposada a la resta del conjunt, de caracter ficcional, ens pot abocar a fer-ne una lectura parcial, és a dir, incompleta i condicionada.

Joan Fuster va copsar amb exactitud el paper que juga la realitat mexicana en la construcció de l'univers caldersià, un univers que escapa a qualsevol pretensió d'aixecar actes notarials:

> Calders és un escriptor que no es presenta tan obsedit per «descriure» o «testimoniar» una societat, com per esbossar els termes d'una problemàtica més aviat abstracta: existencial i tot. És ben possible que, sense el pas per l'exili –sense l'escenari i sense els personatges que li proporciona Mèxic–, els contes de Calders haguessin derivat a factures més acostades a Poe, Pirandello o Kafka: al «conte filosòfic» tradicional. Mèxic li brindava una «realitat» susceptible d'interpretacions suggestives. Calders la utilitza amb habilitat i amb exactitud: la barreja d'exactitud i d'habilitat –de malícia– és la caricatura. Damunt, hi ha, així mateix, molta voluntat d'observació, de simpatia i d'*ostinato rigore* (1971: 383).

L'oposició de Calders a una concepció de la novel·la entesa com a document realista és una actitud sostinguda en el temps i profusament argumentada:[5] els seus

5. Cf. Gregori (2002).

Fascicles literaris hi dediquen un nombre significativament elevat d'articles; mentre escriu *L'ombra de l'atzavara*, la seua primera col·laboració a *Serra d'Or*, «La tristesa com a estil» (1963), torna a insistir en el tema, i la famosa sèrie d'articles «L'exploració d'illes conegudes» (1966) n'és la formulació més extensa.

En el primer comentari dedicat a *L'ombra de l'atzavara*, Joan Triadú feia servir una distinció del mateix Calders entre la novel·la entesa com a exposició i la novel·la entesa com a creació per a explicar l'elaboració literària del testimoni caldersià, sensiblement diferent del que les exigències del moment demanaven a la novel·la realista: «Calders, col·locat en el dilema de *registrar* o *crear*, ha adoptat una solució al capdavall clàssica: crear després d'haver registrat» (1964: 53).

Com assenyalava Fuster, «Mèxic li brindava una "realitat" susceptible d'interpretacions suggestives»: el subratllat l'hem de posar més en «interpretacions» que no pas en «realitat». Declaracions del mateix autor vénen a confirmar un enfocament de Mèxic que té com a particularitat més remarcable l'absurd i l'estranyesa que, en la resta de la seua obra, Calders havia de representar amb la construcció d'un univers de marcada ficcionalitat. Mèxic li ofereix, doncs, una realitat que, als seus ulls d'europeu, apareix com a ficció elaborada: «Cal repetir (ho he dit altres vegades) que allò que nosaltres entenem per realitat, té a Mèxic una altra dimensió: la gent, allí, fa coses que en altres latituds cal inventar per als personatges ficticis» (1979: 95).

En el cas de *L'ombra de l'atzavara*, l'exili viscut per l'autor, el seu confessat enyorament i algunes vivències concretes conegudes –com ara el negoci de la impremta amb un soci mexicà (Pons 1998: 215-217) –podrien portar a deduccions precipitades sobre el caràcter de testimoni autobiogràfic fidedigne de la novel·la i, en conseqüència, a una certa identificació entre el protagonista, Joan Deltell, i l'escriptor. Deixant de banda tots els trets biogràfics que no hi concorden, que són molts, encara hi ha un altre factor que ens impedeix de fer el paral·lelisme: la imatge de l'autor implícit. Tot i que és ben sabut que autor i narrador són dues instàncies netament definides i impossibles de confondre, en aquest cas, els judicis del narrador contribueixen a perfilar una imatge de l'autor implícit que contrasta amb la del personatge: les opinions del narrador extraheterodiegètic sobre Deltell posen de manifest una distància crítica a través de la qual queden desemmascarades les fantasies i la subjectivitat de la percepció del personatge: «En això, com en altres conclusions apassionades, era una mica injust» (1985: 136); «En Deltell tenia més imaginació que voluntat» (1985: 149). Deltell no és l'heroi positiu que provoca la identificació del lector, és un personatge que, arrossegat per les circumstàncies, es troba perdut en un món que no entén i que, impermeable a la realitat

que l'envolta, s'entesta a jutjar-la i a voler adaptar-la a la seua idea de normalitat. Si *L'ombra de l'atzavara* presenta Mèxic com un front hostil per a l'europeu refugiat, no és menys certa la dissecció autocrítica dels exiliats catalans, desproveïts de la coartada de la grandesa històrica, sense la retòrica inherent al sacrifici concebut com a salvació patriòtica i situats arran de terra, en el nivell d'una condició humana amb totes les conegudes misèries que li són pròpies. Com advertia Fuster, el testimoni caldersià, més que com a descripció realista o històrica, s'ha d'entendre com el retrat «d'una problemàtica més aviat abstracta: existencial i tot» (1971: 383).

En relació a la seua visió literària de Mèxic, Pere Calders s'ha expressat amb claredat: «el que vaig fer fou, com a espectador, la comprovació d'una gent i d'una realitat que em sorprenien» (Faulí 1979: 13). Adopta, doncs, la perspectiva de l'espectador, una perspectiva que només erròniament podem confondre amb la neutralitat;[6] així ho suggereix el mateix autor, com podem comprovar en aquestes paraules del «Pròleg» a *Aquí descansa Nevares*:

> Tal com provo d'explicar-ho, els indis americans que he presentat són vistos des de la banda europea inhibitòria, qui sap si amb la ridícula càrrega de suficiència de sentir-me enfilat en un observatori volador (1985: 73).

En aquest sentit de «mirada d'espectador», però sense cap voluntat de reflex realista de la realitat, entenem la definició de Triadú de l'obra mexicana de Calders com una literatura feta «des de fora», en contraposició a *Ronda naval sota la boira* i la resta dels contes, fets «des de dins» (Triadú 1997: 42). En sintonia amb aquesta perspectiva, el relat, en les narracions mexicanes, corre a càrrec d'un narrador extra-heterodiegètic en tots els casos; aquesta mena de narrador no és estrany en la resta de la producció de l'autor, en la qual, però, domina el model de narrador autodiegètic.

LA VISIÓ DE MÈXIC

És ben coneguda la resistència de Calders a integrar-se culturalment en el país on va viure el seu llarg exili; per exemple, el 1959, en una carta a Triadú, afirmava:

6. En la nostra opinió, per tant, no resulta encertat considerar que la narració en tercera persona de les narracions mexicanes de Calders implica que «l'actitud presa és d'una objectivitat desapassionada» (Bath 1987: 131), encara que, això sí, té un efecte de distanciament en el lector.

> fa vint anys que sóc fora de Catalunya, sense haver-me'n mogut mai del tot o almenys la part que m'importa més de mi mateix, i em valc de tots els miratges per seguir habitant-la. [...] Penseu que m'he mantingut tossudament al marge de qualsevol incursió en una cultura que no és la meva (Pons 1998: 237).

El desterrament li suposa una profunda sensació de desarrelament que amenaça la pròpia condició d'escriptor. A les reiterades declaracions de «sentir l'ofec espiritual que produeix Amèrica» (Busquets 1996: 68-69), s'afegeix la convicció que el clima espiritual del país d'adopció acabarà per afectar la seua dedicació literària, com podem observar en una carta a Xavier Benguerel, pocs mesos després de l'arribada a Mèxic: «em comença a guanyar la mandra que diuen que cau del cel i em sembla que si m'he d'estar gaire temps a Amèrica no faré mai més res de bo» (Busquets 1996: 69); en la mateixa línia, escrivia al seu pare l'any 1948:

> és evident que no es pot fer res ni crear coses veritablement importants sense estar arrelat al país. L'exili comporta fatalment una desorientació, un sentir-se desplaçat, que no es poden traduir en obres perdurables. Parlo naturalment de creacions de l'esperit, i almenys puc afirmar que en el nostre cas, els fets em donen la raó (Castellanos-Melcion 2000: 111).

El protagonista de *L'ombra de l'atzavara*, Joan Deltell, es parapeta en l'enyorament i atribueix a l'hostilitat del medi el seu enfonsament espiritual. Hem d'anar amb compte, però, a l'hora de veure en aquesta actitud un reflex literal de les idees de l'autor. A més de la insalvable distància que existeix sempre entre l'experiència viscuda i la seua conversió en material literari, hem de recordar la minuciosa anàlisi psicològica que ens en forneix el narrador extra-heterodiegètic, segons la qual, el fracàs de Deltell s'ha de posar més en relació amb la fragilitat de la condició humana que no amb els condicionaments del context social i cultural. Calders sembla prevenir-nos en aquest sentit en introduir, en la «Nota a la segona edició» de la novel·la, un judici que, aplicat al personatge, no l'eximeix precisament de la part de responsabilitat que li pertoca en el seu destí: «Voler convertir-se en un activista permanent de la nostàlgia és un mal negoci que aboca a balanços desoladors» (1985: 120). *L'ombra de l'atzavara* és una esplèndida novel·la sobre l'exili i ho és precisament perquè, més enllà de la crònica de les diverses vivències i actituds dels membres de la colònia catalana a Mèxic, «posa uns interrogants sobre els comportaments humans que no es poden resoldre amb una lectura maniquea de l'obra ni amb una predeterminació simplista a favor de la bonhomia de l'autor» (Ardolino 2003: 334).

En relació a *L'ombra de l'atzavara* Calders ha parlat de «topada entre dues cultures» (Torres 1973: 22). En realitat, aquesta «topada» la podem fer extensiva a la resta de la seua narrativa mexicana, amb una diferència, però: en la novel·la, forma part de la història, mentre que, en els contes i la *nouvelle*, la cultura europea condiciona el punt de vista narratiu que filtra unes històries mexicanes. El narrador observa i interpreta l'indi «des de fora», però no amb la fascinació mitificadora de l'exòtic –pròpia també d'una mirada europea–, sinó des de la sorpresa que provoca constatar l'abisme irreductible que separa les respectives maneres d'entendre el món. En una carta a Joan Triadú, Calders explicava «Fortuna lleu» des d'aquest angle: «Vaig haver d'esforçar-me -no sé si aconseguint-ho- per no expressar amb massa cruesa l'antagonisme entre el meu món i el de l'indi, ja que no es tracta d'una gràcia meva ni d'una culpa mereixedora de càstig» (Triadú 2003: 17). La comprovació de la diferència no implica, de cap manera, un menyspreu de l'altre, segregat des d'una consciència de superioritat.[7] Deltell i la seua esposa mexicana, Adela, representen un cas paradigmàtic de l'entossudiment amb què ambdues parts s'atrinxeren contra la cultura aliena: «L'Adela estava disposada a defensar-se d'aquell empatx de Catalunya, tant com ho estava el seu marit a demostrar tretze són tretze que entre els pobles encara hi havia classes» (1985: 137). L'enfrontament entre les dues mentalitats també apareix, en l'obra de Calders, amb l'indi com a víctima del conflicte: és el cas de l'Andrade Maciel relatat als «Apunts per a dos contes mexicans», un exemple de topada «molt il·lustrativa», en paraules de l'autor, en el qual la innocència i el desig d'ajudar d'Andrade es veuen recompensats amb l'acomiadament laboral. El narrador clou la història amb la imatge del protagonista perplex, «amb el desencís que comporten les injustícies» (1979: 99).

En diferents ocasions, Calders es va referir a l'estratègia defensiva que l'indi ha desenrotllat contra l'amenaça fagocitària de l'home blanc, entestat durant segles a redimir l'indi i, de passada, aprofitant la redempció en favor de les pròpies ànsies de fortuna. A *L'ombra de l'atzavara* podem trobar diversos exemples de la cuirassa amb què els nadius mexicans es protegeixen dels projectes en què els europeus pretenen

7. No podem acceptar sense discussió algunes de les conclusions de M. Noguer-C. Guzmán (2003), resultat d'una línia d'anàlisi que aïlla i sobredimensiona la correcció política i que pretén demostrar «la semàntica de l'alteritat amb què la mirada 'europea' ha forjat la seva imatge de les cultures dites perifèriques [...], fruit d'uns ulls imperials» (2003: 310). Sí que compartim, en canvi, altres de les seues aportacions, com ara, la negació del caràcter realista de la producció mexicana de Calders i la consideració que la figura de l'indi s'hi correspon a «un conjunt de representacions estereotipades» (2003: 310).

implicar-los: així, per exemple, al personal del taller, el tràfec que hi imposa Deltell «els produïa esverament, com si fos l'avís d'un futur ominós; meditaven defenses i subterfugis, preparaven un pla pacient de protecció» (1985: 247) i Xebo «es defensà amb l'escut de la raça, amb el 'Qui sap!' que, sagaçment administrat, serveix de resposta a qualsevol pregunta» (1985: 334).

La incomprensió de segles arrenglera cadascú en la categoria que li correspon: si, d'una banda, hi ha l'«indi», de l'altra, hi ha l'«home blanc», aquell «vostés» en plural que també despersonalitza qualsevol dels seus membres engolit per l'estereotip. Joan Deltell és un «barceloní blanc, extraviat en terres d'Amèrica», alié per convicció a qualsevol intent de salvar l'indi, al qual «li sabia una mica de greu que l'atzar l'hagués portat a simbolitzar la raça que empenyia les altres a empaitar la felicitat traient el fetge per la boca» (1985: 165). Tot i això, no deixa de sentir «la força missionera de la seva condició d'home blanc» (1985: 166) i, quan les circumstàncies li ho permeten, intentarà arranjar les vides i els comportaments dels mexicans per a ajustar-les a les seua idea de normalitat –en el cas de la família– o de triomf econòmic –en el cas dels treballadors de la impremta. D'altra banda, per a Adela, l'Orfeó Català és una «colla de *mensos*, un qualificatiu mexicà que defineix la monotonia quan va acompanyada de l'estupidesa» (1985: 137). Per al seu soci a la impremta, Deltell és «un *gatxupín* de ploma tendra» (1985: 337), terme despectiu amb què els mexicans designen l'espanyol vingut a fer les Amèriques. La incomprensió és el motiu pel qual tendim a pensar que l'altre és inferior i cal tractar-lo com a tal: però, si Deltell creu que els seus treballadors són «com criatures» i se'ls ha de conduir «amb unes regnes curtes, sense oblidar la dosi d'humanitat indispensable» (1985: 334), un dels operaris, la Nigua, se li adreça «com si parlés a un fill petit o a una mare malalta» (1985: 336).

A «La batalla del 5 de maig» el personatge incongruent, ridiculitzat per la seua absoluta incapacitat de comprensió, no és cap dels indígenes sinó el periodista nord-americà, el qual només arriba a entendre el que ha succeït quan li posen un exemple de beisbol.

A la novel·la de Calders, amb l'excepció del protagonista, els membres de la colònia catalana no són vistos com a personatges individualitzats i complexos, sinó com a representacions d'actituds que apareixen en relació d'oposició binària: els partidaris de quedar-se a Mèxic enfront dels partidaris de tornar a Catalunya; els qui s'hi senten en un medi hostil enfront dels qui consideren Mèxic un paradís; els qui han fet fortuna amb els negocis enfront dels qui hi han fracassat... A més del tractament esquemàtic,

l'òptica de Calders renuncia a qualsevol temptació d'idealitzar el grup d'exiliats del qual forma part. Les rivalitats que es despatxen a les tertúlies de l'Orfeó Català adopten, en ocasions, la fórmula d'una caricatura plena de mordacitat, com ara en la discussió sobre les diferents repercussions que tindrà per a les economies de Sabadell i Terrassa una hipotètica entrada al Mercat Comú Europeu: «una qüestió local que desvetllava passions i la paraula s'acostava al crit, sortien a flor vells ressentiments de festa major» (1985: 180). La tendència a viure ancorats en la realitat anterior al cataclisme que els va forçar a l'expatriació, entre la nostàlgia del món perdut i el desig de participar en la seua recuperació, confessada en primera persona pel mateix Calders, és presentada amb un distanciament no exempt d'ironia: de les personalitats de l'exili que treballen a la CEA, se'ns diu que «el seu temps s'havia aturat a l'Espanya d'abans de l'any trenta-sis i allí la tenien com una bella adormida, sota campana de vidre, esperant-los a ells per llevar-se i tornar a caminar» (1985: 152). Els defensors de la integració cultural tampoc no queden al marge de l'escarni: així, per exemple, Carles Ramoneda, el qual ha posat els noms de Cuauhtemoc i Xòtxitl als fills, «li costava un esforç cada vegada que havia de cridar-los, però era una afirmació de voluntat que valia la pena» (1985: 184).

Amb tot, la imatge dels exiliats no és totalment negativa en el balanç final i, fins i tot un personatge que acumula antipaties com En Fageda, prototipus del triomfador i un dels líders de la colònia, acaba per demostrar virtuts que n'humanitzen el comportament. Des de la perspectiva de Deltell, els catalans exiliats mantenen, malgrat tot, uns vincles de solidaritat que els cohesionen com a grup i que actuen com a pòlissa d'assegurança de cadascun dels individus que en formen part:

> la colònia catalana era com un poble molt petit dins una ciutat molt gran, amb unes regles, una constitució moral i uns principis de seguretat col·lectiva. No hi havia res escrit de tot això, però funcionava passadorament bé. Potser no arribaven al grau de perfecció que impedís les caigudes, però quan algú queia hi corrien tots, o almenys els més pròxims a l'atribolat, i l'ajudaven a aixecar-se (1985: 360).

En l'altre bàndol, l'indi també respon als trets característics d'una categoria estereotipada i, a més, elaborada des d'una perspectiva europea, com ja hem comentat: primitiu, hieràtic, fatalista, el seu comportament respon a una lògica del tot oposada a la de l'home blanc. El treball és una de les qüestions en què es posa en evidència la disparitat d'opinions; per exemple, a *L'ombra de l'atzavara*: per a Natxo, «el treball conservava tot l'horror de la maledicció bíblica, era un càstig que li feia pagar les culpes

d'algú altre, sense haver tingut abans les compensacions del paradís» (1985: 235), mentre que en Deltell, «fidel a la seva raça, trobava que la feina –encara que fos excessiva– era una benedicció» (1985: 254). Al «Pròleg» a *Aquí descansa Nevares*, l'autor introdueix unes matisacions sobre aquest particular que, una vegada més, ens desaconsellen d'establir equivalències a la lleugera entre Calders i el seu personatge:

> Un conflicte permanent entre les races autòctones americanes i l'home ibèric és el punt de vista, que els oposa, sobre l'obligació de treballar. [...]
>
> A mi em sembla que tots tenen raó, i que tots s'equivoquen, amb un equitatiu repartiment d'encerts i d'errors. Considerant-ho a partir del patró ideal que ell mateix s'ha creat, sempre que el deixin ser jutge i part, el blanc d'origen s'emporta la partida. Però ha d'esquitllar hàbilment la filosofia, perquè quan es tracta de fer preguntes sobre el profund sentit de la vida, l'indi en formula algunes que desarmen.
>
> Ara: jo crec que s'ha d'escollir i militar. Entre la febre estadística i l'estat contemplatiu, el blanc s'inclina gairebé sempre per les columnes numèriques i l'indi gairebé sempre per l'èxtasi. És fatal. El drama sorgeix així que el cervell de l'un fa projectes relacionats amb la suor de l'altre, i aleshores es planteja la qüestió d'adoptar principis i arrenglerar-se.
>
> Però queda l'estol dels perplexos, dels qui, com jo, deixen l'Amèrica per fer. En el meu cas, vaig renunciar tant a redimir l'indi com a trobar-li totes les gràcies (1985: 73).

Les protestes d'estimació de Calders cap als seus personatges mexicans no són una mera retòrica defensiva. L'interès literari per l'indi no tracta de fonamentar jerarquies culturals que demostren la superioritat dels uns a costa dels altres, sinó, més aviat, el que intenta és copsar «la seva rara, petita i desesperada comèdia humana» (Calders 1985: 76). Sota una aparença d'absurd hi ha «el desvaliment de criatures reals» (1985: 75). L'ús de l'humor i de l'estereotip en l'elaboració literària de la figura de l'indi no constitueix una excepció en els procediments habituals de l'autor. Ja hem esmentat adés que els catalans de *L'ombra de l'atzavara* responen més a categories que no a personatges individualitzats. De la mateixa manera, molts dels protagonistes caldersians, en el conjunt de la seua obra, desproveïts fins i tot d'un nom propi, són designats per l'activitat que realitzen o per qualsevol altre terme genèric o per un pronom personal; així, el protagonista de «La consciència, visitadora social» és «l'assassí», el de «La ciència i la mesura», «el milionari» o el de «L'home i l'ofici», «l'inventor».

Posar de manifest l'absurd d'allò que anomenem «normalitat» és un dels objectius de la literatura de Pere Calders: una citació paratextual en un dels contes del seu primer recull, *El primer arlequí*, expressa de manera diàfana la importància que l'autor atorga a l'absurd en l'existència humana:

> Sovint juguem amb l'absurd; però és amb més freqüència que l'absurd ens mou a batzegades i ens domina, donant a la nostra vida un contingut que ens meravella principalment a nosaltres mateixos (1984: 69).

La Companyia de ferrocarrils que considera una mena de tic el descarrilament diari de l'exprés de les deu («L'esperit guia»), l'individu que es confessa autor d'un crim però es nega a donar la identitat de la víctima («Qüestions de tràmit»), aquell altre que admet la presència d'un arbre al bell mig del menjador de sa casa per motius que afecten la seguretat nacional («L'arbre domèstic»), el ciutadà respectable que entén com a exploració científica el robatori a casa dels seus veïns («Les parets i les barbes»),... i tants d'altres exemples que, idiosincràsia tropical a banda, no resulten tan diferents dels protagonitzats pels indígenes mexicans.

Els recursos de l'humor caldersià tampoc no difereixen massa entre la producció mexicana i la resta de la seua obra: jocs lingüístics entre sentit literal i sentit figurat, hipèrbole, desajustament entre el referent o la situació i el terme que designa o entre causa i efecte, etc. El cas del policia mexicà que mata la seua mare perquè aquesta, enfadada pel comportament del seu fill, s'exclama: «potser et penses que la teva mare és una qualsevol», i ell «no tolerava que ningú insultés la seva progenitora, i aquest 'ningú' no admetia excepcions de cap mena» (1979: 96-97) respon a una lògica idèntica a la del filòsof petitburgès que s'ha tallat una mà per seguir al peu de la lletra el principi evangèlic segons el qual «la mà dreta no ha de saber mai el que fa l'esquerra» (1984: 140); el «parany de les oracions deslligades» que fan servir els indis, i que consisteix a donar respostes que no tenen res a veure amb les preguntes formulades, si més no des de la lògica europea, es pot comparar perfectament amb el diàleg que sostenen els personatges de «Petits conflictes de carrer» (1985b: 94-95), tot ell basat en la més absoluta manca de cooperació conversacional entre els interlocutors; a «Fortuna lleu», l'actitud de l'homicida de cara a la víctima és capaç de posar entre parèntesi un detall tan essencial com és el de la seua participació en la mort, d'idèntica manera a com es comporta el narrador protagonista d'«Una curiositat americana»; els familiars de donya Xabela acaben per creure cegament en la santedat de la difunta, una suggestió inventada per ells mateixos com a part del cerimonial funerari, però també el personatge de «La clau de ferro» arriba a témer l'enigma de l'armari que ell ha posat en circulació com a mitjà per a assolir l'èxit social; si Trinidad Romero utilitza la cartilla militar per a demostrar a la Lupe, l'amant de Lalo, que aquest és mort perquè «la presència d'un document oficial, encara que no necessàriament relacionat, li fa

desaparèixer tots els dubtes» (1985: 10), l'inventor de «L'home i l'ofici» mostra els seus documents d'identitat en regla als espectadors de l'incident que ha protagonitzat a la via pública com a prova de la seua innocència.

L'humor té, en el conjunt de la producció de Pere Calders, un paper fonamental: acompleix la funció de filtre a través del qual s'elabora la cosmovisió subjacent; és, doncs, un element constitutiu de la ideologia de l'obra que no es pot confondre amb els recursos d'una comicitat epidèrmica, purament ornamental. A diferència del que transmet la imatge de l'autor que s'ha divulgat, sobretot, a nivell del gran públic, basada en gran mesura en els conceptes de diversió lleugera i bonhomia, a més del tòpic per excel·lència de la fantasia, la visió de la condició humana que trobem a la literatura de Calders té un fons amarg de desencantada lucidesa. Prestem atenció, si no, a les paraules de l'autor contingudes en un dels seus textos programàtics, les «Instruccions per a la lectura d'aquest llibre» de *Ronda naval sota la boira*: «hem d'avisar que, per cap motiu, el fet de somriure no ha de fer oblidadís el trenc de plor que tots portem a dins» (1992: 18). *L'ombra de l'atzavara* ha estat encertadament qualificada de «reflexió dolorosa» per Francesco Ardolino (2003: 334), el qual rebutja de manera convincent les lectures de la novel·la que, com la d'Amanda Bath (1987), n'interpreten el final en clau de resignació del protagonista amb el seu destí i de reconciliació amb Mèxic. En efecte, la figura de Deltell al final de la novel·la, quan ha perdut fins i tot l'enyorament que li havia servit de refugi contra l'adversitat, és la d'un individu solitari i abatut, sense esperança. També podem observar aquest substrat de dolor en les peripècies vitals de Lalo Nevares i Andrade Maciel, i el desvaliment del guardaagulles de «La verge de les vies» i dels familiars de donya Xabela, i l'instint defensiu de Trinidad Romero. Tot plegat, la «rara, petita i desesperada comèdia humana» de l'indi, que, en l'essencial, no s'allunya gaire de la desorientació, la buidor o la tristesa que aclapara els protagonistes de moltes de les històries caldersianes, com ara a «La ratlla i el desig», «La consciència, visitadora social», «Coses de la Providència» o «Mort a data fixa», per posar-ne només alguns exemples. Igualment, cal no oblidar que l'experiència vital de l'exili també condiciona la resta de la literatura de l'autor: per exemple, Joan Triadú s'ha referit a «La ratlla i el desig» com «un conte metafòric» que funciona com «una teràpia de l'exiliat» (2003: 19).

En resum, l'obra mexicana de Pere Calders es singularitza dins la producció global de l'autor per la localització geogràfica i els personatges que protagonitzen les històries; aquesta però, és una diferència superficial, més enllà de la qual, el corpus

mexicà s'integra harmoniosament dins el conjunt. Que els referents siguen reals i no imaginaris no és argument suficient per a atorgar-li un caràcter realista oposat a l'hipotètic caràcter fantàstic que caracteritzaria els altres títols de l'autor. I pel que fa a les reaccions indignades dels qui buscaven defensar-se ells mateixos a través de la causa moral de l'agraïment, les quatre dècades transcorregudes n'han esborrat l'anècdota i ens han deixat només la literatura.

CARME GREGORI
Universitat de València

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

ARANDA, Q.-SANCHIS, V. (1991) «Pere Calders, escriptor (entrevista)», *El Observador*, 23-IV, pp. IV-V.

ARDOLINO, F. (2003) «El desig del retorn: contribució a una lectura de *L'ombra de l'atzavara*», dins PUIG MOLIST, C. ed., *Pere Calders i el seu temps*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 313-334.

AULET, J. (1984) «Introducció», dins CALDERS, P. *Obres completes/1*, Barcelona, Edicions 62, pp. 5-26.

— (2003) «El retorn de l'exili. Pere Calders enmig del panorama literari dels anys seixanta» dins PUIG MOLIST, C. ed., *Pere Calders i el seu temps*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 109-127.

BATH, A. (1987) *Pere Calders: ideari i ficció*, Barcelona, Edicions 62.

BUSQUETS I GRABULOSA, L. (1980) *Plomes catalanes contemporànies*, Barcelona, Grup Promotor-Edicions del Mall.

— (1996) «Tres cartes de Pere Calders a Xavier Benguerel (1940-1941)», *Catalan review,* X, 1-2, pp. 63-75.

Calders, P. (1963) «La tristesa com a estil», *Serra d'Or* V, 8-9, pp. 35-36.
— (1966) «L'exploració d'illes conegudes», *Serra d'Or* , pp. 558-559, 623, 694, 798, 872 i 958.
— (1968) «El Mèxic d'en Calders», *Tele-Estel* 88, p. 6.
— (1979) «Apunts per a dos contes mexicans», *Taula de Canvi* 13, pp. 95-99.
— (1980) «Autoanàlisi literària», dins Busquets i Grabulosa, L. *Plomes catalanes contemporànies*, Barcelona, Grup Promotor-Edicions del Mall, pp. 93-94.
— (1984) *Obres completes/1*, Barcelona, Edicions 62.
— (1985) *Obres completes/2*, Barcelona, Edicions 62.
— (1992) *Obres completes/5*, Barcelona, Edicions 62.
Castellanos, J.-Melcion, J. (2000) *Calders. Els miralls de la ficció*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània.
Coca, J. (1980) «Pere Calders: una invasió subtil», *Serra d'Or,* XXII, 247, pp. 35-40.
(1964) «Enquesta: els crítics davant la literatura catalana (1939-1963)», *Serra d'Or,* VI, 9, pp. 52-58.
Faulí, J. (1968) «El Mèxic de Calders», *Tele-Estel* 84, p. 14.
— (1979) «Paraules i notícies de Pere Calders, senyor d'Antaviana», *Serra d'Or,* XXI, 240, pp. 11-15.
Fuster, J. (1971) *Literatura catalana contemporània*, Barcelona, Curial.
Gregori, C. (2002) «L'ombra de l'atzavara, de Pere Calders i el realisme històric», dins Bernal, A.-Gregori, C. eds. *Realisme i compromís en la narrativa de la postguerra europea*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 447-475.
Guillamon, J. (1985) «Pere Calders: entre la realitat i la màgia», *Avui* 1-IX, pp. 4-5.
Melcion J. (1997) «Introducció» dins Calders, P. *Aquí descansa Nevares i altres narracions mexicanes*, Barcelona, Edicions 62, pp. 1-32.
— (2003) «Èxodes, viatges, desvaris i naufragis» dins Puig Molist, C. ed., *Pere Calders i el seu temps*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 43-66.
Murià, A. (1996) «La cohesió vital de Pere Calders», *Catalan review,* X, 1-2, pp. 35-37.
Nadal, M. (1991) «Pere Calders, l'insòlit com a fet quotidià», *Serra d'Or* 376, pp. 11-15.
Noguer, M.-Guzmán, C. (2003) «Problemes de construcció de l'alteritat dicursiva a la "narrativa mexicana" de Pere Calders», dins Puig Molist, C. ed., *Pere Calders i el seu temps*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 297-311.

PONS, A. (1998) *Pere Calders, veritat oculta*, Barcelona, Edicions 62.
TASIS, R. (1964) «*L'ombra de l'atzavara*, Premi Sant Jordi 1963», *Serra d'Or*, VI, 6, pp. 40-42.
TORRES, E. (1973) *Els escriptors catalans parlen*, Barcelona, Nova Terra.
TRIADÚ, J. (1964) «Comentari mensual», *Serra d'Or*, VI, 4, p. 53.
— (1985) «Pere Calders: *Gent de l'alta vall, Aquí descansa Nevares, L'ombra de l'atzavara*», *Avui*, 20-X. Recollit a TRIADÚ, J. (1999) *La ciutat dels llibres*, Barcelona, Proa, pp. 65-68.
— (1997) «Pere Calders entre dos premis: del Víctor Català al Sant Jordi», dins CABRÉ, R. ed., *Pere Calders o la passió de contar*, Barcelona, Universitat de Barcelona-Eumo, pp. 31-44.
— (2003) «Pere Calders, el gust per escriure», dins PUIG MOLIST, C. ed., *Pere Calders i el seu temps*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 7-24.
VALLVERDÚ, F. [R. Roig] (1961) «L'obra de Pere Calders», *Horitzons* 4, pp. 31-36.
VILAGINÉS, C.- VALLVERDÚ, F. (1964) «Els premis de Santa Llúcia», *Serra d'Or*, VI, 2-3, pp. 72-74.

VICENT SIMBOR ROIG

LES NOVEL·LES DELS CAMPS DE CONCENTRACIÓ

1. «D'UN HOME EN QUI NO OBLIDAR ÉS LA CENTRAL MILITÀNCIA DE LA SEUA VIDA»

La necessitat confessada de donar testimoni de l'experiència traumàtica del pas pels camps de concentració ha esdevingut un dels *topoi* dels relats autobiogràfics o ficcionals dels antics presoners, bé fossen ja escriptors d'obra publicada amb anterioritat o bé estimulats a convertir-se'n precisament per a poder comunicar unes vivències obsessionants, que en molts casos romandran l'única matèria primera inspiradora de tota la seua creació literària.

En el pròleg a *L'espèce humaine*, Robert Antelme comença precisament per explicitar aquest desig frenètic de contar la veritat viscuda:

> Il y a deux ans, durant les premiers jours qui ont suivi notre retour, nous avons été, tous je pense, en proie à un veritable délire. Nous voulions parler, être entendus enfin. On nous dit que notre apparence physique était assez éloquente à elle seule. Mais nous revenions juste, nous ramenions avec nous notre mémoire, notre expérience toute vivante et nous éprouvions un désir frénétique de la dire telle quelle (Antelme 2001: 9).

Caplletra 36 (Primavera 2004), pp. 217-246

Primo Levi, també en el pròleg a *Si això és un home*, repeteix la mateixa intenció amb molt semblants paraules:

> La necessitat d'explicar als "altres", de fer els "altres" partícips, havia assumit entre nosaltres, abans de l'alliberament i després, el caràcter d'un impuls immediat i violent, fins al punt que rivalitzava amb les altres necessitats més elementals; el llibre l'he escrit per satisfer aquesta necessitat; en primer lloc, doncs, com a alliberament interior (Levi 2001: 20).

George Perec, referint-se a Antelme, concloïa categòricament que «parler, écrire, est, pour le deporté qui revient, un besoin aussi immediat et aussi fort que son besoin de calcium, de sucre, de soleil, de viande, de sommeil, de silence» (2000: 174-175). Tanmateix aquest any 1963, en què Perec arribava a aquesta conclusió, un altre escriptor, Jorge Semprún, d'origen espanyol però establert a França, publicava en francès *Le grand voyage*, on exposava la idea justament contrària: la impossibilitat de contar immediatament l'experiència amb el Mal radical, mentre les ferides encara restaven obertes. Per això «ce n'est pas encore maintenant que je pourrai raconter ce voyage, il faut attendre encore, il faut vraiment oublier ce voyage, après, peut-être, pourrai-je le raconter» (1963: 153). Aquesta és una qüestió omnipresent en les reflexions de Semprún, una autèntica obsessió, represa a bastament al seu llibre *L'écriture ou la vie,* que no per atzar va encapçalat amb aquesta cita de Maurice Blanchot: «Qui veut se souvenir doit se confier à l'oubli, à ce risque qu'est l'oubli absolu et à ce beau hasard que devient alors le souvenir» (Semprún 1994: 9). Semprún confessa la necessitat, diguem-ne, biològica de renunciar de moment a l'escriptura de l'experiència concentracionària. La vida li exigia aquest preu: «oubli délibéré, systématique, de l'expérience du camp. Oubli de l'écriture, également» (1994: 205). Claude-Edmonde Magny, gran amiga seua durant els primers temps de la Postguerra, li llegeix durant una de les seues converses un fragment de l'assaig *Lettre sur le pouvoir d'écriture* (1947), dedicat justament a ell, i que aleshores està revisant per a l'edició, on reflexiona precisament sobre la necessitat de passar un exercici previ d'ascesi abans de poder acarar-se amb la recreació literària dels records: «la littérature est possible seulment au terme d'une première ascèse et comme résultat de cet exercice par quoi l'individu transforme et assimile ses souvenirs douloureux, en même temps qu'il se construit sa personnalité...» (Semprún 1994: 172). Semprún, en efecte, no té altre remei que escollir «une longue cure d'aphasie, d'amnésie délibérée, pour survivre» (1994: 205). Tot el contrari que Antelme i Levi, com Semprún mateix no deixa de recordar i contrastar:

> Si l'écriture arrachait Primo Levi au passé, si elle apaisait sa mémoire («Paradoxalment, a-t-il écrit, mon bagage de souvenirs atroces devenait une richesse, une semence: il me semblait, en écrivant, croître comme une plante»), elle me replongeait moi-même dans la mort, m'y submergeait. J'étouffait dans l'air irrespirable de mes brouillons (1994: 259).

En tots dos casos, però, arrela idèntic compromís irrenunciable: donar a conèixer «als altres» aquella experiència amb el Mal profund, integrant també de la condició humana. Levi, ho anunciava al pròleg de *Si això és un home*: «proporcionar documents per a un estudi asserenat d'alguns aspectes de l'ànima humana» (2001: 19). I Semprún, una vegada superada l'etapa d'ascesi, d'amnèsia terapèutica, declarava que «non seulement je peux raconter cette histoire, mais il faut que je la raconte. Il faut que je parle au nom des choses qui sont arrivées, pas en mon nom personnel» (1963: 193).

També entre els nostres supervivents de l'univers concentracionari hi hagué qui va sentir, com Antelme o Levi, aquell desig irrefrenable de comunicar amb immediatesa «als altres» la realitat viscuda dins els camps, o qui, com Semprún, deixà passar uns anys abans de decidir-se a evocar-nos-en les peripècies. Agustí Bartra i Joaquim Amat-Piniella són una bona mostra del primer cas i Ferran Planes, del segon. Amb l'esment d'aquests noms ja haurà descobert el lector que l'objectiu del present estudi són les novel·les catalanes que recreen les experiències dels autors als camps de concentració, als camps nazis, però també als camps francesos. Per tant, queden excloses les novel·les no estrictament testimonials. Vull dir les novel·les de pura ficció, per ben documentades que siguen, escrites per autors que no han viscut l'experiència concentracionària, com, per exemple, *El violí d'Auschwitz,* de Maria Àngels Anglada i *Les memòries del traïdor* (1996), de Vicenç Villatoro. Per ajudar-nos a entendre-les recorrerem a la comparació amb les solucions aportades per algunes de les novel·les més conegudes i significatives d'uns altres autors europeus.

En efecte, els nostres exiliats, com és ben sabut, gaudiren del rar «privilegi» de conèixer en pròpia carn l'hospitalitat concentracionària francesa i alemanya. Alguns només hagueren de suportar la reclusió rere les filferrades franceses, però uns altres, de destí més contumaç, van haver de patir les dues experiències successives. Ben cert que hi ha diferències, i substancials, entre els uns i els altres camps. Per començar, la finalitat mateixa: en els camps nazis l'explotació en règim d'esclavatge i/o la pura i simple exterminació; en els francesos, l'«emmagatzemament» més o menys provisional de l'allau de refugiats republicans. Però la fam, la manca de les més elementals condicions higièniques, els maltractaments, la reducció en la pràctica a éssers de segona categoria,

diferenciada de l'autèntica espècie humana, la dels pobles carcellers, és compartida. Era, doncs, d'esperar que la resposta en forma de ficció novel·lística hauria de presentar uns trets estructurals bàsics i identificatius compartits tant per les obres centrades en l'experiència dels camps nazis com en les basades en les vivències del camps francesos. Espere haver-ho pogut demostrar al lector a la fi del present treball.

Agustí Bartra ja havia enllestit *Xabola* (transformada després en *Crist de 200.000 braços,* primer en versió castellana el 1958, en versió en català de 1968 i definitiva el 1974) l'any 1942 i l'havia publicat l'any següent. Joaquim Amat-Piniella ja havia acabat la redacció de *K. L. Reich* l'any 1946, encara que no la va poder veure editada fins al 1963. Cal tenir sempre en compte les dificultats internes de la censura franquista que n'impedia la publicació –com en el cas ara mateix apuntat de *K. L. Reich*– i segurament desanimava en certs casos els plausibles ànims testimonials d'alguns altres companys de l'experiència concentracionària. De fet, cal†recordar que la novel·la de Bartra hagué de veure la llum pública fora de l'Estat espanyol, a Mèxic.

Al llarg de la dècada dels anys seixanta, quan s'obrí un poc la permissivitat del Règim, uns anys després de la novel·la d'Amat-Piniella, ix al carrer, l'any 1969, *El desgavell,* novel·la de Ferran Planes, que, pel que sembla, tenia acabada el 1967. Des del punt de vista literari aquesta és una novel·la més modesta d'ambicions i resultat. Fins i tot se la podria qualificar de peça curiosa dins el nombrós conjunt de la novel·la testimonial, gràcies al filtre humorístic adoptat pel narrador per a contar una sèrie de peripècies vitals molt allunyades en principi de tal possibilitat de distanciament. A més a més, és una obra sols en part, en una mínima part, centrada en l'experiència del camp de concentració. Així i tot m'ha semblat que valdria la pena tenir-la en compte, pel que ens pogués aportar, en el nostre estudi sobre el model i funcionament de la novel·la catalana dels camps de concentració. Un model compartit pels col·legues europeus, motiu pel qual ens serviran també de banc de dades i de pedra de toc al llarg del nostre recorregut, per tal de contextualitzar i entendre millor les solucions emprades pels nostres escriptors. Torne a insistir que el meu objectiu són les novel·les, sempre a fregar de l'autobiografia, amb tota la complexitat que de seguida tindrem ocasió de veure, i no les obres declaradament autobiogràfiques o memorialístiques, regides per un pacte de lectura diferent, d'explícita referencialitat. Un corpus, aquest, que s'ha anat engrandint a poc a poc, sobretot a partir de la desaparició de la Dictadura franquista, quan aniran eixint a la llum pública tot un seguit important d'obres autobiogràfiques, en què l'experiència concentràcionària ocupa un lloc notable.

L'epígraf que encapçala aquest capítol és extret precisament de *Crist de 200.000 braços,* en un moment en què Pere Vives (encarnació ficcional híbrida del malaguanyat i real homònim i de l'autor mateix) afirmava al seu *Carnet*:

> Dubto molt que em sigui donat de poder aprofitar el que he escrit aquí per a una obra que, si fos, seria el testimoni bategant i commovedor d'un home en qui no oblidar és la central militància de la seua ànima. Em requereixen temps obscurs i, d'altra banda, ¿qui sap si mai podria disposar de la força serena que cal per a objectivar creadorament allò que hom ha viscut? Però és un consol i ensems una alegria de pensar que allò que jo segurament no podré realitzar mai algú ho farà en el futur, algú a qui aquestes pàgines arribaran com una visitació lluminosa i una ordre profunda (1974: 225).

Efectivament no sols el seu creador literari, Bartra, portaria a cap tal missió, de què aquest mateix *Carnet* formava part, sinó que uns altres companys –i mai no dit amb més exactitud semàntica, com ara veurem– no tardaren a complir semblants projectes. M'estic referint als ja esmentats Amat-Piniella i Planes, companys i amics de Bartra als camps francesos i ambdós (Bartra havia pogut traslladar-se a Mèxic) integrants de la mateixa Compagnie de Travailleurs Espagnols a la frontera alemanya i tot seguit presoners dels alemanys a la caserna Bouchênel i al Fort Hatry, de Belfort, d'on Planes, acompanyat d'Arnal, un altre amic dels temps de reclusió francesa, s'escaparia per fer-se fonedís a la França petainista. En canvi, Amat-Piniella, que desestimà la fugida, anà a parar a un dels inferns concentracionaris dels nazis: Mauthausen, el sojorn al qual constituiria la base documental de la seua novel·la.

Planes, igual que Bartra, s'imposa, com afirma al pròleg, l'obligació de «fer una crònica del nostre temps, entrevista a través d'alguns fragments de la meva vida» (1969: 12). I entre aquests «fragments» ocupa, com ja sabem, el seu lloc l'experiència concentracionària francesa, la mateixa viscuda també per Bartra i Amat-Piniella. Però aquest, l'únic dels tres a penetrar dins l'horror dels camps d'extermini nazis, a l'hora de plantejar-se l'obligació de no deixar caure en l'oblit els atacs a la dignitat humana coneguts –i patits!– de primera mà, perquè «abans d'oblidar una cosa cal haver-la coneguda» (2001: 21), se centra només en l'experiència de Mauthausen (i les sucursals distribuïdes per la comarca), car aquesta supera en tots els ordes i a nivells difícils de creure el sistema vexatori patit a mans dels francesos.

2. «HOM NO POT COMUNICAR L'INCOMUNICABLE»

Necessitat i obligació de contar, de rescatar per a tota la Humanitat tot allò que uns homes han sigut capaços de fer i uns altres de patir, amb major o menor dignitat, amb major o menor fortuna. Però com fer arribar aquest infern en la terra «als de fora», als qui no l'han viscut? Primo Levi recorda en el prefaci a *Els enfonsats i els salvats* un somni recurrent de tots els supervivents: per molt que s'esforcen a contar-ho ningú de fora no s'ho creurà. Levi cita com molts supervivents, entre ells Simon Wiesenthal, recorden com els SS mateixos es divertien cínicament explicant-los com, tingués el final que tingués l'enfrontament bèl·lic, la guerra contra ells, els presoners, ja estava guanyada, perquè no hi hauria supervivents, ni, per tant, proves. Però en el cas fins i tot que es pogués salvar alguna prova, la gent es resistiria a acceptar-la decidint que els fets són massa monstruosos i els creuria a ells, que ho negarien tot. Levi, i tots els alliberats, no poden deixar de caure en el mateix somni obsessiu: haver tornat a casa i intentar en va contar els patiments viscuts als éssers estimats i no ser creguts, ni tan sols escoltats o, encara pitjor, veure com feien mitja volta i s'allunyaven en silenci. Antelme hi insistia igualment en el pròleg a *L'espèce humaine* :

> Et dès les premiers jours cependant, il nous paraissait impossible de combler la distance que nous découvrions entre le langage dont nous disposions et cette expérience que, pour la plupart, nous étions encore en train de poursuivre dans notre corps. Comment nous résigner à ne pas tenter d'expliquer comment nous en étions venus là? Nous y étions encore. Et cependant c'était impossible. À peine commencions-nous à raconter, que nous suffoquions. À nous-même, ce que nous avions à dire commençait alors à nous paraître *inimaginable* (2001:9).

I Semprún, per exemple, a *Quel beau dimanche!,* en boca del narrador-Gérard (pseudònim de Semprún) en segona persona:

> Plus ils parlaient avec chaleur et précision, plus tu te sentais t'enfoncer dans un néant confus, moins tu savais ce que tu pourrais bien dire à ces braves habitants de Sarcelles qui étaient venus dans l'intention fort respectable, peut-être même louable, d'entendre ces survivants leur transmetre une expérience, sans savoir qu'elle était intransmissible, qu'on ne peut comuniquer l'incommunicable (1980: 349-350).

I Imre Kertész a través del narrador-protagonista de *Sense destí*: «No li vaig respondre perquè començava a veure que no es podia discutir de certes coses amb desconeguts, amb gent que no en sabia res, amb nens, per dir-ho d'alguna manera»

(2003: 243). David Rousset remarcava al seu document-assaig *L'univers concentrationnaire* la impossibilitat gairebé biològica que tenen *els de fora* d'entendre el món de *dins*: «Les hommes normaux ne savent pas que tout est possible. Même si les témoignages forcent leur intelligence à admettre, leurs muscles ne croient pas. Les concentrationnaires savent» (2001: 181). L'escriptor concentracionari ha de vèncer, doncs, la resistència de la societat a acceptar uns fets que sobrepassen de molt les expectatives de la imaginació. Com afirma Rabinovitch, ha de superar la «inatenció voluntària» del públic oient o lector, que arriba fins i tot a desqualificar els seus coneixements de les tenebres de la humanitat real:

> On reste confondu, bien que peu surpris, par *l'inattention volontaire*, cette manière nouvelle d'assentiment à la servitude qui fut opposée à l'alerte générale des récits des déportés et dont tous les écrivains issus de la déportation ont fait état. Ceux-là n'avaient pas seulement à faire face à l'incrédulité, à l'impossible imagination de ce que furent les camps pour celui qui n'y fut pas précipité. Ils n'eurent pas encore à se confronter unanimement avec la douleur et le chagrin de l'inexprimable. Ils eurent aussi à affronter une volonté générale de les disqualifier de ce qu'ils avaient aperçu de l'humanité réelle dans les ténèbres. De leur contester les savoirs dont ils se trouvaient dorénavant porteurs (2000: 166).

Entre nosaltres, l'explicitació més contundent de la dificultat de poder fer arribar al món de «fora» la realitat del món de «dins» la va formular Pere Vives, aquell personatge gairebé mític, per les contínues recreacions literàries de la seua figura (apareix amb el nom real a *El desgavell* i a *Crist de 200.000 braços,* bé que aquest Vives de la ficció bartriana també incorpora trets de l'autor mateix, i intervé de manera més difusa en l'elaboració del Francesc de *K. L. Reich*), i no des de Mauthausen, on va ser assassinat, sinó des de Sant Cebrià en una carta a la seua germana Carme, datada el 22 de novembre de 1939: «Emilia tiene razón, no se puede hablar del campo. Se puede inventariar, se puede explicar lo que hacemos, pero no se puede hablar del campo. Mis intentos anteriores han fracasado, porque no he querido reconocer mis límites» (1972: 63).

3. «HOM NO ARRIBA MAI A LA VERITAT SENSE UN POC D'INVENCIÓ»

Tanmateix, cal fer arribar aquesta inversemblant realitat. Cal trobar la millor solució per a fer intel·ligible el món infernal concentracionari «als de fora». L'estratègia a seguir sembla que passa necessàriament per una opció primera decisiva: o bé hom

intenta arribar al lector vencent les seues resistències mitjançant la proposta d'un pacte autobiogràfic o referencial o bé hom li presenta un pacte ficcional. La major part dels escriptors més importants de la literatura concentracionària han insistit a remarcar aquesta segona opció com l'única vàlida per a transmetre l'autèntica veritat viscuda. O més exactament, diguem-ho ja, han defensat un pacte ficcional *sui generis*: unes novel·les a frec sempre de l'autobiografia i, doncs, del pacte referencial. Unes més acostades a la novel·la autobiogràfica i unes altres a l'autoficció, en realitat aquestes obres emergeixen en una vertadera terra de ningú a cavall entre el pacte referencial i el ficcional. Semprún ho resumia perfectament a nivell gairebé d'eslògan: «Il m'est arrivé d'inventer d'autres choses, dans ce récit. On n'arrive jamais à la verité sans un peu d'invention, tout le monde sait cela» (1980: 465). I aprofundia a *L'écriture ou la vie* la reflexió sobre la necessitat de la recreació, de l'artifici, del «récit maîtrisé», per a poder transmetre la veritat:

> Ne parviendront à cette substance, à cette densité transparente que ceux qui sauront faire de leur témoignage un objet artistique, un espace de création. Ou de récréation. Seul l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage (1994: 23).

Antelme avança al pròleg de *L'espèce humaine* i reitera a l'interior del text aquesta mateixa convicció en el major potencial transmissor de la recreació ficcional. Deia al llindar del text: «Nous avions donc bien affaire à l'une de ces réalités qui font dire qu'elles dépassent l'imagination. Il était clair désormais que c'était seulement par le choix, c'est-à-dire encore par l'imagination, que nous pouvions essayer d'en dire quelque chose» (2001: 9). I ho corroborava dient:

> Les histoires que les types racontent sont toutes vraies. Mais il faut beaucoup d'artifice pour faire passer une parcelle de vérité, et, dans ces histoires, il n'y a pas cet artifice qui a raison de la nécessaire incrédulité. Ici, il faudrait tout croire, mais la vérité peut être plus lassante à entendre qu'une fabulation (2001: 317-318).

Aquesta opció ficcionalitzadora va ser també l'escollida per Amat-Piniella i Bartra –la solució de Planes s'acosta més a l'alternativa autobiogràfica–, de manera que les seues aportacions s'han d'entendre des dels pressupòsits d'aquest corrent novel·lístic complex i divers, al qual cadascun d'ells aporta la seua fórmula personal.

3.1. Joaquim Amat-Piniella: «Hem preferit la forma novel·lada»

En el pròleg de 1946, que encapçala el text pròpiament dit, Amat-Piniella argumenta la seua opció ficcionalitzadora o novel·lesca:

> Hem preferit la forma novel·lada perquè ens ha semblat la més fidel a la veritat íntima dels qui hem viscut l'aventura. Després de tot el que s'ha escrit sobre els camps amb l'eloqüència freda de les xifres i de les informacions periodístiques, creiem que amb actes, observacions, converses i estats d'esperit d'uns personatges, reals o no, podem donar una impressió més justa i més vivent que limitant-nos a una exposició objectiva (2001: 22).

És la mateixa opció triada per l'escriptor hongarès Imre Kertész en *Sense destí*. La informació paratextual editorial i les declaracions mateixes de l'autor en entrevistes coincideixen a remarcar el pacte ficcional. En la coberta posterior, la informació editorial adverteix els lectors que, a pesar de l'experiència concentracionària viscuda «en pròpia carn», no és «tanmateix cap text autobiogràfic» sinó una novel·la, «una de les millors novel·les del segle XX». I en una de les entrevistes, en la concedida a José María Ridao per a *El País,* Kertész declarava que «nunca he redactado unas memorias. Y desde el momento en que decidí que escribiría novelas y no autobiografía, me vi obligado a seleccionar mis recuerdos» (Ridao 2002: 2).

En efecte, en ambdues obres no hi ha identitat autor-narrador-protagonista. Per tant, segons la proposta de Lejeune, ara com ara la més operativa, no podríem parlar d'autobiografia sinó de novel·la. Ara bé, a cap lector no se li escapa que no ens trobem davant un pacte novel·lístic habitual. Les referències contínues a una experiència realment viscuda, presentada com la matèria primera a partir de la qual l'autor elaborarà el relat final, no són gratuïtes. Si més no el lector disposa de prou elements com per a no dubtar a considerar-les novel·les autobiogràfiques –de fet així qualifica Cecilia Dreymüller (2002: 3) *Sense destí* i *El fracàs,* de Kertész– en el sentit proposat per Lejeune: «Textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du *personnage,* alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer» (1975: 25).

Ara bé, el simple pacte de novel·la autobiogràfica és molt pobre per a abastar en tot el potencial un pacte de molt més pregona subtilesa. En realitat, quan Amat-Piniella

està confessant que ha preferit l'opció novel·lística perquè és la que millor li permetrà ser «més fidel a la veritat íntima», està recorrent a un dels *topoi* més sovintejats pels novel·listes: la teoria segons la qual «le roman serait plus vrai (plus profond, plus authentique) que l'autobiographie» (Lejeune 1975: 41). Si bé Lejeune conclou que aquest tipus de declaracions dels novel·listes no tenen més objectiu que establir un pacte autobiogràfic indirecte o pacte fantasmàtic per incentivar la lectura en clau autobiogràfica de les seues novel·les (1975: 42), en aquest cas, quan no hi ha una producció novel·lística paral·lela a l'autobiogràfica, sinó una única novel·la, no crec que hi haja dubtes sobre l'objectiu perseguit: proposar un pacte subtil que no impedeix sinó que estimula la creació de l'espai autobiogràfic de què parla Lejeune (1975: 42-43). És a dir, una via indirecta d'estimular la lectura en clau referencial de l'obra, perquè la mínima llibertat adoptada per les exigències novel·lístiques només pot redundar en benefici de la veridicitat de fons dels fets.

Gràcies a les informacions de Montserrat Roig (2001) i de David Serrano (1998, 1999, 2001a i 2001b), podem comprovar fins a quin punt, a diferència de la novel·la general, no hi ha «invenció» de l'univers diegètic, sinó recreació de la realitat viscuda en passar pel filtre creatiu de l'autor. Així l'espai mateix, l'espai concentracionari de la ficció (el camp central de Mauthausen i el lloc de treball del Kommando August) és una síntesi de les experiències viscudes per l'autor en l'esmentat camp central i en tres altres camps més petits, sucursals del central: Wagrain, Ternberg i Redl-Zipf.

D'altra banda Amat-Piniella elabora les seues criatures ficcionals amb un pla, diguem-ne, paradigmàtic, com més avall tindrem ocasió d'analitzar. I no cal dir que ha disposat de total llibertat per a crear cada tipus a partir dels diversos presoners reals. Per exemple, el protagonista, l'Emili, tot i ser en la major part la projecció personal de l'autor mateix, incorpora trets d'alguns companys, com ara l'activitat de caricaturista, que en realitat desenvolupava Josep Arnal, o el treball al laboratori fotogràfic, que li permet salvar còpia d'una sèrie de clixés culpabilitzadors dels nazis, paper històric acomplert per Francesc Boix, o la responsabilitat de pintar el cartell de benvinguda a les tropes aliades, tasca encarregada en el seu dia a Francesc Teix. També modifica l'estada final a Mauthausen en el moment de la salvació, quan en realitat ell era aleshores a Ternberg. El gran amic de l'Emili, Francesc, mor d'una injecció de benzina, com en realitat va succeir a Pere Vives i Clavé.

Fins i tot una sèrie d'episodis, algun d'ells certament peculiars, que podrien semblar fruit de la imaginació de l'autor, són rigorosament històrics. És el cas d'aquell

espanyol afamat –com tothom!– que va ser descobert pel cap del camp de Mauthausen menjant-se-li l'esmorzar. Afer resolt, sorprenentment i miraculosament, només amb una puntada de peu al cul, perquè, segons testimonis unànimes, aquest cap tenia en una major consideració els presos espanyols. O la lluita entre comunistes i anarquistes, comandats en la ficció per August, anarquista, i Rubio, comunista. En concret, el primer, l'August, més que no una recreació és una incorporació gairebé literal a l'univers novel·lístic d'aquell personatge valencià anomenat Cèsar Orquín, un tipus que sembla massa extraordinari –megalòman, egocèntric, seductor i eficaç – per a suposar que no és inventat. O la presència entre els reclusos d'un negre català, Carles Greykey, fet tan xocant com històricament atestat, per a admiració i distracció del nazis.

En resum, res substancial dels fets narrats no és inventat per Amat-Piniella. Un nou exemple: la descoberta del tràfic de joies i roba a l'*Effektenkammer,* on treballaven Amat-Piniella i Arnal, en la realitat, i l'Emili i el Francesc, en la ficció, és un fet històric, tal com és contat a la novel·la. Sí, Amat-Piniella simplement ha reordenat literàriament els fets, damunt els quals ha projectat la «seua» visió, personal, ideològica. Però encara no és el moment d'entrar en aquest aspecte, que hem de deixar per al seu apartat específic, més avall.

3.2. Agustí Bartra i Ferran Planes: «relat inclassificable, híbrid»

Les paraules de Francesc Vallverdú al pròleg a *Crist de 200.000 braços* (1974: 10), que ens han servit d'epígraf de l'apartat, resumeixen a la perfecció la perplexitat que provoquen aquest tipus d'obres en el lector. Les vacil·lacions davant el pacte de lectura proposat són enormes: es tracta de relat autobiogràfic o de relat ficcional? Acabem d'entrar en un camp teòric difícil i estimulant, un magnífic exemple de la complexitat en què ha desembocat la novel·la al llarg del segle xx.

Una vegada més crec que ens podrà ser de bona ajuda una ullada prèvia a les opcions dels autors més significatius de la literatura concentracionària que ens acompanyen des del principi en el nostre recorregut. Llevat d'Imre Kertész, que ja hem tingut en compte en comentar la novel·la d'Amat-Piniella, els restants, especialment Semprún i Antelme, ofereixen un pacte d'una major ambigüitat i subtilesa. En principi podríem acordar que les seues obres ací analitzades plantegen un pacte autobiogràfic, d'acord amb les línies mestres de la proposta de Lejeune: relat retrospectiu en prosa fet

per una persona real sobre la seua vida i que assumeix també la funció de veu narrativa, de tal manera que hi ha identitat autor-narrador-personatge (1975: 14 i ss.). En efecte, en totes aquestes obres hi ha la identitat autor-narrador-personatge. En *L'espèce humaine* el jo protagonista i el jo narrador són fàcilment identificables amb l'autor, entre altres senyals, per les referències a la seua dona, Marguerite Duras, en forma d'inicials del seu nom i/o cognom: per citar uns exemples, D (2001: 41), M. D. (2001: 114), M. (2001: 177 i 291). El narrador-protagonista de *Si això és un home* i també de *La treva,* continuació de les peripècies de Levi, una vegada alliberat del camp de concentració, durant l'interminable viatge de retorn a casa, és explícitament anomenat com l'autor dins el text: per exemple, Primo, en la primera (2001: 158,229 o 236) i Lapé, pseudònim propi confesssat pel narrador-personatge mateix, en la segona (1997: 145). Semprún és encara força més explícit: Gérard, pseudònim reconegut, és el nom del jo narrador-protagonista de *Le grand voyage* (per exemple 1963: 93) i de *Quel beau dimanche* (per exemple, 1980: 39), mentre que les referències són contínues a *L'écriture ou la vie,* com ara en parlar de les obres que ell (Semprún) ha publicat: per exemple *L'évanoissement, Netchaïev est de retour* o el guió cinematogràfic *La guerre est finie* (1994: 197, 236 i 237, respectivament) o en recordar el seu pare (1994: 155).

Ara bé, concloure tranquil·lament que són autobiografies –o memòries, si l'èmfasi és dipositat en els fets externs més que no en els personals de l'autor-narrador-personatge– oblidaria algunes discrepàncies amb la proposta adduïda de Lejeune i, més important, amagaria tot el ric joc de subtileses que cada autor ha disposat. Per començar, el temps de la narració: *L'espèce humaine, Si això és un home, Le grand voyage, Quel beau dimanche!* i *L'«ecriture ou la vie* no s'atenen a l'exigència de construir un relat en passat o retrospectiu, car en totes aquestes obres el narrador juga a l'alternança de la narració simultània i ulterior. És un símptoma de la complexitat del pacte ofert.

Antelme, com adés hem pogut veure, reclamava, transformat en narrador, la necessitat de l'artifici i de la fabulació, cosa que ens du al camp de la novel·la, però la identitat comentada d'autor-narrador-personatge i àdhuc la inclusió de personatges reals designats només amb les inicials, a més a més de les inicials de la dona, ara mateix comentades (K..., Et..., X..., M-L A... –la seua germana Marie-Louise Antelme–, etc.) (2001: 86, 138, 199, 204, respectivament) o fins i tot la dualitat «je»/«nous», arrogant-se amb aquest narrador-personatge plural la representativitat històrica dels seus companys de captiveri, ens arrossegava cap al pacte autobiogràfic. A més a més, la informació paratextual, en no proposar cap pacte, no ens ajuda gaire a resoldre l'ambigüitat.

Les obres de Semprún acreixen encara més l'ambigüitat. En *Le grand voyage* alterna la primera i la tercera persona, reservada a les pàgines finals, i en *Quel beau dimanche!* l'autor recorre al joc d'alternances de tres veus narratives: en primera, en segona i en tercera, de manera que en totes dues obres ens trobem amb la barreja de narrador extradiegètic autodiegètic o narrador-protagonista i extradiegètic heterodiegètic o narrador que no participa com a personatge en la història. La relació amb la proposta de Lejeune no pot ser més curiosa: en unes parts s'ajusta a l'exigència del pacte autobiogràfic (identitat d'autor-narrador-personatge) i en unes altres parts de la mateixa obra, no. A més a més, *Le grand voyage* incorpora dos personatges, el «gars de Semur» i Hans, que, segons ens revela l'autor-narrador de *L'écriture ou la vie,* són inventats. Si tenim en compte que *Le gran voyage* va guanyar el premi de novel·la Formentor, no sembla forassenyat pensar que el jurat va establir-hi un pacte ficcional en considerar-la novel·la. Pel que sembla, la recepta defensada pel narrador de *Quel beau dimanche!,* adés estudiada, d'introduir «un peu d'invention», ha sigut posada en pràctica i de manera fructífera. *L'Écriture ou la vie,* a més a més de l'advertència de l'autor-narrador en el mateix sentit ja vist de la llibertat creativa, oferia en la informació paratextual de la coberta posterior un pacte que, ultrapassant el testimoni autobiogràfic, establia un pacte ficcional: «Semprun aurait pu se contenter d'écrire des souvenirs, ou un document. Mais il a composé une oeuvre d'art». Autobiografia? Novel·la? A mi Lejeune! O a mi Serge Doubrovsky, inventor amb *Fils* (1977) del concepte d'«autoficció» per a definir aquelles obres de pacte extrem: pacte novel·lístic clar en la informació paratextual i text concebut com una autobiografia, amb identitat d'autor-narrador-personatge (Lejeune 1986: 62-70). Una possibilitat «impossible» per a Lejeune només un parell d'anys abans.

Autoficció, doncs? En principi jo no veig cap inconvenient teòric, sobretot en el cas de *L'Écriture ou la vie*. De fet, la recepció general que s'ha fet d'aquestes tres obres per part dels estudiosos ha sigut en clau de pacte novel·lístic. Així, per exemple, el *Dictionnaire des Letres Françaises. Le XXe siècle* les qualifica de novel·les sense més (1998: 1026) i el *Dictionnaire Encyclopédique de la Littérature Française* afegeix més llenya al foc en qualificar-les, per mà de Gérard de Cortanze, un dels especialistes en l'obra de Semprún, de novel·les autobiogràfiques; més encara, arriba a afirmar que ha inventat el gènere: «Jorge Semprun a inventé un genre littéraire: le roman autobiographique» (1997: 960). Entès necessàriament de manera diferent a com hem vist que Lejeune definia la novel·la autobiogràfica. Però deixem de moment aquesta àrdua qüestió, perquè abans voldria introduir la solució de Levi i dels nostres dos representants.

Si això és un home, en canvi, se situa dins les normes canòniques del pacte autobiogràfic. Levi concloïa el prefaci advertint que «em sembla superflu afegir que cap dels fets no és inventat». I en l'apèndix, escrit l'any 1976 per a una edició escolar de l'obra, rematava: «m'he limitat rigorosament a donar compte dels fets dels quals tenia experiència directa» (2001: 264) i insistia en la identitat, ja analitzada abans, de l'autor i el protagonista (2001: 249).

Després de la ullada a les solucions adoptades pels seus col·legues, és el moment de retornar als nostres escriptors. El pacte establert per *El desgavell* no desmereix en res de la riquesa i ambigüitat descobertes, almenys, en les obres d'Antelme i Semprún, i sobretot d'aquest últim. En principi, si només fèiem cas de les declaracions de l'autor, tant en el pròleg com dins el text, transformat en el narrador-protagonista, res no permetria suposar que no ens trobàvem davant un pacte canònic autobiogràfic: «em proposo, en les notes que segueixen aquesta presentació, fer una crònica del nostre temps entrevista a través d'alguns fragments de la meva vida» (1969: 12), «aquest llibre deixaria d'ésser [si es desviava del seu camí] una crònica i es convertiria en un assaig» (1969: 233), «narrar-vos aquests dos anys fóra massa llarg. No seria una crònica; podria ser perfectament una novel·la. I, posat en aquest terreny, Stendhal en sabia molt més que jo» (1969: 250). D'altra banda, ja no és que hi haja identitat d'autor-narrador-personatge, és que fins i tot la resta de personatges porten el «seu» nom, el de la vida real: Pere Vives, Joaquim Amat, l'Hernández i l'Arnal. Hem vist l'opinió de l'autor. Però la informació editorial i la de Maurici Serrahima en el pròleg són ben diferents. La informació editorial de la coberta posterior ens adverteix que «no és ben bé un llibre de memòries», car «malgrat que sigui una narració de fets viscuts, pren de tant en tant un aire novel·lístic per a esdevenir, en conjunt i en certa manera, una crònica d'una etapa virulent (*sic*) i moguda de la nostra història». I els malabarismes genèrics a què ha de recórrer Serrahima per tal de poder resoldre la seua perplexitat davant una obra tan inusual no poden ser més reveladors:

> No ha escrit ben bé, deia jo ara mateix, unes memòries. [...] Tampoc no ha escrit, sobre la base del que ell ha viscut –d'altres ho han fet–, una obra d'imaginació, una novel·la. Si entenem que una novel·la és una narració de fets ficticis presentats com si fossin certs, la definició no és aplicable a aquest cas. El que hi ha en el llibre –si més no, a estones– és més aviat una narració de fets certs presentats com si fossin ficticis (1969: 6).

Ni memòria ni novel·la, doncs. I per acabar-ho d'adobar, l'editorial indica al llom de les tapes que l'obra pertany a la sèrie de «Història» i no de «Novel·la», contradient en gran mesura la definició de la tapa posterior. Aquesta mena de fioritures paratextuals han provocat més d'un maldecap a Lejeune, que hagué d'entonar un *mea culpa* en tota la regla per no haver reparat en *Le pacte autobiographique* en aquests casos d'ambigüitat creada per les contradiccions informatives (1986: 24).

Crist de 200.000 braços, que podria semblar de pacte més unívoc, en realitat també s'embolcalla de l'ambigüitat suficient com per a ocasionar els dubtes en el lector. Si comencem per la informació paratextual no tardem a descobrir la complexitat de l'obra. L'obra és inclosa dins una col·lecció de novel·la, una «antologia de la novel·la catalana i universal, clàssica i moderna».Però ja la informació editorial mateixa és capaç d'afirmar que l'obra és alhora una novel·la i que un dels personatges «és el mateix autor». Cal recordar, però, que el narrador és extradiegètic heterodiegètic o en 3a persona, de tal manera que no es complirien les condicions de l'autobiografia i hauríem d'acostar-nos a l'ampli i vague camp de la novel·la autobiogràfica. I en el pròleg Francesc Vallverdú torna a donar mostres de la mateixa perplexitat que hem vist en Serrahima davant *El desgavell*: car si «tanmateix, l'obra no deixa de ser una veritable novel·la, en el plantejament i en els resultats«, «la manca d'una veritable acció i la profusa varietat estilística la fan també un relat inclassificable, híbrid» (Bartra 1974: 8 i 10). Miquel Dolç, en el pròleg a l'edició dins les obres completes, remarca que Bartra manipula, treballa artísticament la matèria primera autobiogràfica per convertir-la en una novel·la (1986: 7). L'autor mateix confirma en una carta a Carme Vives aquesta unió tan íntima de referencialitat i ficció: «el record i la presència d'ell [Pere Vives] hi són vívids, per bé que hagi barrejat la fantasia amb la realitat viscuda» (Murià 1990: 71). I Anna Murià, l'esposa i estudiosa de l'obra bartriana, també insisteix en aquest pacte ambigu de novel·la: és una novel·la, però de «ficció mínima», car «es limita a aplegar estèticament dins d'un quadre les impressions disperses d'aquells sis mesos de vida en els camps de concentració...» (1990: 57-58).

En efecte, la base autobiogràfica de partida és molt evident. Recordem que el personatge Vives parteix de la persona real del mateix nom, com acabem d'escoltar en paraules de l'autor, afegida a la personalitat de Bartra mateix, segons confirma l'autoritzada opinió de la seua dona, Anna Murià: «Bartra fusionà [en Vives] la personalitat del Pere Vives real i la seva pròpia» (1990: 62). Si a açò afegim que la resta de personatges principals porten el mateix nom que els companys reals de captiveri de

l'autor (Puig, Tarrés i Roldós), no pot estranyar que el lector hi veja una novel·la molt peculiar. Gràcies als llibres d'Anna Murià (1990 i 1992), comptem amb la possibilitat de descobrir la realitat autobiogràfica de què ha partit Bartra per recrear el món de *Crist de 200.000 braços*. A més a més de l'origen híbrid de Vives, els restants personatges principals citats són en molt gran part una translació directa dels companys d'igual nom. Però hi ha intervenció del narrador: en la realitat només Tarrés havia conviscut a una «xabola» a Argelers; Puig i Roldós compartiren el mateix barracó de fusta a Agde, on conegué Vives, que dormia en un altre barracó. També el lloc de la ficció resumeix l'experiència passada en diversos camps diferents: el camp d'Argelers aglutina les vivències de Sant Cebrià, Argelers i Agde; i la fuga de Sant Cebrià, anterior a l'arribada a Argelers, que en la novel·la protagonitzen Puig i Vives, en la realitat l'executaren Tarrés i Bartra.

Molt més interessant i rendible que apurar l'anàlisi en persecució de l'etiqueta definitòria precisa (novel·la, novel·la autobiogràfica, autobiografia, autoficció, etc.), d'èxit més que problemàtic, d'altra banda, com ja hem pogut veure, crec que serà insistir en una característica compartida per totes aquestes obres: la relació íntima, directa, amb una matèria primera viscuda de primerà mà per l'autor. Les vacil·lacions en la informació paratextual o en la recepció de crítics i estudiosos són més fruit d'un cert desconcert davant la indefinició constitutiva d'aquestes obres que no de grans diferències entre moltes d'aquestes. Per exemple, el pacte autobiogràfic unànimement reconegut en les obres de Levi no es basa en diferències substancials, ni en l'acte narratiu, ni en el nivell del discurs ni en el de la història, respecte a les obres d'Antelme i Semprún, sinó en la informació paratextual, responsabilitat del *marketing* de cada casa editorial. Hi trobem una mateixa base autobiogràfica i un semblant filtre literari o imaginatiu (no oblidem que, per exemple, també Levi recrea la realitat i els seus personatges canviant-los el nom). I les diferències entre les obres d'Amat-Piniella i Bartra són ben subtils. Però en totes, absolutament en totes, incloses les obres de Kertész i de Planes, situades en els dos pols oposats, són molt més determinants els trets que les uneixen que els que les separen: un espai autobiogràfic més o menys explicitat i «visible», però indiscutit i decisiu per al pacte a establir amb el lector. Michel Raimond ens ho descobria en descriure el model de la novel·la de la condició humana, veïna i íntimament relacionada, com tot seguit tindrem ocasió de comentar, amb la novel·la dels camps de concentració:

> On voit le roman osciller entre deux pôles: l'*autobiographie* à peine transposée et le *reportage* d'une réalité violente et complexe [...]. L'auteur n'est pas l'impassible témoin des événements: il y participe. Loin de décrire avec objectivité le cours de choses, il rend compte d'une experiénce qui s'est effectuée dans l'opacité d'une situation concrète et limitée. Le romancier donne à l'événement la couleur tragique de la vie. Au demeurant, autobiographie et reportage sont les deux faces d'une même réalité littéraire: le témoignage d'une expérience immédiate érigée en style de vie (1971: 193).

A més a més, com assenyalava Lejeune l'any 1986, el ben cert és que la novel·la autobiogràfica i l'autobiografia han convertit en força indecises les seues fronteres durant els últims anys: «dans ces dix dernières années, du "mentir vrai" à l'"autofiction", le roman autobiographique littéraire s'est rapproché de l'autobiographie au point de rendre plus indécise que jamais la frontière entre les deux domaines» (1986: 24). En efecte, la interacció entre novel·la i autobiografia al llarg del segle XX ha sigut tan forta que, com ha indicat Damien Zanone, pot arribar a desfer els límits dels gèneres:

> Le dialogue continuel entre autobiographie et roman traverse donc une période particulièrement intense: chez Doubrovsky, l'autobiographie se renouvelle à la faveur de prestiges romanesques; chez de nombreux romanciers, avouer plus ou moins une part autobiographique devient presque une loi du genre. Le piquant n'est plus dans le romanesque, mais dans l'autobiographie. L'interaction est si forte que c'est peut-être l'idée même de genres distincts qui, en l'occurrence, se brouille. L'autofiction se développe dans cet "espace sans limites et comme indéterminé de la *littérature* moderne" que décrit Gérard Genette (*Figures III*, p. 265). L'histoire des genres y serait dépassée (1996: 30).

El relat concentracionari, precisament per la seua íntima relació amb l'experiència viscuda, ocupa un lloc de privilegi en aquest procés de mestissatge de gèneres.

4. «QUI SENT COM JO EL PAS DEL TEMPS I DE L'ESPAI»

Aquest vers que encapçala l'apartat, pertanyent al poema «Elegia d'aquest Nadal», d'Amat-Piniella (1999: 58), escrit al Lager Ternberg l'any 1942, assenyala de ple l'essència de l'univers concentracionari. Totes les obres estudiades poden ser caracteritzades, aplicant-hi la proposta de Bakhtin (1989), per estar construïdes damunt un cronòtop específic, que jo propose d'anomenar el cronòtop del camp de concentració, definit, per paradoxal que puga semblar tractant-se precisament del

cronòtop, pel no-espai i el no-temps, perquè, en efecte, el món narrat és un món essencialment constituït per la pressió angoixant de la manca d'espai i de temps vitals.

Aquest espai tancat del camp, el no-espai, marca decisivament el caràcter dels personatges, però també les accions possibles, és a dir, l'evolució narrativa. L'espai concentracionari és el responsable de la divisió radical, fonamental, entre el món lliure i el món d'opressió, tots dos incomunicats. I cada món té els seus pobladors igualment incomunicats: «els de fora» i «els de dins», els lliures i els presos. Les referències hi són contínues en totes les obres. Antelme, per exemple, planteja amb tota cruesa la diferència entre els dos mons i entre els seus dos jos, el d'abans, el del món lliure i la dignitat, i el d'ara, el del camp i la indignitat:

> Je vais me souvenir que, là-bas, on me parlait. Il arrivait, en effet, qu'on ne s'adresse qu'à moi seul. J'étais comme un autre, là-bas, dans la rue. Et l'aisance, la gentillesse, les sourires...On était dans du miel là-bas. On passait d'une pièce à l'autre à la maison, on s'asseyait, on se couchait, sans attente, sans coupure, avec la facilité des nageurs dans l'eau. Des êtres d'une aisance supérieur m'appelaient, ils me parlaient toujours en souriant, comme dans l'eau, comme plongés dans un milieu délicieux (2001:119).

L'espai del camp és reduït, tancat, hostil. Per això l'esforç dels personatges per a aconseguir un microespai-refugi: la «xabola» a *Crist de 200.000 braços* i el pavelló dels prominents a *K. L. Reich*. Però amb «xabola» o pavelló de prominents, l'espai concentracionari asfixia físicament i mentalment. L'únic desig del reclús és traspassar la porta que li obre el món de fora, car, com denunciava l'autor-narrador de *Le grand voyage*: «il faut avoir été dedans, pour comprendre ce besoin physique de regarder du dehors» (Semprún 1963: 181). Per això el somni recurrent dels reclusos és tornar a reintegrar-se al món de fora, tornar a ser lliures, recuperar la dignitat.

> Darrere de les parpelles a penes tancades irrompen els somnis amb violència, i també aquests són els somnis de sempre. Els somnis de ser a casa nostra, en un meravellós bany calent; de ser a casa nostra asseguts a taula; de ser a casa explicant aquest treball nostre sense esperança; aquesta fam nostra permanent, aquest dormir nostre d'esclaus (Levi 2001: 102).

També, entre els nostres representants, el narrador de *K. L. Reich* remarca l'opressiva consciència del protagonista, l'Emili, de pertànyer al món tancat: «el temps s'havia fet ostensible, corpori, quasi, i l'arribada d'aquella carta que ja no s'atrevia a esperar valorava de cop i volta la distància en el temps i l'espai que s'interposava entre ell i el món exterior» (Amat-Piniella 2001: 231). Aquesta consciència és roent, més

encara per creure's abandonats «pels de fora», com s'exclama Pere Vives en una carta escrita en el camp nord-català de Sant Cebrià el 14 de desembre de 1939, abans de conèixer Mauthausen: «potser he tingut una profunda crisi de desconfiança en els de fora, més per creure'ls impotents que mancats de bona voluntat. Potser sí que podrien fer alguna cosa» (1972:46).

Els personatges són caracteritzats bàsicament per aquest cronòtop. Si ens basàvem en la proposta analítica de Philippe Hamon (1977), hauríem de concloure que el domini d'acció privilegiat per la intriga o eix preferencial del cronòtop del camp de concentració és la ubicació geogràfica. La primera, i decisiva, definició dels personatges depèn dels papers temàtics originats per la seua situació espacial: «els de dins» / «els de fora». Semprún ens ha deixat un testimoni precís d'aquesta oposició «nosaltres, els de dins / ells, els de fora»:

> «Mais c'est marrant, de marcher sur une route. Jusqu'à hier, c'est les autres, qui marchaient, sur les routes».
> «Quels autres?»[,] demande Diego.
> «Tous les autres, qui n'étaient pas dedans», dit Pierre, goguenard.
> C'est un fait, on était nombreux (1963: 138).

Al seu torn «els de fora» es divideixen en dos grups: el poble alemany-els patrons dels treballs-els guardians / els seus, en els camps nazis, o el poble francès-els guardians / els seus, en els camps francesos. «Els de dins» aglutinaven: els SS (únics de «fora» que entraven «dins»), els Kapos, els prominents i els *häflingen* o reclusos ordinaris, en els camps nazis; i els policies i l'exèrcit colonial (que també entraven, amb tasques de vigilància) i els reclusos, en els camps francesos. Dos mons, dèiem, perfectament aïllats, cadascun amb la seua organització social i m'atreviria a dir que fins i tot econòmica, perquè el món dels camps reproduïa al seu si les mateixes diferències socials i econòmiques que havien deixat en el món de «fora». És especialment inquietant descobrir l'organització interna dels camps nazis. Hi ha autèntiques classes socials dins el microcosmos del camp: les classes altes i dominants, integrades pels Kapos i els prominents, i el poble baix, conformat pels presoners ordinaris. I, igual que en el món de «fora», els privilegiats oprimeixen els no privilegiats: «Això m'omple d'indignació, tot i que ja sé que forma part de l'ordre normal de les coses que els privilegiats oprimeixin els no privilegiats: aquesta llei humana regeix l'estructura social del camp», clamava Levi (2001: 66). Perquè, en efecte, els privilegiats disposaven de l'autoritat

gairebé il·limitada que els atorgaven els SS i, a més a més, controlaven el comerç intern. En realitat fins i tot, i sense exagerar gaire, podríem atrevir-nos a parlar de revolució dins el camp quan el poble, constituït per presos polítics (resistents i hostatges), en els llocs on és possible, es revolta contra els presos comuns alemanys, que ocupaven els càrrecs de privilegi. No és una simple lluita pel poder entre fraccions, sinó, com té *especialíssima* cura de remarcar Antelme al pròleg de *L'espèce humaine,* un combat entre els defensors de la llei i els defensors del desordre, necessari per a l'opressió:

> C'était la lutte entre des hommes dont le but était d'instaurer une légalité, dans la mesure qu'une légalité était encore possible dans une société conçue comme infernale, et des hommes dont le but était d'éviter à tout prix l'instauration de cette légalité, parce qu'ils pouvaient seuement fructifier dans une société sans lois. Sous eux ne pouvait régner que la loi SS toute nue (2001: 10).

En les obres basades en aquest cronòtop el temps històric només penetra filtrat amb comptagotes i el temps biogràfic es dilueix en l'absoluta repetició d'actes automatitzats que el converteixen en el no-temps. Com afirmava el narrador de *Crist de 200.000 braços*: «el temps es podria en llurs mans», «al camp el temps dels homes s'havia aturat» (1974: 154 i 85, respectivament). És un temps cíclic desproveït d'esdeveniments nous. La vida dins el camp es resol en una activitat repetitiva i mancada de perspectiva de futur, a excepció de la simple i àrdua supervivència, car, en paraukes de Levi, «els dies s'assemblen tots i no és fàcil comptar-los» (2001: 63) o, si ho preferim en paraules de Ferran Planes, «les jornades eren d'una plúmbia monotonia» (1969: 54) o. de Kertész, «M'esforçava per mirar endavant, però l'horitzó s'esfumava en el dia següent, i el demà de l'endemà era el mateix dia, o almenys un dia exactament idèntic –si estàvem de sort, és clar» (2003: 148). Pere Vives ho resumia com pocs en una carta datada a Sant Cebrià el 14 de desembre de 1939 en tractar d'explicar el «treball porfidiós d'erosió que el camp realitza en la fluència exasperant del temps» (1972: 43). La manca d'autèntica vida impossibilita la consciència del pas del temps:

> I cada dia era un calc de l'anterior; els mateixos gestos, lers mateixes veus, les mateixes paraules, les mateixes sofrences. I cap dels dies següents no aportaria innovacions essencials, i si de cas transformació hi havia, era tan lenta, tan imperceptible, que la visió, acostumada als petits incidents i als grans dolor[s] immediats, no se n'adonaria pas (Amat-Piniella 2001: 211).

Només existeix el present. La supervivència mateixa exigeix dipositar totes les forces en la superació del dia a dia o, potser millor, del minut a minut. L'única victòria possible és vencer el temps, resistir, segon a segon. Això ho saben els SS i ho saben els reclusos, com Antelme: «Et il y a les temps: les SS pensent qu'à force de ne pas manger et de travailler, nous finirons par mourir; les SS pensent qu'ils nous auront à la fatigue c'est-à-dire par le temps, la mort est dans le temps» (2001: 47). Jean Roudaut, en estudiar *L'espèce humaine*, ho resumia perfectament:

> Le temps du camp est un temps hors du temps: et le temps du livre est un présent, sans autres remémorations que celles que suscite la faim, sans anticipation d'avenir. Qu'elle soit relatée au présent ou à l'imparfait, l'expeéience est placée dans un temps absolu, sans regret d'un jadis, sans imagination d'une survie, sans finalité spirituelle, ou providentielle (2000: 224).

El jove Gérard-Semprún arribava a la mateixa conclusió: «j'étais seul, j'avais une heure à vivre, le présent: le parti a toutes les heures, tout le temps, l'avenir» (1980: 40). I Bartra:

> Entre els records i el futur, només el no-res de la sorra, i el mar no era més que una presència i una invitació impossible a la llibertat [...]. Hi havia l'aguda consciència d'un mer existir dintre d'una disponibilitat miserable que s'acabaria no per salvació col·lectiva, ans lentament, per desgast lent d'energies, sort individual, erosió d'esperit, ànima i cos.
>
> [...]
>
> A la Sorra de Ningú no es naixia a cap temps: hom moria seqüències de moments que s'alçaven en un absurd espai des d'on solament els més afortunats podien mirar l'esperança per damunt de llurs espatlles (1974: 85-86 i 153, respectivament).

Els presoners tenen motius de sobra per a creure's algunes vegades «hors de vie, dans des espèces de vacances horribles» (Antelme 2001: 97). Ho evocava Levi en el seu document-assaig *Els enfonsats i els salvats* : ni passat ni futur imaginable, «com els animals estàvem reduïts al moment present» (Levi 2000: 74). La reclusió «era una nit polar d'una durada desconeguda: per a adaptar-s'hi calia ignorar l'existència de la llum» (Amat-Piniella 2001: 79), on, cal insistir-hi, només era factible el present:

> La raó, l'art, la poesia, no ajuden a desxifrar el lloc d'on han estat bandejats. En la vida quotidiana d'«allí», feta de tedi plagat d'horror, era saludable oblidar-los, de la mateixa manera que era saludable aprendre a oblidar la casa i la família; no parlo d'un oblit definitiu, del qual, d'altra banda, ningú no és capaç, sinó d'una relegació a aquelles golfes de la memòria on s'acumula el material que fa nosa, i que ja no és útil per a la vida de cada dia (Levi 2000: 141-142).

Com resumia el narrador de *Crist de 200.000 braços,* «no hi havia demà. El futur no existia» (1974: 139). Però, al capdavall, l'únic salvavides que els quedava era recuperar de tant en tant l'única vida autèntica que havien viscut, aquell passat *terapèuticament* reclòs «a les golfes de la memòria», car «en veritat, només existia el passat, i el que s'havia viscut, en ésser evocat pel record, cobrava el prestigi d'una resurrecció» (Bartra 1974: 139). Exercici, tanmateix dolorós, perquè, a la fi, calia tornar a obrir els ulls a l'infern present.

4.1. «Una segona naixença sense dolors no semblaria tal naixença»

El cronòtop del camp de concentració, amb aquest joc temporal i espacial tan peculiar, en construir aquest món tancat, violent i anorreador, impulsa la reflexió sobre el lloc obscur de la condició humana, aquell on és possible el contacte íntim amb el «Mal absolut» –per emprar les paraules d'André Malraux citades per Semprún com a epígraf de *L'écriture ou la vie*. Una temàtica molt pròxima a la que ha definit l'anomenada novel·la de la condició humana, caracteritzada per la voluntat d'influir sobre els esperits i on el contingut intel·lectual i moral ocupa el lloc destacat. Un corrent novel·lístic de què l'esmentat Malraux és un dels més brillants representants (Raimond 1971: 192-205).

La vida dels presoners als camps de concentració és destinada a sotmetre's a la prova a què els obliga el sistema concentracionari: la destrucció física i moral de l'individu; objectiu fredament dissenyat en els camps nazis i difícil d'evitar, encara que no premeditat, en els francesos. El narrador de *K. L. Reich* no pot ser més explícit: «el nazisme provava d'anihilar físicament els seus enemics, i per si no ho aconseguia totalment, preparava l'atmosfera que pogués anul·lar-los moralment per a sempre més. El nostre amic intentaria superar les dues proves» (1974: 80). La resposta dels presoners només pot ser la lluita fins a la fi per a derrotar l'imperatiu del camp: sobreviure i salvaguardar la seua condició humana. Semprún ho viu gairebé com un desafiament: «Le regard du SS, en revanche, chargé de haine inquiète, mortifère, me renvoyait à la vie. Au fou désir de durer, de survivre: de lui survivre. À la volonté farouche d'y parvenir» (1994: 34). Però un dels qui millor ha sintetitzat aquest sentiment de prova ha sigut Antelme al pròleg a *L'espèce humaine*:

> En face de cette coalition toute-pouissant, notre objectif devenait le plus humble. C'était seulement de survivre.
>
> [...]
>
> Le ressort de notre lutte n'aura été que la revendication forcenée, et presque toujours elle-même solitaire, de rester, jusqu'au bout, des hommes.

> Les héros que nous connaissons, de l'histoire ou des littératures [...], nous ne croyons pas qu'ils se aient jamais été amenés à exprimer comme seule et dernière revendication un sentiment ultime d'appartenance à l'espèce (2001: 11).

Per als reclusos és, en paraules de Semprún, com un viatge iniciàtic als límits de la condició humana (de fet, la seua primera obra es titula *Le grand voyage*), del qual ningú no retorna –si retorna– sense haver patit una transformació traumàtica i inesborrable. La coneixença del «Mal absolut» i la convivència diària amb la mort necessàriament han de provocar un canvi profund en la personalitat, una vertadera segona naixença dels reclusos, la majoria joves, sobretot els que pogueren sobreviure. Ja ho advertia el narrador de *K. L. Reich*: «Una segona naixença sense dolors no semblaria tal naixença...!» (2001: 274). Com assegura Semprún, un d'aquells joves que hagueren de recórrer aquest camí traumàtic, ell, i els seus companys que han pogut assolir l'alliberament final, no són supervivents («rescapés») sinó apareguts o retornats («revenants») (1994: 99). El suïcidi de molts dels «revenants» –entre ells Levi mateix– és la mostra extrema d'una escala molt variada de desajustaments al món de «fora», que ja no pot ser el «seu», com abans del pas pel camp. La confessió de Semprún no deixa lloc a dubtes:

> D'ailleurs, je n'avais pas vraiment survécu. Je n'étais pas sûr d'être un vrai survivant. J'avais traversé la mort, elle avait été une expérience de ma vie. Il y a des langues qui ont un mot pour cette sort d'experiènce. En allemand on dit *Erlebnis*. En espagnol: *vivencia* (1994: 149).

En el fons, aquest món de «dins» és, en realitat, com suggereix Rabinovitch (2000: 170), una concreció paroxística de la vida de «fora», només que amb el trets més afilats. La lluita per la supervivència és més ferotge i la resistència moral, més afeblida. És un món regit per l'agressió contínua i la insolidaritat, on només compta la victòria sobre la mort, fins i tot entre els presos polítics, perquè, en parules ara d'Antelme, «l'oppression et la misère étaient telles que la solidarité entre tous les politiques se trouvait elle-même compromise» (2001: 141). A tot preu? No. Almenys no per a tots. Però les gradacions comprensibles en les respostes personals no poden amagar la realitat dels qui, com els kapos, passen la ratlla de la indignitat humana posant-se al servei dels carcellers de «fora», maltractant els seus companys fins a la mort, si cal. Tanamateix és un món difícil de fer intel·ligible «als de fora»i impossible de ser jutjat amb les regles morals de «fora»: categories com «bons» i «dolents», «covards» i «valents» o fins i tot com «savis» i «estúpids» o «desgraciats» i «afortunats», del món de «fora», perden el sentit al

món de «dins». Aquest només reconeix al seu si dues categòries congènites: els «salvats» i els «enfonsats» (Levi 2001: 127) i entre els primers és molt més fàcil sobreviure físicament que moralment, perquè «sobreviure sense haver renunciat a res del propi món moral, fora de grans i directes intervencions de la sort, no va ser concedit sinó a poquíssims individus superiors, de l'estofa dels màrtirs i dels sants» (Levi 2001: 134). La humanitat de tots els reclusos està enterrada «sota l'ofensa soferta o infligida als altres», tanmateix encara hi ha –miracle de la natura humana!– en aquest infern qui manté una humanitat «pura i incontaminada», referent i testimoni de la condició humana no perduda (Levi 2001: 174).

Cal no oblidar que Antelme ha insistit a remarcar el fracàs essencial del projecte SS: fer arrelar en el camp un món marcat per la divisió en espècies, segons exigia la doctrina nazi. Però l'error dels SS és no haver entès que es tracta d'un projecte ontològicament irrealitzable, perquè a la fi «il n'y a pas des espèces humaines, il y a une espèce humaine», que comparteixen els amos SS i els esclaus, motiu pel qual «seront en définitive impuissants devant nous». Poden matar un ésser humà, però no poden «le changer en autre chose» (1990: 240-241).

L'aportació catalana ens permet de comprovar fins a quin punt resulten equiparables el món concentracionari dels nazis i el dels camps francesos per als exiliats republicans. Les diferències substancials, derivades dels objectius finals, també ben diferents, ja hem tingut ocasió d'exposar-les al principi; tanmateix per damunt d'aquestes hi ha unes coincidències bàsiques del món de «dins», amb les regles pròpies. Gràcies sobretot a *Crist de 200.000 braços,* car *El desgavell* només hi dedica un capítol, podem descobrir-hi un món infernal, que si no arriba al nivell d'agressió dels camps nazis, no deixa de compartir-hi els trets generals: la misèria física (fam, sobretot en els primers mesos, brutícia, manca de roba adequada i d'aigua potable, malalties, invasió de paràsits...), i la misèria moral (l'«ofensa» de ser reduïts a una espècie inferior, sense dret tan sols en els primers mesos a una miserable barraca de fusta i llançats al mig de la lluita brutal per la supervivència, en un món regit per la llei suprema de la insolidaritat). Igual que acabem de veure en analitzar les obres sobre els camps nazis, també ací l'única resposta és negar-se a morir i negar-s'hi d'una manera –diríem– biològica. «Un nen. Amb el ventre inflat [...]. Bé. L'impòrtant és que visqui. Com el gos. I com ell mateix» (1974: 161). I també negar-se a perdre la categoria d'Home, ni que siga mitjançant el restabliment de la solidaritat pregona entre el grup íntim d'amics: «eren quatre [...]. Llur solidaritat profunda podia ressonar en la veu estranyament opaca de Roldós [...].

Quatre entre cent mil –potser contra cent mil–, llur *nosaltres* implicava un sentit que es referia únicament al petit grup que formaven» (1974: 26-27).

K. L. Reich, com ja hem vist, participa de totes les característiques de les obres dels seus col·legues europeus en la descripció de l'infern concentracionari nazi. I igual que Antelme arriba a una semblant reivindicació de la victòria ontològicament necessària de l'Home. El seu protagonista, l'Emili (l'*alter ego* ideològic de l'autor), no dubta fins i tot a reconèixer els guanys morals d'aquesta segona naixença en el dolor: «és un estat moral actiu, com un estat de gràcia per virtut del qual pot comprendre l'abast del sacrifici de l'Home. Amb aquesta conquesta ja no poden ésser estèrils els quatre anys i mig de camp» (1974: 341).De manera que podem afirmar, amb Magny, que «els de fora» tenim major necessitat d'«els de dins» que no al revés, perquè són ells els qui ens poden contar l'experiència extraordinària del seu viatge fins als límits (Magny 1971: 165).

4.2. Més que no un testimoni objectiu...

Ja hem pogut veure abans les dificultats de poder transmetre aquest món de «dins» a la gent de «fora» i les vies narratives obertes en favor de la invenció i de la recreació artística del material autobiogràfic. Ara és el moment d'acostar-nos-hi de ple.

En principi podríem acordar que hi ha dues possibles concepcions bàsiques del relat del món concentracionari: els testimonial i objectiu i el subjectiu i argumentatiu. I, contra el que podria semblar d'entrada, acabem de veure que les obres de Kertész, Antelme, Levi i Semprún opten per la segona: un narrador extradiegètic-homodiegètic autodiegètic, segons la proposta genettiana, que seguim en l'ànàlisi del relat (1972), o en primera persona protagonista. Un tipus de narrador que filtra tota la informació i conforma un aparell transmissor, amb la unió de veu i mode, sobretot amb la focalització interna fixa dominant en el personatge-narrador, que li permet contar i comentar personalment els esdeveniments, renunciant a la presentació objectiva –vull dir narratològicament objectiva. La funció narrativa i la funció ideològica o interpretativa –molt menys important en l'obra de Kertész– van tan íntimament unides que el filtre informatiu funciona com una màquina perfecta. El món concentracionari propi, viscut personalment, és superat per una visió molt més àmplia, d'abast més universal; menys explícita, per la raó adduïda, en *Sense destí*. És açò el que acosta, com ja hem comen-tat, aquestes obres a les novel·les de la condició humana.

La intenció i els resultats de la contribució catalana al relat concentracionari són ben diferents entre si i amb algunes característiques pròpies respecte a les obres

analitzades dels seus col·legues europeus. Francesc Vallverdú advertia al pròleg de *Crist de 200.000 braços* que ens trobàvem davant d'un «testimoniatge introspectiu, d'impressions elaborades, més psicològic que sociològic» (Bartra 1974: 9). I, en efecte, almenys jo vull llegir que, més que no un autèntic testimoniatge de les condicions alienants de la vida dins el camp de concentració, hi ha una voluntat de contar el procés d'interiorització de les conseqüències de tal experiència. No hi abunden els detalls que conformen aquest món de «dins» i sí una atenció preferent a les respostes íntimes dels quatre amics. En poques paraules: el tema central és l'amistat (també la camaraderia i la germanor), com ja va assenyalar Anna Murià (1992: 71-75), capaç d'eixir victoriosa de la dura prova. Per això recorre a un narrador extradiegètic-heterodiegètic o en tercera persona amb una focalització zero. Un narrador dels tradicionalment anomenats omniscients, amb total capacitat d'entrar en l'interior de tots els personatges, gràcies als recursos del psicorelat, del monòleg narrativitzat o EIL i del monòleg interior (Cohn 1981). Una dada molt reveladora és la poca importància de la funció ideològica en sentit estricte del narrador: el més important no són les reflexions morals, filosòfiques, sobre aquell infern imposat. L'interès del narrador va més pel camí de la decantació poètica de l'experiència, de forta càrrega simbòlica i constants referències mitològiques (Espinós 2002). Un continu discurs líric, no sols en boca del narrador sinó també dels quatre personatges. Tots, independentment de la formació cultural rebuda, parlen amb idèntica elevació lírica. I, és clar, darrere de tothom, l'únic que realment parla, i no costa gaire de descobrir-lo, és l'autor, Bartra.

El desgavell, tot i incorporar el mateix aparell transmissor que les obres del quartet anterior, és a dir, narrador extradiegètic-autodigètic amb focalització interna fixa dominant en el narrador personatge, en queda molt lluny dels plantejaments i ambicions. L'obra, com ja sabem, és insistentment presentada pel narrador com una crònica autobiogràfica, diferent no sols de la novel·la sinó també de l'assaig. No hi ha, doncs, reflexions d'ambició moral o filosòfica, que són conscientment bandejades, i a més a més les peripècies vitals, també les del camp de Sant Cebrià, són passades pel filtre de l'humor, fi però constant, que origina un efecte distanciador en el lector.

K. L. Reich, com ja hem tingut ocasió de comprovar al llarg d'aquest estudi, és la més pròxima en intencions a les obres del quartet de col·legues europeus: ens presenta una anàlisi que transcendeix el simple testimoni. Fins i tot hi ha la mateixa declaració antiobjectivista de l'autor al pròleg, quan declarava que la finalitat era «donar una impressió més justa i més vivent que limitant-nos a una exposició objectiva» (1974: 22). Ara bé, l'opció del model de discurs o relat queda lluny de l'elegida pels seus col·le-

gues. Amat-Piniella recorre a un narrador extradiegètic-heterodiegètic o en tercera persona amb focalització zero, I a més a més utilitza algunes de les funcions extranarratives, sobretot la funció ideològica o interpretativa. En resum: un narrador tradicionalment anomenat omniscient. I clarament subjectiu, que pren partit manifest, per exemple, en la caracterització dels personatges, proposats explícitament com a positius o com a negatius, d'acord amb la ideologia de l'autor. L'Emili i el Francesc són reiteradament presentats com «els nostres amics», mentre que August, l'anarquista, i Rubio, el comunista, són retratats com a negatius: sectaris i dictadors. En realitat, l'únic personatge autènticament positiu és ell, vull dir l'Emili, l'*alter ego* ideològic de l'autor en la ficció. Els anarquistes (Francesc és anarquista, però diferent, i a més mor) i els comunistes en conjunt també reben el mateix tractament de presentació negativa, sobretot aquests últims, que mereixen un retrat tan parcial del narrador que no quedà sense resposta en la ressenya de T. P. (Teresa Pàmies), d'altra banda, en general, molt positiva, en la revista del PSUC *Nous Horitzons* (Pàmies 1966: 45). Vegem-ne unes petites mostres:

> Rubio, com a bon comunista, portava l'aigua al seu molí i proposava que s'aprofités l'organització d'ajuda creada pel partit com a nucli de la nova empresa.
>
> ... ...
>
> El barber obrava d'acord amb el que entenia per conveniències col·lectives, i l'amistat anava sempre subordinada a la utilitat partidista.
>
> ... ...
>
> Els comunistes van encetar aquesta tàctica de captació, d'acord amb llur principi que és l'adhesió el que compta. (2001: 128, 219 i 255, respectivament).

Supose que no cal insistir a explicar que m'estic referint a objectivitat o subjectivitat del narrador, és a dir, dins l'àmbit del relat, i no a si la seua opinió particular s'ajusta a la veritat atestada per la Història, cosa que és tot un altre problema d'un altre àmbit, independentment de l'aparell transmissor que hom adopte. En aquest sentit, qualificar *K. L. Reich* de novel·la objectiva només pot voler dir que els fets substancials del camp narrats reben l'aval de la realitat històrica.

La novel·la es pot entendre sense dificultat com una novel·la de tesi: hi ha l'enfrontament dual entre l'Humanisme de l'Emili (és a dir, de l'autor) i el sectarisme anarquista i comunista. I no cal dir quina és l'opció presentada com a positiva. En resum, un narrador sense limitacions, que si, d'una banda, s'atorga el poder de penetrar en l'interior de cada personatge amb els recursos del psicorelat, el monòleg narrativitzat o EIL i el monòleg interior tradicional (discurs racional marcat tipogràficament i sovint introduït pel narrador), de l'altra, s'atorga el poder d'imposar la seua visió ideològica.

Un narrador, doncs, narratològicament no objectiu (no es limita a usar la focalització externa i contar com una màquina freda) i ideològicament ni tan sols neutral. És una opció molt tradicional, que es completa amb la tria i conformació dels personatges retratats en bloc, monolítics, representatius de models prototípics de comportament en el camp.

George Perec ha advertit que l'error major de la literatura concentracionària ha sigut que molts autors creien que els fets parlaven per ells mateixos, de manera que «cédant à la tentation naturaliste caractéristique du roman historico-social (l'ambition de la "fresque"), elle a entassé les faits, elle a multiplié les descriptions exhaustives d'épisodes dont elle pensait qu'ils étaient intrinsèquement significatifs» (2000: 177). El relat objectiu i minuciós, vaja. I François Dominique ha alertat sobre la interpretació d'obres com les d'Antelme i Levi en el sentit de simples novel·les testimonials, perquè «il serait à la fois vulgaire et réducteur» (2000: 206). Precisament la gran virtut de les obres del quartet analitzat era la constitució d'aquell destre aparell transmissor configurat per la combinació del narrador-personatge i la focalització interna fixa dominant en ell mateix, de tal manera que, narratològicament, resultava perfectament útil per a mostrar una visió del camp que ultrapassava la mera descripció testimonial per a assajar una interpretació personal de la condició humana de superior volada i abast. Amat-Piniella, a diferència de Planes i de Bartra, comparteix aquest idèntic objectiu, però l'opció tècnica ha sigut una altra: al narrador-personatge oposa el narrador no personatge, del qual, però, el lector actual tendeix a esperar una major reserva ideològica; a un únic personatge principal – el protagonista-narrador –, oposa un heroi positiu i un eixam prototípic d'actors representatius; a un joc temporal de la narració ric i subtil (alternança de present i passat), oposa una narració en passat; a la complexitat del temps del relat en les obres de Semprún, que intenta aprofitar la lliçó faulkneriana, oposa un temps molt més convencional. I com que la novel·la és un tot, en que repercuteix cada opció, la història contada se'n ressent. Una altra cosa és l'esforç de comprensió d'aquest narrador, darrere del qual hi ha Amat-Piniella, envers les causes i els causants de la barbàrie concentracionària. Un esforç honestíssim de comprendre i de no deixar-se dur per l'odi i la set de revenja. Aquesta és segurament la gran lliçó i la gran aportació de l'obra.

Gener de 2003

VICENT SIMBOR ROIG
Universitat de València

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

AMAT-PINIELLA, J. (1999) *Les llunyanies. Poemes de l'exili (1940-1946),* a cura de David Serrano, Barcelona, Columna-L'Albí.

– (2001, ed. completa de D. SERRANO [1a. 1963] *K. L. Reich,* Barcelona, Edicions 62.

ANTELME, R. (2001[1a. 1947]) *L'espèce humaine,* París, Gallimard.

BAJTIN, M. (1989 [1a. ed. 1975]) *Teoría y estética de la novela,* Madrid, Taurus.

BARTRA, A. (1974 [1a. 1943] *Crist de 200.000 braços,* Barcelona, Proa.

– (1986) *Obra Completa, 3. Narrativa, 1,* Barcelona, Edicions 62.

COHN, D. (1981 [1a. 1978]) *La transparence intérieure,* París, Éditions du Seuil.

DIVERSOS (1997) *Dictionnaire Encyclopédique de la Littérature Française,* París, Robert Laffont.

– (1998) *Dictionnaire des Lettres Françaises. Le XXe siècle,* París, Fayard-Librairie Générale Française.

DOMINIQUE, F. (2000) «Nous sommes libres...» dins ANTELME, R., *Textes inédits. Sur* L'espèce humaine. *Essais et témoignages,* París, Gallimard, pp. 204-220.

DREYMÜLLER C. (2002) «Reflexiones necesarias. *Yo, el otro*», *Babelia,* p. 3, dins *El País* 14-IX-2002.

GENETTE, G. (1972) *Figures III,* París, Éditions du Seuil.

ESPINÓS, J. (2002) «*Ecce Homo* i *Crist de 200.000 braços*. Agustí Bartra i l'experiència concentracionària», dins DIVERSOS, *I Congrés sobre l'exili i la deportació dels republicans espanyols (1939-1945),* en premsa.

HAMON, Ph. (1977) «Pour un statut sémiologique du personnage», dins DIVERSOS, *Poétique du récit,* París, Éditions du Seuil, pp. 115-180.

KERTÉSZ, I. (2003 [1a. ed. 1975}) *Sense destí*, Barcelona, Quaderns Crema.

LEJEUNE, Ph. (1975) *Le pacte autobiographique,* París, Éditions du Seuil.

– (1986) *Moi aussi,* París, Éditions du Seuil.

LEVI, P. (2001 [1a. ed. 1947]) *Si això és un home,* Barcelona, Edicions 62.

– (1997 [1a. ed. 1963]) *La treva,* Barcelona, Edicions 62.

– (2000 [1a. ed. 1986]) *Els salvats i els enfonsats,* Barcelona, Edicions 62.

MAGNY, C.-E.(1971 [1a. ed. 1948]) «Le temps de la réflexion: la parole de Lazare ou le langage retrouvé», dins *Littérature et critique,* París, Payot.

MURIÀ, A. (1990 [1a. 1967]) *Crònica de la vida d'Agustí Bartra,* Barcelona, Pòrtic.

– (1992[1a. 1975]) *L'obra de Bartra. Assaig d'aproximació,* Barcelona, Pòrtic.

P[àmies], T. (1966) «*K. L. Reich*, per J. Amat-Piniella», *Nous Horitzons* 7, pp. 45-46.
PEREC, G. (2000[1a. 1963]) «Robert Antelme ou la verité de la littérature», dins ANTELME, R., *Textes inédits. Sur* L'espèce humaine. *Essais et témoignages,* París, Gallimard, pp. 173-190.
PLANES, F. (1969) *El desgavell,* Barcelona, Selecta.
RABINOVITCH, G. (2000) «Dans un monde médusé», dins ANTELME, R. *Textes inédits. Sur* L'espèce humaine. *Essais et témoignages,* París, Gallimard, pp. 162-172.
RAIMOND, M. (1971 [1a. ed. 1967]) *Le roman depuis la Révolution,* París, Armand Colin.
RIDAO, J. M.(entrevistador) (2002) «Imre Kertész», *Babelia,* pp. 2-3, dins *El País* 14-IX-2002.
ROIG, M. (2001 [1a. ed. 1977]) *Els catalans als camps de concentració nazis,* Barcelona, Edicions 62.
ROUDAUT, J. (2000) «L'espèce humaine», dins ANTELME, R. *Textes inédits. Sur* L'espèce humaine. *Essais et témoignages,* París, Gallimard, pp. 221-229.
ROUSSET, D. (2001 [1a. ed. 1946]) *L'univers concentrationnaire,* París, Hachette.
SEMPRÚN, J. (1963) *Le grand voyage,* París, Gallimard.
– (1980) *Quel beau dimanche!,* París, Grasset.
– (1994) *L'écriture ou la vie,* París, Gallimard.
SERRANO, D. (1998) «Edició i recepció de *K. L. Reich,* de Joaquim Amat-Piniella», *Els Marges* 61, pp. 89-99.
– (1999) «Perfil biogràfic» dins AMAT-PINIELLA, J., *Les llunyanies. Poemes de l'exili (1940-1946),* Barcelona, Columna-L'Albí, pp. 17-34.
– (2001a) *Un català a Mauthausen. El testimoni de Francesc Comellas,* Barcelona, Pòrtic.
– (2001b) «Pròleg» dins AMAT-PINIELLA, J., *K. L. Reich,* Barcelona, Edicions 62, pp. 7-13.
VIVES, P. (1972) *Cartes des dels camps de concentració,* Barcelona, Edicions 62.

J. Ll. MARTOS, *Les proses mitològiques de Joan Roís de Corella*. Edició crítica, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana - Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Alacant-Barcelona 2001, 477 pàgs.

La recente edizione curata da J. LL. Martos delle *Faules* mitologiche di Corella consta di una parte introduttiva, «Estudi preliminar», de la *Edició* del testo propriamente detta (allestita sul fondamento del ms. del Trinity College di Cambridge, R 14.17, all'uopo integrato col ms. Maians 728 della Biblioteca Universitària de València) con note a piè di pagina, e de l'*Aparat crític*.

Circa *l'Estudi Preliminar*, è inevitabile e subitanea la constatazione di come restino alquanto al di sotto delle aspettative quelli che dovrebbero essere i consuntivi dei paragrafi più interessanti di tale *Estudi*, ossia *La seqüencialitat cronològica de les proses mitològiques* e *El dolç, vulgar e gentil stil de Roís de Corella: la prosa d'art de les proses mitològiques.* Infatti, volta a ricostruire la cronologia delle opere corellane sulla base d'indicatori stilistico-formali e sul fondamento delle testimonianze documentali fornite dai ben noti studi dei vari Riquer, Chiner, Turró, Cingolani, la discussione portata avanti in tali paragrafi, non potendosi avvalere di dati oggettivi nuovi, né fondandosi su una ricognizione organica delle strutture dell' *elocutio,* non prospetta alcuna acquisizione nuova, ed anzi si vede costretta a ripercorre su questo terreno strade già battute da altri. Come lo stesso J. Carbonell nello studio introduttivo alla sua edizione del 1973, e come gli stessi J. M. Nadal e M. Prats nelle pagine dedicate alla *valenciana prosa* della loro *Història de la llengua catalana* (II, 1996, p. 477 ss.). Di fatto il tentativo di stabilire una scansione cronologica all'interno dei i due momenti in cui s' articola la produzione corellana, (il mitologico, per così dire, e l'etico-religioso) resta allo stesso punto in cui lo lasciano le pagine ad esso dedicate dal medesimo Martos nel suo volume (pure del 2001) teso ad analizzare in dettaglio alcune delle tematiche corellane, riesaminate poi più succintamente nell'edizione in discorso (*Fonts i seqüència cronològica de les proses mitològiques de Joan Roís de Corella,* Universitat d'Alacant). Detto altrimenti, in entrambe le occasioni, la questione non sembra far passi avanti rispetto ai termini in cui ce la consegna la precedente bibliografia (per la quale si rinvia a *Comentaris a la Bibliografia...* di V. Martines nel vol. *Estudis sobre J. R. de Corella*, Alcoi, Editorial Marfil, 1999, pp. 5-39).

Quanto alla seconda parte dell'introduzione, mirata a studiare la tradizione manoscritta dell'opera e a definire i criteri di edizione, è un dato di fatto che essa non prospetti un'analisi passata attraverso le operazioni testuali "canoniche" di una *recensio*. Da un canto, perdendo l'occasione di mettere a frutto i risultati conseguiti dai vari contributi ecdotici che, pubblicati nel frattempo, sarebbero stati di ottima guida; dall'altro condannandosi a non poter dare un contributo nuovo alla risoluzione delle questioni riguardanti «la tria del testimoni base de l'edició» (p. 71). Ci si ferma, infatti, all'accettazione, in sé giustissima, ma non legittimata da un nuovo vaglio dello stato delle cose, del ms. di Cambridge come il testimone più corretto, e del Maians come il più completo. In effetti, la scelta del ms. base, non scaturendo dalla ricognizione della tradizione manoscritta (la quale avrebbe significato un minimo di analisi, di classificazione e di gerarchizzazione della *varia lectio*; nonché un minimo di catalogazione delle varie tipologie di errore, e quel tanto di attenzione che, nella fattispecie, è richiesto dalla più che possibile gran quantità di varianti redazionali), viene effettuata, alla fin fine, solamente su discriminanti linguistici, e per l'esattezza sui tratti grafico-fonetici e morfosintattici dei quattro testimoni manoscritti delle *Faules* (v. paragrafo «Els manuscrits i la seua llengua»). Sul piano della *constitutio textus*, è ben comprensibile come da tutto ciò derivino congetture ed emendamenti a volte discutibili, a volte incongrui, a volte semplicemente non necessari (per una discussione dettagliata su tali aspetti, *cfr*. Annicchiarico, in c. di stampa).

Alquanto penalizzato da tali premesse, l'apparato critico, posto nell'ultima parte del volume dopo il testo, raccoglie di tutto: da tutti i tipi di differenza di lezione (comprese le varianti grafiche), a tutti i guasti, a tutti tipi d'intervento, ai frequenti richiami alla tradizione indiretta (il *Tirant*). Tutto ciò col risultato di disperdere varianti significative, o di grande rilievo – comprese le varianti redazionali –, e di non mettere il lettore in condizione di cogliere quelli che sarebbero dati utili, utilissimi, per intendere la qualità del tràdito, le forme che il processo di trasmissione, di diffusione, di circolazione dell'opera può aver assunto, le dinamiche dell'intertestualità, e così via.

Le note a piè di pagina, se nell'ottica dell'edizione critica appaiono non poche volte ridondanti e lasciano rimpiangere lo spazio speso e sottratto a quello che avrebbe potuto essere un apparato funzionale e d'immediata utilità, viceversa, va detto, ben farebbero la loro parte, con la funzione esegetica o di commento storico-mitologico che prevalentemente e proficuamente assolvono, in un'edizione di diverso impianto.

Annamaria Annicchiarico
Università di Roma Tre

Jordi Berenguer i Queraltó, *Els inicis poètics de Miquel Martí i Pol (1944-1951)*, Barcelona 2002, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

El ritme d'escriptura, la difusió, la lectura i el ressò dels escriptors no sempre coincideixen o motiven un interès equivalent per part de la crítica literària acadèmica, que revise i estudie llur producció. De fet, aquest darrer tipus de treballs, com és lògic, sempre triguen a aparèixer i fins i tot sovint s'ajornen més enllà de la vida dels autors. Un cas que encara sorprèn a causa de l'excepcional projecció de l'escriptor i la seua permanent presència als prestatges de les novetats editorials és el de Miquel Martí i Pol, el poeta català més venut i més llegit de i en l'actualitat, l'obra del qual palesa amb claredat la distància existent entre la fama i l'interès fidel dels lectors i, en canvi, l'encara poca dedicació del món acadèmic dels estudiosos de la literatura.

Malgrat la quantitat de pròlegs, ressenyes, comentaris, entrevistes i, en menor grau, articles, sobretot d'aspectes o obres puntuals, calgué esperar fins al 1999 per veure el primer llibre monogràfic sobre el poeta de Roda de Ter, una biografia exhaustiva i rigorosa dels seus primers anys feta per Ignasi Pujades i publicada per Proa amb el títol *Miquel Martí i Pol. L'arrel i l'escorça.* Pocs mesos després, ja en el 2000, apareixia un altre llibre, col·lectiu, massa heterogeni i en alguns treballs imprecís, editat per Eumo i coordinat per Àlex Broch i Ramon Pinyol i Torrents, amb el títol *Miquel Martí i Pol. 1948 cinquanta anys de poesia 1998*, llibre que era l'edició de les actes del col·loqui que s'havia celebrat a Vic amb motiu de la celebració dels cinquanta anys de creació literària del poeta d'*Estimada Marta.* Finalment, l'any 2002, l'Abadia de Montserrat va publicar com a monografia un treball acadèmic de Jordi Berenguer i Queraltó, *Els inicis poètics de Miquel Martí i Pol (1944-1951)*, que, d'una banda, connecta directament amb la biografia suara esmentada de Pujades –al qual sens dubte deu el camí encetat– perquè remet a part del mateix moment, els primers inicis de l'autor, i de l'altra, aconsegueix ser ja un veritable estudi analític dels textos d'aquell moment, el de la prehistòria poètica del poeta, escrits entre 1944 i 1951. Val a dir que encara roman pendent, per tant, un estudi exhaustiu complet del conjunt de la producció del poeta, de la seua evolució i de la caracterització dels aspectes i les estratègies definitòries del seu univers i la seua escriptura.

Òbviament, l'horitzó del llibre esmentat de Berenguer són els anys escolars, d'aprenentatge, d'influències i d'inicis, uns anys que avancen parcialment les dates oficials de la producció de l'autor, fins ara situades arran de 1948. Entre 1944 i 1951, és a dir, des dels quinze anys, el poeta de Roda de Ter escriu els primers versos, els noranta-dos primers poemes, alguns en castellà i uns altres en català, un producció

menor, local i secundària pel que fa a la qualitat i la importancia, que tanmateix pren una vàlua complementària indubtable pel que suposa com a punt de partença i preludi de l'evolució d'un poeta important. Aquesta primera producció desconeguda fins i tot havia estat desestimada majoritàriament per Martí i Pol ja que a l'hora de confegir el seu primer poemari, *Porto la tarda recolzada al braç*, sorgit d'una tria de textos primerencs d'entre 1948 i 1954 per a l'edició primera del 1976, o bé en les compilacions de la poesia completa, no va incorporar bona part dels poemes anteriors o coetanis ara recuperats i comentats per Berenguer.

El corpus en què es basa l'estudi gira al voltant de dos eixos: la poesia en castellà, escrita entre 1944 i 1947, i els primers poemes en català, escrits entre 1946 i 1951. Hi ha, doncs, una franja de coexistència poètica de llengües, entre 1946 i 1947, els anys de la inflexió entre una poesia castellana inofensiva i fins i tot falangista, com sovint pertocava a les publicacions oficials d'aquells primers anys del franquisme, i una poesia en la llengua pròpia que va aprenent l'autor i que va nodrint-se del que té a l'abast: d'una banda, la Penya Literària Verdaguer i la permanent influència del jocfloralisme de Josep Clarà, i de l'altra, les primeres lectures, entre les quals cal remarcar els noms que sobretot l'atreien per a la poesia amorosa i de la natura que conreava amb un clar ressò neopopular: Salvat-Papasseit, Josep Maria de Sagarra o Tomàs Garcés.

La primera part del treball de Berenguer analitza descriptivament –i per primera vegada en la bibliografia existent– la poesia castellana de Miquel Martí i Pol. Es tracta de la recuperació d'una producció de quinze poemes, escrita entre 1944 i 1947, editada majoritàriament a les publicacions locals i falangistes titulades *Amanecer* i *Roda de Ter*, de la qual s'ofereix el comentari dels textos un darrere l'altre, ordenats seguint el criteri cronològic. Aquests textos versificats són, tot plegat, poemes amorosos, poemes lírics centrats sobretot en la natura i poemes religiosos, ben en sintonia doncs amb la poesia de l'època. Títols com «Volverán banderas...» o «Bajad angelillos» són ben orientatius del tipus de poesia a què ens referim.

La producció catalana primerenca es revisa a la segona i a la tercera part. La segona se centra en els poemes en català que van dels anys 1946 a 1950, determinats, d'una banda, els dos primers anys per l'escriptura de deu poemes en català i la coexistència encara d'alguns textos en castellà; d'altra banda, el 1948 per un període de més d'un any de silenci –d'agost de 1948 a l'abril de 1950– a causa del patiment per l'autor d'una tuberculosi pulmonar, la qual cosa motivà un període de major lectura i la interrupció de l'escriptura; i, finalment, la represa del 1950 amb l'elaboració de trenta poemes exclusivament en català, amb una clara ampliació de models i reorientació de la pròpia creació, tot i que encara amb el deute a Josep Clarà i la pertinença estètica a la Penya Literària Verdaguer que arrossegava dels anys anteriors. És, al cap i a la fi,

primer, el procés de consolidació de la seua llengua, i sobretot, després, l'intent de recerca i de troballa de la pròpia veu poètica. Sorprèn que el seguiment dels deu poemes anteriors a 1948 s'ordene segons la cronologia dels textos, com ocorria a la primera part amb els textos en castellà, i per a la revisió dels poemes de 1950, en canvi, el seguiment s'agrupe per temàtiques.

Aquesta veu definitivament es constata l'any 1951, mitjançant els trenta-set poemes escrits, revisats per Berenguer a la tercera part del seu estudi. És l'any en què el poeta de Roda de Ter vacil·la entre diferents opcions poètiques: el neopopularisme, la poesia metafísica, religiosa, existencial i l'incipient vessant d'una poesia social. És també l'any que precedeix l'escriptura de la primera obra significativa de l'autor: *Paraules al vent*, Premi Óssa Menor de 1953. L'estructuració de l'anàlisi dels textos també es fa per temàtiques i s'hi destaca la lectura i influència, entre d'altres, del Vinyoli de *Les hores retrobades*, de Riba, per exemple amb l'ús que Martí i Pol fa per primera vegada de la tanka, d'Espriu, de l'Albert Manent de *La nostra nit*, o encara de Salvat-Papasseit. La poesia dominant és de temàtica amorosa, religiosa, existencial... tot i que reorientada i de vegades amb aspectes nous: el poema-pregària, l'aparició de la primera persona del plural, elements de la quotidianitat pròxima, l'accentuació de la polimetria... Ja hi ha petites dades que anuncien, sobretot en els poemes escrits des del mes d'agost, una poesia de caire més social. Pensem si més no, a tall d'exemple, en les al·lusions a la fàbrica on treballava el poeta des dels catorze anys, del poema de juny de 1951 «Confiava els meus secrets». Tot plegat situa l'any 1951 com el del pas definitiu d'una poesia escolar i d'aprenentatge sobre els models llegits, a una poesia més personal –tot i que condicionada també per les lectures–, deutora de lectures, però amb un univers que progressivament preludia i confirma aspectes del seu futur immediat.

L'estudi es converteix ara com ara en essencial per al coneixement dels inicis poètics del poeta. Malgrat el descriptivisme dominant en alguns comentaris dels poemes, redundant en algunes temàtiques, o l'enfocament no coincident entre l'estructuració de la revisió dels textos en les diferents parts del llibre, Berenguer aconsegueix un treball sòlid i necessari sobre la producció més ignorada i menor de l'autor de Roda de Ter. Posa, doncs, el primer punt de partida per a una indefugible i necessària visió de conjunt i monogràfica de la caracterització de la poesia major de Miquel Martí i Pol.

FERRAN CARBÓ
Universitat de València

Miquel NICOLÁS (ed.), *Bernat i Baldoví i el seu temps*, València 2002, Universitat de València.

Aquestes actes del congrés celebrat a Sueca l'any 1999 s'afegeixen a la profunda revisió de la literatura catalana vuitcentista que s'ha dut a terme en la darrera dècada. Josep Bernat i Baldoví, un escriptor sovint menystingut per populista, fàcil i tòpic, suscita reflexions i conclusions que no afecten només a la seva obra o a la seva actuació pública, sinó també a aspectes tan vertebrals per a la història de la cultura com l'evolució del teatre en català al País Valencià. I unes quantes més. D'aquest llibre es desprèn la utilitat d'un estudi global sobre el personatge i s'evidencia que estem necessitats d'exercicis d'aquesta mena sobre els nostres escriptors del segle dinou, i fins a quin punt en patim l'escassesa.

La primera part del llibre, «El temps històric de Bernat i Baldoví», reuneix els articles, ponències i comunicacions, que contextualitzen l'obra i l'activitat de Bernat. Entre els d'abast més general, Pere Anguera, en una ponència que deriva en bona part del seu llibre *El català al segle XIX*, «Els usos del català al segle XIX», analitza el lent procés de castellanització en els diferents grups i àmbits socials, amb una gran riquesa d'exemples, molts dels quals són de procedència literària. També Josep Maria Fradera arrenca d'un llibre seu, *Cultura nacional en una societat dividida*, a «La "pàtria" com a objecte de literatura», on estableix la superació dels patrons de la primera Renaixença en els anys setanta, a partir de les principals antologies poètiques del moviment. En l'àmbit del País Valencià, Ferran Archilés i Manuel Martí defensen la tesi que la formació de la identitat valenciana en aquest període es desenvolupa en paral·lel a la de la idea d'Espanya.

Centrats a Sueca, Anna Aguado desglossa les conseqüències de la revolució burgesa a la ciutat –consolidació de grans propietaris agraris, establiment de xarxes familiars i aprofundiment de les diferències socials– i la situació de Bernat i Baldoví en el context, Salvador Calatayud estudia l'important augment de la principal explotació agrícola del poble, l'arròs, i algunes de les conseqüències que comportà, Xavier Campillo n'examina els organismes, les institucions, les aficions i fins les tertúlies i Vicent Miragall, en un article descriptiu que aporta testimonis de l'època, traça una «Aproximació a la configuració de Sueca i el seu terme en temps de Bernat i Baldoví».

Amb dues aportacions més, la de María Cruz Romeo, que inscriu en el moderantisme liberal les revistes de Bernat i les desvincula de la Renaixença "d'espardenya", i la de Justo Serna i Anaclet Pons que, amb la voluntat de conèixer el lector burgès, emprenen un viatge pel que es pot saber de les biblioteques valencianes vuitcentistes, es completen les que, amb un esment més o menys ampli a l'obra de

Bernat, l'agafen més com a pretext que com a objecte central d'estudi, perquè quatre textos més d'aquesta primera secció, «El temps històric de Bernat i Baldoví», inverteixen la proporció i la direcció i l'anàlisi de l'obra del suecà hi té un pes determinant. Són la comunicació d'Ignacio Ballesteros, que, en base a la seva obra literària i periodística mostra de quina manera, amb uns materials aparentment innocus, Bernat contribueix a formar l'estereotip valencià; la de Francesc A. Martínez Gallego, Enric Borderia Ortiz i Immaculada Rius Sanchis, que en tracen una semblança biogràfica i concreten els elements que en perduren, incorporats a l'arquetip del valencià: bon humor, escepticisme, victimisme en relació a Madrid i el mite del bon llaurador; la de Luz Sanfeliu, que fa notar que els personatges femenins de l'obra de Bernat participen en la vida social, tenen idees pròpies, denuncien la subordinació i fins i tot reivindiquen la igualtat, en oposició a la idealització de la dona que acaba imposant-se; i la comunicació de Carolina Tarazona, que constata que les obres de Bernat vulneren les regles de la respectabilitat burgesa i identifiquen els punts febles del règim polític.

La segona secció del llibre, pròpiament, s'obre amb quatre anàlisis de conjunt que situen els escrits de Bernat i Baldoví: una interpretació sociolingüística, la relació amb la Renaixença, la poesia i el teatre. Bona part de les comunicacions es focalitzen en qüestions concretes a l'entorn d'aquestes quatre línies. Una sèrie d'articles gira a l'entorn d'aspectes estilístics i lingüístics. Miquel Nicolás, des d'un enfocament sociolingüístic, assenyala la funció de pont que exerceix Bernat, entre els col·loquiers i Escalante, amb l'humor com a principal estratègia. Mariola Aparicio estudia la ironia i la paròdia, mecanismes utilitzats per a la subversió dels models literaris establerts, amb el recurs a la inversió de registres. A «Els límits de la paròdia en Bernat i Baldoví», Vicent Salvador, els entronca amb el conceptisme i en destaca la ridiculització del món francès, la paròdia del Romanticisme i un dels components en què més sovint no es para esment: la fascinació per l'objecte parodiat. De la deducció del "llibre d'estil" periodístic de Bernat i dels propòsits i els condicionants que el determinen, s'ocupa Josep Lluís Ribes Fos a «Estratègies discursives d'un periodista», Abel Guarinos parteix de l'anàlisi dels 141 personatges de l'obra literària, Germà Colón destaca el polimorfisme i l'autenticitat lèxica de la llengua de Bernat i Vicent Gustau Baldoví centra en la classificació i en la descripció nocional l'estudi de «La fraseologia en Bernat i Baldoví». Ja de ple en la història literària, dues comunicacions aborden la relació entre Bernat i el moviment renaixencista. Vicent Simbor examina la Renaixença valenciana i situa Bernat en l'òrbita vallfogonesca; Rafael Roca, que el qualifica com a "renaixencista *avant la lettre*", dedica l'atenció als homenatges fúnebres que se li van retre. Dues aportacions s'ocupen específicament de la poesia. Albert Rossich la considera inserida en la línia tradicional no relacionada amb la Renaixença, per molt que Balaguer

inclogués Bernat a l'antologia romàntica *Los trobadors moderns*. Lluís Messeguer coincideix amb Rossich en la filiació i n'accentua el doble caràcter de crònica narrativa i representació espectacular. L'activitat literària més recordada de Bernat i Baldoví és la teatral. Josep Lluís Sirera l'analitza en el context dramàtic valencià del segle XIX, en ressalta els ingredients paròdics i costumistes i, sobretot, el paper bàsic en el procés de consolidació del teatre valencià clàssic. Josep Lluís Martín s'ocupa dels temes i els aspectes formals de «Les explicacions falleres de Bernat i Baldoví». Ramon X. Rosselló, a partir de l'ampli ventall de denominacions de les peces, constata el malestar terminològic davant l'omnipresència de l'etiqueta "sainet". Gabriel Sansano, a «Sobre els antecedents dramàtics de Josep Bernat i Baldoví», un cop exposades les diverses tradicions que confluïxen en aquest corpus teatral, insisteix en la important influència que hi exerceix el sainet castellà del pas del segle XVIII al XIX.

La reclamació més insistent en aquests vint-i-vuit articles és la necessitat d'un estudi ampli i global sobre l'obra i l'actuació de Bernat i Baldoví. És el pas que correspon després de l'edició del teatre complet i la celebració d'aquest congrés. Qui s'hi encari comptarà amb un avantatge, dissortadament inhabitual a l'hora d'ocupar-se d'un escriptor català vuitcentista, els camins oberts, en direccions diverses –potser en totes les direccions– i amb tant de rigor i tanta alçada científica per aquestes actes, en què la quantitat impedeix el comentari detallat de cada una de les aportacions tal com es mereixerien.

MAGÍ SUNYER
Universitat Rovira i Virgili

Assumpció BERNAL, Carme GREGORI (a cura de), *Realisme i compromís en la narrativa de la postguerra europea*, Barcelona 2002, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Aquest llibre ve a arrodonir la trajectòria encetada pel Grup de Recerca de Literatura Catalana Contemporània de la Universitat de València sobre el *realisme històric*, moviment literari controvertit i polèmic al qual aquests estudiosos han dedicat una quantitat considerable de pàgines. El monogràfic número 28 de *Caplletra* (Primavera de 2000) i el Segon Congrés Internacional de Literatura Comparada, sobre el concepte de l'*engagement* sartrià aplicat a les literatures catalana i francesa de postguerra, són els precedents del volum actual. L'àmbit d'anàlisi s'amplia, en aquesta ocasió, amb altres literatures europees afins (la literatura russa, la francesa, la italiana, la portuguesa, l'espanyola), que funcionen com a marc imprescindible per a situar i

entendre la gestació i l'evolució del *realisme històric* a casa nostra. Al seu torn, el caire intergenèric d'aquestes investigacions anteriors dóna pas, en l'obra que tenim entre mans, a la focalització en un dels gèneres menys estudiats del moviment en qüestió, la narrativa, la qual cosa facilita l'aprofundiment en aspectes fins ara negligits per la crítica.

Amb l'objectiu, doncs, d'estudiar les influències literàries i ideològiques que van condicionar la versió catalana del realisme de postguerra europeu, les editores ens proposen un passeig per les literatures que se'n fan ressò, de manera que l'estructura del volum resulta en cinc grans apartats: el realisme socialista, el realisme social espanyol, el neorealisme italià, el neorealisme portugués i, finalment, el realisme històric català. Aquesta divisió, apreciable en l'índex del llibre, no es manifesta, però, en les pàgines interiors. Pel que fa a l'estructura del volum, cal remarcar també la desproporció entre el nombre d'aportacions dedicades al realisme històric català (quasi la meitat) i els estudis sobre la resta de les literatures peninsulars; en el cas de la portuguesa, per exemple, es redueix a un de sol.

La primera part és la més general i pretén una aproximació al realisme socialista en el si de la literatura que hi va donar origen: la soviètica. Destaca, sobretot, la ponència de Michel Aucouturier sobre la paternitat compartida de Stalin i Gromski en la gestació del terme *realisme socialista*, el procés mitjançant el qual el Comité Central afegeix el contingut polític als pressupòsits estètics del moviment i la noció de *partijnost'* com a fonament de la definició oficial del realisme socialista soviètic: la submissió de l'art a l'autoritat d'un partit que pretén encarnar la veritat de la història. Les referències d'Aucouturier a Lukács com a gran teòric del moviment són completades en el volum amb l'estudi de Manuel Asensi, que hi fa una aproximació des del punt de vista post-estructuralista, sobretot pel que fa al tractament del problema de la mímesi de la realitat. Asensi estableix el paral·lelisme entre Lukács i Jakobson (tots dos destaquen el paper de la mediació entre subjecte i realitat històrics). Les altres dues aportacions en l'apartat sobre el realisme socialista són anàlisis específiques de dos autors: l'article d'Elena Real versa sobre Paul Nizan i el seu *Cheval de Troie*, com a exponent de l'escriptura engatjada preconitzada per Sartre; el de Joan B. Llinares, segurament el que més difícilment encaixa en la línia d'anàlisi del volum, recull referències esparses de Mircea Eliade contra el realisme socialista i se centra en la seua poètica.

Sobre el realisme social espanyol, l'aportació de Santos Sanz Villanueva resulta imprescindible. Partidari d'una definició àmplia i laxa de la novel·la social com a manifestació del compromís de l'autor amb les causes emancipadores de l'ésser humà, Sanz observa el procés evolutiu de la narrativa espanyola posterior a la guerra civil, de l'auge del realisme fins al descrèdit d'aquest a finals dels seixanta. Així, l'autor de

l'article s'interroga sobre l'adequació social de novel·les com *Pascual Duarte* o *Nada*, i fins i tot reivindica algun autor de la immediata postguerra oblidat per la crítica. No és fins als anys cinquanta, però, que situa el naixement d'una narrativa explícitament social, com a conseqüència natural de la ruptura generacional i literària efectuada per escriptors com Sánchez Ferlosio, Martín Gaite o Fernández Santos. En aquest procés, Sanz prefereix distingir entre la prosa neorealista d'*El Jarama* i la realista social de *Central eléctrica* o *La mina*, matís diferencial que creu conseqüència de la irrupció més directa de la política en la vida cultural, artística i literària del moment. Qualifica, doncs, la narrativa que es produeix entre les dècades dels 50 i els 60 com a testimoniatge d'inspiració crítica i de voluntat regeneracionista o política, i certifica la benaurada incompetència de la censura en l'avaluació d'obres com *Entre visillos* o *Los bravos*, de les quals només detecta l'epidermis costumista. Per a Sanz, la ruptura dels cercles literaris amb la ideologia del realisme social es produeix en la segona meitat dels 60. Les causes: la substitució d'Antonio Machado per Luis Cernuda com a referent estètic del moment; el canvi d'actitud de Castellet i Barral, fins llavors encoratjadors del moviment; i el llibre-manifest de Juan Benet a favor de l'experimentalisme. Les conseqüències del rebuig al "desaliño realista" es palesen en un canvi en el cànon espanyol, establert ara per absència del criteri moral en la crítica. La descripció de Sanz de la progressiva pèrdua de prestigi del realisme social il·lustra fins a quin punt la versió catalana del moviment s'emmiralla en el cas espanyol, condemnat com a casa nostra al mateix silenci i menyspreu. Sobta comprovar que un fenomen semblant es dóna, també, en la literatura italiana: segons observa Romano Luperini, quasi trenta anys de literatura neorealista han estat sotmesos a l'oblit de l'extremisme polític (que el considera populisme ingenu) i dels neoavantguardistes (que en menysvaloren l'afany de veritat). Luperini constata la necessitat de redefinir el moviment i donar-hi la ubicació adequada dins la història de la literatura italiana: en les pàgines de l'article es dedica, precisament, a la difícil tasca de proposar una nova periodització crítica.

Els altres dos estudis que inclou l'apartat, el de Francesco Ardolino i el de Gabriella Gavagnin, aporten informació addicional sobre qüestions més remotament connectades a la temàtica del volum, sobretot pel que fa al primer, que examina les relacions tangencials entre un cert grup de dones escriptores de postguerra i el neorealisme, amb una intencionada amplitud de mires. La segona estudia la recepció de les novel·les neorealistes italianes en el mercat editorial català, i considera críticament les limitacions de traduccions com les de Maria Aurèlia Capmany. Es tracta d'un estudi sistemàtic i interessant per a esbrinar l'abast real de la influència italiana en la literatura peninsular i, especialment, a la catalana.

L'únic article del volum sobre el neorealisme portugués és el de Carlos Reis, que fa un visita panoràmica al moviment amb ambició de sistematitzar-lo i aclarir-ne els límits. L'autor presenta un neorealisme històricament estabilitzat i ben consolidat, visió que no deixa de ser sorprenent dins el mar de dubtes i problemes insolubles que caracteritza el moviment en la resta de les literatures estudiades. Els models de la versió portuguesa: el realisme socialista soviètic, el del nord-est brasiler i la narrativa nord-americana dels anys 1920 i 1930. Les característiques específiques: una base històrica determinada pel salazarisme i el marxisme, oscil·lacions internes entre la militància acèrrima i la tria estètica i els fonaments ideològics del materialisme històric i dialèctic. Reis reflexiona també, vastament, sobre la formació, afirmació i crisi de tot moviment literari i se centra després en l'etapa final del neorealisme portugués, adduint els factors històrics que provocaren la saturació de la literatura compromesa i la desviació d'aquesta vers el *nouveau roman* i l'esteticisme. Segons l'autor, els ecos del llenguatge del compromís es fan sentir encara en l'actualitat.

La part més extensa del volum és la dedicada a la revisió del realisme històric a casa nostra. En aquest sentit, és fonamental l'esforç de Vicent Simbor per aclarir els precedents i les influències de les diverses manifestacions realistes en la literatura catalana dels cinquanta i seixanta. L'autor comença amb un recorregut per les característiques del *neorealismo* italià, però en descarta una influència directa sobre la versió catalana. També qüestiona el paper del neorealisme espanyol en la gestació del moviment literari homònim a Catalunya, basant-se en les declaracions de diversos autors inclosos en la nòmina del primer. Prefereix atribuir la introducció que fa Espinàs del neorealisme a casa nostra a un vague "aire d'època", com una resposta instintiva de l'escriptor a les exigències d'un present convuls i precari. Simbor efectua així un considerable viratge respecte d'articles seus anteriors, en què considerava el *realisme social* espanyol precedent absolut i catalitzador de les manifestacions neorealistes i realistes històriques catalanes. Continua insistint, això sí, en la necessària distinció entre aquestes dues línies literàries, simultànies i de fronteres més aviat difuses, i proposa una nova terminologia que agrupe totes dues en una mena de moviment general, que ell denomina *realisme compromés* o *neorealisme*, en el sentit italià del terme. Les conclusions a què arriba coincideixen amb el pessimisme de l'àmplia majoria de la crítica: que la concreció del moviment en obres literàries va ser escassa i equívoca, més voluntat que realitat; que el programa de Castellet i Molas va tenir una vigència efímera.

Pere Roselló Bover, per la seua banda, fa una revisió similar del moviment a les Illes Balears, repassant-ne la vida literària durant els anys cinquanta i seixanta. L'autor canalitza la recepció del moviment a les Illes a través de la literatura espanyola, remarca la importància de Llorenç Villalonga com a representant de la literatura d'oposició al

realisme i indaga en els possibles antecedents d'una narrativa compromesa mallorquina. Roselló segueix Simbor en una classificació preliminar de les obres de Baltasar Porcel i Josep Palau i Camps, i aprofundeix després en l'anàlisi d'aquests autors des del punt de vista del compromís social i de l'objectivisme predicats pel *realisme històric*. Allarga, així mateix, la influència d'aquest fins als narradors de la segona meitat dels seixanta, perceptible en la intenció de retratar la societat contemporània i la idea de compromís. Com a conclusió, novament la inexistència d'un moviment *realista històric* més o menys articulat a les Illes.

Jaume Aulet ens proposa diverses hipòtesis de treball interessants sobre les manifestacions del realisme en la contística catalana dels anys seixanta. Des del punt de vista metodològic, Aulet prescindeix de la distinció entre *neorealisme* i *realisme social* preconitzada per Simbor i prefereix centrar-se en la innovació d'aspectes propis de tots dos moviments en la narrativa breu del moment. L'anàlisi de l'autor dóna com a resultat la constatació d'una pràctica literària que no respon al *realisme històric,* però sí a «un desig general de modernitat, de normalitat i de creació de mercat». El text de Vicent Alonso proposa una lectura d'*El cafè dels homes tristos*, de Víctor Mora, del qual destaca la mirada crítica i, en conseqüència, enriquidora, del comportament humà, lluny de partidismes empobridors. Josep Maria Balaguer se centra en la narrativa de Joan Oliver, i atribueix la campanya de recuperació d'aquest autor efectuada pels crítics defensors del *realisme històric* a l'actitud d'Oliver en la societat catalana, que representa un dels fils històrics a reprendre en un intent de superació de les limitacions dels anys quaranta i cinquanta. Assumpció Bernal, per la seua banda, fa un dels balanços més crítics del punt d'inflexió que va determinar el final del realisme històric. Qüestiona la funció revolucionària de la literatura i analitza alguns sèniors, com Perucho i Calders, menyspreats per la crítica realista i recuperats en els vuitanta. Maria Campillo mira de situar *Els argonautes* de Baltasar Porcel en relació amb la resta de la seua producció, examinant-ne l'evolució des de *La lluna i el Cala Llamp* com a resposta a la demanda que li fan els signes del temps i, no cal dir-ho, els crítics predominants del moment. Carme Gregori analitza *L'ombra de l'atzavara*, de Pere Calders, i la polèmica provocada per la coneguda oposició de l'autor als cànons del *realisme històric*. Gregori rellegeix les pàgines on Calders qualifica l'estètica realista com l'estil de la tristesa, i para esment en algunes aparents contradiccions de l'autor, que escriu *L'ombra de l'atzavara* com un intent aïllat d'adequar-se als cànons de la moda imperant. L'autora repassa també la recepció de Calders en la crítica de l'època: constata l'arraconament de l'autor per dissident però descarta la idea d'una mena de persecució orquestrada contra la seua narrativa. Tanca el volum Ramon X. Roselló amb una necessària aproximació al gènere

teatral. *La collita del diable*, de Josep Maria Espinàs, li serveix com a pretext per a una interrogació sobre el drama modern i la pretesa efectivitat de les tècniques realistes com a desvetlladores de consciència crítica.

En conclusió, el llibre és una bona mostra de la necessària tasca de recuperació d'un moviment literari que va ocupar, amb més o menys encert, amb major o menor fortuna, l'actualitat literària dels anys seixanta a casa nostra. Només a hores d'ara comença el'*realisme històric* a ser revisat, amb el distanciament crític que la perspectiva temporal proporciona. En aquest sentit, el volum dóna una visió de conjunt prou compacta i enriquidora, establint enllaços i afavorint la perspectiva comparativa entre les literatures de la postguerra europea, malgrat l'heterogeneïtat que algunes vegades desvia l'atenció del lector vers aspectes tangencials –potser prescindibles. A mode de síntesi, la sensació de caos és la que sembla necessàriament unida al concepte del realisme de postguerra, el moviment literari de múltiples matisos i nomenclatures, de perioditzacions dubtoses i esquives característiques. La perspectiva europea no fa més que confirmar que l'oblit i el rebuig del *realisme històric* a casa nostra no és un fenomen aïllat, sinó que situacions semblants han afectat les diverses versions del moviment en altres literatures. Amb aquest volum, anem fent camí vers el balanç definitiu, que encara és urgent.

PATRÍCIA ALBEROLA
Universitat d'Alacant

Joan CASTAÑO GARCÍA, *Aproximacions a la Festa d'Elx*, Alacant 2001, Institut Alacantí de Cultura «Juan Gil-Albert».

Cal celebrar que l'Institut de Cultura de la Diputació d'Alacant tingués l'encert de publicar el present llibre, que reuneix vint articles de Joan Castaño, escrits al llarg dels últims quinze anys i dispersos en revistes, volums miscel·lanis, actes de congressos o col·loquis i que es presenten ara cuidadosament revisats i actualitzats en un volum amb una estructuració clara i concisa. Es tracta d'una selecció de treballs, de lectura àgil i de gran interès tant per al públic en general com per als estudiosos de la singular representació il·licitana, declarada per la UNESCO obra mestra del Patrimoni Oral i Immaterial de la Humanitat. Els textos, agrupats en sis apartats temàtics, són fruit de la rigorosa recerca documental sobre la *Festa* o *Misteri d'Elx*, duta a terme per un dels investigadors que, amb paraules del prologuista, el poeta i arquitecte elxà Gaspar Jaén, «més ha llegit i més ha estudiat i, per tant, més sap dels fets antics de la *Festa*» (p. 15)

i que, durant prop d'una dècada, ha exercit de mestre de cerimònies de la representació. A partir d'una fecunda utilització i un màxim aprofitament de les fonts arxivístiques, que l'autor, arxiver de l'església de Santa Maria, des de 1982, i del Patronat, des de 1986, coneix com ningú, Castaño ha reeixit excel·lentment a comprendre i transmetre en les seves aportacions l'abast històric i el significat cultural i identitari de la *Festa*.

El capítol que serveix de presentació s'obre amb un breu repàs de la vinculació cada cop més estreta que l'autor ha anat mantenint amb la representació il·licitana des de ben jove fins al present. Joan Castaño, nascut a Elx el 1957, recorda com, a finals dels anys setanta, el contacte amb Joan Gómez Brufal, antic arxiver del Patronat i de Santa Maria, li va despertar l'interès per aprofundir en el coneixement documental i bibliogràfic de la *Festa* i per iniciar les seves recerques a l'entorn de diferents aspectes de la representació. Dues dècades més tard, l'autor ha aconseguit, amb l'acurada i encertada elecció de vint dels seus treballs, reunits en el present volum, donar una àmplia visió dels principals camps d'investigació sobre la *Festa d'Elx* que ha anat conreant amb una dedicació constant i apassionada, seguint l'objectiu, com diu al final del capítol de presentació, que «el coneixement sobre la nostra *Festa* augmente i ens permeta comprendre-la, puntualitzar els aspectes que encara queden més obscurs i, al capdavall, estimar-la més encara» (p. 27).

Segueix un capítol d'introducció en què l'autor reflexiona sobre la naturalesa i identitat distintiva del *Misteri*, i ressalta la festivitat comunitària en què s'emmarca i que li dóna sentit com a element fonamental per a la pervivència d'aquest singular cas de representació d'arrel medieval continuada fins a l'actualitat. Al llarg d'aquesta introducció (pp. 31-41), Castaño ressegueix les diferents celebracions tradicionals que tenen com a nucli més assenyalat el *Misteri* i els actes que l'envolten, en destaca la vitalitat i l'arrelament i alerta sobre el perill que l'evolució social a la ciutat com també una determinada tendència a promoure la *Festa* com a espectacle culte suposen per la preservació del valor autèntic d'aquest «símbol del poble d'Elx» (p. 41).

El primer apartat del recull està dedicat a «L'Estat de la qüestió» i inclou l'estudi «Cent trenta anys d'estudis al voltant de la *Festa* o *Misteri d'Elx*» (pp. 45-57), en què l'autor fa un balanç de les investigacions dutes a terme a l'entorn de la representació i reajusta, en funció de nous coneixements, la seva classificació de períodes bibliogràfics, elaborada el 1989 i represa en el seu *Repertori bibliogràfic de la Festa d'Elx* (1994). Tenint en compte que, segons una referència trobada recentment, l'imprès més antic que es coneix amb relació a la *Festa* data de 1687, la primera etapa bibliogràfica, establerta per Castaño, abraça des de l'últim terç del sis-cents als dos primers terços del segle XIX, amb publicacions de caire religiós. Segueix una segona etapa, del 1869 al

1936, especialment fructífera, amb aportacions importants d'estudiosos com Pere Ibarra i Ruiz, Gaietà Vidal i Valenciano, Felip Pedrell, Josep Ruiz de Lihory i Teodor Llorente, entre d'altres. Amb la recuperació de la representació el 1941, comença el tercer període que dura fins al 1978 i que es distingeix per la proliferació de publicacions circumstancials d'impressions personals i visions localistes de la *Festa*, al costat d'escassos estudis rellevants, per exemple, de Josep Pomares Perlasia, Montserrat Albet i Roger Alier Aixalà o Enric A. Llobregat. Una última etapa és la que s'inicia el 1979 i en què destaca l'aparició de nombrosos articles erudits com també la realització i defensa de dues tesis doctorals de perspectives i aspiracions diferents, la de Lluís Quirante que posa èmfasi en els valors simbòlics i iconogràfics de les representacions assumpcionistes de València, Elx i Castelló de la Plana, i la de Francesc Massip que situa la *Festa* en el context europeu, analitzant d'una manera modèlica l'espai teatral i escènic, la maquinària i la tramoia, especialment l'aèria, els trucs escènics, etc. Una altra fita que Joan Castaño ressalta d'aquest últim període és l'exposició «Món i Misteri de la Festa d'Elx» (1986) que donà lloc a un seguit de treballs importants d'un equip interdisciplinar d'investigadors amb aportacions diferents i complementàries sobre els múltiples elements de la representació. També destaca, per la seva bona acollida a la ciutat, la creació del Festival de Teatre i Musica Medieval, l'any 1990, en un principi celebrat cada dos anys coincidint amb les representacions extraordinàries del *Misteri*. Fins l'any 2002, aquest festival es va veure feliçment complementat per l'organització d'un seminari que, sota la coordinació de Josep Lluís Sirera, va convertir-se en un excel·lent fòrum de reflexió i estudi sobre el teatre medieval. El fet que l'any 2004 el seminari deixés de celebrar-se no fa més que confirmar la denúncia de Castaño segons el qual en els últims anys d'aquesta quarta època, a partir de 1990, s'han hagut d'observar iniciatives mancades de rigor que presenten el *Misteri* d'una manera descontextualitzada, reiterant els vells tòpics de caràcter llegendari i populista. És d'importància cabdal, doncs, que prosperi el projecte de crear un Centre d'Estudis o de Documentacio sobre la *Festa*, destinat a fomentar el rigor científic i la investigació, de la qual l'autor presenta les principals línies d'actuació, assenyalant les conclusions a què s'ha arribat fins ara i apuntant qüestions de caràcter literari, teatral, musical, litúrgic, antropològic i festiu que conviden a convertir-se en objecte de noves recerques.

El segon apartat inclou l'estudi «Les consuetes de la *Festa d'Elx*» (pp. 61-73), en què l'investigador centra l'atenció en la transmissió textual de l'obra, repassa les cinc *consuetes* o llibres de direcció que es coneixen actualment, en descriu les característiques principals i indica en les notes a peu de pàgina les aportacions bibliogràfiques més importants, posteriors a la primera publicació d'aquest article. D'entre les aportacions més recents, assenyala l'estudi d'un interessant conjunt de llibrets de cantor, analitzat

des d'un punt de vista teatral per Francesc Massip (1990), l'edició facsímil de la *Consueta* del 1751, copiada per Carles Tàrrega i Caro i exhumada, estudiada i editada pel mateix Castaño (1992), i una còpia literària de finals del s. XVIII, localitzada per Biel Sansano a la biblioteca Gabriel Llabrés de Palma de Mallorca i de la qual el mateix Sansano prepara l'edició.

En relació al tercer apartat, dedicat a la història de la representació, especialment a la seva organització, Castaño escriu en el capítol de presentació (p. 25): «potser és aquell [apartat] on he pogut presentar una major quantitat de documentació nova que d'una manera mínimament ordenada ja vaig sintetitzar en el llibre *L'organització de la "Festa d'Elx" a través del temps* (1997).» Per la proximitat i la familiaritat de l'autor amb la documentació arxivística, els estudis reunits en aquesta secció resulten especialment sòlids i atractius. El fet és que, amb la curiositat, perseverança i diligència que el caracteritzen, Castaño ha sabut obtenir el màxim rendiment del seu càrrec al capdavant dels dos centres documentals que han aportat nombrosos testimonis inèdits o poc coneguts per la investigació: d'una banda, a l'Arxiu Històric Parroquial de Santa Maria, del qual ha catalogat el fons en col·laboració amb la professora Anna M. Álvarez Fortes (1995), i, de l'altra, a l'Arxiu del Patronat del *Misteri d'Elx*, confegint el ja al·ludit *Repertori bibliogràfic*, basat fonamentalment en publicacions conservades en aquest dipòsit. D'entre els textos no recollits en el present volum, per l'autoria compartida amb l'esmentada Álvarez Fortes, convé recordar la recerca dedicada al testament d'Isabel Caro, on apareix la referència documental a la *Festa* més antiga (1523) de les localitzades fins ara, i l'estudi sobre l'arrova d'oli, un antic impost amb el qual es pagaven les despeses del *Misteri*. Per la seva banda, els quatre escrits relatius a la història de la *Festa* inclosos en el present volum han estat triats per l'autor amb la voluntat de cobrir diferents èpoques de la representació. Així, per exemple, en el primer, «La tradició de la "Vinguda"de la Mare de Déu, origen llegendari de la *Festa* o *Misteri d'Elx*» (pp. 77-94), s'analitza la transmissió popular del relat, que relaciona la gènesi de la *Festa* amb esdeveniments miraculosos, una tradició llegendària, no documentada abans del segle XVII, que continua gaudint d'un fort arrelament local. L'estudi següent, «La música a l'església de Santa Maria d'Elx» (pp. 95-129), ressegueix la història de la capella de músics i cantors de Santa Maria, encarregada d'interpretar la Festa fins el 1835, i inclou una relació detallada dels mestres de capella, a més de valuoses informacions sobre el funcionament intern, la construcció dels orgues de l'església, etc. Un dels articles al nostre parer més interessants és «El Vincle del doctor Caro, una font ocasional de finançament de la *Festa d'Elx*» (pp. 131-148), que versa sobre una anacrònica però vigent institució que des del segle XVIII administra uns béns immobles,

encara avui propietat de la Mare de Déu d'Elx, els beneficis dels quals, en les èpoques liberals del XIX, es destinaren a cobrir parcialment algunes despeses realitzades en l'organització del *Misteri*. En l'últim apartat d'aquesta secció, una vegada més, Castaño aprofita al màxim el seu coneixement dels fons documentals rellevants i fa un minuciós recorregut del període de restauració de l'església de Santa Maria i de la mateixa *Festa* que la «Junta Nacional Restauradora del *Misterio de Elche* y de sus Templos» va potenciar i realitzar entre el 1939 i el 1948 (pp. 149-176).

El següent apartat sobre la teatralitat de la *Festa* reuneix el major nombre d'aproximacions. És en aquest camp on Castaño, d'una banda, parla com a investigador que procura comprendre i transmetre el significat i el valor de la multiplicitat d'aspectes que configuren la *Festa*, i, de l'altra, deixa constància del seu coneixement de la pràctica escènica, basant-se en l'experiència adquirida durant gairebé una dècada com a mestre de cerimònies de la representació. La vessant teòrica domina en el treball sobre el significat dels llocs escènics de la festa («Simbologia dels escenaris de la *Festa d'Elx*», pp. 179-186), en l'estudi de la documentació escrita i gràfica referent a la maquinària aèria i terrestre de l'obra («La tramoia de la *Festa d'Elx*: notes a la seua evolució», pp. 187-197), en l'article sobre la *Festa d'Elx* com a exemple del costum medieval d'utilitzar imatges en les representacions de teatre assumpcionista («Utilització i veneració d'imatges en el teatre assumpcionista medieval: la *Festa* o *Misteri d'Elx*», pp. 199-210), en el suggerent article en què Castaño localitza «el Jesús» com a personatge de l'Araceli que va precedir l'actual Àngel Major; text acompanyat d'un sèrie de fotografies referencials («Jesucrist, possible personatge de la *Festa d'Elx*», pp. 211-226) i, finalment, en el recorregut iconogràfic sobre l'evolució escènica del *Misteri* els últims cent anys, acompanyat pel corresponent estudi, en què posa en relleu la necessitat de salvaguardar el Misteri de canvis i alteracions efectuats sense tenir en compte la tradició de la representació il·licitana («Cent anys d'evolució escènica de la *Festa d'Elx* en imatges», pp. 245-292). Pel que fa als escrits més influïts per la implicació personal de l'autor com a responsable escènic de la peça entre els anys 1992 i 2000, n'és un exemple l'última *consueta* o quadern de treball del segle XX, fins al present inèdita, com també dos dels treballs recollits en el volum: un, dedicat als cantors de la Festa en la seva vessant d'actors («L'actor en la història de la *Festa d'Elx*», pp. 227-243) i un altre referit a l'evolució escènica de l'obra en els últims cinquanta anys («L'evolució escènica de la *Festa d'Elx* en la segona meitat del segle XX», pp. 293-292).

El cinquè capítol, dedicat a la creació popular de cançonetes, expressions o parèmies, sorgides del context de la representació, inclou dos treballs, el primer dels quals, «La literatura popular al voltant de la *Festa* o *Misteri d'Elx*» (pp. 313-335),

reprodueix en un apèndix uns goigs de l'Assumpció, obra anònima del segle XVII, escrita en català, i dos romanços castellans sobre la intervenció protectora de la Mare de Déu d'Elx que daten del 1727 i del 1846. El segon, «Aproximació al refranyer de la *Festa d'Elx*» (pp. 337-349), serveix a Castaño per deixar constància d'un seguit d'expressions clarament relacionades amb la *Festa* i algunes de les quals, segons ell, ja no figuren en la parla col·loquial si bé abans se solien utilitzar habitualment. Aquestes mostres de cultura tradicional evidencien l'arrelament popular del drama assumpcionista i contribueixen a explicar el caràcter comunitari, el valor simbòlic i el significat identitari que la *Festa* té per als il·licitans que l'omplen de sentit i en garanteixen la pervivència.

En el sisè i últim apartat, Castaño presenta algunes de les seves aproximacions sobre documentació i bibliografia referides a la Festa. Així, per exemple, en «Documentació eclesiàstica per a l'estudi del teatre religiós medieval: la *Festa* o *Misteri d'Elx*» (pp. 353-360), trobem un repàs sintètic dels documents conservats a l'esmentat arxiu històric de Santa Maria relacionats amb la representació. A continuació, s'analitzen alguns aspectes bibliogràfics, com ara l'evolució de les guies per als espectadors publicades des del segle XVIII («Breu història de la guia per a l'espectador de la *Festa d'Elx* (1741-1983)», pp. 361-376), la divulgació dels valors de la peça a través de la premsa periòdica («Una aproximació a la difusió de la *Festa* o *Misteri d'Elx* en els últims cent anys: la premsa escrita (1870-1990)», pp. 377-387) i, finalment, la importància de l'emblemàtica revista local *Festa d'Elx*, creada l'any 1942 com a homenatge a la *Festa* i la ciutat que l'acomboia, publicació que Castaño va dirigir per encàrrec de l'Ajuntament d'Elx entre 1995 i 1998 i que inexplicablement no sembla tenir el suport institucional necessari per a garantir-ne la continuïtat («*Festa d'Elig/Elx*: cinquanta anys d'una publicació il·licitana», pp. 389-408).

En resum, aquestes *Aproximacions a la Festa d'Elx* de Joan Castaño constitueixen una obra molt completa, basada en unes recerques sòlides i perfectament documentades, els resultats de les quals l'autor ha sabut transmetre amb un discurs precís i entenedor. És d'agrair, doncs, que aquests articles de lectura agradable i contingut altament interessant s'hagin aplegat en un volum plenament recomanable per a tothom que estigui interessat a ampliar els seus coneixements sobre els aspectes més diversos de la *Festa d'Elx*.

LENKE KOVÁCS

SOLÀ Joan, Maria-Rosa LLORET, Joan MASCARÓ i Manuel PÉREZ SALDANYA (dirs.), *Gramàtica del català contemporani*, Barcelona 2002, Empúries.

El gruix més important de gramàtiques del català és de caire normatiu. Volem dir que els parlants de català tenen a disposició una oferta àmplia de manuals que estableixen els usos correctes de la llengua i en prescriuen els incorrectes; n'hi ha de molt exhaustius, gramàtiques pròpiament dites, amb prescripcions que afecten tots els nivells de la llengua, i n'hi ha de més selectius, coneguts com a "manuals de dubtes", en els quals se'ns ofereixen solucions a problemes puntuals –sovint els problemes més habituals dels correctors.

Ja fa temps que els estudiosos s'han adonat que potser l'oferta és massa àmplia i, fins i tot, desmesurada. Els motius de la proliferació d'aquestes obres en els darrers anys són diversos i coneguts: la gramàtica del 1918 de Fabra ha esdevingut massa esquemàtica per a les necessitats de hui en dia: el català ha arribat a la premsa, a la publicitat, a les empreses i, sobretot, ha guanyat presència dins l'àmbit de l'oralitat en la ràdio, en la televisió, en les escoles... A aquests fets, cal sumar-hi el debilitament de la intuïció lingüís-tica dels parlants –la majoria sabem més castellà que català–, que provoca que s'anul·len els judicis correctes sobre gramaticalitat i que els parlants de català visquem en un dubte constant quan afrontem la tasca de dominar l'estàndard.

Potser per aquesta hiperabundància de normativa, esperàvem en candeleta una gramàtica diferent, descriptiva, que ens mostrés com és la llengua que parlem, quines són les estructures que caracteritzen el català, lluny de consideracions prescriptives. La *Gramàtica del català contemporani* (*GCC*), dirigida per Joan Solà, Maria-Rosa Lloret, Joan Mascaró i Manuel Pérez Saldanya, prova d'omplir aquest buit. Per assolir aquest objectiu, la *GCC*, es diu en la introducció, se centra en la descripció de la llengua culta actual, de l'*estàndard*.

Hi ha altres gramàtiques descriptives del català al mercat, per exemple la de Fabra del 1956, massa breu, i d'altres de més actuals com les de Badia, del 1962 i el 1995, o bé la de Wheeler *et al.*, del 1999, excel·lent, però destinada a angloparlants. També hi ha un nombre important –en quantitat i en qualitat– d'estudis sobre fonètica, morfologia, sintaxi i lèxic del català, sincrònics, diacrònics, dialectals, des de l'estructuralisme, la gramàtica generativa, la gramàtica cognitiva, etc., tanmateix dispersos en actes, revistes, llibres diversos, cosa que dificulta una visió global de les particularitats i generalitats de la nostra llengua.

La *GCC* se'ns presenta com a superadora d'aqueixes dificultats. 3.495 pàgines, cinquanta-dos capítols, distribuïts en tres volums, amb una bibliografia que ocupa cinquanta-set pàgines, a més d'un índex de paraules i de conceptes, són dades prou indicadores del grau d'exhaustivitat de la descripció que ens ofereixen els cinquanta-sis autors que hi participen. Tots en actiu, tots professionals de la llengua d'arreu del territori lingüístic –fins i tot, n'hi ha dos de forasters, Brenda Laca i Max Wheeler, ben coneguts del món de la catalanística. Fet i fet, una obra col·lectiva, que té l'avantatge de reunir totes les investigacions disperses sobre el català, feta per estudiosos que escriuen sobre el que més saben i dirigida, se'ns diu en la introducció, als professionals de la llengua (investigadors, professors, traductors, assessors, escriptors, guionistes), però també al públic culte en general i a qualsevol professional de lingüística o de les llengües romàniques. Un objectiu agosarat que, com comentarem en aquesta ressenya, exigeix un extraordinari esforç de síntesi dels redactors i un fenomenal esforç de coordinació i depuració de part dels quatre directors del projecte.

Hi ha altres llengües –amb una vida menys agitada que la nostra– que també tenen gramàtiques d'aquest tipus. Així, per a l'italià, la *Grande grammatica italiana di consultazione* (Renzi, Salvi i Cardinaletti, 1988-1995), per a l'espanyol la *Gramática Descriptiva de la Lengua Española* (Bosque i Demonte, 1999) i, finalment, per a l'anglès, *The Cambridge Grammar of the English Language* (Huddleston i Pullum, 2002). Les dues primeres han servit com a punt de referència per a l'elaboració de la *GCC*; tanmateix, com tota obra que pren d'altres com a referència, les supera en alguns aspectes. Cal esmentar, en aquest sentit, que és novetat de la *GCC* la inclusió, a banda de l'estudi de la morfologia i la sintaxi, d'onze capítols sobre fonètica i fonologia i un capítol de presentació general de la llengua catalana, realitzat per Brauli Montoya. Aquest capítol respon a la necessitat, comentada adés, de satisfer un públic no exclusivament expert en català. És una síntesi completa (amb mapes i dades estadístiques actuals) sobre el territori on es parla català, la filiació de la llengua, les varietats geogràfiques, un mica d'història, la situació sociolingüística i, finalment, una panoràmica dels estudis de filologia catalana.

Com ja hem avançat, la *GCC* posa al dia tot el que se sap sobre gramàtica catalana. Ara bé, no és solament una gramàtica de compilació. En els tres blocs en què es divideix (fonètica i fonologia, morfologia i sintaxi) hi ha una faena d'aprofundiment. Sovint, més que no pas descriptiva, la gramàtica sembla explicativa. Com veurem d'ací en avant, el lector trobarà en bona part dels capítols explicacions aprofundides de molts

fenòmens, que duen els redactors a provar de fer generalitzacions, freqüentment reeixides i noves, sobre certes regularitats de la nostra llengua. Per problemes d'espai, no podem ressenyar tots els capítols de la *GCC*; per tant, farem referència a aquells articles que ajudaran el lector a fer-se una idea general del contingut dels tres volums. Més avant donarem notícia de la resta d'articles, en relació amb qüestions puntuals.

La primera part de la gramàtica reuneix onze articles dedicats a fonètica i fonologia. El primer capítol és introductori i el seu autor, Joan Julià i Muné («Els sons del català»), ens hi ofereix una descripció general de tots els sons de la llengua. És una sistematització molt completa i precisa, perquè presenta tots els sons vocàlics i consonàntics del català, caracteritzats tant des del punt de vista articulatori com acústic, i, a més, ofereix una explicació detallada de la variació de cada so en relació amb el context de producció.

En els capítols següents (del 2 al 9), Joan Mascaró, Teresa Vallverdú, Jesús Jiménez, Maria-Rosa Lloret, Blanca Palmada, Gabriel Bibiloni, Miquel-Àngel Pradilla i Nicolau A. Dols s'encarreguen d'oferir al lector una descripció completa dels fenòmens que afecten la fonètica segmental. Els autors fan generalitzacions importants i colpidores, com per exemple l'anunci de Joan Mascaró («El sistema vocàlic. Reducció vocàlica») sobre el fet que en català la desaparició de l'accent no sempre comporta reducció vocàlica, sobretot quan traspassem el marc del mot simple i ens movem en la fonologia de l'enunciat. Per això, en *[ɔ]brellaunes*, tot i la pèrdua de l'accent del primer component, no hi ha reducció [ɔ]>[u]. Tampoc no hi ha reducció [ɛ]>[ə] en *fan s[ɛ]t pams*, tot i que l'accent de tot l'enunciat recau en *pams*. D'altra banda, se sistematitzen fenòmens que afecten les vocals, com ara l'elisió, la diftongació, el hiat o l'harmonia vocàlica i també els que caracteritzen el sistema consonàntic del català. Ens referim a l'assimilació d'oclusives i fricatives a la sonoritat de l'element següent, així com també de les assimilacions que comporten canvis en el mode i en el punt d'articulació –aquestes darreres molt importants en nombre en català–, l'elisió de *-n* i *-r* i d'altres més particulars com l'apitxament que tracta Miquel-Àngel Pradilla Cardona («Ensordiment, espirantització i fenòmens que afecten les sibilants») amb una mica més d'aprofundiment.

Cal esmentar en aquest punt l'excel·lent capítol de Maria-Rosa Lloret («Estructura sil·làbica»), on es detallen tots els tipus d'estructures sil·làbiques del català i es descriuen, fins i tot, estructures sil·làbiques complexes, no esmentades per la normativa actual, com ara *pneumàtic*, *gnom* o *mnemotècnic*. A més a més, s'expliquen fenòmes

d'elisió típics del català a partir de les característiques de la síl·laba catalana; és el cas dels neologismes com *gasoil*, *cuir*, o *clown*, que tradicionalment s'han resolt com a *gasoi* o *gasoll*, *klón*, etc., perquè el català no suporta les codes complexes formades per semivocal + líquida, ni codes amb semivocal + nasal.

Finalment, és necessari destacar el vincle que s'estableix contínuament amb la morfologia en relació amb l'explicació d'alguns fenòmens. Nicolau A. Dols Salas («Fenòmens en grups consonàntics») presenta encertadament com la morfologia és sovint l'explicació de moltes excepcions a fenòmens fonètics regulars. Així, s'explica pel límit de morfema per què no simplifiquem */mp/* en *acampar* i, en canvi, sí que ho fem en *camp obert* [kà.mú.βɛrt].

Els dos darrers articles d'aquesta part se centren en la fonètica suprasegmental. Salvador Oliva i Pep Serra expliquen que en català l'accent no apareix a l'atzar, sinó que respon a una regularitat que, potser no ens n'havíem adonat, és molt semblant a la regularitat del llatí; no debades d'aqueixa llengua ho hem heretat tot, també l'accent. L'explicació sobre el grau de predictibilitat de l'accent català és profunda –complicada– i en alguns punts agosarada (vegeu l'explicació de l'accent de *llapis*), però ens obri les portes a un fenomen poc estudiat i molt interessant. Pràcticament inexistent fins ara era l'estudi de l'entonació en català. L'article de Pilar Prieto Vives («Entonació») ompli amb escreix aquest buit i ens ofereix una descripció brillant d'aquest fenomen tan difícil de sistematitzar.

El bloc dedicat a la morfologia, té també un capítol introductori («Aspectes generals»), en el qual Joan Mascaró defineix els elements principals de descripció morfològica i presenta els temes que apareixeran en els 9 capítols restants de què consta aquesta part.

Els quatre primers capítols estan dedicats a la morfologia flexiva. Esteve Clua i Jordi Colomina arrepleguen tota la informació disponible sobre la formació del gènere i el nombre en els adjectius i els noms de la nostra llengua –el primer–, i sobre les característiques morfològiques de l'article, els demostratius, possessius, interrogatius, numerals, quantitatius, indefinits i dels pronoms personals forts i febles –el segon. Quant a la flexió verbal, hi ha un capítol de Maria Pilar Perea per a la «Flexió verbal regular» i un altre sobre «Flexió verbal irregular i verbs defectius» que elabora Max Wheeler, tots dos d'una cohesió, claredat i aprofundiment similars, fet que comporta un alt grau de coordinació entre els autors o una tasca contundent dels directors de la gramàtica –o ambdues coses. Es planteja en tots dos el concepte de regularitat verbal,

punt que comentarem més avant, i en tots dos s'apunten tendències o particularitats de la flexió verbal en català.

Molt interessants tant per al lector investigador com per al lector menys especialitzat són els capítols dedicats a la morfologia lèxica. D'una banda, perquè s'aprofundeix, es discuteix i es pren posició teòrica sobre fenòmens fins ara no massa ben tractats. Així, com a novetat, M. Teresa Cabré («Derivació») i Lluïsa Gràcia («Composició»), estudien els prefixos àtons dins la derivació i els tònics dins la composició, bo i partint del fet que hi ha casos de difícil classificació. De l'altra, perquè se'ns ofereix una descripció completa dels elements que intervenen en la derivació i en la composició i no es defuig el tractament dels mots de classificació difícil, com és el cas de les locucions, expressions fixes i fraseologismes (vegeu Mercè Lorente Casafont, «Altres elements lèxics»), que prenen importància com a reflex de la conceptualització del món de cada llengua, i sobre les quals encara caldrà aprofundir molt.

Finalment, cal fer esment especial de l'article de Teresa Cabré Monné («Altres sistemes de formació de mots»), en el qual per primera vegada trobem un tractament especial, sistemàtic i molt aprofundit del truncament. L'autora hi presenta els diversos tipus de mecanismes de creació dels hipocorístics en català i apunta la pèrdua progressiva del sistema genuí –el truncament per la dreta, del tipus *Agustina-Tina*– a favor del sistema castellà –de truncament per l'esquerra, del tipus *Tere*, a partir de *Teresa*. Un procés, a parer de l'autora, de difícil recuperació, precisament perquè l'estudi dels hipocorístics ha estat bandejat per la gramàtica i la lexicografia oficials.

El capítol que tanca aquesta part sobre morfologia i, de retop, el primer volum de la *GCC* està dedicat a la descripció de les característiques dels mots àtons (vegeu Eulàlia Bonet «Cliticització»), pas, d'altra banda, imprescindible per a oferir un bon estudi dels pronoms febles.

La sintaxi està explicada en trenta-un capítols i ocupa els dos darrers volums de la *GCC*. N'és la part més extensa i també la més feixuga, no debades aquests dos trets caracteritzen la sintaxi com a fenomen lingüístic. El bloc introductori d'aquesta part (capítols 1-4) gira entorn de la noció d'oració. Ací el lector trobarà novetats com el primer tractat de l'el·lipsi –nominal i verbal– que ens ofereix M. Lluïsa Hernanz («L'oració»). Catorze pàgines dedicades a establir com aquest mecanisme és un dels principals limitadors de redundància de la llengua –podem ometre subordinades senceres amb les famoses oracions truncades (*La Júlia es va casar l'any passat; el problema és que no recordo amb qui ø*). També és novetat de la gramàtica l'estudi de la modalitat

oracional, que analitza extensament Lluís Payrató («L'enunciació i la modalitat oracional»).

Hi ha un segon bloc (capítols 5-21) dedicat a l'oració simple, concretament a les classes de paraules (nom, pronom, determinant, adjectiu, preposició, adverbi i quantificadors) i sintagmes (s'estudia especialment el sintagma verbal) que la componen. I ací trobem bona part dels temes més interessants i controvertits de la sintaxi catalana. Respecte d'aquestes qüestions, hi ha articles fonamentalment descriptius, recopilatoris del que ja s'ha dit, i d'altres que hi aprofundeixen més i ofereixen línies d'explicació noves. Entre els primers, trobem per exemple el de Josep M. Brucart («Els determinants») en el qual es dedica un apartat a descriure l'article neutre «lo» partint, fonamentalment, de les aportacions de Solà. També cal fer esment de la síntesi completa i ben documentada sobre la distribució de *per* i *per/a* i l'ús de les preposicions *en/ a* de Pelegrí Sancho Cremades («La preposició i el sintagma preposicional»). En aquest article també es tracta breument la distribució de *com / com a* i s'apunten les línies d'investigació que segueixen Lacreu o Colomina sobre aquesta diferència en valencià.

D'altra banda, és ja insuperable la descripció que Joan-Rafael Ramos fa dels usos de *ser* i *estar* («El SV, II: la predicació no verbal obligatòria»). Reeixit, i dens també, és l'intent de Júlia Todolí («Els pronoms») de sistematitzar i explicar les condicions semàntiques i sintàctiques de pronominalització en català, cosa que li permet fer llum sobre la duplicació pronominal en casos obscurs; sobretot és impecable l'estudi sobre el pleonasme en el clític de datiu, des dels casos de duplicació obligatòria (*No sé què li passa a Joana*) fins als casos on la duplicació és opcional (*Li han robat el cotxe a Lluís*), tenint en compte la informació que ens ofereixen els diversos parlars.

S'aprofundeix també en la inacusativitat, el tipus IV (*Ha arribat un parent meu*) de Fabra, dins dels articles ja comentats d'Aurora Bel i Joan-Rafael Ramos, però sobretot en el de Joana Rosselló («El SV, I: Verb i arguments verbals»), que fa una anàlisi sobre els diversos conceptes que afecten aquestes construccions, com ara la causalitat interna, i destria la inacusativitat de la intransitivitat tant des del punt de vista semàntic com sintàctic.

L'estudi d'Enric Serra i Manuel Prunyonosa titulat «La coordinació» inaugura un tercer bloc d'articles (capítols 17-21) que se centren en l'oració composta. De la mateixa manera que havíem vist adés amb els pronoms, ací també es donen les condicions de coordinabilitat, és a dir, el conjunt de requisits que en català han de complir les oracions coordinades per a ser gramaticals. Molt instructiu és també

l'apartat dedicat a la juxtaposició, amb l'explicació de l'entonació com a una de les eines bàsiques que atorga unitat a aqueixes construccions. Hi ha dos articles fonamentals. En primer lloc, el capítol de Xavier Villalba («La subordinació»). L'autor replanteja el ja tradicional canvi de preposició en les subordinades d'infinitiu del tipus *Va insistir en el servei del vi en copes altes / a servir el vi en copes altres* com a caiguda de preposició i introducció dels subordinants *a* i *de*, i n'ofereix una justificació molt convincent i il·luminadora. En segon lloc, l'article de Joan Solà, que permet descobrir la riquesa de les construccions de relatiu en català i, alhora, suggereix línies d'investigació sobre construccions que no havien estat esmentades fins ara.

Hi ha cinc articles que descriuen les subordinades més perifèriques. És molt complet l'estudi d'Avel·lina Suñer sobre les construccions de gerundi i participi. El lector quedarà bocabadat de la quantitat d'estructures d'aquest tipus que utilitzem diàriament i que, fet i fet, serveixen per a donar forma a la majoria de dites populars, refranys i sentències.

També es tracten fil per randa altres fenòmens que afecten tota l'oració, com la negació (M. Teresa Espinal) o les relacions temporals i aspectuals (M. Pérez Saldanya). Finalment, hi ha tot un capítol centrat en aspectes sintàctics relacionats amb el discurs. Ens referim a l'estudi de Maria Josep Cuenca sobre els connectors textuals i les interjeccions, bona iniciació a un tema del qual queda gairebé tot per dir.

Per actualitzar i aprofundir sobre fonètica, fonologia, morfologia i sintaxi catalanes, els redactors han aprofitat al màxim els avanços que s'han produït en la teoria gramatical al llarg del darrer segle. Ara bé, se n'han beneficiat solament en la mesura que les noves metodologies han aconseguit una millor explicació de tots els fets relacionats amb la llengua. La *GCC* no és una gramàtica teòrica; és a dir, el lector no trobarà una gramàtica fonamentada en el generativisme, en el cognitivisme o en la gramàtica liminar, tot i que hi participen autors d'aquests tres models teòrics. Trobarà fenòmens descrits i explicats a partir d'aquests i altres models, però solament utilitzant conceptes gramaticals establerts de forma general dins la comunitat lingüística. Aquest fet respon a l'objectiu d'accedir a un públic ampli i explica un dels aspectes més característics d'aquesta gramàtica: l'afany de claredat.

A aqueix objectiu obeeix, per exemple, l'estructura dels articles. Els cinquantasis capítols comencen amb la definició del concepte principal que s'hi tracta i, a mesura que avança la descripció del fenomen, es defineixen també conceptes secundaris. És lloable que per definir un concepte s'opte en primer lloc per arreplegar el que n'han

dit els nostres gramàtics. La subordinació, la quantificació, els relatius, els adverbis, etc., s'estudien amb referències que van des de Fabra fins a Wheeler, passant per Par, Calveras, Sanchis, Badia, etc. Aquest fet prestigia –per fi– la tradició gramatical pròpia, bandejada o oblidada tan sovint.

Pel que fa a l'establiment dels conceptes, la *GCC* no parteix de l'error d'intentar oferir al lector definicions discretes, precises i inamovibles; fer-ho, a favor de la claredat, seria, si més no, una fal·làcia. Amb un esperit més o menys explícitament cognitivista, en la majoria dels capítols s'aposta per descripcions graduals i no discretes, definicions operatives, que no volen ser definitives: ho afirma Aurora Bel en definir els papers temàtics i es confirma, per exemple, en la definició que Anna Gavarró i Brenda Laca ens ofereixen de les perífrasis. Cal fer esment també, en aqueix mateix sentit, de l'article d'Àngel López i Ricard Morant, en el qual es parteix de les intuïcions de Fabra per a establir una classificació dels elements adverbials en termes de centre-perifèria.

En les pàgines dedicades a delimitar conceptes teòrics el lector investigador podrà trobar també discussions i posicionaments teòrics sobre diverses qüestions. És paradigmàtic d'açò mateix l'establiment del concepte de regularitat verbal que es perfila coordinadament en els capítols de Maria P. Perea («Flexió verbal regular») i Max Wheeler («Flexió verbal irregular i verbs defectius»), o el de Xavier Villalba («La subordinació»), sobre la diferència entre coor-dinació i subordinació. Tanmateix, és en aquests punts de reflexió on el lector menys especialitzat pot trobar-se perdut. És difícil seguir, per exemple, l'impressionant desplegament d'informació que ens ofereix Abelard Saragossà abans d'arribar a la definició del fenomen de la comparació.

Aqueix grau de dificultat que trobem en alguns articles es compensa amb la gran quantitat d'exemples, d'esquemes i quadres explicatius escampats per tota la *GCC*. A més a més, l'índex de matèries i conceptes ajuda el lector a localitzar aquells fenòmens dels quals necessite precisar el significat. Tanmateix, sovint aquest interès per la claredat provoca repeticions en l'explicació de determinats fenòmens, que podrien haver-se resolt amb remissions.

En alguns capítols s'adopta una tècnica de definició que, a parer nostre, és molt encertada i podria haver-se extrapolat a altres articles. Consisteix a inserir l'explicació d'una unitat concreta dins del marc general del fenomen que representa. A tall d'exemple, Josep M. Brucart i Gemma Rigau expliquen els elements quantificadors després de situar-los en el marc més ampli del fenomen de la quantificació que, en català, no s'expressa solament mitjançant aquests elements. Així, sovint la coordinació

i el plural formen també sintagmes quantificats: *Pere i la Maria van anar a Perpinyà* i *Els seus germans van anar a Perpinyà* es poden interpretar com a esdeveni-ments separats i que, per tant, es fan dues vegades. Així mateix, Anna Bartra Kaufmann explica la passivització com un recurs d'impersonalització que, com sabem, en la llengua es pot fer de moltes altres maneres.

Al final, amb aquest desplegament de bona precisió hi ha el propòsit de servir de referent terminològic a tots els investigadors; en altres paraules, hi ha l'objectiu d'establir una terminologia comuna en català, avalada per l'ús que en fan aquests especialistes. Es prova d'usar els conceptes i la terminologia tradicionals o bé els que han aportat alguns models lingüístics més moderns, però que estan ja acceptats per la majoria dels especialistes. Solament en algun moment es proposen novetats, que se justifiquen sobradament. És el cas de la proposta de denominació dels temps verbals que fa Manuel Pérez Saldanya en l'article que dedica a les relacions temporals i aspectuals.

Hi ha comentaris en la *GCC* que també ajuden a aclarir determinats fenòmens i que, de retop, enriqueixen el contingut d'alguns articles. Ens referim a les notes a peu de pàgina o als comentaris breus inserits en el discurs que comparen la nostra llengua amb d'altres, romàniques i no romàniques. N'hi ha que permeten esbrinar particularitats exclusives del català. M. Teresa Espinal («La negació») ens informa que l'ús de mots negatius en contextos polars amb un valor no negatiu, del tipus *¿que has trobat* cap *porta oberta?*, és més habitual en català que no pas en altres llengües romàniques del nostre entorn lingüístic més immediat. O que –com precisa Enric Vallduví («L'oració com a unitat informativa»)–, a diferència de l'anglès o de l'espanyol, en català qualsevol intent de desplaçament cap a l'esquerra del cim tonal dóna una oració agramatical. Així podem dir *Vaig ficar els ganivets al* CALAIX, però és més estrany **Vaig ficar els* GANIVETS *al calaix* o **Vaig* FICAR *els ganivets al calaix*. Aquesta característica estructural explica en part l'existència i l'alta freqüència d'ús de la dislocació en la nostra llengua.

Per contra, d'altres permeten situar el català dins la pròpia família lingüística i, fins i tot, aclareix problemes no ben resolts pels gramàtics anteriors. Anna Gavarró i Brenda Laca ens informen que la majoria de manuals prescriptius consideren que l'ús de <*estar*+gerundi> és poc genuí quan el verb finit es conjuga en present o en imperfet i l'oració té un valor progressiu (*Està / estava dinant*). Ara bé, en totes les llengües romàniques en què trobem aquesta perífrasi (portuguès, italià, castellà) es dóna precisament en el present i l'imperfet (en el cas de l'italià, exclusivament en aquest

temps). Per tant, allò que les obres prescriptives bandegen és un fenomen general romànic, no un castellanisme. Finalment, a voltes les referències a altres llengües vertebren capítols sencers, per exemple Joan Julià caracteritza els sons en relació amb altres llengües (espanyol, anglès, basc...).

Ja hem anunciat que en la *GCC* no es fa normativa. Ara bé, en aquest afany per sistematitzar tota la informació sobre la nostra llengua, els autors consideren imprescindible indicar, quan s'escau, si una construcció o ús sintàctic és o no normatiu. I és un encert més de la gramàtica el sentit restrictiu que pren del concepte "normativa": la gramàtica de Fabra del 1918, els documents normatius de l'IEC, les dues propostes de l'IEC per a un estàndard oral i, en algun cas, algun document del Termcat. Hi ha un interès especial perquè el lector tinga clar què està sancionat per la normativa i què són recomanacions dels gramàtics, a voltes incorrectes o extremades, fruit, d'una banda, de l'esquematisme de la gramàtica del 1918, de la pèrdua d'intuïció que comentàvem al principi, però, també, de l'afany d'alguns estudiosos de ser massa puristes; recomanacions, d'altra banda, que –com sabem i patim– passen de manual a manual sense comprovació prèvia.

Hi ha precisions que poden il·luminar molts correctors en la seua tasca diària i són una mostra més del grau d'aprofundiment amb què es tracten moltes qüestions controvertides i de la bona intuïció dels lingüistes. Avel·lina Suñer («Les construccions adjuntes en gerundi i participi»), per exemple, ens fa veure que Fabra, tot i que rebutja taxativament el gerundi de posterioritat, no tracta tots els casos –l'esquematisme del qual parlàvem– i això provoca que actualment es rebutgen gerundis plenament genuïns: és el cas dels gerundis de quasi-simultaneïtat o de posterioritat immediata *Va donar per acabat el seu exili establint-se a Barcelona*, que fan referència a un fet que en part es desplega temporalment sobre l'últim tram de l'esdeveniment expressat per la principal.

Hi ha casos –no és una pràctica habitual– en què es dedica un apartat específic en la gramàtica a alguna qüestió normativa. És el cas de l'article sobre l'infinitiu, en el qual Àlex Alsina aprofita per a justificar que la censura normativista de la nominalització de l'infinitiu s'aguanta en fonaments molt dèbils. També Solà, en parlar de les construccions clivellades, hi dedica tot un apartat per justificar, seguint Fabra, la genuïnitat de la construcció, rebutjada per diversos gramàtics. Tot plegat s'obrin portes, noves idees que poden contribuir a la nova edició de la gramàtica normativa de l'Institut que, com aquesta, també esperem en candeleta.

Com ja hem esmentat més amunt, la gramàtica descriu la llengua culta actual. Tot i això, el lector hi trobarà també notes interessants sobre la llengua col·loquial quan aquesta ajuda a donar una visió més completa de les estructures més freqüents i característiques de la nostra llengua. Joan Solà, per exemple, dedica un apartat a l'estudi de les pseudorelatives del tipus *Aquesta és una construcció que jo no l'he usat mai*, que tothom construeix amb duplicació pronominal però que la normativa condemna. Són habituals també els exemples d'un registre oral espontani, no especialitzat i informal en l'article de Payrató sobre el funcionament del català en el moment de la conversa. Aquestes dades són extretes majoritàriament de converses enregistrades per l'autor mateix, però també del *Corpus de Català Contemporani* de la Universitat de Barcelona (concretament el *Corpus Oral de Conversa Col·loquial* i el *Corpus Oral de Registres*). També Maria Josep Cuenca fa ús de corpus informatitzats (en aquest cas el *Corpus Textual Informatitzat de la Llengua Catalana Contemporània* de l'equip de Joaquim Rafel) per a aprofundir sobre l'estudi de les interjeccions. Cal valorar positivament l'ús d'aquest tipus de dades perquè donen més vàlua a la descripció oferida i ens allunyen dels exemples de laboratori, sovint artificials i poc freqüents. Les dades proporcionades per l'Observatori de Neologia (projecte d'investigació que des de l'any 1988 analitza el fenomen de l'aparició de paraules noves en la premsa) permeten a M. Teresa Cabré establir la productivitat d'alguns sufixos a l'hora de la formació de mots nous en català i oferir dades interessants com que en sufixació verbal el sufix *-itzar* (*flexibilitzar*) és el més productiu i que en sufixació nominal destaquen *-isme* (*dimissionisme*) i *-ció* (*teatralització*).

En la *GCC* la descripció de la llengua estàndard es realitza partint del català oriental. Tanmateix, quan hi ha dades disponibles, les referències a fenòmens de la resta de varietats són ben generoses i enriqueixen el contingut dels articles. Sobretot hi ha moltes dades sobre el valencià; les més conegudes i característiques, de la mà dels especialistes, per exemple, en els articles de Pradilla sobre l'espirantització i la distribució de les sibilants, i en l'article de Colomina sobre la morfologia de l'article, els possessius, demostratius i pronoms.

Però, sobretot, se'ns ofereixen dades ben interessants i desconegudes, generalitats que diferencien els dialectes, poc estudiades i, sovint, no sistematitzades fins ara. Així, Teresa Cabré Monné dóna a conéixer que en la formació dels hipocorístics que tenen com a base els mots aguts, hi ha una divisió dialectal clara: d'una banda, el valencià i el tortosí, que segueixen la tendència general d'estructura trocaica (*Miquel-Quelo*) i de

l'altra, el català central, el balear i el rossellonès que prefereixen una estructura iàmbica que copia la part dreta del mot base (*Miquel-Quel*). També els dialectes difereixen, per exemple, en la duplicació del clític de CI; Júlia Todolí ens informa que hi ha una duplicació forta característica del valencià i una duplicació feble característica dels parlars orientals.

Aquesta gramàtica, que ara podríem també anomenar *pandialectal*, precisa en la introducció, que, per raons d'homogeneïtat –l'obra va destinada a un públic ampli– es va demanar als autors d'emprar fonamentalment la variant normativa del català central. Tanmateix, ens resulta estranya tant la decisió com l'execució. D'una banda, potser aquesta hauria sigut una bona oportunitat de mostrar als diversos tipus de lectors de la *Gramàtica* i, més concretament, als nostres estudiants, com funciona –o si funciona– allò de l'estàndard convergent; de l'altra és xocant veure escrit *seva* o *sigui*, en articles com els de Miquel-Àngel Pradilla o Jordi Colomina, sobretot quan, per exemple, aquest darrer, en parlar dels possessius tònics, ens informa que actualment les variants amb *u*, «marginades injustament durant força temps de la llengua normativa, han estat acceptades» (p. 552).

Ja hem dit adés que la gramàtica se centra en la descripció de la llengua del segle XX. Ara bé, és d'agrair l'arreplega d'algunes notes diacròniques conegudes del català que ens permeten una visió més àmplia d'alguns fets de la llengua. A voltes, els autors ofereixen datacions d'alguns fenòmens, com ara el canvi [ɔ]/[o]›[u] en context àton, o l'aparició de la forma invariable *dos*, documentada a l'edat mitjana. Sovint presenten dades que permeten observar l'evolució de la llengua; podem esmentar les referències a l'orde antic de combinació de pronoms, la concordança antiga del participi, l'evolució dels esquemes condicionals, etc.

En relació amb les notes diacròniques, alguns estudiosos expliciten la conveniència de fer treballs diacrònics sobre determinades qüestions a fi d'aclarir alguns fenòmens que, sovint, afecten qüestions normatives. Així, Pelegrí Sancho Cremades planteja la dificultat de tractar el contacte de preposicions a causa de la manca de dades de la llengua antiga i Abelard Saragossà explicita la conveniència de fer treballs sobre l'origen i evolució de la dualitat *de/que* en les oracions comparatives (*No vull més gàbies de les que tens / Vull tindre més gàbies que tu*).

Certament, els estudis històrics ens permetrien aprofundir sobre diverses qüestions que encara no queden clares; per exemple, com, quan i per què entra en la nostra llengua el *lo* neutre castellà, o bé, com funcionava realment el català en la qüestió

del canvi i caiguda de preposicions. Encara, l'estudi de la llengua fins als nostres dies podrà aclarir la genuïnitat de diversos usos, com ara, el futur de probabilitat o les perífrasis. Ja tenim una excel·lent gramàtica sincrònica del català contemporani que potser caldria completar ara amb una gramàtica diacrònica que arreplegués la informació de la llengua antiga, clàssica i moderna.

Comptat i debatut, doncs, la *GCC* és una gramàtica *descriptiva* i *sincrònica*, que ofereix també molta informació explicativa, normativa, diacrònica i dialectal a un públic ampli, culte, d'especialistes i no especialistes interessats per la llengua. Cal elogiar en aquest punt la faena dels directors de l'obra, perquè controlar tot aquest cúmul de dades, presentades per lingüistes formats en diverses escoles, amb opinions diferents, exigeix un esforç de coordinació ingent. El lector podrà advertir com els directors han superat de bon tros aquest repte, en l'ús que fan els autors d'una terminologia comuna, en la distribució regular dels continguts i, sobretot, en les referències internes contínues i precises en cadascun dels capítols. D'altra banda, cal avisar el lector també que tots els articles no tenen el mateix grau de dificultat. Pel tema, per l'exposició a voltes, hi ha capítols que apassionaran els investigadors, però que segurament esdevindran feixucs i complicats per a un lector estudiant de català.

Tammateix la *GCC*, ens avisen en la introducció, no és la gramàtica definitiva, és una clucada d'ull engrescadora als jóvens investigadors, un punt d'arrancada cap a nous aprofundiments. I, certament, en molts articles es deixen qüestions obertes, amb camins suggerits a partir de la intuïció precisa dels redactors.

La *GCC* és, a la fi, una obra que col·loca definitivament els estudis sobre el català en un lloc de prestigi dins els estudis lingüístics. Els gramàtics i lingüistes de la nostra llengua fa molt de temps que fan aportacions a fi de normalitzar el català en els àmbits científics. Per tant, hi ha àmbits que es guanyen; per contra, però, n'hi ha d'altres que es perden progressivament. El carrer és un d'aquests darrers i, fet i fet, el més important per a la vitalitat del català. L'oportunitat de recuperació no es pot dir que estiga ja en les mans dels estudiosos de la llengua.

Sandra Montserrat i Buendia
Universitat d'Alacant

Sobre una antiga composició lírica de la Romània: versions, temes, motius i formes
On an ancient lyrical composition from the romance language domain: versions, themes, motifs and forms

Josep Romeu i Figueras

The author looks at an ancient poem from the romance language domain, from its first documented appearances, which starts with «Eu·m levei un bon matí» or similar words and goes on to explore the thematic motif of the nightingale as a confidant and messenger on romantic errands.

El quantificador focal pla*: un estudi de sintaxi dialectal*
The focal quantifier *pla*: A study of dialectal syntax

Gemma Rigau

This article offers a microsyntactic study on a dialectal topic. Its aim is to describe the syntactic, semantic and intonational behavior of sentences containing the adverb *pla*. This adverb, which belongs to some North-Eastern Catalan dialects, has a focalizing role. In this paper it is argued that its focalizing value derives from its epistemic modal meaning. The case in which the presence of *pla* gives a negative meaning to the sentence is especially interesting. The paper shows that in this case an abstract negative polarity operator has to be posited.

Les estructures amb *ésser* + participi passat: problemes d'ambigüitat formal
Structures with ésser + *past participle: problems of formal ambiguity*

Joan-Rafael Ramos

This article analyzes the structures of *ésser* + participle in old Catalan. It highlights the diversity of constructions that may constitute this hind of construction (compound tenses, copulatives and passives). It analyzes the methodological problems derived from structural ambiguity, and points explains the evolutionary ways that language has established to solve the problems generated by formal syncretism.

Un viatge a l'infern: Nit i boira*, de Mercè Rodoreda*
A journey to hell: *Nit i boira*, by Mercè Rodoreda

Maria Campillo

The story *Nit i boira* by Mercè Rodoreda is one of the first literary texts written after the liberation of the German concentration camps. The author, who did not experience the camps first hand, is able to capture their essential characteristics using two "fundamental" paradigms: death and hell, as Paul Celan and Primo Levi did during the same era.

Els exilis de Vicent Andrés Estellés
Vicent Andrés Estellés's periods in exile

Ferran Carbó

This study analyzes the repercussions and treatment of the production of the Valencian poet, Vicent Andrés Estellés during exile. It takes as a starting point different moments and texts both from the post-war period and the sixties and the beginning of the eighties –especially during 1956, a seminal year in the evolution of the author. On the one hand, I have carried out an analysis of intertextual relations with Carles Riba with regard to the referent "Súnion" and its appearance in the *Llibre de meravelles.* On the other, I have recuperated and made detail comments on the unpublished original version of the manuscript of *L'exiliat* from the end of 1956, in the book of poems *Llibre d'exilis,* which has been analyzed in great detail vis-à-vis its characteristic subject matter and poetic attitude. Finally, I have attempted to analyze the impact of these writings using the fictional strategies that appear in the works of the poet on the subject of exiled writers, entitled *Cercles del Russafi* and *Exili d'Ovidi.*

Setze poemes valencians d'exili
Sixteen Valencian exile poems

Santi Cortés

A selection of sixteen poems written by exiled Valencian authors. Two Anti-Franco *falles* erected in the cities of Texcoco (Mexico) and Perpinyà (France) were the inspiration for two of them. The others are patriotic and nostalgic texts in which the poets express their longing for the land they love and their desire to return to it.

Anna Murià: biografia, autobiografia, ficcions
Anna Murià: biography, autobiography, fictions

Joaquim Espinós

Anna Murià's work is on the margins of Catalan exile literature. This article, conceived within the theoretical framework of autobiographical literature, is an attempt to contribute to the clearing up of some of the keys to its interpretation. The fictional and testimonial work of the author makes up a coherent and original autobiographical space.

"Ja em vaig aplatanant": l'exil colombien de Ramon Vinyes
"Ja em vaig aplatanant": the Columbian exile of Ramon Vinyes

Jacques Gilard

This article analyzes in detail the new period of exile of Ramon Vinyes in Barranquilla (1940-1950): Franco's victory forces him to seek exile and return again to Colombia, where the longing for the lost fatherland and the distance from his family and Colombian society provoke in him a feeling of apathy. But also at that time he creates a narrative style that may be said to belong to the initial stirrings of what will later be called Magic Realism.

Mèxic en l'obra de Pere Calders
Mexico in the work of Pere Calders

Carme Gregori

Pere Calders' long exile in Mexico gave rise, in a literary sense, to the works which critics have given the name "Mexican themes": *Gent de l'alta vall, L'ombra de l'atzavara* and *Aquí descansa Nevares,* published together in volume 2 of his *Complete Works*, together with "Apunts per a dos contes mexicans". The principle aspects I will deal with in this article are the homogeneity or heterogeneity of these works in relation to the rest of Calders' work, the discussion on whether his work can be described as "realistic" and their lukewarm reception of his work.

Les novel·les dels camps de concentració
Concentration camp novels

Vicent Simbor

This study analyzes the testimonial novels on concentration camps *K. L. Reich,* by J. Amat-Piniella, *Crist de 200,000 braços*, by A. Bartra and *El desgavell* by F. Planes, and compares them with some of the best known novels on concentration camps by European Authors (Primo Levi, Jorge Semprœn, Robert Antelme and Imre Kertész). The main aim is to discover what the principal characteristics of such exceptional novels are. I have looked into the relation between autobiographical literature and novelistic fiction, the elaboration of a rather peculiar conception of time and space that makes up the true chronotope of the concentration camp, narrative options with regard to the narrator, etc. The final conclusion is that the testimonial novel describing life in a concentration camp is a model with very clear characteristics.

BIBLIOTECA MANUEL SANCHIS GUARNER

DARRERS VOLUMS DE LA COL·LECCIÓ

42. Un clàssic entre clàssics. Sobre traduccions i recepcions de Sèneca a l'època medieval.
Tomàs Martínez Romero
43. Epistolari de la València medieval (II).
A. Rubio Vela
44. De lexicografia valenciana.
Lluís Gimeno Betí
45. Estudis d'història cultural.
Josep Sanchis Sivera
46. Llorenç Villalonga a la recerca de la novel·la inefable.
Vicent Simbor Roig
47. Anàlisi de l'obra teatral (teoria i pràctica).
Ramon X. Rosselló
48. Paraules, idees i accions. Reflexions «sociològiques» per a lingüistes.
Guillem Calaforra
49. L'estructura sil·làbica del català.
Jesús Jiménez
50. El vocabulari del *Llibre dels Fets* del rei En Jaume.
Jordi Bruguera
51. *Ésser, estar* i *haver-hi* en català antic. Estudi sintàctic i contrastiu.
Joan Rafael Ramos Alfajarín
52. Literatura i societat a la comarca de la Safor (1833-1936).
Gabriel Garcia Frasquet
53. El valencià del segle XIX. Estudi lingüístic del *Diccionario valenciano* de Josep Pla i Costa.
Josep Martines
54. Llengua i Església durant el Barroc valencià.
Vicent Pitarch
55. Les proses mitològiques de Joan Roís de Corella. Edició crítica.
Josep Lluís Martos
56. El llibre de Cort de Justícia de València (1279-1321). Estudi lingüístic.
Maria Àngels Diéguez Seguí
57. Els arxius del discurs. Episodis valencians d'història social de la llengua i la literatura.
Vicent Salvador
58. El discurs de la informàtica. Un estudi de les seqüències descriptives.
Anna I. Montesinos López
59. Manuel Sanchis Guarner (1911-1981). Una vida per al diàleg.
Santi Cortés
60. *Lo passi en cobles* (1943). Estudi i edició.
Marinela García Sempere
61. De la vellesa. De l'amistat.
Ciceró. Traducció d'Antoni Febrer i Cardona
62. Variació dialectal i estandardització al Baix Vinalopó.
Carles Segura i Llopes
63. *Tirant lo Blanch* i Shakespeare: les fonts de *Much ado about nothing.*
Joaquim Anyó
64. La percepció de la vitalitat etnolingüística pels jóvens de l'Alacantí
Josep M. Baldaquí Escandell

CONTINGUT D'AQUEST VOLUM

Josep Romeu i Figueras
Sobre una antiga composició lírica de la Romània: versions, temes, motius i formes

Gemma Rigau
El quantificador focal pla*: un estudi de sintaxi dialectal*

Joan-Rafael Ramos
Les estructures amb ésser *+ participi passat: problemes d'ambigüitat formal*

MONOGRÀFIC SOBRE «LITERATURA I EXILI»

Maria Campillo
Un viatge a l'infern: Nit i boira*, de Mercè Rodoreda*

Ferran Carbó
Els exilis de Vicent Andrés Estellés

Santi Cortés
Setze poemes valencians d'exili

Joaquim Espinós
Anna Murià: biografia, autobiografia, ficcions

Jacques Gilard
«Ja em vaig aplatanant»: l'exil colombien de Ramon Vinyes

Carme Gregori
Mèxic en l'obra de Pere Calders

Vicent Simbor
Les novel·les dels camps de concentració