

ÍTACA

Revista de Filologia

Universitat d'Alacant

Núm. 14

Any 2023

DIRECTOR:

Joan Borja i Sanz

SECRETÀRIA DE REDACCIÓ:

Irene Mira-Navarro

CONSELL DE REDACCIÓ:

Elvira Cambrils, Paqui Cano, Josep Enric Escribano, Francesc Gisbert, Víctor G. Labrado, Eulàlia Miralles, Joan Lluís Moreno, Amparo Pons, Glòria Sabaté, Lourdes Soriano i Tomàs Vibot

CONSELL EDITORIAL:

Rafael Alemany (Universitat d'Alacant), Nancy de Benedetto (Università di Bari), Josep Martines (Institut d'Estudis Catalans i Acadèmia Valenciana de la Llengua), Vicent Martines (Ivitra), Kathleen McNerney (West Virginia University), Carme Oriol (Universitat Rovira i Virgili), Margalida Pons (Universitat de les Illes Balears), Adolf Piquer (Universitat Jaume I) i Caterina Valriu (Universitat de les Illes Balears)

COORDINACIÓ DEL DOSSIER

«DONES DE LLEGENDA»:

Hèctor Càmara Sempere (Universitat d'Alacant)

IMATGE DE LA COBERTA:

La Illeta, de Joan Borja i Sanz

COL·LABORACIONS, SUBSCRIPCIONS I DISTRIBUCIÓ:

itaca@ua.es | <https://itaca.ua.es> | @dfcua

Tel. +34 965903410 Fax +34 965909330

Departament de Filologia Catalana

Facultat de Filosofia i Lletres

Universitat d'Alacant

Apartat de correus, 99

03080 Alacant

EDITA:

DEPARTAMENT
FILOLOGIA CATALANA
UNIVERSITAT D'ALACANT

IMPRIMEIX:

Impremta de la Universitat d'Alacant

PREU: 18 €

DEPÒSIT LEGAL: A 184-2016

e-ISSN 2386-4753 | ISSN: 2172-5500

2023

CARACTERÍSTIQUES, PROCÉS D'AVUACIÓ I NORMES DE PRESENTACIÓ D'ORIGINALS

Ítaca. Revista de Filologia és una publicació anual del Departament de Filologia Catalana de la Universitat d'Alacant. La qualitat científica d'aquesta revista queda garantida, entre altres factors, pel fet que més d'un 75% dels treballs que s'hi publiquen es refereixen a resultats d'investigacions originals i inèdites. El mateix percentatge del 75% estableix el mínim d'autors externs al Consell de Redacció i a l'organització de la revista, a fi d'evitar-ne l'eventual endogàmia editorial.

El Consell de Redacció i el Consell Editorial de la publicació són elegits pel ple del Consell del Departament de Filologia Catalana. Per a cada exemplar de la publicació es preveu el nomenament d'un Comitè de Selecció, que avalua i informa anònimament (avaluació per parells) els originals presentats, amb capacitat d'acceptar o desestimar les propostes; i amb capacitat, igualment, de formular suggeriments de millora als autors dels articles. En el cas que no hi haja unanimitat entre els avaluadors sobre la conveniència o no de la publicació d'un article, el Consell de Redacció s'encarrega de prendre l'última decisió, així com també de supervisar la introducció de canvis i propostes de millora.

Els articles d'*Ítaca. Revista de Filologia* poden tenir una extensió màxima de 65.000 caràcters (15.000 en el cas de les ressenyes), i s'han de presentar en suport informàtic compatible amb Word per a Windows, fent constar el nom complet de l'autor o autora, la institució acadèmica de què forma part, les adreces postal i electrònica i un telèfon de contacte. Només per acord extraordinari del Consell de Redacció es poden publicar en *Ítaca. Revista de Filologia* articles d'extensió superior als referits 65.000 caràcters. Juntament amb l'article, els autors o autores han de presentar, en anglés i en la llengua de l'article, les paraules clau i un resum o *abstract* d'extensió entre 600 i 1.200 caràcters.

Formalment, els articles han de seguir els criteris tipogràfics següents:

1. En l'encapçalament de l'article ha de constar el títol en versaleta, seguit (en la línia següent) pel nom complet de l'autor o autora en redona, i per la

institució (en una nova línia) en cursiva. Aquests tres elements han d'anar amb alineació centrada.

2. Si hi ha una citació inicial o una dedicatòria, ha d'aparèixer tot seguit, després d'una línia en blanc (de mida 12, com l'encapçalament), amb cos 10, interlineat senzill, sagnia esquerra de 6 cm i alineació a la dreta. Després d'una nova línia en blanc de mida 12, començaria el cos de l'article.

3. Si no hi ha citació inicial o dedicatòria, el cos de l'article apareixerà immediatament, separat del títol, el nom i la institució per una línia de mida 12.

4. Configuració de pàgina: A4 (21x29,7 cm). Marges superior i inferior de 2,5 cm; i marges esquerre i dret de 3 cm.

5. Tipus de lletra Times New Roman, amb mida 12 en el cos del text, i 10 en citacions i notes al peu.

6. Interlineat senzill.

7. Sistema de notació autor-data en el cos del text: (COGNOM: any, pàgina), (COGNOM: any), Cognom (any, pàgina).

8. Les notes crítiques per a aclarir o ampliar aspectes del contingut del text van a peu de pàgina, amb un cos 10, i sense separacions amb línies en blanc. El número volat de les notes han d'anar després dels signes de puntuació, si no és que la nota va referida a una única paraula del discurs: en aquest últim cas, el número volat aniria immediatament després de la paraula en qüestió.

9. Les citacions textuais inferiors a les tres línies es poden incorporar dins del text entre cometes angulars. Si són superiors han d'anar, sense cometes, en un paràgraf a banda, separat amb una línia en blanc dels paràgrafs anterior i posterior, un cos de lletra 10 (també per a les línies en blanc), interlineat senzill, sagnat a l'esquerra d'1 cm, i sense sagnat a la dreta. Quan la referència bibliogràfica es consigna al final d'una citació en paràgraf a banda, el punt últim es posa després del parèntesi (i no abans). El signe [...] s'hi fa servir per a indicar la supressió d'un fragment del discurs, però no s'ha de posar ni a l'inici ni al final de la citació.

10. No s'ha de deixar una línia en blanc per a separar els paràgrafs: cada nou paràgraf s'introdueix amb sagnia d'1 cm en la primera línia.

11. Quan un article s'estructura en diferents apartats, entre l'últim paràgraf d'un apartat i el títol de l'apartat següent cal deixar una línia en blanc de mida 12, però entre el títol i el paràgraf següent no s'ha de deixar cap espai.

La numeració dels apartats i els subapartats ha de ser aràbiga (1.,1.1, 1.1.1, etc.), i els títols dels apartats i els subapartats han d'aparèixer en minúscula, versaleta, sense sagnat i sense punt final.

12. En el cas que hi haja un discurs citat dins d'un altre discurs citat, se segueix l'ordre següent en els tipus de cometes: «“”». Així doncs, normalment es fan servir les cometes angulars, del tipus « ».

13. Tant els guions d'incís com els de diàleg han de ser guions llargs.

14. La bibliografia final s'introdueix com un apartat, amb el títol «BIBLIOGRAFIA» en versaletes, sense numeració aràbiga, després d'una línia en blanc de mida 12. Tot seguit (sense línia en blanc), les referències bibliogràfiques s'introdueixen amb sagnia francesa d'1 cm.

15. Totes les referències bibliogràfiques al·ludides amb el sistema autor-data han de ser desplegades, amb la informació completa, en l'apartat final de bibliografia.

16. Les citacions bibliogràfiques han de seguir les formes següents:

Llibres:

COGNOMS, Nom (any): *Títol del llibre*, Lloc d'edició, Editorial.

Exemple:

PIERA, Josep (2012): *El somni d'una pàtria de paraules*, Alzira, Bromera.

Capítols o apartats en llibres:

COGNOMS, Nom (any): «Títol de l'apartat», en Nom COGNOM (ed.), *Títol del llibre*, Lloc d'edició, Editorial, p. x-y.

Exemple:

RAMONEDA, Josep (2009): «Elogi de l'assaig», en Gustau MUÑOZ (ed.), *Joan Fuster i l'anàlisi de la realitat social*, València, Publicacions de la Universitat de València, p. 95-102.

Articles en revistes o publicacions periòdiques:

COGNOMS, Nom (any): «Títol de l'article», *Títol de la Revista o la Publicació Periòdica*, núm. x (data), p. y-z.

Exemple:

RENEDO, Xavier (1992): «Quin mal és lo besar? (Literatura i moral al voltant de la quarta línia de l'amor)», *Caplletra*, núm. 13 (tardor de 1992), p. 99-116.

17. Si l'obra té dos o tres autors (o editors), se n'noten les dades de la manera següent:

COGNOMS1, Nom1 & Nom2 COGNOMS2 (any):

Exemple:

PAYRATÓ, Lluís & Núria ALTURO (ed.) (2002): *Corpus oral de conversa col·loquial. Materials de treball*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

Si en té més de tres, d'autors, s'ha d'anotar només el primer, seguit de l'abreviatura *et al.*

18. Les editorials 62 i Tres i Quatre es referencien així: «Ed. 62» i «Ed. Tres i Quatre». En la resta dels casos, no es fa servir la paraula «Editorial».

19. Quan hi ha més d'una referència bibliogràfica d'un mateix autor —o d'una mateixa autora—, s'en posen els cognoms i el nom en cadascuna de les entrades.

20. En les referències a pàgines web —si n'hi ha— cal fer constar, a més de l'adreça electrònica, la data de consulta.

21. Les taules, gràfiques o figures, si n'hi ha, s'han de numerar consecutivament, en aràbics. La llegenda, de mida 10, hi ha d'anar separada per un espai (també de mida 10): a la part superior en el cas de les taules, i a la part inferior en el cas de les figures.

Poden presentar-se a *Ítaca. Revista de Filologia* originals en català, basc, gallec, espanyol, francès, alemany, italià o anglès. El termini de presentació és permanentment obert. Una vegada dut a terme el procés d'avaluació, l'acceptació dels treballs (com també, si s'escau, l'informe amb les corresponents propostes de millora) es comunica als autors en el termini de quaranta-cinc dies. En el cas que siga necessària la introducció de canvis o modificacions, la versió definitiva dels treballs s'ha de lliurar dins dels vint dies següents a la comunicació.

En el present número d' *Ítaca. Revista de Filologia* s'han presentat un total de 8 originals, 8 dels quals (un 100%) han merescut una avaluació positiva i la corresponent publicació.

ÍNDEX

| | |
|---|-----|
| DOSSIER DONES DE LLEGENDA | 9 |
| PRESENTACIÓ | 11 |
| J. ÀNGEL CANO MATEU | |
| <i>Reescriptures de l'anunciació a maria en la literatura catalana contemporània:</i> | |
| <i>Jacint Verdaguer, Josep Carner, Quim Monzó i Núria Cadenes</i> | 15 |
| MARTA GORT PANIELLO | |
| <i>Lolita i Dolores: nimfetes seductores o víctimes de pederàstia?</i> | 41 |
| ALFONS GREGORI | |
| <i>Andròmaca en la literatura catalana contemporània: de Salvador Espriu a</i> | |
| <i>Magí Sunyer, un trajecte hipertextual</i> | 65 |
| RAÛL SÀNCHEZ BALLESTER | |
| <i>Anàlisi ecofeminista de Canto jo i la muntanya balla d'Irene Solà</i> | 93 |
| MISCEL·LÀNIA | 119 |
| JORDI TORMO I SANTONJA | |
| <i>La novel·la Júlia, els personatges i els fets del Petrolio</i> | 121 |
| ALEXIS LLOBET I JAUME SOLÀ | |
| <i>La monotonicitat i la dislocació a la dreta en català</i> | 151 |

RESSENYES 175

RAMON PANYELLA FERRERES

Mestres, Albert (2022): Joaquim Rubió i Ors poeta, vol. I: Estudi i edició crítica de Lo Gaiter del Llobregat; vol. II: Textos de l'edició crítica de Lo Gaiter del Llobregat.

Tarragona: Publicacions de la Universitat Rovira i Vigili..... 177

M. ÁNGELES SEQUERO GARCÍA

Llúcia Martín Pascual (2022): Bestiari medieval.

Barcelona: Editorial Barcino..... 185

HÉLOÏSE ELISABETH MARIE-VINCENT GHISLAINE DUCATTEAU

Santanach Suñol, Joan (2021): Montserrat Roig en el record. Visions i antologia de textos.

Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona..... 189

TÀNIA MUÑOZ MARZÀ

Gomila Pere, Joan (2022): L'obra folklòrica d'Isidor Macabich.

Eivissa: Miquel Costa editor 193

ROBERT MARCH TORTAJADA

Robert Martínez-Carrasco i Julia Haba-Osca (ed.) (2022): Gèneres a la frontera del cànon. Una aproximació a la literatura il·lustrada i la seua traducció.

Benicarló: Onada Edicions 197

DOSSIER

DONES DE LLEGENDA

PRESENTACIÓ

HÈCTOR CÀMARA SEMPÈRE

Els camins de la transversalitat són inescrutables. Bé, no exactament —i disculpeu la comparació divina—, però encara que hi ha molta investigació al respecte, és cert que els fruits que donen són moltes vegades ignots. Una persona qualsevol que s'endinsa en aquesta via sap on comença, però rarament en coneix el final. La recerca la pot dur a passejar-se pels diversos cercles de l'infern, muntar pels vessants del purgatori i arribar a tocar el cel amb els dits si el virgili que l'acompanya és destre per a il·luminar la senda entre les adversitats i els paranys.

En aquest nou número d'*Ítaca. Revista de Filologia* ens hem atrevit a penetrar en aquest camí sense por, amb la confiança i la necessitat de recórrer uns paratges que cal trepitjar en l'estudi de la literatura. Mites, llegendes, dones, antiguitat i contemporaneïtat es donen de la mà per a oferir-nos quatre treballs que naveguen per referents culturals occidentals que acaben formant part de revisions literàries contemporànies i que, d'aquesta manera, es reformulen, es reutilitzen i es reciclen per a una societat que, encara que vulga renunciar al passat o a les arrels, hi torna constantment.

J. Àngel Cano Mateu, en l'article «Reescriptures de l'Anunciació de Maria en la literatura catalana contemporània: Jacint Verdager, Josep Carner, Quim Monzó i Núria Cadenes», ens presenta una anàlisi d'obres catalanes que reescriuen una de les històries cristianes més difoses artísticament, l'anunciació de Maria i la concepció de Jesús. Des de la visió més ortodoxa i popularitzant que presenta mossén Cinto, o el mateix Carner, fins a les propostes més trencadores de Monzó o Cadenes, que es plantegen una qüestió que sempre ha estat present en la cultura popular: què haguera passat si Maria, en un rampell d'empoderament antipatriarcal, s'haguera negat a complir amb el desig de Déu-Pare? I si Josep (l'home enganyat més famós de la poesia popular medieval catalana, arreplegada gràcies a Romeu

i Figueras) no haguera fet costat a la seua dona davant d'un fill que no era seu? La història no seria la mateixa i aquesta també és la màgia de la cultura popular a la qual donen veu algunes d'aquestes obres, la capacitat de recrear en els margens de l'ortodòxia i el cànon.

D'un mite cristià passem a un mite grec, el de Pigmalión, representat a través de la pederàstia impune i normalitzada socialment de *Lolita*, una qüestió atesa en el treball de Marta Gort «Lolita i Dolores: nimfetes seductores o víctimes de pederàstia?». L'autora hi fa una comparativa dels dos personatges principals —la menor víctima i l'home madur manipulador, controlador i assetjador— de l'obra de Nabokov i de *La salvatge* d'Isabel-Clara Simó, sense deixar de tenir presents els referents antics i contemporanis, com ara Shaw. Aquestes dues obres suposen un espill que mostra la deformitat masculina blanquejada socialment i que ha donat etiquetes tan benevolents i tenebroses com la de *sugar daddy*, de molta fortuna en els circuits pornogràfics actuals. No debades, com bé assenyala l'autora, durant molt de temps s'ha interpretat l'obra de Nabokov de manera diferent a com estigué concebuda i s'ha vist en *Lolita* una *femme fatale* adolescent, sobretot a partir de les versions cinematogràfiques, que exculpa en part a Humbert com el que realment és, un pederasta i un violador, capaç de destrossar la vida d'una xiqueta.

Sense deixar de banda la riquesa narrativa que hem heretat de la mitologia clàssica i que en permet la recreació contemporània, Alfons Gregori i Gomis ens presenta una anàlisi sobre una de les figures femenines més conegudes de la trista història de la guerra de Troia, Andròmaca, en l'article «Andròmaca en la literatura catalana contemporània: de Salvador Espriu a Magí Sunyer, un trajecte hipertextual». Espriu i Sunyer despullen de mitologia aquesta supervivent i la converteixen en una metàfora dels desastres de la guerra —Troia, en aquest sentit, no deixa de ser un símbol de la cruïlla dels enfrontaments bèl·lics que pesa sobre l'imaginari europeu des de fa mil·lennis. En el cas del primer, Andròmaca se'ns presenta com una mare amant que recorda Hèctor, el marit mort cruelment, i que es vincula amb la memòria familiar de l'escriptor. Pel que fa a Sunyer, aprofita la càrrega simbòlica d'aquesta guerra de què parlava i la recrea des de la contemporaneïtat, com si es tractara d'un d'aquests conflictes que hem viscut per televisió, des de l'esclat de la guerra del Golf, passant per l'antiga Iugoslàvia o l'actual Ucraïna. Al final, perviu el dolor i la pèrdua.

I la masculinitat patriarcal que ha volgut passives les figures de Maria, Lolita, Dolores i Andròmaca també hi perviu. Per això, Raül Sánchez-Ballester s'endinsa en els mecanismes que Irene Solà utilitza per a bastir una xarxa d'històries de dones que es pensen i es construeixen a si mateixes, que sobreviuen a la guerra i al maltractament i ho fan en comunió amb la natura feréstega però amigable del Pirineu. L'article «Anàlisi ecofeminista de *Canto jo i la muntanya balla* d'Irene Solà», analitza com aquesta obra arplega el bo i millor de la cultura i la literatura popular i ho transforma des d'una perspectiva en què el protagonisme recau en l'acció de les dones i de la natura. Perquè les dones i la natura, com bé mostra l'autor d'aquest treball, han sigut personatges més aïna muts, comparses de les «grans gestes» dels hòmens o, fins i tot, invisibles. Solà les rescata i basteix un relat multifocal en què, fins i tot, els núvols, els cérvols, els ossos són agents actius, en què el present es confon amb el passat i el que és sobrenatural i irreal és una part més de la natura i la realitat. La conceptualització del paisatge, les rondalles d'animals, els fantasmes i les encantades són un referent inesgotable de literatura.

Esperem, doncs, que aquestes pinzellades i reflexions inacabades us ajuden a endinsar-vos en aquest dossier i pogueu agafar-vos a un referent conegut per a solcar les ones de la transversalitat entre el que és popular, contemporani, tradicional, antic, oníric, cruel, transgressor, però, sobretot, humà.

Reescriptures de l'Anunciació a Maria en la literatura catalana contemporània:

Jacint Verdaguer, Josep Carner,
Quim Monzó i Núria Cadenes

*Rewritings on the Annunciation of the virgin Mary in
contemporary catalan literature:*

Jacint Verdaguer, Josep Carner, Quim Monzó i Núria Cadenes

J. ÀNGEL CANO MATEU

Universitat de València, Espanya

J.A.CanoMateu@uv.es

<https://orcid.org/0000-0002-5411-261X>

Citació: Cano Mateu, J. Àngel (2023). Reescriptures de l'Anunciació a Maria en la literatura catalana contemporània: Jacint Verdaguer, Josep Carner, Quim Monzó i Núria Cadenes. *Ítaca. Revista de Filologia*, (14), 15-40. <https://doi.org/10.14198/itaca.24886>

Resum: «Concebràs i tindràs un fill, i li posaràs el nom de Jesús», diu l'àngel Gabriel a Maria, que, tot i que verge i compromesa en matrimoni amb Josep, es reconeix serventa del Senyor i accepta la paraula del missatger de Déu. L'episodi bíblic de l'Anunciació, protagonitzat per la Mare de Déu i narrat a l'evangeli de sant Lluc (Lc 1,26-38) —a l'evangeli de sant Mateu (Mt 1,18-24) també apareix, però el protagonisme recau sobre Josep—, ha estat aprofitat al llarg de la història com a motiu per a noves interpretacions artístiques; pensem, per exemple, en els quadres de Fra Angelico, Sandro Botticelli, Jacopo Tintoretto o Dante Gabriel Rossetti, entre d'altres.

L'objectiu d'aquest article és analitzar-ne les reescriptures o relacions hipertextuals que diversos autors de la literatura catalana contemporània han realitzat: des de Jacint Verdaguer, al poemari *Jesús Infant: Betlem* (1891), fins a Núria Cadenes, al conte «M.» (AZ, 2009), passant per Josep Carner i el seu *Deu rondalles de Jesús Infant* (1904), o Quim Monzó, al relat «La sang del mes que ve» (*Mil cretins*, 2007), tots tenen en comú el punt de partida, això és, el mite de l'Anunciació a Maria. En aquest sentit, prenent com a model de referència Gérard Genette i el seu *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982), l'episodi bíblic actuarà com a text anterior A, o *hipotext*, mentre que



les obres dels autors catalans que se'n deriven farien de texts B, o *hipertexts*. És l'examen d'aquestes relacions de derivació —transformacions serioses o transposicions en Verdaguer i en Carner; transformacions lúdiques o paròdies en Monzó i en Cadenes— el que ens permetrà observar el tractament i les característiques que els escriptors donen a la figura de la Mare de Déu: un tractament que va des de l'acceptació del paper submís que el destí li té guardat fins al de revolta o al de subversió respecte a l'ordre establert.

Paraules clau: reescriptures, hipertextualitat, mites bíblics, l'Anunciació, literatura catalana contemporània, Jacint Verdaguer, Josep Carner, Quim Monzó, Núria Cadenes.

Abstract: «Behold, you will conceive in your womb and bear a son, and you shall name him Jesus», says the angel Gabriel to the Virgin Mary, who is betrothed to Joseph but recognises herself as a servant of the Lord and accepts the word of God's messenger. The biblical episode of the Annunciation, whose central figure is the Mother of God, is told in the Gospel of Saint Luke (Luke 1:26-38), though it also appears in the Gospel of Saint Matthew (Mt 1:18-24) but Joseph takes a leading role. It has been used throughout history as a reason for new artistic interpretations, for example, in the paintings of Fra Angelico, Sandro Botticelli, Jacopo Tintoretto, and Dante Gabriel Rossetti, among others.

The aim of this article is to analyse the rewritings, or the hypertextual relationships that several contemporary Catalan authors have made: from Jacint Verdaguer, in the book of poems *Jesús Infant: Betlem* (1891), to Núria Cadenes, in the short story «M.» (AZ, 2009), to Josep Carner with *Deu rondalles de Jesús Infant* (1904) and Quim Monzó with the story «La sang del mes que ve» (*Mil cretins*, 2007). They all share a common point of departure, i.e., the myth of the Annunciation. Taking Gérard Genette and his *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982) as a reference, this biblical episode would act as previous text A, or *hypotext*, while the works by Catalan authors that derive from it would be texts B, or *hypertexts*. An examination of these derived relationships allows us to observe how Verdaguer, Carner, Monzó, and Cadenes treat and characterize the Virgin Mary, from an acceptance of the submissive role that destiny has given her, to revolt and subversion of the established order.

Keywords: rewritings, biblical myths, the Annunciation, gospels, contemporary Catalan literature, Jacint Verdaguer, Josep Carner, Quim Monzó, Núria Cadenes.

Rebut: 21/04/2023, **Acceptat:** 20/05/2023

1. INTRODUCCIÓ

L'omnipresència del cristianisme en l'art, la literatura, el cinema, la música o les tradicions de les societats occidentals és indiscutible. No és l'objectiu d'aquest treball valorar o jutjar la manera en què aquesta religió n'ha esdevingut dominant al llarg dels segles, però hi ha un fet que és clar: les Sagrades Escripures són a la base de la nostra civilització, fins al punt que no cal haver-les llegides de la font original per conèixer-ne, a grans trets, determinades parts. Són nombrosos els exemples de pintors, escultors, escriptors, compositors o directors cinematogràfics que, des del Gènesi fins a l'Apocalipsi, hi han cercat influències per a les seues obres: recreacions d'Adam i Eva,¹ de la lluita entre David i Goliat, de la recol·lecció d'animals per part de Noè per a sobreviure al diluvi, entre molts d'altres episodis, han ajudat a fixar en l'imaginari col·lectiu aquests mites bíblics. Fins i tot, una sèrie de dibuixos animats tan popular com *The Simpsons*, n'ha parodiat alguns episodis, cosa que n'ha permès la difusió entre uns sectors de la societat —els adolescents, però també els més petits— possiblement més allunyats del contacte directe amb la Bíblia.

No podem oblidar tampoc les festivitats basades en els capítols biogràfics de Jesús, festivitats que marquen i distribueixen l'any. Per exemple, les de Setmana Santa o de Pasqua, en què es commemoren, per mitjà de misses i processons, la traïció i la crucifixió del Nostre Senyor (Dijous Sant i Divendres Sant), així com la resurrecció (Diumenge de Pasqua), o les vacances de Nadal, que inclouen la nit del 24 al 25 de desembre, en què se'n celebra el naixement (amb l'esperança, per part dels més petits, de l'arribada del Pare Noel, o l'acte de fer cagar el tió), i el dia 6 de gener, la festa de Reis o l'epifania del Senyor (la vespra, la mainada gaudeix de la cavalcada amb les

1. El lector interessat en les reelaboracions del mite d'Adam i Eva en la literatura catalana del període d'entreguerres pot consultar Carme Gregori (2018; 2019). La investigadora, que ha estudiat el mite judeocristià dels orígens en la literatura catalana d'aquesta època, analitza, des d'una perspectiva hipertextual, les reescriptures del mite que realitzen Pere Calders, Joan Santamaria, Carles Soldevila i Francesc Trabal, però, a més, ofereix una relació d'un conjunt d'obres sobre aquest episodi del Gènesi en la literatura catalana i en la literatura universal.

carrosses dels Reis d'Orient i els seus patges, i se'n va a dormir aviat per tal d'esperar que li deixen les joguines que ha demanat prèviament).

Aquests darrers episodis —el naixement i la manifestació de Déu en la persona de Jesús entre els éssers humans— formen part de la infantesa de Jesús, que s'estén des de la concepció immaculada del fill en Maria fins a l'edat de dotze anys. El mite de la nativitat i la infància del Nostre Senyor és, doncs, popularment conegut, almenys en les societats de tradició cristiana. L'origen, però, cal cercar-lo en el Nou Testament, concretament, en els evangelis de sant Mateu i de sant Lluc, que són els que l'arreglen; aquests dos es constitueixen, per tant, com a principal referent de l'imaginari literari i artístic sobre l'inici de la vida de Jesús. No obstant això, també cal tenir en compte les aportacions fetes pels evangelis apòcrifs així com les llegendes o les narracions de caràcter oral que s'han recollit², ja que són les que fixen, entre d'altres aspectes, que el nombre de savis d'Orient de l'evangeli de Mateu que visiten el nounat siga tres, que reben la categoria de «reis» i que s'anomenen Melcior, Gaspar i Baltasar.

La reescriptura d'aquest mite en la literatura catalana contemporània no és un fenomen inusual. Sense ànim d'exhaustivitat, en podem citar algunes referències bastant espaiades en el temps, com, per exemple, la trilogia poètica sobre *Jesús Infant*, de Jacint Verdaguer, confeccionada pels títols *Nazaret* (1890), *Betlem* (1891) i *La fugida a Egipte* (1893), que inclou els capítols sagrats sobre el naixement i els anys d'infantesa de Jesús recollits en els evangelis canònics esmentats, però que també incorpora elements dels apòcrifs, així com de llegendes que se'n deriven. Serafi Pitarra, a *El bressol de Jesús o en Garrofa i en Pallanga* (1891), hi arreplega la llegenda dels pastorets, igual com Josep Maria Folch i Torres a *Els pastorets o l'adveniment de l'infant Jesús* (1916), versió que va rebre una major acceptació. També trobem la teatralització de la vida del Nostre Senyor que realitzà Àngel Guimerà a *Jesús de Natzaret* (1894).

D'altra banda, hi ha la conversió en rondalles —i la consegüent dessacralització— dels texts sagrats a càrrec de Josep Carner a *Deu rondalles de Jesús Infant* (1904), en què, com Verdaguer, reescriu episodis —protagonitzats ací per animals— dels evangelis canònics, però també s'hi veuen influències

2. El lector interessat en la literatura catalana popular sobre els primers anys de vida de Jesús pot consultar Caterina Valriu (2015).

dels apòcrifs i de les llegendes medievals. Així mateix, sense abandonar la rondallística, convé destacar la sèrie de díhuit rondalles que porta per títol «Ecos de la vida de Jesús, Maria i Josep» (1909), incloses en el tom cinquè de l'*Aplec de rondalles mallorquines d'En Jordi d'es Racó*, d'Antoni M. Alcover (2016: 7-26), les deu primeres de les quals són dedicades a la nativitat de Jesús, la fugida cap a Egipte i el creixement de l'infant al recer dels pares.

En plena postguerra, Joan Oliver publicà a la seua tornada a Catalunya el poemari *Terra de naufragis* (1956), la primera part del qual, «Cinc nadales», revisita des d'una perspectiva irònica i crítica el mite del naixement de Jesús, i conté el poema «Raconto» (Oliver 1956: 26-28), on el jo poètic se situa entre els pocs privilegiats que assistiren a aquell primer pessebre. Més pròximes en el temps són les reelaboracions iròniques que en fa Quim Monzó: d'una banda, en el conte «Nadal blanc», inclòs a *Tres Nadals* (2003: 9-20), en què Maria dona a llum dos nens —Jesús Maria i Jesús Josep— en compte d'un; i, d'una altra, en la narració «La sang del mes que ve», recollida a *Mil cretins* (2007), en què aquesta es nega a tenir el fill anunciat per l'arcàngel Gabriel, com analitzarem més endavant. També estudiarem la reinterpretació d'aquest mateix episodi de l'Anunciació a càrrec de Núria Cadenes en el conte «M.», pertanyent al recull *AZ* (2009), en què l'escriptora ens presenta una Maria terrenal, amb ganes de gaudir dels desigs de la carn.

En tots aquests casos, el mite del naixement i la infantesa de Jesús actua, si apliquem el plantejament de Gérard Genette (1982), com a hipotext. El present article, però, centrarà l'interès només en algunes reelaboracions literàries catalanes d'un dels episodis biogràfics més coneguts del Nostre Senyor, com és el de l'Anunciació de l'arcàngel Gabriel a Maria: així doncs, s'analitzaran el poema «La Rosa de Jericó» (1891), de Jacint Verdaguer, la rondalla «La rata-pinyada» (1904), de Josep Carner, i els contes suara esmentats de «La sang del mes que ve» (2007), de Quim Monzó, i «M.» (2009), de Núria Cadenes. L'examen i la comparació ens permetran extraure una sèrie de conclusions sobre el tractament que fan els diversos escriptors del mite i, sobretot, del paper que cadascun dels quatre assigna a la Mare de Déu.

2. UNA ANÀLISI HIPERTEXTUAL DEL MITE BÍBLIC

2.1 *La proposta de Gérard Genette*

Gérard Genette, al seu *Palimpsestes. La littérature au second degré*, defineix i explica la hipertextualitat com una de les cinc relacions transtextuals existents, al costat de la intertextualitat, la paratextualitat, la metatextualitat i l'arxitektualitat; per la distinció i la claredat de conceptes i matisos, i per la quantitat i varietat d'exemples que hi aporta, prenem el model genetià com a principal referent a l'hora d'encarar-nos a la nostra anàlisi. D'acord amb l'investigador francès, cal entendre per relació hipertextual la relació existent entre un text B, o *hipertext*, i un text anterior A, o *hipotext*, una relació que va més enllà de la del simple comentari (Genette 1992: 13). Dit en altres paraules, i aplicat al present estudi: els hipertexts, o obres B, que correspondrien al poema de Jacint Verdaguer, a la rondalla de Josep Carner i als contes de Quim Monzó i Núria Cadenes, deriven de l'hipotext, o obra A, que hem identificat amb el mite bíblic de l'Anunciació a Maria.

Ara bé, com a conseqüència de les combinacions entre els dos tipus de relacions —la transformació, que opera en obres, i la imitació, que opera amb gèneres i estils (Genette 1992: 13-15)— i els tres règims —el seriós, el lúdic i el satíric—, Genette (1992: 42-45) estableix sis pràctiques hipertextuals: la transformació seriosa o transposició; la transformació lúdica o paròdia; la transformació satírica o *travestissement*; la imitació seriosa o *forgerie*; la imitació lúdica o pastitx, i la imitació satírica o *charge*. En els apartats següents intentarem justificar quin tipus de relació hipertextual efectuen cadascun dels quatre casos que ens ocupen.

2.2 *El mite de l'Anunciació com a hipotext*

El relat del naixement i de la infantesa —o dels primers dies de vida— de Jesús és, com ha quedat demostrat a l'inici, de sobres conegut, si més no, en les societats de tradició cristiana. Són, ja ho hem dit, els evangelis de sant Mateu i de sant Lluç els que recullen les peripècies del xiquet Jesús des de l'Anunciació per part de l'arcàngel Gabriel fins a la tornada a Natzaret, després del naixement a Betlem o la fugida a Egipte; aquests dos evangelis

esdevenen el principal referent de l'imaginari literari —i d'altres manifestacions artístiques— sobre l'inici de la vida del Nostre Senyor.

Pel que fa a l'evangeli de sant Mateu, comença amb l'extensa genealogia de Jesús (Mt 1,1-17) i el seu origen. Josep s'assabenta que la seua esposa Maria ha concebut un fill i decideix desfer en secret l'acord matrimonial, però l'aparició en somnis d'un àngel el fa canviar d'opinió quan li explica que aquest fill que Maria espera ha estat obra de l'Esperit Sant:

¹⁸Jesús, el Messies, va ser engendrat d'aquesta manera: Maria, la seva mare, estava compromesa en matrimoni amb Josep i, abans de viure junts, ella es trobà que havia concebut un fill per obra de l'Esperit Sant. ¹⁹Josep, el seu espòs, que era un home just i no volia difamar-la públicament, resolgué de desfer en secret l'acord matrimonial. ²⁰Ja havia pres aquesta decisió, quan se li va aparèixer en somnis un àngel del Senyor que li digué:

—Josep, fill de David, no tinguis por de prendre Maria, la teva esposa, a casa teva: el fruit que ella ha engendrat ve de l'Esperit Sant. ²¹Tindrà un fill, i li posaràs el nom de Jesús, perquè ell salvarà dels pecats el seu poble.

²²Tot això va succeir perquè es complís allò que el Senyor havia anunciat pel profeta: ²³*La verge concebrà i tindrà un fill, i li posaran el nom d'Emmanuel*, que vol dir «Déu amb nosaltres».

²⁴Quan Josep es despertà, va fer el que l'àngel del Senyor li havia manat i va prendre a casa la seva esposa. ²⁵No hi havia tingut relacions conjugals quan ella tingué el fill. I Josep li va posar el nom de Jesús. (Mt 1, 18-25)³

A continuació, en el següent capítol, es narra la visita i l'adoració d'uns savis d'Orient que, seguint una estrella i encaminats pel rei Herodes —el qual vol saber on és l'infant que esdevindrà rei dels jueus per tal d'assassinar-lo—, arriben a Betlem i li porten or, encens i mirra (Mt 2,1-12). Després ve la fugida cap a Egipte, propiciada, de nou, per l'aparició d'un àngel en somnis a Josep, a qui avisa que Herodes busca el nen per eliminar-lo

3. Els fragments dels evangelis i d'altres episodis bíblics que reproduïrem al llarg de l'article estan extrets de la *Bíblia Catalana. Traducció interconfessional* (BCI) (2011).

(Mt 2,13-15); la matança a Betlem dels infants menors de dos anys per part d'aquest rei, que s'ha sentit humiliat pels savis (Mt 2,16-18); i, en darrer lloc, el retorn d'Egipte a Natzaret, ja que a Judea, una vegada mort Herodes, hi regnava el seu fill Arquelau (Mt 2,19-23).

Quant a l'evangeli de sant Lluc, més extens que el de sant Mateu, s'inicia amb un pròleg en què el mateix evangelista ens explica el mètode que emprà per exposar-nos els fets (Lc 1,1-4). Tot seguit, trobem l'anunci del naixement de Joan Baptista que l'arcàngel Gabriel fa a Zacaries, la dona del qual —Elisabet— era estèril (Lc 1,5-25), i, en acabant, l'anunci del naixement de Jesús per part del mateix arcàngel a Maria, que era verge:

²⁶El sisè mes, Déu envià l'àngel Gabriel en un poble de Galilea anomenat Natzaret, ²⁷a una noia verge, compromesa en matrimoni amb un home de la casa de David que es deia Josep. El nom de la noia era Maria. ²⁸L'àngel entrà a trobar-la i li digué:

—Déu te guard, plena de la gràcia del Senyor! Ell és amb tu. ²⁹Ella es va torbar en sentir aquestes paraules i pensava per què la saludava així. ³⁰L'àngel li digué:

—No tinguis por, Maria. Has trobat gràcia davant de Déu. ³¹Concebràs i tindràs un fill, i li posaràs el nom de Jesús. ³²Serà gran i l'anomenaran Fill de l'Altíssim. El Senyor Déu li donarà el tron de David, el seu pare. ³³Regnarà per sempre sobre el poble de Jacob, i el seu regnat no tindrà fi.

³⁴Maria preguntà a l'àngel:

—Com podrà ser això, si jo soc verge?

³⁵L'àngel li respongué:

—L'Esperit Sant vindrà sobre teu i el poder de l'Altíssim et cobrirà amb la seva ombra; per això el fruit que naixerà serà sant i l'anomenaran Fill de Déu. ³⁶També Elisabet, la teva parenta, ha concebut un fill a les seves velleses; ella, que era tinguda per estèril, ja es troba al sisè mes, ³⁷perquè per a Déu no hi ha res impossible.

³⁸Maria va dir:

—Soc la serventa del Senyor: que es compleixi en mi la teva paraula.

I l'àngel es va retirar. (Lc 1,26-38)

Continua el relat amb la visita de Maria a la seua parenta Elisabet (Lc 1,39-45); el càntic de Maria, o *Magnificat*, en què aquesta expressa la joia que sent per portar dins el Senyor (Lc 1,46-56); el naixement i la circumcisió de Joan Baptista (Lc 1,57-66); el càntic d'aquest (Lc 1,67-79); i, finalment, la creixença de Joan Baptista (Lc 1,80). El segon capítol, més centrat ja en el nen Jesús, en conté el naixement i la circumcisió, a més de l'episodi de l'adoració dels pastors (Lc 2,1-21); la presentació, d'acord amb la Llei del Senyor, de l'infant Jesús al temple, on trobarà l'ancià Simeó, que cantarà el famós *Nunc dimittis*, i la profetessa Anna (Lc 2,22-38); la seua creixença a Natzaret (Lc 2,39-40), i l'anada, als dotze anys, al temple, on s'envoltarà de mestres i hi enraonarà amb ells (Lc 2,41-52).

Com hem vist, a banda dels episodis sobre el naixement de Jesús — amb nombroses variacions entre sant Mateu i sant Lluc⁴ — i sobre la visita i l'adoració al nounat per part d'uns personatges *enigmàtics* — uns savis d'Orient que van darrere de l'estrella que els marca el camí fins a Jesús, en Mateu; uns pastors que reben la notícia del naixement per part d'un àngel i el seu estol, en Lluc —, l'altre element en què els dos evangelis, amb significatives diferències, coincideixen és, justament, el motiu de l'Anunciació per part d'un àngel: en l'evangeli de Mateu, a Josep; en el de Lluc, amb nom propi —l'arcàngel Gabriel—, a Maria. Tanmateix, convé destacar el diferent paper que juguen les figures de Josep i de Maria en un evangeli i en l'altre. En el cas del fuster, mentre que en el de Mateu se'ns presenta com un home just que no vol difamar la seua esposa en públic quan s'assabenta que ha concebut un fill i simplement pretén desfer en secret el matrimoni, en l'evangeli de Lluc només se'ns indica que era l'home amb el qual Maria estava compromesa. Respecte a la verge, en l'evangeli de Mateu té un paper secundari, atès que només hi apareix de nom com a esposa de Josep i futura mare de Jesús, a més de ser el pretext per a realçar el tarannà just del fuster,

4. En el cas de l'evangeli de Mateu, el naixement únicament s'esmenta en l'últim versicle del primer capítol —«No hi havia tingut relacions conjugals quan ella tingué el fill. I Josep li va posar el nom de Jesús» (Mt 1,25) — i a l'inici del segon, on s'indica que va arribar al món a Betlem (Mt 2,1). En l'evangeli de Lluc, en canvi, s'explica que fou mentre Josep i Maria eren a Betlem per inscriure-se'n tots dos al cens, quan, a Maria, «se li van complir els dies i va infantar el seu primogènit; el va faixar amb bolquers i el posà en una menjadora, perquè no hi havia lloc per a ells a la sala de l'hostal» (Lc 2,6-7).

que no la vol difamar. En l'evangeli de Lluc, en canvi, té veu, però només per acceptar a ulls clucs, com a «serventa del Senyor», la missió que se li ha encomanat d'engendrar Jesús.

Una ràpida ullada als evangelis posteriors i alternatius als canònics que no foren acceptats per la Bíblia, això és, els evangelis apòcrifs, ens permet comprovar que ambdós relats s'hi fusionen. En aquest sentit, l'episodi recollit en el Protoevangeli de Jaume beu directament del relat de sant Lluc, amb l'afegitó que, de les dues aparicions de l'àngel que s'hi esdevenen, la primera succeeix mentre la protagonista omplia una gerra d'aigua, i la segona, mentre cosia la porpra (ProJm 11, 1-3); no obstant això, més endavant hi ha un capítol centrat en la tornada de Josep, que s'entristeix i s'enfurisma en adonar-se de l'embaràs de Maria (ProJm 13, 1-3) i un altre que narra l'aparició de l'àngel per calmar-lo (ProJm 14, 1-2), els quals recorden l'evangeli de Mateu. L'Evangeli del Pseudo-Mateu recull pràcticament els mateixos fets que l'anterior (PsMt 9, 1-2; 10, 1-2; 11, 1-2), encara que l'Anunciació té lloc en dos dies i amb dos personatges diferents: en el primer, és un àngel el que apareix; al cap de tres dies, un jove d'una bellesa inefable s'hi presenta. Maria, per la seua banda, esdevé «santuari» per al Senyor.

Amb tot, es pot considerar que ha estat la versió recollida a l'evangeli de sant Lluc, protagonitzada per la Mare de Déu, la més divulgada i la més aprofitada al llarg de la història com a motiu per a noves interpretacions artístiques; pensem, per exemple, en els quadres de Fra Angelico, de Sandro Botticelli, de Jacopo Tintoretto o de Dante Gabriel Rossetti, entre d'altres. Justament, el títol del quadre amb aquest motiu de l'artista preraphaelita londinenc, «Ecce Ancilla Domini» (1850) —procedent del mateix evangeli de Lluc: «Ecce ancilla Domini, fiat mihi secundum verbum tuum», això és, «Soc la serventa del Senyor: que es compleixi en mi la teva paraula»—, ens serveix d'excusa per traure a col·lació l'arquetip femení de la dona màrtir, l'*ancilla Domini*, la qual es troba entre la *donna angelicata* i la *belle sans merci* o *femme fatale* (Maestre Brotons 2020: 336-337). Al capdavall, doncs, aquest és el paper que, tradicionalment, se li ha atribuït a Maria: el de l'esclava de Déu, el de l'esposa celestial que ha de morir per a unir-se amb la divinitat, però que ha de sofrir «el turment per a purificar-se i assolir la comunió amb Déu, és a dir, el càstig i el dolor» (Maestre Brotons 2020: 337-338).

Sense abandonar encara els preraphaelites, per als quals l'Anunciació era un motiu força recurrent (Cerdà 2017), a casa nostra, també Alexandre de

Riquer va pintar-ne un quadre el 1893 amb una Mare de Déu agenollada i amb els braços oberts en un camp —a la part dreta— i l'arribada de l'àngel, gairebé transparent —a la part esquerra. Pel seu costat, Lluís Via va traduir diversos poemes de Lorenzo Stecchetti en el volum *A mitja veu* (1920), com el títol, precisament, «L'Anunciació», que es va incorporar més endavant a *Poesies* (1924).

Unes dècades més tard, el 1952, en aquest cas, a càrrec de Joan Fuster —i amb el muntatge sota la direcció de Francesc de Paula Burguera—, s'estrenava a les festes de la coronació de la Mare de Déu de Sales, a Sueca, *La bona nova a Maria*, una traducció del text teatral *L'Annonce faite à Marie* (1911), de Paul Claudel. És a dir, que, una vegada més, queda demostrada la presència del mite en les nostres lletres.

Aquestes breus pinzellades, d'altra banda, també il·lustren que el mite de l'Anunciació ha esdevingut, d'acord amb els experts (Siganos 1993: 27; Herrero 2006: 65), un mite *literaritzat*, atès que, com a tret específic, es tracta d'una adaptació o reformulació individual d'un relat arcaic compartit col·lectivament per una cultura o un poble, la font del qual cal cercar-la en un mite religiós ancestral. Tot seguit, comprovarem com Jacint Verdaguer, Josep Carner, Quim Monzó o Núria Cadenes *literaritzen*, reescriuen, l'anunci de l'embaràs a Maria.

2.3 Els hipertexts

2.3.1 «La Rosa de Jericó», de Jacint Verdaguer (*Jesús Infant: Betlem*, 1891)

Entre el 1890 i el 1893, Jacint Verdaguer va publicar, com a llibres independents, la trilogia poètica dedicada al nen Jesús: *Jesús Infant: Nazaret* (1890), *Jesús Infant: Betlem* (1891) i *Jesús Infant: La fugida cap a Egipte* (1893). Tres anys més tard, els recollia i els integrava en un sol volum: *Jesús Infant. Tres parts*. No obstant això, sembla que la inspiració per a escriure una trilogia sobre els primers anys de vida de Jesús sorgí a partir del viatge que feu a Terra Santa el 1886 (Massot 2003: 61; Pinyol 2013: 603)⁵ i se

5. Tanmateix, uns anys abans, ja havia dedicat alguns poemes al tema de la infantesa de Jesús: en són exemples «Jesús infant», inclòs a *Idil·lis i cants místics*

situa en la línia de la configuració i divulgació del culte a la Sagrada Família de finals del segle XIX, promogut «per la Santa seu amb la idea de donar, per fer front als “estralls” produïts per la revolució industrial, un model de família “obrera”» (Molas 2003: 567)⁶.

Dels tres volums, el que ens interessa és el segon per ordre cronològic de publicació, encara que el primer en l'ordre de narració de la biografia de Jesús: *Jesús Infant: Betlem*. Aquest està compost de vint-i-tres poemes (vint-i-quatre si comptem el que actua a mode d'introducció, «Als infants») que reescriuen els episodis que van des de l'Anunciació, amb «La Rosa de Jericó», fins a la matança dels infants de Betlem a mans d'Herodes i la posterior fugida de la Sagrada Família per tal que el rei no assassine l'infant, amb «La Cova de la llet». En un treball en què analitzàvem des d'un punt de vista hipertextual la trilogia (Cano 2020a: 140-144), vam comprovar com amb aquests dos poemes assenyalats ja s'observa que Verdaguer alterna i entremescla els dos evangelis canònics: l'episodi de l'Anunciació reelaborat està més pròxim, com tot seguit examinarem, a l'evangeli de Lluc, mentre que l'assassinat d'Herodes dels menors de dos anys només és recollit per Mateu (Mt 2, 16-18). No obstant això, volem centrar-nos en el primer poema esmentat, «La Rosa de Jericó», que reproduïm a continuació:

Verbum caro factum est.

En sa cambreta humil
pregant està Maria,
Maria està pregant
mentres lo món dormia.
Lo sol a l'Orient
per veure-la sortia.
Ella no el mira, no,
sol més bonic somnia;

(1879), o «A Betlem» i «Lo noi de la mare», recollits a *Càntics* (1889), que són a la base, aquests dos darrers, dels poemes «Pastors i Reis» i «Cançó de la Verge», publicats a *Jesús Infant: Betlem*.

6. D'altra banda, Ramon Pinyol (2013: 603) aporta més exemples de la difusió d'aquesta devoció de la Sagrada Família en territori català, com són els dos ordes religiosos fundats pel sant Josep Manyanet o el temple expiatori d'Antoni Gaudí.

lo sol que està esperant
mai més se li pondria.

En son clavelliner
un roseret tenia,
roser de Jericó
que poncellar volia.
Sola regor que beu
de sos ullets venia,
quan Ella mira el cel
la llum si en baixaria.

Un Àngel n'ha baixat
dient-li: —Ave Maria,
lo Senyor és amb Vós
i amb tots los homes sia.—
La Verge li respon:
—Sa voluntat és mia;
sa esclava la té ací
que el cor li donaria.—

Sobre Ella un blanc Colom
ses ales estenia,
i amb la claror del Verb
la Verge resplendia.
Lo món s'omple de llum,
lo cel de melodia,
i al test del finestró
la rosa mig s'obria.

Desvetlla't, oh, Betlem,
enrama l'Establia,
guarneix-la com pitxer
amb or i pedreria,
que en tu de Jericó
la Rosa floriria. (Verdaguer 1974: 459-460)

El poema, d'acord amb la proposta genettiana sobre els tipus de relacions i de règims, és una transformació seriosa o transposició, efectuada a partir de la versificació del mite religiós (Genette 1992: 300). Pel que fa

al contingut, barreja dues situacions paral·leles: per un cantó, hi ha Maria pregant de nit fins que l'àngel davalla per donar-li'n l'anunci; per un altre, hi ha una rosa d'un roser de Jericó que vol traure poncelles. El clímax s'aconsegueix quan, gràcies a l'aparició d'un colom blanc, conflueixen el desig de la verge de ser «esclava» del Senyor —veiem, per tant, que els versos són més fidels a Lluc que a Mateu— i el de la flor, que per fi comença a obrir-se. En l'última estrofa, per mitjà de la metàfora, es representa el futur naixement i creixement de Jesús amb el floriment de la rosa de Jericó.

La referència a aquesta flor recorda els versicles del llibre de Siràcida o l'Eclesiàstic, quan la Saviesa diu: «M'hi he fet gran com la palmera d'Enguedí, / com el roser que brota a Jericó, / com la bella olivera de la plana; / com un plàtan hi he crescut» (Ecl. 24, 14), això és, que s'ha estès per tot el territori d'Israel. També hi ha altres llegendes sobre els poders de resurrecció de la flor, que acompanya Jesús. En qualsevol cas, aquesta referència ens permet considerar el títol del poema, segons la classificació de Gérard Genette (2002: 85-89), com a temàtic metafòric, ja que, si bé no conté cap al·lusió directa a l'Anunciació, és innegable el poder simbòlic que s'atribueix a la flor. Tampoc no podem oblidar, però, que es troba inserit en un poemari, el títol del qual —*Jesús Infant: Betlem*— ens forneix de les pistes necessàries per a acotar-ne la interpretació; parafrasejant l'investigador francès, aquest element paratextual constitueix un dels contractes d'hipertextualitat més explícits i exactes, a més de comunicar allò essencial per entrar-ne en el joc (Genette 1992: 516).

D'altra banda, el poema ompli buits o el·lipsis propis dels evangelis; més enllà de la presència de la rosa de Jericó, absent en l'hipotext, hi ha diversos elements que inclou Verdguer però no l'evangeli: per exemple, el moment del dia en què té lloc l'acció —de nit— o l'activitat que feia Maria quan hi arribà l'àngel —pregar—, així com la vinguda d'un colom blanc. De fet, en els versicles sobre l'origen de Jesús no s'esmenta l'aparició de cap animal, ni tan sols el colom com a encarnació de l'Esperit Sant; no serà fins a l'episodi del baptisme de Jesús, narrat més endavant, quan l'ocell descendisca del cel (Mt 3,16; Lc 3,21-22). Tanmateix, al poema no hi ha la sorpresa de Maria per quedar-se embarassada tot i ser verge, com sí que ho apuntava Lluc. I un detall curiós: mentre que l'evangelista emmarca la narració a Natzaret, Verdguer ho fa a Betlem.

En aquest sentit, no hi ha dubte que el poema efectua una transformació semàntica, és a dir, una transformació temàtica que afecta la significació de

l'hipotext, la qual implica, com a conseqüència, una transposició diegètica (modificació del marc espacial) i una transposició pragmàtica (modificació dels esdeveniments de la trama) (Genette 1992: 418). Ara bé, tenint en compte que el mite de l'Anunciació actua ací —és el primer poema del volum— com a pòrtic per als moments del naixement i de la infantesa, que són el pas previ a la introducció de la vida pública de Jesús en els respectius evangelis del Nou Testament (Aranda 1978: 794), no podem considerar que Verdaguer arribe a realitzar-ne una transvaloració (Genette 1992: 483); l'objectiu del poeta de Folgueroles no era canviar el sistema de valors, sinó que cercava divulgar el culte i la passió per la Sagrada Família, la tornada als orígens (Cano 2020a: 153).

2.3.2 «La rata-pinyada», de Josep Carner (*Deu rondalles de Jesús Infant*, 1904)

El 1904 va veure la llum *Deu rondalles de Jesús Infant*, de Josep Carner: deu històries —en realitat, dotze, si en comptem la primera i la darrera, amb funció de pròleg i epíleg, respectivament, tot i que sense cap anècdota de la vida del Nostre Senyor— protagonitzades per animals que narren el naixement i els primers anys de Jesús fins a l'arribada a Natzaret. No obstant això, la majoria d'aquestes rondalles ja havien aparegut entre finals de 1902 i principis del mateix 1904 a *La Veu de Catalunya* (Cano 2020b: 351)⁷.

Per fer-ne cinc cèntims, delimitarem quins episodis bíblics trobem en cadascuna de les deu rondalles, i comprovarem que Carner també en barreja de l'evangeli de Mateu i del de Lluc. En la primera rondalla, «La rata-pinyada», hi ha el motiu de l'Anunciació, mentre que, en «El bou», el pretext és el naixement de Jesús, al qual assisteix l'animal protagonista que, a més a més, és filòsof. La tercera rondalla, «La tórtora», es basa en la presentació de Jesús en el temple, i a «L'aranya» trobem, amb un pes important en la narració, la visita dels savis, però també l'adoració dels pastors. En «La somera», aquest animal és el que ajuda l'Home, la Dona i el Noi (excepte en

7. En un treball anterior (Cano 2020b: 351-354), descrivíem, a partir, sobretot, de l'estudi de Jaume Aulet (1990), l'aventura de les diferents edicions i traduccions de les rondalles, així com la seua recepció.

la rondalla de «La tórtora», els noms de Josep, Maria i Jesús són substituïts pels genèrics Home, Dona i Infant o Noi, amb majúscula) en la fugida cap a Egipte, on manté un diàleg interessant amb l'Esfinx. A «Libis», considerat un animal sagrat a l'Antic Egipte, simplement es comenten detalls de la vida en aquell país, mentre que a «El conill» aquest juga amb l'Infant i se'n tornen de territori egipci. «El papalló» és un simple episodi familiar de transició en què aquest insecte cerca una terra càlida i acollidora, i només la troba davant la presència de la Dona, que representa la Primavera, l'Home, que porta una vara amb una Flor blanca al cim, i l'Infant, que per a l'animaló és el Sol que no s'apaga, cosa que lliga amb el motiu de la llum reveladora associat a Jesús present, per exemple, en l'evangeli de Joan (Jn 3,19-21). En «L'orenel», en canvi, es reprenen els passatges biogràfics de Jesús i hi llegim l'anada al Temple, on hi ha els mestres que enraonen amb l'Infant. L'última rondalla, «El corc», conté la fi de la infantesa, on, amb una prolepsis en forma de profecia, descobrim el destí de Jesús, el qual està construint-se la creu on acabarà crucificat. El final d'aquesta rondalla coincideix, a més, amb el final de la narració de l'etapa infantil que conta l'evangeli de Lluç, com ho demostra la reproducció literal de l'últim versicle del capítol segon: «I diu sant Lluç, II, 52: "I Jesús creixia en saviesa, i en edat, i en gràcia davant de Déu i dels homes."» (Carner 1968: 856).

Centrem-nos ara en «La rata-pinyada» —de títol temàtic, atès el protagonisme de l'animal—, que ens permetrà extraure conclusions sobre el procés de dessacralització i desmitificació del mite religiós que Josep Carner hi porta a terme. En aquesta primera rondalla, una rata-penyada destorba la pau familiar de l'Home, un fuster «molt treballador, poc amic d'enraonar, fort i pacient», i la Dona, «tota joveneta» i «un tros de pa» (1968: 840). Amb aquest objectiu, li confessa a l'Home que la Dona porta un anell d'or —símbol del matrimoni— en el dit petit, un anell d'or que, evidentment, ell no l'hi ha posat. Abans, però, el narrador ens ha explicat que la responsable fou una Coloma blanca. L'Home, com a conseqüència d'aquesta *infidelitat*, s'entristeix: «Ell, que es creia ésser feliç, es trobava davant un secret; la seva Dona ja no l'estimava. Fins una vegada va arrencar un plor; que veure plorant un home amb barba fa una pena!» (1968: 841). La rata-penyada li ho recorda durant tres dies, per la qual cosa l'Home decideix allunyar-se'n, però l'aparició d'un Àngel que li revela la veritat —una veritat que ja fa estona que sap el lector— en desfà l'entrellat. En un acte involuntari per part del fuster, la rata-penyada acaba esclafada per la vara d'aquest.

Com sabem, es tracta del motiu de l'Anunciació, present als evangelis de Mateu i de Lluc. Tanmateix, en aquests, com dèiem abans, no s'esmenta l'aparició de cap animal. El mateix ocorre amb la reacció de Josep davant el descobriment de l'anell al dit de la seua esposa: en l'evangeli de Mateu, només se'ns indica que el fuster, un home just, com que no volia difamar Maria públicament, decidí trencar l'acord matrimonial en secret, però l'Àngel se li aparegué i ho impedí; en el de Lluc, en canvi, només apareix de nom com l'home amb qui s'havia compromès Maria. Carner, en aquesta rondalla, ens permet accedir al món interior del personatge: assabentar-se del secret l'entristeix, el fa plorar; és la conseqüència de sentir-se enganyat, un sentiment en què ens podem veure reflectits nosaltres mateixos com a lectors. No és de bades que Carner utilitze els genèrics «Home», «Dona» i «Infant» o «Noi»; la desindividualització dels noms dels personatges bíblics ajuda a la identificació del lector.

Paral·lelament, és la irrupció de l'Àngel i la seua confessió a l'Home allò que aproxima aquest relat a l'evangeli de Mateu —recordem també que el Protoevangeli de Jaume i l'Evangeli de Pseudo-Mateu dedicaven uns versicles a la consolació. En el de Lluc, ja ho hem vist, a pesar de l'aparició de l'àngel Gabriel, el nom de Josep només s'entén com un complement de Maria, que podríem dir que és el personatge principal d'aquests versicles.

Pel que fa al gènere narratiu en què s'inscriu, observem alguns trets prototípics del gènere rondallístic. Més enllà de l'atribució de qualitats humanes a la rata-penada —dialoga amb l'Home, demostra una relativa maldat—, el primer que llegim és una de les fórmules inicials característiques de les rondalles, la qual, en aquest cas, en situa l'acció, encara que a l'evangeli de sant Mateu no hi aparega un lloc concret per a l'episodi: «Veu's aquí que a Betlem fa una pila de temps que hi havia un Home i una Dona que vivien en santa pau» (1968: 840). També trobem l'esquema maniqueu de bons i dolents, tot i que siga d'una manera simple, o el que Carme Oriol (2002: 41), parafrasejant el folklorista Axel Olrik, denomina «lleï del contrast». La rata-penada, que representa el diable i, per tant, el mal, té com a gran adversària la coloma blanca, símbol del Nostre Senyor i, doncs, del bé; de fet, es posa molt d'èmfasi en la descripció d'una atmosfera d'harmonia, de bonhomia, perquè, amb l'entrada en escena de l'animal que dona nom a la rondalla, el contrast funcione millor. Per això, en el desenllaç, els bons acaben venent els dolents: l'Home, pel qual sentim simpatia, respira alleujat i, sense pretendre-ho, mata la rata-penada. Amb aquesta cloenda —el focus

en el personatge amb què empatitzem a la fi de la rondalla—, a més, també es compleix la «llei de la importància de la posició final» (Oriol 2002: 41), pròpia del gènere.

Encara podríem comentar algunes lleis més de la narrativa oral, com la «llei de la repetició» o la «llei de dos en escena» (Oriol 2002: 40), presents en «La rata-pinyada». Respecte a la primera, llegim la reiteració del gerundi «decandint» per remarcar la intensitat dels sentiments de l'Home després del descobriment del secret («I el pobre s'anava decandint, decandint»). Quant a la segona, se segueix la llei segons la qual el nombre màxim de personatges que realitzen accions simultànies és de dos: o bé la Coloma blanca i la dona, o bé la rata-penyada i l'Home, o bé l'Home i l'Àngel.

Tampoc la durada de tres dies i tres nits que l'Home passa capcot no és casual: tant Amades (1982: 110) com Oriol (2002: 40) remarquen la freqüència d'aquest número en les rondalles. Per acabar, l'últim paràgraf, iniciat amb la interpel·lació directa als lectors i acabat amb la informació entre parèntesis sobre els patrons de cada poble, és una mostra més d'acostament a l'oralitat: «Ja ho veieu, si és de dolent el dimoni! Déu ens guardi i la Verge Santíssima i Sant... (aquí es diu el nom del Patró del poble)» (1968: 841).

Comprat i debatut, Carner realitza una transformació seriosa o transposició; així, el pas d'un evangeli a una rondalla, d'un episodi sagrat a un conte popular, comporta una dessacralització i desmitificació. Igualment, com en el poema de Verdaguer, aquesta narració ompli espais dels evangelis canònics, a més de canviar-ne els protagonistes; hi ha, doncs, una transformació semàntica que comporta una transposició pragmàtica (a més dels esdeveniments, es canvien les conductes constitutives de la trama).

Si férem una anàlisi global de l'obra, veuríem que les escenes bíbliques, la majoria de vegades, tenen una presència sintètica a causa de la seua universalitat i serveixen, en realitat, per a lligar aquesta proposta carneriana que pretén superar l'estricta finalitat moralitzant. Segons Pep Paré (2007: 30-31), Carner se centra, més que en l'aspecte moral, en l'ètica, «que pretén la fixació d'uns valors més intrínsecament individuals que consolidin l'ànima del lector d'acord amb una determinada visió de l'humanisme», raó per la qual «aquesta ètica individual, que no individualista, garantirà la idealitat d'una societat civil més clàssica i mediterrània».

En aquest sentit, hi ha una transvaloració (Genette 1992: 483). L'anècdota bíblica esdevé categoria: el protagonisme d'aquests animals que parlen,

pensen i actuen com a humans, i la desindividualització dels personatges de la Sagrada Família en els genèrics Home, Dona i Infant/Noi, van en la línia que apuntava Paré; el lector es pot identificar fàcilment amb l'Home de «La rata-pinyada». A *Deu rondalles de Jesús Infant*, Josep Carner reclama la pervivència d'una idea molt concreta d'infantesa més pròpia d'un món en decadència; de fet, a l'epíleg, el mosquit protagonista sentència que la infantesa ideal exalçada al llarg de l'obra no existeix. El missatge o el dogma catòlic queden, doncs, en un nivell secundari.

2.3.3 «La sang del mes que ve», de Quim Monzó (*Mil cretins*, 2007)

El lector coneixedor de la narrativa de Quim Monzó sabrà que un dels mecanismes que té per a elaborar contes és el de recórrer a la tradició: per posar només uns exemples, hi ha «La bella dorment» o «Una nit», que reinterpreten el motiu de la bella dorment; o «La fauna», que remet als dibuixos animats de *Tom i Jerry*; o «Fam i set de justícia» i «Les llibertats helvètiques», a partir dels mites de Robin Hood i Guillem Tell, respectivament; o «Pigmalió», que reelabora el mite ovidià aplegat a les *Metamorfosis*. Carme Gregori (2008) ha analitzat amb profunditat aquestes i altres reescriptures de l'obra monzoniana per comprovar que l'escriptor posa en dubte els tòpics de la tradició —que apleguen la ideologia dominant— fins al punt d'arribar a subvertir-los.

«La sang del mes que ve» és un dels dèneu contes que componen *Mil cretins* (2007); Monzó pren el motiu de l'Anunciació segons l'evangeli de Lluc com a hipotext. Ara bé, si ens haguérem de guiar pel títol, costaria força trobar-hi la relació hipertextual, ja que, a diferència, per exemple, de «La Rosa de Jericó», no conté cap element que remeta a les Sagrades Escrip- tures; tampoc el títol *Mil cretins* hi guarda cap connexió. És, però, després de la lectura, que entenem que aquesta «sang del mes que ve» es refereix a la menstruació de Maria, senyal inequívoc que l'anunci de l'arcàngel no ha tingut èxit:

Durant el regnat del bon rei Herodes viu a l'aspre poble de Natzaret una dona anomenada Maria, casada amb un fuster afable, en Josep.

Un matí magnífic de primavera, l'arcàngel Gabriel visita la dona i li diu: «Déu t'ha concedit la seva gràcia, Maria: el Senyor és amb tu».

Les paraules de l'alat l'atorrollen. ¿Per què saluda amb tant de protocol? L'arcàngel parla: «Déu ha decidit que tindràs un fill; li diràs Jesús».

A la Maria li costa d'entendre què vol dir i per això l'arcàngel l'hi repeteix: «Cap por, Maria. Déu t'ha concedit la gràcia d'un fill; li diràs Jesús».

Però la Maria s'hi nega en redó. «¿Com que no?», es desconcerta l'arcàngel. La Maria no es fa enrere: «Ni parlar-ne. No hi estic d'acord. No tindrè aquest fill». (Monzó 2009: 127)

Monzó, per autoconsciència (Genette 1992: 335; Gregori 2008: 61), conforma un relat gairebé idèntic al de l'evangeli però amb un gir final en la decisió de Maria, la qual es nega a portar al món Jesús. De fet, la sorpresa inicial, al contrari que en el text bíblic, no és per la possibilitat que pugui concebre un fill si és verge, sinó perquè no entén el motiu de tant de protocol per part de l'àngel. Es passa, doncs, de la Maria que encarnava l'arquetip de l'*ancilla Domini* a una Maria conscient de la seua capacitat per a decidir, una Maria més pròpia dels temps actuals que es corresponen amb els del lector; com assenyala Gregori (2008: 76), «adquireix un poder que es revela decisiu en la conformació del mite religiós: el no de Maria esborra en un instant dos mil anys de cultura cristiana».

La relació de derivació, segons Genette, dona lloc a una transformació lúdica, a una paròdia; per mitjà de la ironia —ben marcada ja des del principi: «Durant el regnat del bon rei Herodes»—, com un divertiment, l'escriptor barceloní provoca un canvi en els pilars de la cultura occidental, uns pilars, això sí, que s'hi mostren tan fràgils i dependents de l'atzar que una sola paraula, un simple «no», és capaç de fer-los tremolar. Resulta curiós i, segurament, gens atzarós, d'altra banda, el ritme ternari d'aquesta negació («Ni parlar-ne. No hi estic d'acord. No tindrè aquest fill»): per un costat, com en el cas de la rondalla de Carner, el tres és un número freqüent en els relats de la tradició oral, de manera que Monzó també *rebaixa*, dessacralitza, l'evangeli; per un altre, recorda el famós episodi de la triple negació de Pere arreplegat als evangelis (Mt 26,31-35; Mc 14,27-31; Lc 22,31-34; Jn 13,36-38), amb la particularitat que, si la negació mariana de la versió monzoniana s'haguera produït, la de l'amic no hi hauria pogut tenir lloc perquè no hi haguera existit Jesús.

L'escriptor realitza, doncs, una transformació semàntica que afecta el sentit de l'hipotext i que porta aparellada una transformació pragmàtica. Sense cap mena de dubte, assistim a una transvaloració dels valors tradicionals: l'autor compromet «els fonaments culturals que sostenen la nostra manera d'entendre el món» i «el fet mateix que la ideologia és una construcció cultural vehiculada i difosa mitjançant els mites col·lectius», uns mites que tenen funció consoladora i que pretenen originar en el lector el sentiment de conformitat amb un ordre del món presentat com a bo, just i moral (Gregori 2008: 88-89). Monzó canvia aquest sistema de valors, propi de la ideologia dominant i amb la finalitat de fer creure sobre l'«encaix de l'individu en el món», a través d'un examen sobre «els factors del desajustament d'aquesta mateixa relació, substituint el miratge per una mirada reveladora que interroga o simplement constata la condició del subjecte» (Gregori 2008: 89).

2.3.4 «M.», de Núria Cadenes (AZ, 2009)

El darrer exemple de reescriptura de l'Anunciació a Maria que examinarem és el relat «M.», de Núria Cadenes, inclòs en AZ, llibre amb què guanyà el Premi de Narrativa Ciutat d'Elx el 2008. En aquest volum, els contes —vint-i-sis— s'ordenen per ordre alfabètic i porten per títol el nom propi del personatge protagonista; tots excepte dos, «H.» i «M.», justament uns contes que podríem considerar feministes, ja que poden servir com a fòrum per a les dones així com per promoure'n la presa de consciència (Eagleton 1996). Pel que fa al primer, malgrat que no és aquest l'espai per parlar-ne, el protagonista amb la lletra H. és Adolf Hitler, el qual és humiliat, d'una banda, per la mare, que sempre li deia que va nàixer de cul, i, d'una altra, per la Sara, una xica que li agrada, segurament d'origen jueu, i que, instants abans de ser enviada a morir, li llança una escopinada (Cadenes 2009: 58). Quant al segon, que és el que ens interessa, aquesta M. no és una altra que Maria, la Mare de Déu, però, com succeïa amb el cas de Monzó, el títol se'ns presenta enigmàtic i només el podrem completar en llegir el relat:

Oh, deixa-ho estar d'una vegada. Gamarús! Caradepeix! Tanca la boca i obre els ulls. T'ho havia avisat, oi? Doncs ja ho tens: prenyada. I contenta, no t'ho amagaré pas. La carn vol carn i tu, tant de fer el ronso, Jahvè amunt, Jahvè avall, encara hauries deixat que sém covés l'arròs.

—Maria!

Em criden, Josepó. Però no ploris: se m'acudirà alguna cosa. No ploris, et dic, que d'aquesta et faré famós. A tu, al fill i al déuqueelvaparir. (Cadenes 2009: 103)

Com observem, l'episodi representa el moment en què Josep s'adona que Maria està embarassada, la qual cosa ens remet a l'evangeli de sant Mateu —i als apòcrifs del Protoevangeli de Jaume i l'Evangeli del Pseudo-Mateu—, ja que se'ns presenta el fuster trist i apesarat, fins i tot, ploraner. Ara bé, en aquest cas, no és l'àngel el que consola Josep —més encara: no hi ha rastre de cap element religiós—, sinó que és la mateixa Maria —una Maria ben mundana, terrenal, amb personalitat pròpia i allunyada de la solemnitat del personatge bíblic, malparlada— la que li retrau, al «gamarús» i «caradepeix» del «Josepó», que, com a conseqüència d'estar més pendent dels assumptes religiosos («tant de fer el ronso, Jahvè amunt, Jahvè avall»), ella ha hagut de satisfer les necessitats sexuals amb algú altre, segurament molt més actiu que ell. I si en el conte de Monzó la negació de tenir el fill trastocava les bases de la cultura occidental, en aquest, Maria és conscient del seu poder, fins al punt d'influir en el *relat*, de crear-lo al seu gust: pretén traure profit de la infidelitat —hi ha, per tant, una justificació—, atès que farà famosos al mateix Josep, al fill i al «déuqueelvaparir». Al contrari que l'*ancilla Domini*, la Maria de Cadenes actua d'acord amb els propis impulsos i emocions; ja no és aquella dona màrtir, sinó que apareix com una dona psicològicament forta, segura de si mateix, i avorrida del futur marit.

Com en el cas anterior de Monzó, es tracta d'una transformació lúdica, d'una paròdia, amb què l'escriptora dessacralitza, per mitjà, sobretot, del tipus de llenguatge emprat, el mite bíblic.⁸ Així doncs, porta a terme una transformació semàntica i, consegüentment, una transformació pragmàtica, en què se'n modifiquen els esdeveniments; recordem que no hi apareix ni l'àngel ni el nom de Jesús, que el Nostre Senyor és rebaixat i menyspreat amb l'etiqueta del «déuqueelvaparir» i que l'autèntic protagonisme és per

8. Una altra via d'interpretació seria considerar aquest relat com una continuació temàticament infidel, prolèptica, de caràcter paròdic, de l'evangeli de sant Lluc; dit en altres paraules, allò que es desenvolupa *després* de l'hipotext (Genette 1992: 242).

a Maria. En aquest sentit, hi ha una transformació més: s'ha passat de la focalització zero en l'evangeli a una focalització interna fixa en la Mare de Déu del conte de Cadenes. Aquesta transformació, evidentment, no es limita a una simple variació de la tècnica narrativa; la perspectiva exclusiva de Maria és la més adequada per a transmetre aquesta força del personatge femení, que en rep tota l'atenció. Per tot això, ens trobem davant d'una nova transvaloració en què l'autora, en la línia apuntada per Eagleton (1996) d'analitzar críticament la posició de la dona en la societat, qüestiona el rol secundari atribuït a la Mare de Déu, alhora que li lliura els poders suficients perquè n'altere el sistema de valors.

3. CONCLUSIONS

Arribats a aquest punt, convé fer-ne una recapitulació. En primer lloc, no hi ha dubte que els mites bíblics, en concret l'episodi de l'Anunciació a Maria, han fornït de matèria prima un gran nombre d'hipertexts de totes les èpoques. En la nostra mostra podem diferenciar clarament dos grups separats per més d'un segle de distància: per un costat, les reescriptures de Jacint Verdaguer i Josep Carner —que degué haver llegit l'obra del primer (Cano 2020a: 134-135)—; per un altre, les de Quim Monzó i Núria Cadenes. Tot i que en els quatre casos s'hi hagen registrat transformacions temàtiques que porten associades transformacions pragmàtiques, això és, que han modificat els esdeveniments narrats en l'hipotext, el poema verdaguerià i la rondalla carneriana han desenvolupat transformacions serioses, o transposicions, mentre que els contes més actuals, el de Monzó i el de Cadenes, han esdevingut paròdies del mite bíblic, amb un punt subversor dels tòpics.

És justament en les paròdies, que també són més pròximes al temps del lector actual —un temps en què, malgrat que encara quede molta feina per fer, està constantment sobre la taula el debat sobre l'assoliment de la plena igualtat entre homes i dones—, on el personatge de Maria guanya protagonisme: si bé en els texts de Verdaguer i Carner es mantenia en el rol secundari i submís de «mare de» o «esposa de» que arrastrava de les Sagrades Escripures i no podia defugir el paper d'«esclava», de ser el *fohn* on Jesús s'havia de gestar, que Déu li havia atorgat, és en «La sang del mes que ve» i en «M.» on pren consciència del seu poder de decisió i planta cara

al destí. Recordem-ho: en el primer conte, es nega completament a acatar les ordres ni més ni menys que de l'Altíssim, mentre que, en el segon, pretén aprofitar-se de la infidelitat —i ací es veu clarament que és una infidelitat, sense rastre de la retòrica sagrada que tracta de maquillar-ho— que la tradició li ha imposat.

Al capdavall, si la literatura és el reflex d'una època, l'anàlisi de les diferents reescriptures del mite ens permet observar-ne l'evolució de les lectures del relat bíblic, però també el canvi del paper de la dona en la societat, en aquest cas, des de finals del segle XIX fins a principis del segle XXI. En aquest sentit, Maria passa de ser la dona màrtir, que pateix per tot i per tots, a esdevenir un subjecte amb plena consciència de si mateix, alliberada, revoltada, independent i capaç de decidir-ne el futur sense estar subjugada a cap home, ni tan sols al mateix Déu.

BIBLIOGRAFIA

- ALCOVER, Antoni M. (2016): «Ecos de la vida de Jesús, Maria i Josep», en *Aplec de rondalles mallorquines d'En Jordi d'es Racó. Tom V*, Palma de Mallorca, Institució Francisc de Borja Moll, 2016, pp. 7-26. [1a ed. 1909].
- AMADES, Joan (1982): «Pròleg», en *Folklore de Catalunya. Rondallística*, Barcelona, Selecta, pp. 9-172. [1a ed. 1950].
- ARANDA, Gonzalo (1978): «Los evangelios de la infancia de Jesús», *Scripta Theologica*, X, 3, pp. 793-848.
- AULET, Jaume (1990): «“Deu rondalles de Jesús Infant” de Josep Carner. Notes de lectura», en Antoni Ferrando i Albert G. Hauf (eds.), *Miscel·lània Joan Fuster. Estudis de llengua i literatura, II*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 145-156.
- BÍBLIA CATALANA. TRADUCCIÓ INTERCONFESSIONAL (2011): *Bíblia Catalana. Traducció Interconfessional*, Barcelona, Associació Bíblica de Catalunya / Centre de Pastoral Litúrgica de Barcelona / Editorial Claret / Happy Books / La Formiga d'Or / Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Societats Bíbliques Unides. Disponible en línia a: <https://www.bci.cat>. [Consulta: 12 març de 2023].
- CADENES, Núria (2009): *AZ*, València, Tres i Quatre.

- CANO, J. Àngel (2020a): «El mite de Jesús Infant: dues reescriptures literàries de Jacint Verdaguer i Josep Carner», *Rivista Italiana di Studi Catalani*, 10, pp. 131-154.
- CANO, J. Àngel (2020b): «Josep Carner i els primers anys de Jesús: una anàlisi hipertextual de *Deu rondalles de Jesús Infant*», en Carme Gregori, Gonçal López-Pampló i Jordi Malé (eds.), *Reescriptures literàries. La hipertextualitat en les literatures occidentals (1900-1939)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 351-366.
- CARNER, Josep (1968): *Obres completes*, Barcelona, Selecta.
- CERDÀ, Maria Àngela (2017): *Els prerafaelites a Catalunya. L'art total: modernisme simbolista*, Lleida, Ònix Editor.
- EAGLETON, Mary (1996): *Working With Feminist Criticism*, Oxford / Cambridge, Blackwell.
- GENETTE, Gérard (1992): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil. [1a ed. 1982].
- GENETTE, Gérard (2002): *Seuils*, Paris, Seuil. [1a ed. 1987].
- GREGORI, Carme (2008): «Revisitar la tradició, rebentar els tòpics: el joc paròdic monzonià», en Ferran Carbó, Carme Gregori, Gemma Lluch, Ramon X. Rosselló i Vicent Simbor, *El bricolatge literari. De la paròdia al pastitx en la literatura catalana contemporània*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 53-91.
- GREGORI, Carme (2018): «Adam i Eva en la narrativa dels anys trenta: Pere Calders, Joan Santamaria, Carles Soldevila i Francesc Trabal», en Carme Gregori i Ramon X. Rosselló (eds.), *L'empremta del mite en la literatura del primer terç del segle XX*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 213-232.
- GREGORI, Carme (2019): «El mite dels orígens en la literatura dels anys vint i trenta», en Montserrat Corretger i Oriol Teixell (eds.), *Literatura catalana contemporània: patrimoni i identitat*, Tarragona, Institut d'Estudis Catalans / Universitat Rovira i Virgili, pp. 27-45.
- HERRERO, Juan (2006): «El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias», *Çedille. Revista de Estudios Franceses*, 2, pp. 58-76.
- MAESTRE BROTONS, Antoni (2020): «Imatges femenines en el modernisme: la dona màrtir en *La damisel·la santa* de Raimon Casellas», en Carme Gregori, Gonçal López-Pampló i Jordi Malé (eds.), *Reescriptu-*

- res literàries. *La hipertextualitat en les literatures occidentals (1900-1939)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 329-350.
- MASSOT I MUNTANER, Josep (2003): *Escriptors i erudits contemporanis. Tercera sèrie*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MOLAS, Joaquim (2003): «Introducció [a Jesús Infant]», en Joaquim Molas i Isidor Cònsul (eds.), *Jacint Verdaguer: Poemes llargs. Teatre*, Barcelona, Proa.
- MONZÓ, Quim (2003): *Tres Nadals*, Barcelona, Quaderns Crema.
- MONZÓ, Quim (2009): *Mil cretins*, Barcelona, Quaderns Crema. [1a ed. 2007].
- OLIVER, Joan (1956): *Terra de naufragis*, Barcelona, Llibres de l'Óssa Menor.
- ORIOL, Carme (2002): *Introducció a l'etnopoètica. Teoria i formes del folklore en la cultura catalana*, Valls, Cossetània.
- PARÉ, Pep (2007): «Josep Carner: *Deu rondalles de Jesús Infant*», en Mònica Baró, Teresa Colomer i Teresa Mañà (coord.), *El patrimoni de la imaginació: Llibres d'ahir per a lectors d'avui*, Palma, Institut d'Estudis Baleàrics, pp. 27-31.
- PINYOL, Ramon (2013): «Jacint Verdaguer i l'obra traductora al francès de Justí Pepratx de 1896 i 1897», *Bulletin hispanique*, 115-2, pp. 599-615.
- SIGANOS, André (1993): *Le Minotaure et son mythe*, París, Presses Universitaires de France.
- VALRIU, Caterina (2015): «Les llegendes sobre el naixement i la infantesa de Jesús a la tradició catalana», *Estudis de Literatura Oral Popular*, 4, pp. 121-139.
- VERDAGUER, Jacint (1974): *Obres completes*, Barcelona, Selecta. [1a ed. 1943].

Lolita i Dolores: nimfetes seductores o víctimes de pederàstia?

Lolita and Dolores: seductive nymphs or victims of paedophilia?

MARTA GORT PANIELLO

Universitat Rovira i Virgili, Espanya

marta.gort@urv.cat

<https://orcid.org/0000-0001-5072-8065>

Citació: Gort Paniello, Marta (2023). Lolita i Dolores: nimfetes seductores o víctimes de pederàstia?. *Ítaca. Revista de Filologia*, (14), 41-64. <https://doi.org/10.14198/itaca.24850>

Resum: El mite de Pigmalíon ha estat objecte d'atenció de molts escriptors del segle xx; Isabel-Clara Simó, per exemple, ofereix en la novel·la *La salvatge* (1993) una re-lectura de la versió contemporània per excel·lència d'aquest mite: *Pygmalion* (1916), de G.B. Shaw. La protagonista de *La Salvatge*, Dolores (Dorothy Gardner) mostra certes confluències amb Lolita (Dolores Haze), la jove pre-adolescent que dona nom a la cèlebre novel·la de Nabokov, *Lolita* (1955). Aquest article pretén analitzar la representació de les dues protagonistes en clau de gènere i estudiar la pervivència i recreació de figures mítiques com Galatea i la nimfa en les novel·les del segle xx. En primer lloc, Dolores i Lolita presenten una sèrie de trets compartits com són l'edat, la nacionalitat, el nom (o el canvi d'aquest, més aviat), l'orfanat, el poder de seducció dels seus tutors, la pèrdua de llibertat i, com a conseqüència, el desig d'escapar de les mans dels seus opressors. Simó, a banda d'inspirar-se en el teatre de Shaw, també va beure de l'obra del seu contemporani rus. En segon lloc, les dues adolescents es basen en arquetips mitològics: Dolores mostra paral·lelismes evidents amb la figura de Galatea (l'estàtua creada per Pigmalíon en el mite clàssic), mentre que Lolita és descrita pel narrador i protagonista de l'obra, Humbert Humbert, com una nimfeta. Com l'article tractarà de demostrar, els dos rols mitològics s'entrellacen i conflueixen en les dues protagonistes: Dolores actua en certs moments com una nimfa i Humbert exerceix de Pigmalíon de Lolita, la qual esdevé en certs moments la seva estàtua d'ivori. La principal diferència entre les protagonistes és que Lolita ha passat a la història com una nena seductora i provocativa, mentre que Dolores no ha sigut associada amb una actitud promíscua. Independentment d'aquest fet, totes dues són víctimes d'uns homes que es creuen amos dels seus cossos.



Paraules clau: Literatura comparada, feminisme, mitologia, Pigmalión, Galatea, George Bernard Shaw, Isabel-Clara Simó, Vladimir Nabokov.

Abstract: The Pygmalion myth has attracted the attention of many 20th-century writers. Isabel-Clara Simó, for instance, presents in the novel *La salvatge* (1993), a re-reading of the most well-known contemporary version of this myth: *Pygmalion*, by G. B. Shaw (1916). The protagonist of *La salvatge*, Dolores (Dorothy Gardner) shares some similarities with Lolita (Dolores Haze), the preteen who lends her name to Nabokov's renowned novel, *Lolita* (1955). This paper aims to analyse the representation of these female protagonists from a gender perspective as well as study the survival and re-creation of mythical figures, such as Galatea and the nymph, in 20th-century novels. First, Dolores and Lolita share some common traits, such as their age, nationality, name (or rather the change of it), being an orphan, their power to seduce their tutors, their loss of freedom, and consequently, their wish to escape their oppressors. Simó was inspired by Shaw's play and also seems to incorporate some aspects from the work of her Russian contemporaries. Secondly, both teenagers are based on mythological archetypes: Dolores shows clear parallels with the figure Galatea, the statue created by Pygmalion in the classic myth, while Lolita is described by the narrator and male protagonist, Humbert Humbert, as a nymph. As I will try to prove, the two mythological roles are intertwined and merged in both protagonists: at certain moments, Dolores acts like a nymph, while Humbert sometimes acts like the Pygmalion of Lolita, who becomes his ivory statue. The main difference between the two protagonists is that Lolita is remembered as a seductive, provocative young woman, whereas Dolores is not associated with having any kind of provocative attitude. Regardless of this fact, both are victims of two men who believe they can possess their bodies.

Keywords: comparative literature, feminism, mythology, Pygmalion, Galatea, George Bernard Shaw, Isabel-Clara Simó, Vladimir Nabokov.

Rebut: 21/03/2023, **Acceptat:** 12/05/2023

*Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul. Lo-lee-ta:
the tip of the tongue taking a trip of three steps down the palate to tap,
at three, on the teeth. Lo. Lee. Ta.*

INTRODUCCIÓ

Un dels tòpics del nostre imaginari social i cultural, ja des de les bases de les mitologies greco-llatines i judeo-cristianes, és el de les relacions amoroses i sexuals d'homes més grans (madurs o vells) amb dones joves (o fins i tot, noies i nenes). Michel Foucault i Pierre Bourdieu, entre d'altres estudiosos, han analitzat abastament les relacions de gènere com a relacions de poder —en particular, *The History of Sexuality* (Foucault 1978) i *La Domination masculine* (Bourdieu 1998). Aquest tipus de relacions desiguals en edat han estat ben acceptades i considerades com a naturals, i la història de la literatura n'és plena d'exemples. Dos casos paradigmàtics són *Lolita* (1955) de Vladimir Nabokov i *La salvatge* (1993) d'Isabel-Clara Simó, dues relectures contemporànies del mite de Pigmalión. La versió amb més renom d'aquest mite és, possiblement, l'obra teatral de George Bernard Shaw, *Pygmalion* (1913), la qual mostra força punts en contacte amb les dues obres que es disposen a tractar. L'arxiconeguda novel·la de Nabokov gira al voltant de la relació entre Humbert-Humbert, un pedòfil de quaranta anys, i la seva fillastra, Lolita, de dotze anys. De forma similar, *La salvatge* relata la història de Dolores, una adolescent nord-americana, que fuig del seu país perquè el seu pare ha estat assassinat i acudeix a casa de Joaquim Simon, un senyor barceloní d'edat avançada que, tot i voler-la criar com a una filla, sent una incontrolable passió amorosa cap a la nouvinguda.

Per tal de justificar l'atracció que sent per Lolita, el narrador de la novel·la de Nabokov, Humbert Humbert, se serveix del cas de Beatriu —una nena de nou anys de la qual se'n va enamorar Dante— i del de Laura —una pre-adolescent de dotze anys que va ser la nineta dels ulls de Petrarca. A banda d'utilitzar al seu favor aquests dos exemples de la història literària, Humbert també recorre a l'acceptació de costums tradicionals per justificar el seu acte, com és el cas de la llei romana aplicada per l'Església, segons la qual una noia es podia casar amb dotze anys. En una entrevista, l'escriptora

i psicòloga Lola López¹ atribueix a un marc mental patriarcal la desmesurada desigualtat d'edat (i, per tant, de poder) en les parelles:

El hombre busca una materia moldeable y cuanto más joven es la mujer, y más niña, más susceptible, más receptiva de ser moldeada para convertirla en lo que él necesita. Lo curioso es que todo eso se envuelve en el mito del amor romántico, hemos llamado amor a esa relación cuando sólo hay un sujeto de deseo, porque la niña no tiene conciencia ni voluntad definida. Nos tragamos lo de la inspiración, la historia de la literatura, pero bajo todo eso estaba la realidad de que los hombres quieren a las mujeres calladas y dormidas, con cuanto menos subjetividad, mejor. Por lo menos, hasta la revolución de los 60 (Vera 2016).

El mite de Pigmalión és un dels casos paradigmàtics per excel·lència de relació amorosa desigual, en tant que comporta una situació de poder inequívoca entre els integrants de la parella. Pigmalión és un escultor xipriota que s'enamora de la seva obra escultòrica, una estàtua d'ivori i suplica a la deessa Venus que li concedeixi per esposa una dona semblant a l'estàtua que ha creat. Venus, empenya per la compassió, dona vida a l'obra d'art, la qual posteriorment passarà a la història amb el nom de Galatea. Per tant, Pigmalión crea la dona a la seva mesura i l'esposa esdevé el model de muller que el marit i creador desitja. De la mateixa manera, Lolita i Dolores es veuran forçades a satisfer els desitjos dels seus «pigmalió» Humbert i Joaquim, respectivament, els quals esdevindran els seus protectors i que, tot i fingir mantenir amb elles una relació paterno-filial, les anhelaran com a parella sentimental.

Les semblances entre *La salvatge* i *Pygmalion* i, més específicament, entre Dolores Mendoza de Simó i Eliza Doolittle de Shaw han estat comentades en dues ocasions. El 1997 Elisabeth Brilke treu a la llum l'article «D'Isabel Clara de Carme Riera a Dolores d'Isabel Clara Simó» (1997), on analitza dues novel·les d'aquestes escriptores coetànies —*Una primavera per a Doménico Guarini* i *La salvatge*, respectivament— i, a més, posa de manifest els paral·lelismes entre l'obra de Simó i *Pygmalion* de G.B. Shaw. Dos anys després, Maria Isabel Guardiola escriu «La salvatge d'Isabel Clara Simó:

1. Lola López ha escrit la novel·la *Cada noche, cada noche* (2016) on reprèn la veu de Lolita i ofereix una lectura en clau de gènere de la novel·la de Nabokov.

una nova formulació del mite clàssic de Pigmalí? Aproximació a la novel·la i al mite» (1999), un estudi que presenta l'argument de la novel·la i exposa la relació que manté amb el mite de Pigmalí. Després d'introduir el mite grec a partir de *Les metamorfosis* d'Ovidi, Guardiola ofereix la relectura de Shaw i mostra (com ja havia fet Brilke) els paral·lelismes entre l'obra del dramaturg irlandès i la novel·la de Simó. L'article consta d'un darrer apartat destinat a la complicada estructura de la novel·la, on l'autora justifica que la distribució de l'obra estableix una nova connexió amb el mite de l'escultor xipriota. Ara bé, encara no ha estat estudiada la similitud que la protagonista de *La salvatge* presenta amb Lolita i això és, precisament, el que pretenem aconseguir en les següents pàgines.

Per tal d'examinar les similituds entre les dues novel·les,² aquest article dedica una secció inicial a la comparativa dels protagonistes masculins, Humbert i Joaquim, els quals s'aprofiten de la mort de la figura maternal per exercir un poder absolut i sense restriccions sobre les seves recents afil·lades. A continuació, s'estableix una secció per analitzar les similituds i diferències de les dues noies, Lolita i Dolores. Lolita no comparteix amb la seva homònima catalana l'actitud promíscua i provocativa però, com intentarem justificar, la imatge de nimfeta seductora amb la qual Dolores Haze ha passat a la història és una invenció de les produccions cinematogràfiques i no és pas la representació que Nabokov havia ideat de la seva protagonista (Muñoz 2019).

I. EL MANÍAC DELERÓS³

Humbert és un senyor d'uns trenta-set anys que té certa facilitat per enamorar-se de noies molt més joves que ell, les quals solen tenir entre nou i catorze anys. Si bé l'edat és un requisit obligatori, no és l'únic factor que

2. Per simplificar la citació de les novel·les s'utilitzen les següents abreviacions: *L* —*Lolita* (1955)— i *LS* —*La salvatge* (1993). En tots dos casos s'ha consultat l'edició de Proa.

3. Expressió emprada en el pròleg de *Lolita* per referir-se a Humbert Humbert (L: 10) que utilitzo en aquesta secció per fer referència també a Joaquim Simón —donada la dèria que els dos personatges masculins senten per les joves protagonistes.

determina si una nena pot ser considerada una «nimfeta» i, de fet, el mateix narrador reflexiona sobre la dificultat d'utilitzar aquesta etiqueta: «ni tampoc la bellesa no n'és un criteri vàlid; i la vulgaritat, o si més no allò que un grup social determinat anomena així, no és necessàriament incompatible amb certes característiques misterioses, la gràcia tèrbola» (L, 22). Humbert remarca la importància de la diferència d'edat: «s'ha d'escolar un interval d'uns quants anys —no pas menys de deu, em penso, però generalment trenta o quaranta... entre la donzella i l'home perquè aquest pugui caure subjugat per l'encís de la nimfeta» (L, 23), condició que es compleix entre ell i Lolita, de dotze anys. Joaquim és un senyor més veterà que Humbert, és un ric sexagenari (LS, 67) que perd el cap per una jove nord-americana de catorze anys, a la qual decideix pujar com a una filla. L'edat és una preocupació que obsessiona Joaquim, fins al punt que es mira repetidament al mirall per controlar la flacciditat dels seus músculs i pregunta al seu amic Joan: «sóc molt vell? Vull dir: em veus molt gastat, molt passat?» (LS, 53).

Humbert ja s'havia sentit atret per altres nenes abans de conèixer Lolita, especialment per Annabel, amb la qual compara sovint Lolita: «feia una olor gairebé idèntica a la de l'altra, la noia de la Riviera, però més intens, amb uns harmònics més abruptes» (L, 59) i, fins i tot, segueix desitjant altres criatures després d'haver conegut la Dolly. Per contra, el desig de Joaquim és desvetllat únicament pel cos de Dolores. Conseqüentment, l'atracció que Humbert sent per les noies joves podria ser categoritzada de pederàstia, mentre que la reacció de Joaquim s'aproxima a la que va patir Pigmalión en enamorar-se de l'obra que ell mateix havia creat. A banda, Humbert se sent atret per noietes que no coneix; tan sols veure Dolly amb poca roba estirada al jardí, ja va saber que estava boig per ella: «mig nua, agenollada, el meu amor de la Riviera que es tomba per sotjar-me per damunt de les seves ulleres de sol» (L, 55). Els sentiments de Joaquim cap a Dolores, en canvi, es desperten a poc a poc, conforme ell va polint al seu gust la noia recent arribada d'Amèrica.

1.1 DE PIGMALIÓ A DEPREDADOR

Deixant de banda el desig que Humbert i Joaquim senten per les joves que els capgiren imprevisiblement les vides, els dos protagonistes comparteixen una sèrie de trets que els aproximen. Tots dos han emigrat als Estats Units: Humbert s'estableix a Nova York, on troba feina com a publicitari de perfums i Joaquim, de ben jove, escapa de casa per anar al nou continent a la recerca de fortuna, tot i que anys després retorna a la seva ciutat natal. A més, tots dos han estat casats: a Humbert el deixa la seva esposa per un coronel rus, mentre que Joaquim desfà el seu matrimoni perquè enyora la seva terra i l'esposa no vol acompanyar-lo a Barcelona.⁴ Finalment, els dos mostren una actitud misògina i no amaguen el menyspreu que senten vers les dones. Humbert mostra una aversió directa cap a la seva nova esposa, la mare de Lolita, amb qui s'ha casat només per l'interès de mantenir-se prop de la seva nimfeta. Les següents expressions que utilitza per dirigir-se a la senyora Haze reflecteixen la seva misogínia: «la pobra senyora» (L 51), «mama paquidèrmica» (L, 60), «la gata maula» (L, 68) i «la Haze gran, sempre tan freda» (L 81). La misogínia de Joaquim queda clarament recollida en el següent comentari, quan diu a Dolores que creu que pot ser bona amb els escacs «malgrat que sigui dona, i ja se sap que les dones no serveixen per als escacs» (LS, 84). A més, el senyor tracta amb menyspreu la seva minyona Victòria, a la qual considera «absurda» i «ximple» (LS,14) i, abans de sentir-se atret per Dolores, s'hi adreçava de forma molt poc cortesa «-I tu com collons et dius?» (LS, 15) i la mirava amb fàstic, com «un professor que examina una granota esquarterada al laboratori de biologia» (LS, 18).

Les relacions que els protagonistes mantenen amb les joves afillades també presenten certs punts en contacte. En primer lloc, els dos homes mostren un interès i una preocupació desmesurada pel cos de les seves noves «filles» però es desentenien dels seus sentiments o preocupacions. Joaquim, per exemple, es capfica amb la cabellera de Dolores —«el senyor

4. «Va estar casat amb una noia d'ulls blaus i pell pàl·lida, Melanie Thompson, se'n va separar i es va tornar a casar amb una segona dona quan ell tenia quaranta anys, amb Katherine Simpson. Es va enyorar de Barcelona i la dona no el va voler acompanyar i es van separar per carta» (LS, 66-67).

vol que brillin, que brillin molt» (LS, 42)— i sovint li mesura la llargària —«Quan es posava encantadora ell es limitava a amidar-li la longitud dels cabells» (LS, 49). Un dia, Victòria porta Dolores a l'esteticista per intentar treure-li les pigues, ja que «el seu pare diu que no li agraden» (LS, 42). Sens dubte, Joaquim està enamorat del cos de la jove nord-americana, com queda demostrat en la següent citació: «Joaquim la veia, descalça, corrent per la sorra molla, aixecant la boca a l'aire per beure's la pluja. I estava malenconiós, mesurant amb la mirada aquell cos blanc, ros i vermell que feia el boig amb aquella flamarada de cabells parant la pluja» (LS, 58).⁵ De la mateixa manera, Humbert es fixa únicament en el físic de Lolita: «Era per a ella un amic amant, un pare fervent, un pediatre avisat que satisfesia tots els desigs del cos morè de la meua noieta de vori» (L, 239) i no deixa escapar ni un sol detall relatiu als canvis físics de la noia «Els pitets ja semblen ben formats» (L, 70). Dins la citació anteriorment utilitzada, cal subratllar que l'expressió «noieta de vori» remet al mite de Pigmalió però, curiosament, aquesta al·lusió no figura en la novel·la original redactada en anglès: «my little auburn brunette's body». Les noies pateixen un procés de cosificació, els seus tutors les tracten com objectes i els impedeixen, per tant, desenvolupar lliurement la seva personalitat i identitat.

En segon lloc, Joaquim i Humbert són uns controladors compulsius. Quan Humbert descobreix que Lolita ha estat faltant a les classes de solfeig, se sent gelós que pogués quedar amb algun altre home d'amagat. Desconfia de la noia i l'amenaça de portar-la a un internat de molt mala fama: «Dolores, això s'ha d'acabar ara mateix. Estic disposat a treure't de Beardsley I tancar-te allà on ja saps, però això s'ha d'acabar com sigui» (L, 298). A més, per intentar resoldre les sospites, l'obliga a mostrar-li els seus objectes personals: «Li vaig ordenar que pugés al pis de dalt i que m'ensenyés tots els seus amagatalls» (L, 299). Humbert controla tots els moviments de la noia, la qual no té gens de llibertat: «La porta de baix es va tancar amb un espetec. Era la Lo? Havia fugit» (L, 300). Humbert tanca amb pany Lolita a l'habitació de l'hotel per por que surti sola i s'enorgulleix del seu acte,

5. Fins i tot la criada, Victòria, s'adona de l'excessiva importància que Joaquim dona al cos de la jove: «Saps que vol de debò? Que sigui maca! No vol que sigui ni forta, ni intel·ligent, ni culta, ni educada, ni totes les mandingues que m'ha estat dient sempre! El que de debò vol és que sigui maca!» (LS, 70-71).

perquè li reafirma el sentit de possessió: «I era meva, era meva, tenia la clau a la mà i la mà a la butxaca, era meva» (L, 181). Aquest afany malaltís de control es repeteix en el cas de Joaquim, qui entra d'amagat a l'habitació de la noia quan dorm: «La Dolores no ho sabia, que el son també l'hi vigilava» (LS, 57). El pare obliga a justificar totes les sortides a Dolores: «Mai no li va negar un permís, a la Dolores. Mai. Però el permís era obligatori» (LS, 182) però, evidentment, la noia sap que no pot dir la veritat i, com que Joaquim sospita d'ella, contracta un investigador privat per sortir de dubtes. És tan forta la necessitat de possessió de Joaquim que, quan la noia li diu que vol marxar, ell perd completament el seny: «-Me'n vaig, Joaquim. I ell ja no pensa a matar-la. Sent una glopada de pànic ensenyorint-se de tot el seu ésser. Ara només pensa a retenir-la. Al preu que sigui» (LS, 217).

1.2 DEPREDADORS DESCONTROLATS

Poc temps després que el desig dels homes floreixi, les joves protagonistes queden totalment desprotegides a les urpes dels seus depredadors amb la sobtada i imprevisible desaparició de la figura maternal. Un cop la senyora Haze s'ha casat amb el llogater, descobreix el diari personal del seu marit, el qual li permet accedir als impúdics secrets d'Humbert. La pobra senyora Haze pateix per la seva seguretat i, sobretot, per la de la seva filla i és per això que planeja escapar-se amb la nena. Desafortunadament, pateix un absurd accident al sortir al carrer i és atropellada per un cotxe. Humbert aprofita l'ocasió per eliminar totes les proves que l'incriminaven, com les cartes que la senyora Haze havia escrit i tenia preparades per enviar. Com que Humbert només s'havia plantejat el matrimoni per estar més a prop de Lo, la mort de la seva esposa li és del tot benvinguda perquè li permet tenir accés directe i incontrolat a la seva «filla». En vida de l'esposa, s'imaginava adormint amb un somnífer la mare i la filla, per tal d'aprofitar-se de la petita sense poder ser acusat i, ara que ja no té ningú que el controlï, no li cal prendre tantes precaucions.

De manera similar, Victòria, la minyona de Joaquim, es torna recelosa i sospita de l'actitud que mostra el senyor vers Dolores: «Callava, però tenia una arruga diferent de les altres, llarga i profunda al mig del front, i hi havia un lleu puntet de temor en la mirada que els llançava!» (LS, 69). El dia abans

que mori Victòria, Joaquim li regala un perfum per demanar-li disculpes, ja que li havia contestat de males maneres. L'ampolleta de perfum francès es diu «Poisson»⁶ i, casualment, Victòria cau desplomada l'endemà de rebre el regal, com si hagués estat enverinada. Joaquim pren consciència ràpidament del que suposa la desaparició de la minyona: «un pensament fugisser i ràpid com la foguerada d'un flaix: ara la Victòria ja no hi és. Ningú m'espia. No tinc cap testimoni» (LS, 164).

Els protagonistes masculins mostren una violència incontrolable que, malauradament, desencadenarà algunes morts. Joaquim pega Dolores perquè ella el contesta malament quan, després que ell mati Vulgar, li etziba «El meu gos val més que vostè i tots els podrits membres de la seva família» (LS, 106). És en aquest moment, quan Quim assassina el gos per venjar-se de la «infidelitat» de Dolores, que el lector sospita de la perillositat de Quim i es planteja si no seria també ell el culpable de la mort de Victòria, fet que havia tingut lloc pocs dies abans de l'assassinat de Vulgar. Joaquim mai no va deixar intuir que es volgués deslliurar de la seva minyona, però no hi ha cap dubte que la mort de Victòria li resulta molt avantatjosa. Tot al contrari, Humbert manifesta obertament el desig de posar fi a la vida de la seva nova esposa, però es reconeix incapaç de fer una cosa així: «no em veuria amb cor de matar-la» (L 125), fet que no treu que s'alegri de la seva mort quan és atropellada.

Humbert sembla molt més inofensiu que Joaquim i, fins i tot quan assassina el productor pornogràfic i amant de Lolita, Clare Quilty, l'escena es descriu amb tanta comicitat que Humbert és difícilment percebut com un assassí. Humbert domina pèssimament la pistola i no aconsegueix fer punteria i acabar amb la víctima. A més, com que Quilty no es pren seriosament el fet que l'estan matant, la situació resulta encara més humorística. Quan Quilty està a punt de caure abatut per les ferides, té humor suficient per seguir parlant amb to aparentment amistós: «Ah, benvolgut senyor, ja fa mal això, ja...! Fa un mal horrorós, benvolgut amic» (L, 444). L'acte d'Humbert tampoc és desaprovat per la resta de personatges de l'obra ja que, quan confessa el crim, un conegut de la víctima li diu: «-Us felicito -va dir l'individu

6. Segurament es tracta d'un error tipogràfic, ja que tindria molt més sentit que el nom del perfum sigués «Poison» (en català, «verí»), que és el nom d'un perfum clàssic i ben conegut de Dior.

rubicund» i hi afegeix un segon home «-Algú ho hauria d'haver fet ja fa molt de temps» (L, 446). Quim, en canvi, es mostra com un home terrible i despietat, capaç de destrossar fins i tot allò que més estima, ja que exerceix una cirurgia bucal per deformar el rostre de Dolores i assegurar-se que ningú la tornarà a desitjar: «Sembla un animal salvatge i carnisser que acabés de mossegar i de menjar-se el cos bategant d'una víctima abatuda i que encara regalima sang» (LS 248-9).

La necessitat de posseir les noies desencadena en els protagonistes masculins un desequilibri mental sever. Després de la fugida de Dolores, Humbert recorre el país per trobar-la i cobra consciència de la seva insensatesa: «Mentre esperava allà, en una incomoditat prostàtica, borratxo i baldat de son, empunyant la pistola dins la butxaca de l'impermeable, vaig pensar de sobte que era boig i que estava a punt de fer alguna ximpleria» (L, 370). Humbert és ben conegut de la seva bogeria, fins al punt que confia al lector el seu problema mental. Al final de la novel·la, Quim també pren consciència de la barbaritat que ha comès i, quan arriba a l'aeroport per impedir per segona vegada que Dolores voli cap a Amèrica, «s'atura, reacciona, es mira a si mateix implacablement, admet que és un vell ridícul, recupera el senderi que ha perdut» (LS, 261). Ell justifica la seva follia dient que és una prova fefaent de l'amor que sent per Dolores: «En Quim somriu, satisfet d'haver estat capaç d'estimar tan profundament: un luxe a l'abast només d'alguns mortals» (LS, 263). Humbert també subratlla el seu amor per Lolita i el mal que ha causat a la jove: «T'estimava. Era un monstre pentàpode, però t'estimava. Era un ésser menyspreable, abjecte i tot el que vulguis, mais je t'aimais, je t'aimais!» (L, 416). El narrador reconeix que ha destrossat la vida de Lolita i que no pot fer res per millorar la situació a banda d'explicar la història i mostrar el seu penediment, fet que propicia que el lector el jutgi de forma més benèvola: «Humbert's recognition of his culpability is, after all, what makes him so much more sympathetic a character to us» (PIFER: 1978, 165).

2. LA NENA ESGARRIADA⁷

Lolita i Dolores són dues joves nord-americanes; Lolita és una nena de dotze anys, estudiant de sisè de primària (L, 60) i Dolores és una adolescent⁸ que ha emigrat de la barriada del Colorado Moon (Flagstown) a Barcelona. Tot i que les noies són aparentment poc destacables, desperten un fort interès als protagonistes masculins, els quals les idealitzen i anhelan posseir-les físicament.

Lolita és presumida i té cura del seu aspecte físic: «es mirava amb complaença, examinant amb un posat agradablement sorprès el seu aspecte» (L, 173). La nena sempre ha sabut utilitzar amb gràcia el seu cos i la seva actitud desinhibida ha propiciat que rebés l'atenció del públic masculí. En efecte, són diversos els homes que s'han sentit atrets per ella: un parell de policies que perseguien el seu cotxe els deslliuren de la multa quan la veuen: «El pasma [...] obsequià la noieta amb el seu millor somriure i va fer una mitja volta com una agulla de ganxo» (L, 164). Un banyista amb qui coincideixen en un hotel durant el viatge també cau encisat davant el seu cos: «mig amagat per l'ombra ufanosa dels arbres, romania immòbil [...] i seguia les evolucions de la Lolita amb mirada d'ambre» (L, 346). Conscient de ser observada, Lolita «es delectava amb la lascívia d'aquells ulls», i és per això que Humbert la considera una «meuca abjecta i adorable» (L, 347). A més, a Lolita li agrada presentar-se com a sexualment experimentada i, quan Humbert la va a recollir al campament, aquesta li diu: «t'he traït d'una manera repugnant» (L, 163) i que és una «nena dolenta» i una «delinqüent juvenil» (L, 165) i que ha fet «coses molt lletges» (L, 178) que vol explicar-li. Ara bé, aquests comentaris podrien ser una simple estratègia del narrador, és a dir, Humbert, per convèncer els lectors de la seva presumpta innocència. D'aquesta manera el narrador presenta una nena que ja estava corrompuda sexualment i, a més, pretén fer veure que ella l'havia seduït:

7. Expressió emprada en el pròleg de *Lolita* per referir-se a la jove protagonista (L, 10) i, en aquest context, la utilitzo també per fer referència a Dolores Mendoza, ja que —igual que la protagonista de Nabokov— és una noia jove i físicament poc atractiva.

8. No s'especifica l'edat de la noia: «Que tindria? Catorze? Quinze anys? Potser setze, a tot estirar» (LS, 17).

«Havia desflorat aquella nena? Sensibles senyores del jurat, jo no vaig ser ni tan sols el seu primer amant!» (L, 196).

Per contra, Dolores no és físicament tan agraciada com Lolita i no desvetlla cap tipus d'interès en la resta d'adults; per exemple, Joan Carnicer troba que és una noia gens destacable:

Té la cara vulgar i llisa. Els ulls, psè, passables, potser el mentó és ferm, però la cobra de les faltes no té aquella gràcia mòrbida que tenen les dones maques de debò. [...] si li treus tot el que Joaquim li ha donat i queda només la noieta pèl-roja, prima i nerviüda, i li poses roba vulgar a sobre, ni et giraries a mirar-la pel carrer (LS, 74).

Dolores ha hagut d'aprendre a treure partit del seu cos per tal d'aconseguir manipular Joaquim. Victòria li dona consells que l'ajuden a exprimir el seu potencial, com ara a seduir amb els seus cabells: «Quan estigui enfadat amb tu, et poses de manera que el sol et toqui els cabells i els faci brillar. N'està molt, dels teus cabells. Explota-ho, dona. Explota-ho» (LS, 44). A poc a poc, la jove aprofita el seu cos per complaure el pare i tenir-lo sempre content: «Allà on el coneixement li mancava, hi posava un somriure esbiaixat, i sabia abaixar les pestanyes transparents amb picardia; i com que quan feia aquestes coses se li feien clots a les galtes i li brillaven les dents, semblava una noia dolça...» (LS, 49).

Les noies desperten el desig sexual de Quim i Humbert i un seguit d'imatges i referències eròtiques permeten resseguir l'obsessió sexual dels mascles. Dolores, per exemple, un dia s'ennuega mentre beu i Joaquim imagina que les gotes de llet que se li escapen d'entre els llavis són semen: «Esquitxa amb un glop de llet (llet seminal)» (LS, 83). En un altre punt de la novel·la, quan Dolores menciona una «G» d'un «Golf» s'introdueix un altre monòleg interior de Quim —indicat també, com en l'anterior cas, entre parèntesis—: «(una G. Una G. Una G entre les potes d'un Compàs...)» (LS, 134) on tot fa pensar que Joaquim es refereix al punt G de l'anatomia sexual. Joaquim entra sovint a espigar Dolores mentre dorm i, fins i tot, es masturba contemplant-la: «I just quan li ha arribat el plaer suprem, astorat d'haver tingut una tal intensitat de goig en l'acte solitari, just en aquell moment, ella s'ha despertat com si hagués compartit el seu plaer emboscats» (LS, 96). Tot i que mai ha tingut contacte directe amb el cos de la noia, sí que intenta accedir als seus racons secrets i més íntims: «Alça unes calcetes, suaus com pell humana, hi descansa la cara, les besa» (LS, 127).

Les referències sexuals a *Lolita* són molt més explícites i no cal recórrer a símbols per trobar al·lusions pornogràfiques. El fet que la redacció prengui forma de diari personal permet que Humbert exposi els seus pensaments sense embuts: «què ho fa que la seva manera de caminar -una nena, tot just una nena!- m'exciti d'aquesta manera abominable?» (L, 58). El primer contacte físic entre Humbert i Lolita té lloc quan ella es queixa que li ha entrat una brossa a l'ull i Humbert aprofita l'ocasió per tenir contacte amb ella i li diu que «-A Suïssa, les pageses fan servir la punta de la llengua», Lolita es deixa fer i Humbert explica: «-He passat suaument el meu fibló tremolós pel globus de l'ull, de tast salat, que giravoltava rebec» (L, 62). Uns dies després, Humbert es masturba mentre té Lolita a la vora, una acció que es descriu minuciosament durant cinc pàgines i que detona en el moment que «la nena impúdica va estirar les cames damunt la meva falda» (L, 83):

Em trobava en un estat d'excitació que arpejava la follia, però conservava, alhora, l'astúcia del dement. Assegut al sofà, vaig intentar, amb un seguit de moviments furtius, d'harmonitzar el meu desig ocult amb la pressió de les seves cames innocents. No era fàcil de distreure l'atenció de la nena mentre executava els obscurs ajustaments necessaris per reeixir en la maniobra [...] amb la seguretat que res no podria destorbar aquesta dolçor pregona i càlida fins a la seva convulsió darrera, vaig gosar refrenar-la per tal de prolongar-ne el fulgor [...] mentre esclafava contra la seva natja esquerra el darrer batec de l'espasme més prolongat que mai hagi conegut cap home o monstre (L, 83, 85, 87).

2.1 DE GALATEA A NIMFETA

Lolita i Dolores destaroten les vides de dos homes madurs i aposentats però, deixant de banda el desig que generen a Humbert i Joaquim, les protagonistes comparteixen un conjunt de característiques que les fan més semblants del que puguin aparentar en una primera lectura. Les dues noies es descriuen com a vulgars i poc fines. Humbert no pateix en educar i ensenyar bons modals a la seva filla, però Joaquim fa el possible per intentar polir Dolores a tots els nivells i, tot i així, de tant en tant se li escapa algun acte poc refinat: «en Ramon deu haver dit alguna cosa que ha enutjat de

broma la Dolores i ella li ha donat una coça al cul» (LS, 115). Joaquim s'enrabia davant els actes matussers de la jove: «Has nascut i has crescut vulgar i no puc fer altra cosa que donar-te un capa de vernís. Però a la mínima, l'animal que has estat sempre surt a fora...» (LS,106). Lolita creix molt menys educada que Dolores i podem veure la seva actitud basta quan fa ganyotes a Humbert i l'anomena «imbècil» (L, 203), i de fet, la grolleria de la protagonista es reitera en el següent fragment: «Humbert Humbert és infinitament sensible a la vèrbola vulgar de la petita, a la seva veu agra i escardalenca» (L, 59).

Un altre aspecte que uneix les dues protagonistes és el canvi de nom que, tot i que Nabokov n'utilitza la forma en diminutiu, resulta ser el mateix. En alguns casos —tret que es tracti d'una estratègia afectuosa— el fet de canviar el nom d'una persona pot esdevenir un tret de manipulació i de possessió, ja que s'anul·la automàticament la identitat de la persona afectada i se la força a esdevenir algú diferent. A més, les nostres protagonistes són sotmeses a acceptar una nova identitat sense ser, en cap cas, consultades per la seva opinió. Dolores Mendoza ha hagut d'abandonar el seu nom originari, Dorothy Gardner perquè, com que inicialment el vell amic familiar (el senyor Thurber) tenia por que la busquessin els assassins del seu pare, li va aconsellar mantenir la seva identitat en secret. Un cop Joaquim ha triat el seu nou nom, la noia pensa a mode de premonició: «Quin nom més estrany, aquell! *Pains!*, una mena de nom que t'emplena la boca de sofriments» (LS, 26). De fet, la jove patirà més del que segurament s'imaginava quan va trucar a la porta d'en Quim: «Sí que era car el preu que m'ha tocat pagar!» (LS, 265) és el darrer pensament que en sabem d'ella abans que conclougui la narració.

D'altra banda, Humbert aprofita l'estratègia del canvi de nom per dotar de múltiples identitats a Lolita i separar la nena pre-adolescent de la persona amb la qual ell té relacions sexuals. D'aquesta manera intenta fer menys condemnables les seves accions: «Es deia Lo, tot just Lo. Al matí, dreta, un metre cinquanta, amb mitjons, aguantant-se sobre un peu. Era la Lola amb pantalons. Era la Dolly a l'escola. El seu nom oficial era Dolores. Però als meus braços sempre va ser la Lolita» (L, 11). En el cas de Lolita, l'ús volgut del diminutiu busca aconseguir el resultat invers que trobem en Dolores: Humbert camufla el nom autèntic del qual prové Lolita (o Dolly), Dolores, per tal d'apaivagar qualsevol traça del dolor i patiment que ell ha causat a

la criatura. Connolly (2009: 14) apunta que l'elecció del nom de «Lolita» podria derivar de la influència d'una obra de narrativa breu poc coneguda de Heinrich von Lichberg titulada, precisament, «Lolita» i que tracta sobre la relació amorosa entre un noi i una jove espanyola. Ara bé, cal apuntar que les relacions entre totes dues obres són molt minses i també cal tenir en compte que «Lolita» ja havia aparegut anteriorment com a nom de personatges en diverses obres de Nabokov.

Les noies busquen la manera d'enganyar els homes perquè s'adonen que els priven d'un dret bàsic: la llibertat. Un cop Dolores llegeix la carta del vell Thurber, descobreix que no corre cap perill i que, conseqüentment, Joaquim l'ha tingut retinguda i esclavitzada sense cap motiu, decideix que vol marxar. Per aconseguir-ho necessita obeir sempre l'amo i enganyar-lo: «Però ho he de fer molt bé, i ser més llesta que ell» (LS, 178). Per altra banda, Lolita emprèn diverses estratègies per deslliurar-se del seu cuidador. En primer lloc, la jove fa d'alcavota i intenta ajuntar Joaquim amb una amiga seva però, com que el pla no funciona, opta per escapar-se amb un altre home adult, però menys intel·ligent que Joaquim, del qual sap que podrà escapar sense problemes. Per tal de conèixer a Clare Quilty ha de mentir i saltar-se algunes classes de solfeig amb l'ajuda d'una coartada amb la seva amiga, però Humbert acaba descobrint que l'enganya. Paral·lelament, Lolita feia els possibles «per atreure al seu voltant el màxim nombre de testimonis potencials que fos possible» (L, 238) per tal de posar en evidència l'actitud perversa del seu cuidador. Com que Lolita veu que Humbert sospita d'ella, intenta dissimular i fa veure que és una amant apassionada: Lolita aprèn com ser una actriu «and she develops some of the same skills of deception and prevarication that Humbert had utilized during their time together when he presented himself to the world as a caring stepfather and nothing more» (Connolly 2009: 63).

Per tal d'aconseguir escapar i dur a terme una vida independent, les noies van preveure que necessitarien diners i totes dues s'afanyen a reunir estalvis. En un primer moment, Joaquim se sent orgullós de l'actitud de Dolores i admira que sigui tan estalviadora: «És decidida, no té por, sap què vol. I amanyaga els diners. Sap què vol. No es perdrà pel món, no s'acovardirà mai. És magnífica, és admirable» (LS, 129). A poc a poc, però, això el fa sospitar que la noia estigui ideant fugir i deixar-lo sol, fet que realça el seu tret de controlador compulsiu. Lolita aconsegueix alguns diners a canvi de

fer favors sexuals a Humbert, el qual accepta pagar-li en el moment d'extrema excitació, però sovint se'n desentén un cop ja ha quedat satisfet: «As her sole guardian, Humbert uses all the resources at his disposal to control Lolita and hamper her freedom. When bribes and threats fail, Humbert resorts to clandestine raids on Lolita's meager savings, which she attempts to hide from him» (Pifer 1978: 164). Igual que Joaquim, Humbert sospita de la noia i té por que vulgui marxar, de manera que li regira l'habitació per prendre-li qualsevol estalvi que pogués ajudar-la a dur una vida sense ell.

Tot i que físicament Lolita en surt més perjudicada de la seva relació amb Humbert, ja que ha abusat sexualment d'ella de forma repetitiva i constant, Dolores és la que en resulta més malparada psicològicament. Dorothy Garder pateix un sever procés de pèrdua d'identitat —«Doncs jo, del meu país, cada cop me'n recordo menys» (LS, 120)— fins al punt que la víctima esdevé dependent del seu segrestador i té por a separar-se'n «Ai, Quim! ¿Què faré sense tu, jo, ara?» (LS, 258). La noia se sent perduda i confusa: «es va dir que no sabia on anar. Que ja no sabia deixar de ser Dolores, que no sabia qui era aquella Dorothy que havia estat. Que ja no sabia viure sense que en Quim li digués com s'ha de viure» (LS, 208). Aquesta dubitació no és apreciable en Lolita qui, tant bon punt troba l'oportunitat d'escapar d'Humbert, salta als braços d'un altre abusador però, aquest cop, menys espavilat i del qual sap que podrà fugir fàcilment. La noia havia anat deixant pistes per tot arreu on passava que li serien de gran ajuda a Quilty per l'endur-se-la amb ell: «Amb quina previsió recordava la Lolita, ajaguda de bocaterrosa damunt la catifa de la sala, poc abans de sortir de Beardsley, escorcollant guies i mapes turístics i assenyalant-hi rutes i parades amb el pintallavis» (L, 363). Ara bé, el seu temperament decidit li serà de poca ajuda per viure un futur millor. La història de Lolita es tanca amb un final trist, el qual ja s'anuncia al pròleg, tot i que possiblement es passarà per alt en la primera lectura de la novel·la: «La senyoreta Ricahrd F. Schnieller va morir de part, en infantar una filla que va néixer morta, el dia de Nadal del 1995, a Gray Star, localitat del nord-oest més remot» (LS, 8).

2.2 DESMAQUILLANT LOLITA

Dolores difícilment pot ser vista com una noia promíscua que busca despertar l'instint sexual del seu nou pare, sinó que és percebuda com una Galatea que ha d'acatar les ordres del seu Pigmalió, com seria el ben paradigmàtic exemple d'Eliza de *Pygmalion* de G.B. Shaw. Ara bé, la cultura popular ha tendit a manipular la visió de Lolita, convertint-la en una nena extremadament seductora i provocativa que ella mateixa s'ha buscat ser sexualment abusada per part del seu protector. La representació difosa sobre el personatge de Lolita ha estat fortament influenciada per les productores cinematogràfiques: en l'ambient desbocat del Hollywood als anys setanta es produïen films sense cap mirament moral que contribuïen a la normalització del sexisme. Aquest és el cas de l'adaptació de *Lolita*, interpretada per l'actriu Sue Lyon, una noia molt més gran que la protagonista de la novel·la i amb una actitud clarament provocativa.

Ara bé, aquesta no era la imatge de Lolita que pretenia projectar Nabokov en la novel·la. Miguel Barrero, per exemple, mostra la seva indignació amb la polèmica originada al voltant de la novel·la de Nabokov i assenyala que la crítica sovint no té en compte dos trets essencials. En primer lloc que «todo fue modificado por ilustraciones en publicaciones extranjeras. [...] Representan a una joven de contornos opulentos, como se decía antes, con melena rubia, imaginada por idiotas que jamás leyeron el libro». El mateix Nabokov es mostra dolgut pel malentès que s'ha propagat en l'imaginari col·lectiu: «Parte de la culpa la tenía el modo en que las portadas de las ediciones internacionales —y también la película de Stanley Kubrick— cambiaban su aspecto físico y su edad, convirtiéndola casi en una mujer plena» (Muñoz 2019). Per acabar-ho d'arrodonir, el pòster de l'adaptació cinematogràfica del 1962 exaltava encara més el caràcter promiscu i seductor de Lolita tot jugant amb el simbolisme d'unes ulleres en forma de cor i l'acció de xuclar un xupa-xup. Aquesta imatge va convertir-se en la portada de l'edició catalana de l'editorial «La butxaca» l'any 2009. En segon lloc, la història de Nabokov és un relat autobiogràfic d'un criminal que té la finalitat, segons indica el prologuista del llibre (i, per tant, Nabokov), que tots els lectors s'esforcin per aconseguir fer pujar una generació millor i un món més segur (L, pròleg).

Aquesta finalitat de la novel·la queda, en part, justificada per un fet autobiogràfic que va marcar la vida i la personalitat de l'escriptor rus. Monika Zgustova relata a l'article «Lolita es Nabokov» que Nabokov va patir durant cinc anys atencions abusives per part del seu tiet, Vasili Rukavíshnikov, un reconegut diplomàtic i aristòcrata homosexual. Segons Zgustova (2019):

Nabokov en su novela describió los abusos cuya víctima había sido él mismo de niño. En el subcapítulo 3 del capítulo tercero de *Habla, memoria*, Nabokov dice que «cuando yo tenía ocho o nueve años» su tío Ruka «después de comer me sentaba en su regazo» y le susurraba palabras extrañas, mientras que «yo estaba avergonzado por el jugueteo de mi tío».

Un segon detall acosta Lolita al seu creador i és que quan Nabokov va complir quinze anys, el seu tiet va comunicar-li que l'havia fet hereu de la seva fortuna: «Y ahora puedes retirarte, *l'audience est finie*. *Je n'ai plus rien à vous dire*» (Zgustova 2019). Aquest fet enllaça amb el final de la novel·la quan, després d'un llarg procés de recerca, Humbert troba una demacrada Lolita de disset anys embarassada, a qui regala una quantiosa suma econòmica. Ni un ni l'altre, però, poden gaudir dels diners: Lolita mor al part i, un any després que Nabokov rebés l'herència, la revolució russa causa la devaluació total del ruble.

La preocupació de Nabokov per l'abús infantil és un tema recurrent en la seva obra. Ja apareixia a la novel·la *The Enchanter* (1939), la qual va qualificar com «la primera palpitación de *Lolita*» i, després de *Lolita*, va recuperar el motiu dels abusos a *Pale Fire* (1962), fent esment de forma directa a les relacions homosexuals. A més, Zgustova reuneix dues proves que semblen indicar que Humbert no és en cap cas l'alter ego de Nabokov: en primer lloc, una alumna amb la qual Nabokov havia tingut una relació amorosa quan exercia de professor a la Universitat de Cornell va confessar que «le gustaban las mujeres y las chicas, pero nunca las niñas»; en segon lloc, l'esposa de l'escriptor, Véra, sabia que Lolita estava inspirada en el cas de Sally Horner, una nena raptada a finals dels anys quaranta (Connolly 2009: 4).⁹

9. «He read with interest newspaper accounts about the fate of a girl named Florence Sally Horner who had been abducted as an eleven-year-old by a fifty-year-old mechanic named Frank La Salle and kept as a 'cross-country love slave'»

Antonio Muñoz (2019) recull l'entrevista que Bernard Pivot va fer a Nabokov el 1975, en la qual l'escriptor confessa: «Lolita no es una adolescente perversa. Es una pobre niña de la que han abusado, y sus sentidos nunca se despiertan bajo las caricias del inmundo Humbert Humbert». L'escriptor remarca que Lolita és una nena completament normal i que és només a través de la mirada obsessiva i maníaca d'Humbert que esdevé una nimfeta. Humbert juga amb els sentiments del públic lector i mostra una imatge completament idealitzada i fantasiosa de si mateix, que es presenta com un home culte i refinat; a la vegada, la projecció d'una Lolita perversa i conquistadora és igual d'inversemblant, ja que és una imatge totalment subjectiva i condicionada per la voluntat del narrador: «no se sabe si para eludir el remordimiento o para excitarse más aún, o las dos cosas mezclada» (Muñoz 2019).

Segons Connolly, Dolly s'interessa per Humbert perquè pateix una manca d'estima i, un cop el llogater apareix a la seva casa i li presta atenció, la petita se sent reconfortada de sentir-se volguda per un adult: «The evidence suggests that when Humbert moved into the Haze household and began to pay attention to Dolly, she was flattered by the attention and, in her own way, displayed a reciprocal interest. We know that she tended to idolize certain adults» (2009: 57). A més, la nena acaba de perdre la mare i se sent absolutament sola i, per aquest motiu, entra a dormir a l'habitació de l'hotel del seu protector: «ens vam reconciliar tendrament. Ja ho veieu: no tenia absolutament enlloc més on anar» (L, 206).

Durant la novel·la costa escoltar la veu de Lolita, però la seva actitud demostra de forma repetitiva que no se sent atreta per Humbert i que no gaudeix tenint relacions sexuals amb ell. Sí que és cert que la nena se li tira al damunt quan ell la va a buscar als campaments però, quan Humbert li fa un petó al coll, ella li diu «No em bavegis, porc» (L, 167). Lolita considerava «ximpleries romàntiques» o «anormalitats» totes les carícies que no fossin petons a la boca o l'acte de fer l'amor (L, 193), fet que demostra que no l'estima com a parella sentimental i que, potser, només li interessa experimentar amb el seu cos i descobrir la sexualitat. A més, la noia no se

for twenty-one months. As Alecander Dolinin has persuasively demonstrated, Nabokov used key details from this incident in *Lolita*, and he even has Humbert refer to the incident by name (L 289)» (Connolly 2009: 4).

sent a gust al costat d'Humbert o, del contrari, no ploraria cada nit quan pensa que ell ja s'ha adormit (L, 255).

Mentre que els pensaments de Dolores són molt més accessibles pels lectors gràcies als passatges de monòleg interior marcats en cursiva, la veu de Lolita és molt menys recognoscible, ja que la seva voluntat queda completament desfigurada a través de la narració en primera persona per part d'Humbert, un narrador molt poc fiable que, com Jillian Burgie posa de manifest, tracta Lolita com si fos una fantasia i no una persona de carn i ossos:

Lolita, far from becoming some kind of modern-day Galatea to Humbert's Pygmalion, becomes a shadow of a person, an allusion, or, perhaps, as Humbert suggests later, «the small ghost of somebody I had just killed» (140). It is a radical aestheticization of language itself, to the extent that the real girl becomes immaterial. Perhaps this, in part, contributes the poignant irony of the famous line, «Oh, my Lolita, I have only words to play with!» (32) (2012, 44).

Per tant, cal llegir entre línies per sentir la veu real de Lolita i, en diversos punts de la novel·la, les paraules de la jove contradiuen l'afirmació d'Humbert que ella el seduïa i gaudia en els seus braços. Després de passar la primera nit junts, Humbert diu «tot rutllava» (L, 201) però, per contra, «mentre pujàvem al cotxe, una ganyota de dolor travessà el rostre de la Lolita. La ganyota es va repetir intencionadament quan es va asseure al meu costat» (L, 203). La jove se sent ferida, fet que queda clar quan etziba a Humbert: «Criatura repugnant! Jo era una nena amb frescor de margarida I mira què m'has fet. Hauria hagut d'avisar la policia I denunciar que m'havies raprat. Oh, vell porc!» (L, 204). Tot i que aquestes línies semblen ser pronunciades amb to burlesc, també contenen una veritat ben punyent. Malgrat el caràcter impertinent i insolent de la nena, queda clar que se sent abusada i que, per tant, no accepta de bon grat la relació amb Humbert; la posició de Lolita queda ben palesa en la següent discussió relatada pel narrador: «Va assegurar que m'odiava. [...] Em va dir que havia intentat violar-la diverses vegades quan jo vivia a dispesa a casa la seva mare» (L, 299). Finalment, la veu de Lolita es fa clarament evident a la carta que envia a Humbert al final de l'obra demanant-li diners. Cal remarcar que no li facilita l'adreça perquè té por que la persegueixi de nou: «Perdona que no et doni la nostra adreça, però encara deus estar molt enfadat amb mi i cal que en Dick no ho sàpiga» (L, 390).

3. CONCLUSIONS

La salvatge i *Lolita* reflecteixen l'abús de poder que uns senyors malaltissament controladors exerceixen sobre dues joves desemparades. Ara bé, segons els autors de les novel·les, les obres no busquen condemnar les accions dels protagonistes masculins: tant Nabokov com Simó afirmaven no voler escriure literatura ideològica amb un rerefons moralista. Nabokov era tot un defensor de l'esteticisme i de l'art *per se*, una posició que defensa en l'article «On a Book Entitled Lolita» (1956), en el qual deixa pal·lès que ell no és partidari de la literatura didàctica i que *Lolita* no té cap rerefons moral ja que, com tota obra de ficció que ell escriu, aspira a assolir la plenitud estètica pròpia d'una obra d'art.

De la mateixa manera, Aritzeta recull —en el volum de *Retrats* dedicat a l'escriptora d'Alcoi— que Simó no és partidària de la literatura ideològica i que reclama el valor intrínsec de la literatura: «jo no faig llibres per convèncer de la independència o per convèncer de... per a això ja feia *Canigó* i per a això ja hi ha l'assaig, o per a això hi ha l'article del diari» (Aritzeta 2014: 7). Per més que Simó defensés que la literatura no pot estar vinculada a cap convicció política ni cap funció utilitària, el seu biògraf Jordi Tormo afirma que «el compromís feminista també és present a la seua obra narrativa, tot i que sempre va rebutjar posar la literatura al servei d'una causa» (2021, 36). Per exemple, la dificultat de la convivència en parella és un tema recurrent que serveix per donar visibilitat a una problemàtica actual: «Normalment la relació entre els homes i les dones és negativa per a les segones, ja que els primers sovint les sotmeten a una opressió psicològica important» (Cortés 2003: 10).

La situació dels protagonistes masculins i femenins és completament desequilibrada en les obres analitzades ja que, com s'ha vist, els homes se situen en una clara situació de poder que els permet exercir un control total sobre les seves afillades. Aquest patró remet al mite de Pigmalión, en el qual l'home, des d'una posició dominant, pot modelar i manipular la criatura de la qual n'està enamorat. Nabokov ofereix una desconstrucció del mite i subverteix el poder de creació del llenguatge —un atribut típic de l'ideari romàntic—, transformant-lo en una eina capaç de destruir la realitat. D'aquí que la relació Galatea-Pigmalión queda diluïda en la novel·la i Humbert, en lloc de crear una nova versió de la seva Galatea, fantasieja amb una imatge

etèria i irreal. Per contra, Simó es mostra molt més fidel al mite original i parteix, sobretot, de la versió popularitzada per G.B. Shaw en la seva comèdia romàntica *Pygmalion* (1913).

La salvatge és una reinterpretació del segle xx del mite de Pigmalíó que recull, com s'ha intentat demostrar, elements de *Lolita*. No és d'estranyar que Simó inclogui referències d'autors europeus en les seves obres: l'escriptora d'Alcoi era una àvida lectora i fins i tot accedia a les versions originals si eren escrites en francès i anglès. Per tant, és lògic pensar que Simó coneixia la novel·la de Nabokov i que, segurament, n'hauria vist la versió cinematogràfica. Les similituds entre Joaquim i Humbert difícilment passen per alt: el desig que senten per noies molt més joves que ells, la seva actitud misògina, el fet d'haver emigrat als Estats Units i, sobretot, el caràcter controlador compulsiu i violent que treu a la llum el seu desequilibri mental. A més, la protagonista de Simó presenta, com a mínim, cinc trets compartits amb la nimfeta de Nabokov: el caràcter groller, el canvi de nom, l'adopció d'una nova identitat, la lluita per un dret que se li ha privat i, conseqüentment, l'afany d'escapar del seu pigmalíó. Tot i això, *Lolita* ha passat a la història com una nena seductora i provocativa, mentre que Dolores no ha sigut, en cap cas, associada amb una actitud promíscua. De totes maneres, com ja s'ha dit, la veu de *Lolita* resulta difícilment audible en l'obra i això ha propiciat que la majoria de lectors prenguin com a vàlida la imatge que les versions cinematogràfiques han difós sobre la protagonista de Nabokov.

BIBLIOGRAFIA

- ARITZETA, Margarida (2014): *Retrats — Isabel-Clara Simó*, Barcelona, AELC.
- BARRERO, Miguel (2022): Publicació feta al twitter.
- BOURDIEU, Pierre (1998): *La Domination masculine*, París, Editions du Seuil.
- BRILKE, Elisabeth (1997): «D'Isabel Clara de Carme Riera a Dolores d'Isabel Clara Simó», Paraula de dona, Diputació de Tarragona / Universitat Rovira i Virgili, p. 366-370.
- BURGIE, Jillian (2015): *A Tempest in a Test Tube: Reading Lolita as Metafiction*. Tesi Doctoral: Colorado, Universitat de Colorado.

- CONNOLLY, Julian (2009): *A Reader's Guide to Nabokov's «Lolita»*. Academic Studies Press. Consultat; <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1zxsk0k>
- CORTÉS, Carles (2003): «Temàtica i personatges en l'obra d'Isabel-Clara Simó», *Actes del Dotzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. Volum I*, Barcelona, Abadia de Montserrat, (vol. I, p. 365-380).
- FOUCAULT, Michel (1978): *The History of Sexuality*. (Traducció de R. Hurley), Londres, Penguin Books.
- GUARDIOLA, Maria Isabel (1999): «La salvatge d'Isabel Clara Simó: una nova formulació del mite clàssic de Pigmalión? Aproximació a la novel·la i al mite», *L'Aiguadolç*, Dénia, núm. 25, p. 51-60.
- MUÑOZ, Antonio (2019): «Una torre de Babel de marfil». *El País*, 16 de novembre de 2019. Consultat 25/05/2022 de https://elpais.com/cultura/2019/11/14/babelia/1573720015_139775.html
- НАВОКОВ, Владимир (1955): *Lolita*, Barcelona, Proa.
- НАВОКОВ, Владимир (1956): «On a book entitled Lolita», *Anchor Review*, núm. 2, p.105-112.
- PIFER, Ellen (1978): «On Human Freedom and Inhuman Art: Nabokov», *The Slavic and East European Journal*, núm. 22(1), p. 52—63. Consultat 28/05/2022 de <https://doi.org/10.2307/305675>
- SHAW, George Bernard (1913): *Pygmalion*, Nova York, Dover Publications.
- SIMÓ, Isabel-Clara (1993): *La salvatge*, Barcelona, Proa.
- TORMO, Jordi (2021): *Isabel-Clara Simó: Una veu lliure i compromesa*, Barcelona, Ara llibres.
- VERA, Pilar (2016): «Lola López Mond-ejar. Escritora y psicóloga», *Diario de Sevilla*. https://www.diariodesevilla.es/ocio/Nabokov-pedir-portada-Lolita-ninas_0_1012699108.html
- ZGUSTOVA, Monika (2019): «Lolita es Nabokov», *El País*: https://elpais.com/elpais/2019/12/05/opinion/1575565141_291632.html

Andròmaca en la literatura catalana contemporània: de Salvador Espriu a Magí Sunyer, un trajecte hipertextual

*Andromache in Contemporary Catalan Literature:
From Salvador Espriu to Magí Sunyer, a hypertextual path*

ALFONS GREGORI

Adam Mickiewicz University, Poznań, Poland

alfons@amu.edu.pl

<https://orcid.org/0000-0003-0121-2876>

Citació: Gregori, Alfons (2023). Andròmaca en la literatura catalana contemporània: de Salvador Espriu a Magí Sunyer, un trajecte hipertextual. *Ítaca. Revista de Filologia*, (14), 65-91. <https://doi.org/10.14198/itaca.24843>

Resum: L'objectiu principal del present article ha estat analitzar a la llum dels diferents hipotextos, en especial la *Iliada* d'Homer, l'*Eneida* de Virgili i l'*Andromaque* de Jean Racine, dos relats en llengua catalana protagonitzats per la figura d'Andròmaca: la prosa «Andròmaca» (1976/1981) del volum *Les roques i el mar, el blau* de Salvador Espriu (1913-1985), una de les seves darreres obres publicades, i el conte homònim de l'escriptor i investigador universitari del Camp de Tarragona Magí Sunyer (1958), recollit a *Andròmaca i el centaure* (2014). L'aplicació dels plantejaments de Gérard Genette sobre el funcionament de la hipertextualitat ha permès, en definitiva, aprofundir en la construcció intertextual de les obres catalanes seleccionades i establir-ne l'adscripció estètica i ideològica: la visió tràgica de la vida i el jansenisme en el cas de la transposició d'Espriu, i la postmodernitat i el feminisme en el interessant cas del text de Sunyer, situat entre el travestiment i la transposició.

Paraules clau: Andròmaca, guerra de Troia, intertextualitat, Salvador Espriu, Magí Sunyer, Jean Racine, *Iliada*, *Eneida*, ideologia.

Abstract: The main goal of this paper is to analyze two Catalan literary texts in which the main character is Andromache: the potrait «Andromache» (1976/1981) in the book *Les roques i el mar, el blau* by Salvador Espriu (1913-1985), one of his last works, and the short-story «Andromache,» from *Andròmaca i el centaure* (2014) by Magí Sunyer (1958), a writer and university



researcher from the Tarragona region. Applying Gérard Genette's theory on how hypertextuality operates in literary texts, the present analysis considers several hypotexts, specifically, Homer's *Iliad*, Virgil's *Aeneid*, and *Andromache* by Jean Racine. Finally, we discuss the intertextual construction of both texts in greater depth and define their aesthetic and ideological ascription: a tragic view of life and Jansenism in Espriu's transposition, and postmodernity and feminism in Sunyer's short-story, an interesting case between travesty and transposition.

Keywords: Andromache, the Trojan War, intertextuality, Salvador Espriu, Magí Sunyer, Jean Racine, *Iliad*, *Aeneid*, ideology.

Rebut: 16/11/2022, **Acceptat:** 23/05/2023

I. PREÀMBUL

Tot text acadèmic de l'àmbit de les Humanitats prové de la recerca sorgida d'un interès determinat que sol tenir l'origen en un aspecte lligat a emocions, inquietuds, situacions de caràcter personal. És en el desenvolupament de la recerca en qüestió que cal seguir uns procediments, aplicant unes pautes basades en el rigor i les formes pròpies del món acadèmic a fi efecte de fer avançar el coneixement en el camp corresponent. En aquest cas, he de reconèixer que el present article es deriva d'un lligam sentimental doble (o triple), ja que un dels dos autors estudiats, Magí Sunyer, no solament va ser professor d'algunes de les assignatures que vaig cursar a Filologia Catalana de la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona, sinó que paral·lelament també va exercir de mentor en tallers improvisats d'escriptura poètica al seu despatx de la Facultat, i em va guiar posteriorment en temes acadèmics, alhora que hem acabat col·laborant en diversos projectes i activitats de recerca. Espriu, òbviament, va ser un descobriment força anterior a l'inici de les classes de filologia a la URV, tant en la vessant de poeta nacional que se li va voler atorgar, amb el ressò apagadís de l'atenció social que això va comportar, com en qualitat de prosista excepcional en els anys de la Segona República i d'autor de colpidores peces teatrals. Però va ser justament Magí Sunyer qui, en les seves classes, em va fer descobrir la joia literària que és el volum d'Espriu en què es localitza una part del corpus d'aquest estudi, el conjunt de proses *Les roques i el mar, el blau*, massa tardà i poc visible per posar-hi el focus davant d'una obra tan vasta i densa com

és l'espriuana. Aquest escriptor, a més, va ser un dels poetes examinats a la meua tesi doctoral sobre poesia compromesa catalana i francesa de postguerra, i, a causa d'un canvi de rumb en la recerca, sols hi havia pogut tornar escadusserament. Per tot plegat, aquest treball és sobretot un reconeixement a dos mestres que, en aspectes i circumstàncies diferents, han tingut un pes considerable en el meu desenvolupament com a investigador en el camp dels estudis literaris.

2. ANDRÒMACA AL TEATRE I LA LITERATURA: ENTRE L'ARQUETIP I LA SECUNDÀRIA DE LUXE

Passem a la temàtica en què se centrarà aquest article, la malaurada princesa troiana Andròmaca, d'origen tebà, que, després de la caiguda de Troia i un cop difunt Hèctor (el seu marit), passa a ser la concubina de Neoptòlem, rei de l'Epir. El primer testimoni ficcional de pes que ha quedat de la seva figura procedeix de la *Iliada* d'Homer. Cal assenyalar, en primer lloc que la qüestió sobre la historicitat dels esdeveniments a l'entorn de l'anomenada guerra de Troia —els quals ens han arribat ficcionalitzats justament des de la *Iliada* i s'han recreat en múltiples obres artístiques— constitueix un debat no resolt, i difícilment s'assoliran proves concloents en les recerques arqueològiques que determinin l'existència real de tots els personatges presents en el text homèric, i encara menys que la descartin com una mera invenció ficcional present únicament en l'imaginari artístic de l'Antiguitat clàssica.¹ Aquesta doble i inestable condició, entre la Història i el mite lite-

1. Recordem que, abans de les descobertes arqueològiques a l'antiga Àsia Menor empreses per Heinrich Schliemann durant la segona meitat del s. XIX, no quedava gens clara la mínima veracitat d'aquella epopeia: «Els dubtes sobre l'existència de la persona [d'Homer] estaven acompanyats dels dubtes respecte a les coses relatades, i els erudits d'aquella època estaven molt allunyats de les formulacions atrevides posteriors que anomenaven Homer el primer corresponent de guerra. Pel que fa a la veritat, el valor de la seva narració de la lluita al voltant de la ciutat de Príam era comparat amb les antigues poesies èpiques o era bandejat a les tenebres del mite» (Ceram: 1986, 45). No obstant, Schliemann creia en l'existència passada d'aquelles «coses relatades», alhora que «s'adonava que aquesta creença coincidia amb tota l'antiguitat grega i amb

rari, fan que puguem parlar d'Andròmaca des d'una perspectiva llegendària, per bé que els textos que aquí seran analitzats s'escapen de la definició més estricta o limitada del gènere.²

En un pla més netament ficcional, ella és l'esposa d'un dels herois protagonistes del poema èpic, Hèctor, i com a tal estava destinada a ser un personatge secundari, sempre a l'ombra de les gestes i el destí dels homes que sobresortien en el relat homèric. Tanmateix, a partir dels trets més identificadors de la seva figura, va esdevenir l'arquetip de l'amor conjugal i envers els fills, és a dir, la baula necessària de l'engranatge patriarcal sense la qual els subjectes-masclés del sistema no podrien gaudir d'una autonomia com la que tenen, però que, com moltes altres dones en l'esfera estrictament humana, ha patit sovint invisibilització. En aquest sentit, hi és definida com la «muller irreprotxable» (Homer 1997: 171; v. 374).³ Al mateix temps, amb el seu clam desesperat, a frec d'Hèctor i «plorant a llàgrima viva» (Homer 1997: 172; v. 405), Andròmaca demostra un sentiment ambigu. Per un costat, és conscient que li serà molt difícil (o impossible) influir en la determinació del seu marit perquè modifiqui el seu destí, que és defensar aferrissadament la ciutat assetjada. Per l'altre, sent pànic davant l'actitud guerrera irreductible per part del seu marit en la defensa de Troia, ja que està convençuda que això el portarà a la mort a mans dels grecs; no vol que el seu fill sigui orfe, ella quedar-se vídua, i davant d'aquesta possibilitat solament sent una terrible pulsio de mort, amb el record del seu pare Eeció i

els grans historiadors Heròdot i Tucídides, els quals sempre consideraren que la guerra de Troia fou un esdeveniment real i que tots els que hi participaren foren personalitats històriques» (Ceram: 1986, 46). Com a anècdota significativa, val la pena comentar que la filla que Schliemann va tenir amb la seva segona esposa, la grega Sofia Engastromenou, es deia Andròmaca (al noi, en aquesta mateixa línia, li van posar de nom «Agamèmnon»).

2. «Quand le mythe se caractérise par sa dimension symbolique, métaphysique, son atemporalité, la légende s'inscrit dans une chronologie précise et l'histoire qu'elle développe, si elle conserve une valeur exemplaire, n'est en rien universelle et n'a pas vertu exploratoire. Mais les frontières entre les deux genres sont perméables [...]» (Huet-Brichard: 2011, 17).
3. En el cas de les citacions homèriques, s'ofereix la remissió al volum que figura a la bibliografia final de l'estudi, però també el número de vers o versos corresponent(s), a fi de facilitar la consulta en altres traduccions o edicions de la *Iliada*.

els seus set germans exterminats pel seu arxienemic, Aquil·les. Andròmaca exclama:

Mira, doncs, Hèctor, que m'ets tu tant mare augusta com pare
i germà i tot, perquè m'ets gallard marit. T'ho suplico:
ara apiada't de mi i queda't a dalt de la torre,
no facis orfe el teu fill ni vídua a mi, que et sóc dona
(1997, 173; v. 429-432)

Demana al seu espòs, doncs, que no entri a primera línia de batalla. Aquesta feblesa per part d'Andròmaca es deriva de la seva mateixa condició inferior, sotmesa a una por escassament heroica, la qual es veu reforçada pels «plors i laments» (Homer 1997: 171; v. 371-373) que fa un cop és a la gran torre de Troia amb el fill i una minyona. Tal actitud es perfila per part de la veu narrativa patriarcal com una demostració emotiva que voreja els límits del seny o de l'enteniment. Així, una de les esclaves afirma que, a la torre, Andròmaca hi «marxà angoixada [...], no altrament que una boja» (Homer 1997: 172; v. 388-389).

Cal advertir que, tant en la *Iliada* com en la majoria de versions de l'antiguitat i l'època medieval, es declara o se sobreentén que el fill d'Hèctor i Andròmaca, Astíanax, mor sacrificat com una víctima més a causa de l'entrada dels aqueus a Troia a matadegolla. En relació amb això, en les reescriptures de la llegenda troiana posteriors a la cristianització en què es produeix aquesta pèrdua del fill, es podria al·ludir a la figura de la *mater dolorosa*, una definició que es pot aplicar a la princesa troiana, o a altres mares que també han perdut el seu fill en un acte de violència per part d'un poder aliè (com ara la mateixa Hècuba, mare d'Hèctor)⁴. Aquesta definició no solament inscriu el personatge d'Andròmaca en el sistema moral propi d'aquesta religió monoteista, sinó que també crea una curiosa analogia amb la figura mateixa de la Verge Maria, que ha perdut el seu fill, alhora que és vídua de Josep de Natzaret.⁵

4. Vegeu, per exemple, l'estudi de Martos (2005, 150) en què compara una de les proses mitològiques de Joan Roís de Corella, *Plant dolorós de la reyna Ècuba rahonant la mort de Práim, la de Polícena e de Astíanactes*, amb determinats hipotextos senequians.

5. Com se'ns informa a la secció de l'Evangelí segons Mateu de la Bíblia Catalana Interconfessional, per a la mentalitat coetània la paternitat legal de Josep era

La reformulació i adaptació de l'hipotext homèric referit al personatge en què focalitza aquest estudi s'ha concretat en obres importants de les lletres occidentals, entre les quals primerament caldria esmentar la tragèdia d'Eurípides *Andròmaca* (ca. 425 ANE). El context de creació i representació d'aquesta obra era el conflicte bèl·lic entre Atenes i Esparta, cosa que permet enllaçar el contingut d'aquesta tragèdia (i d'altres de coetànies com ara *Hècuba* [ca 424 ANE]) amb l'estat psicològic del seu autor, patriota atenenc, però contrari a la destrucció de vides i propietats que comporten aquesta mena d'enfrontaments: la trama és la guerra amb tota la seva crueltat, una guerra criticada per la seva absurditat, com subratllen Medina González i López Férez (Eurípides: 1977, 28). En aquest mateix sentit, disposem d'un fragment dels *Himnes* de Safo, ja que, tal com especula Balasch en les notes a la seva traducció, podria ser que, «escollint precisament la descripció de les noces d'Hèctor i d'Andròmaca, Safo vagi voler donar, molt finament, una lliçó de perdó i de concòrdia» (Safo 1985: 115). En això s'ha de tenir en compte, com indica aquest mateix especialista, que Safo trenca amb l'estil èpic, ja que glorifica els vençuts, cosa que mostra en la poetessa «una gran llibertat d'esperit i una noble altesa de mires» (Balasch 1985: 114-115). Així finalitza la peça:

I entonaven les dones el càntic d'exultança,
amb veu aguda els homes himnejaven Apol·lo,
amb llur crit, el deu hàbil amb l'arc, també amb la lira:
com si fossin déus Hèctor i Andròmaca himnejaven
(Safo 1985: 39)

Ja en l'època d'hegemonia de la llengua llatina, es mantenen abundantment motius culturals i artístics de la Grècia clàssica, com ara la presència del personatge d'Andròmaca al llibre tercer de l'*Eneida* de Virgili, en concret en una emotiva trobada amb Eneas, que, si bé resulta certament un episodi secundari i gairebé anecdòtic, exemplifica un procediment que serà força rendible en el futur, és a dir, la projecció del motiu en accions posteriors

més important que la biològica (1993, 17). No s'entrarà en disquisicions sobre la relació establerta amb la figura divina pel vincle de la paternitat de Jesús, anunciada per l'arcàngel Gabriel a l'Evangeli de Sant Lluç (1, 26-38), ja que passariem a un grau d'abstracció teològica terriblement embrollat, obscur i potser ofensiu al pensament.

al marc temporal dels hipotextos. D'aquesta manera, Andròmaca relata a Eneas que ella i Helen, fill de Príam i per tant germà d'Hèctor, no solament han pogut deslliurar-se de la servitud en què es trobaven sotmesos sota el domini de Neoptòlem, sinó que s'havien unit en matrimoni i tenien el seu regne a l'Epir, on els havia localitzat Eneas:

Mort Neoptòlem, una part dels seus reialmes feu degudament atorgada a Helen, que, del nom del troià Càon, anomenà caonis aquests camps i Caònia tota la contrada, i construí damunt els turons aquesta nostra Pèrgam, aquesta ciutadella d'Ílion (Virgili: 2007, 102).

Igualment, cal esmentar les *Troades* de Sèneca, recentment publicades a la col·lecció Bernat Metge en traducció d'Antoni Seva, sota el títol de *Les troianes*,⁶ per bé que en la tradició literària catalana va tenir difusió gràcies a una traducció titulada *Troades* que Martínez Romero (1998, 87, 89) assegura que és força fidel a la tragèdia original senequiana.⁷ En aquest cas, la peça emfatitza el drama d'Andròmaca davant la imminent mort del seu fill a causa de l'astúcia malvolent d'Ulisses, que troba l'amagatall d'Àstíanax en un recinte no exempt de simbolisme: la tomba d'Hèctor, l'heroic pare del noi. En el repertori medieval, no podem obviar la traducció al català de la *Historia destructionis Troiae* del sicilià Guido de Colonne, escrita a inicis del s. XIII, amb traducció efectuada pel montblanquí Jaume Conesa l'any 1367. En aquesta versió, entre altres aspectes, es posa èmfasi en la visió patriarcal de la dona com a ésser feble i inconstant, a partir del tòpic recollit en la tradició misògina de l'*ars amandi* (Perujo Melgar: 2015, 234), tòpic que representen la mare (Hècuba), les germanes (Políxena i Cassandra) i

6. En aquest volum segon de les tragèdies de Sèneca, l'obra va acompanyada de *Les fenícies* del mateix autor.

7. En efecte: «dins el desenrotllament de Thyestes, Troades i Medea comprovem que el traductor segueix bàsicament el text de Sèneca» (Martínez Romero: 1998, 80); i la majoria d'addicions i declaracions alienes a l'autor clàssic són preses dels comentaris de Nicolau Trevet, un dominic anglès que a inicis del s. XIV va practicar l'exegesi més coneguda i difosa de les *Tragèdies* de Sèneca en aquell període històric (Martínez Romero: 1998, 70, 86). Atribuïda inicialment a Antoni de Vilaragut, majordom de Joan I, Martínez Romero argumenta que es tracta d'una idea «inversemblant» (1998: 70).

l'esposa d'Hèctor, Andròmaca.⁸ Posteriorment, Roís de Corella ens oferiria una traducció del Plant d'Hècuba extret de les Troades de Sèneca, obra que segurament va tenir poc recorregut a nivell de difusió per l'època tardana en què va ser publicada, condemnada al fort procés de castellanització de la literatura culta catalana que es va perllongar fins a la Renaixença.

Sorgides en el marc de la cultura francesa segles més tard que els textos fins ara esmentats, cal fer esment de dues peces importants, especialment la primera: l'*Andromaque* de Racine, representada per primer cop l'any 1667 al Louvre de París, i el poema «Le Cygne» de Baudelaire, que forma part del conegut recull *Les Fleurs du mal* (1861)⁹ i anava dedicat a un altre gran poeta gal, Víctor Hugo. Ambdós seran tractats més endavant en el marc d'anàlisi del corpus literari català seleccionat, per tant aquí solament caldria incidir en les respectives traduccions a la nostra llengua. Així, Bonaventura Vallespinosa va traduir sis tragèdies de Racine, entre elles *Andromaque*, publicades a la col·lecció Clàssics de Tots els Temps de l'editorial Alpha l'any 1967 sota el títol *Tragèdies*, i al subtítol el desglossament de les peces en concret: *Andròmaca, Britànnic, Berenice, Ifigènia, Fedra, Esther*.¹⁰ Quant al poema de Baudelaire, es tracta d'uns versos (i d'un llibre) que han estat traduïts en diverses ocasions i per traductors amb estratègies força diferents, i en aquest sentit val la pena posar en relleu les traduccions de Xavier Benguerel (1985, Edicions del Mall), de Francesc Parcerisas (1990, revista *Reduccions*), Jordi Llovet (2007, Ed. 62) i Pere Rovira (2021, Proa).

Ara bé, entre els/les escriptors/es catalans/es posteriors a la Renaixença Andròmaca no ha estat un motiu gaire reiterat, ni crec que hagi estat massa present en l'imaginari cultural nostrat. L'objectiu principal del present article, després de les pàgines introductòries a l'assumpte, és analitzar-ne

8. Vegem-ho en aquest fragment: «Què direm de la regina Hèccuba, mara sua, e de ses germanes, ço és Polixena e Cassandra?; e què, de Andròmacha, sa muller, la frevoltat de la natura de les quals a angoxes de dolor e a moltes làgremes e a lonchs plors les fa pus enclinades?» (Perujo Melgar: 2015, 245).

9. Tot i que la primera vegada que es publica el recull *Les Fleurs du mal* és l'any 1857, el poema «Le Cygne» no apareix fins a la segona edició (corregida i augmentada), juntament amb la secció de què forma part, «Tableaux parisiens».

10. Malauradament no he pogut tenir accés a aquest volum. Per a un estudi de la tasca duta a terme en aquest sentit per Vallespinosa i el seu enfocament traductològic, vegeu Sala-Sanahuja (2015)

dues excepcions —en realitat dues peces breus— a la llum de les obres que les han precedit i de la seva adscripció estètica i ideològica: «Andròmaca» (1976/1981) d'Espriu, una de les proses de *Les roques i el mar, el blau*, i el relat «Andròmaca» de Magí Sunyer, publicat dos cops, el primer al recull de contes d'autors diversos titulat *En sintonia. La ràdio en vuit relats* (2006) i, el següent, en un volum propi, *Andròmaca i el centaure* (2014). Tots dos, si seguim la terminologia de Gérard Genette (1982) pel que fa a allò que anomena «literatura de segon grau», constitueixen mostres de transformació del material hipotextual, el procediment probablement més habitual i productiu en el context de la transtextualitat,¹¹ per bé que ho fan des de posicions estètiques i plantejaments ideològics absolutament dispars.

3. «ANDRÒMACA» D'ESPRIU: UNA ELABORADA REESCRITURA DE LA VISIÓ TRÀGICA DE LA VIDA

Espriu, un dels més eminents creadors del s. xx en llengua catalana, no requereix gaires presentacions: poeta, narrador, dramaturg, va establir diversos revulsius en la literatura immediatament anterior i coetània, alhora que part de la seva obra va ser difosa en el necessari exercici del compromís antifranquista. *Les roques i el mar, el blau* va ser una de les últimes obres que va sortir de la seva ploma, però tot i així té una certa història, com no podria ser d'altra manera en el cas d'aquest inquiet escriptor.¹² La redacció dels textos que conformen el llibre va iniciar-se el maig de 1975, quan anaven destinats a un volum de plantejament prou diferent que va aparèixer el 1976, amb el títol *Dibuixos (amb algun mot) sobre temes clàssics*. Es tractava d'un conjunt de dibuixos de Cèsar Estrany, que figurava com a editor del llibre (imprès a la Impremta Pulera de Barcelona), amb un total de quaranta-dues peces en prosa escrites per Espriu que els acompanyaven, i un pròleg del

11. «La transformation sérieuse, ou transposition, est sans nul doute la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles, ne serait-ce — nous l'éprouverons chemin faisant — que par l'importances historique et l'accomplissement esthétique de certaines des œuvres qui y ressortissent. Elle l'est aussi par l'amplitude et la variété des procédés qui y concourent» (Genette 1982: 291).

12. En aquest estudi empraré la versió publicada per Gavagnin i Martínez-Gil (2013) en l'edició del centenari del naixement de l'escriptor.

mateix autor que tractava fonamentalment sobre art i que va desaparèixer en posteriors edicions.¹³ El recull complet del centenar de proses tal com el coneixem avui amb el títol de *Les roques i el mar, el blau* va aparèixer el 1981 a Edicions del Mall.¹⁴

El text d'«Andròmaca» és força sintètic, seguint la línia del volum en el qual trobem retrats més o menys narratius dedicats bàsicament a figures de la tradició clàssica, presentats sumàriament per una mena de transfiguració ficcionalitzada de l'autor que s'anomena Arístocles, un vell pescador d'Ítaca, que els descriu així: «cent curtes proses, inclòs el meu parlament, sobre alguns mites grecs i els seus entorns» (Espriu: 2013, 525). S'allunyen, doncs, tant del relat mitològic com del llegendari en sentit estricte.¹⁵ En el cas d'«Andròmaca», l'autor empra el recurs de la predicció, del presagi, que ja trobàvem en l'hipotext més remot, la Ilíada. Així, si bé els lectors se situen inicialment en el moment en què ella s'assabenta que el seu marit Hèctor ha mort en batalla, el gruix del relat, gairebé fins a les últimes línies, tracta sobre l'esdevenidor de la vídua: «tanca els ulls i recorda, endinsada en el seu íntim mirall, la serenor del passat. Però no s'hi aturarà gaire, perquè endevina el llarg i complex futur que l'espera» (Espriu: 2013, 602). En aquest sen-

13. Cal advertir que la prosa «Andròmaca» ja hi apareixia, i de fet com a cinquena, entre «Aquil·les i Patrocle» i «Ariadna», cosa que li atorgava una posició que va perdre en l'edició de 1981, ja que en aquesta es troba relativament oculta en la part central del recull. En qualsevol cas, el contingut del text és invariable en totes dues edicions i les posteriors consultades: sols s'hi donen canvis formals més aviat nimis.

14. Per a una exposició més detallada del procés, vegeu Miralles (1996, VII-XVIII). Val la pena indicar que, entre l'edició amb Estrany i la definitiva, ja amb el títol de *Les roques i el mar, el blau*, va realitzar-se una edició de bibliòfil no venal que no he pogut consultar. Datada per la Biblioteca de Catalunya l'any 1980 i impresa a Gràfiques Oliva de Sabadell, consisteix en els quaderns amb les proses i dotze aiguaforts, sis de Manuel Castro i els altres sis de Joaquim Serra i Mestres.

15. Miralles (1996, LIII) posa l'accent en l'ècfrasi com punt de partida d'Espriu a l'hora de crear aquestes peces en prosa: «Espriu no narra mites i només algun cop fa dialogar entre ells els personatges del mite [...]; ell descriu escenes, moments, i el temps d'aquestes proses és un temps deturat, el temps de la reflexió i la lírica, i també el de l'anècdota i l'acudit i el sarcasme».

tit, resulta significativa la metàfora que segueix l'anunci de la mort d'Hèctor, la metàfora tan reiterada i explícita del riu que triga a arribar al mar (la mort): «la vida pròpia és certament un rierol, però sovint triga molt, per al qui amb ell arrossega, a perdre's en l'engolidora basarda del mar» (Espriu: 2013, 602). Aquesta metàfora es referiria a dos aspectes distints: el primer seria l'extensió del camí vital que li ha tocat fer a Andròmaca, que és vista negativament, com una càrrega. En aquest sentit, el fet que sigui un «rierol» no comporta que l'extensió de la vida sigui breu, sinó que més aviat evoca la modèstia i fragilitat de l'existència. El segon aspecte es derivaria de la seva natura d'hipertext del fragment de l'*Eneida* en què ella, ja lluny de Troia, a les costes de l'Epir, fa els honors fúnebres a Hèctor en un rierol que reemplaçaria o imitaria el Símois, el riu de la ciutat caiguda. Així ho relata el mateix Eneas:

Andròmaca, davant les portes de la ciutat [de Butrot], en un bosquet vora les aigües d'un fals Símois, oferia a les cendres d'Hèctor les menges rituals i els presents fúnebres, mentre invocava els Manes davant el túmul buit del marit, cobert de gespa verda, i dos altars que li feien venir llàgrimes (Virgili: 2007, 101).

Reforça aquesta lectura el fet que, després d'introduir la metàfora, s'ens diu que Andròmaca sent que ha complert els seus deures. Així, el text posa en relleu aquest punt crucial en la caracterització de la dama llegendària: «Sap també que no trairà mai ningú. que es comportarà amb rectitud fins amb els que li imposarà per la força l'esclavatge que la seva clara estirp no hauria de tolerar» (Espriu: 2013, 602). I això ens trasllada més directament, és clar, a la cosmovisió espriuana.

Paral·lelament, i sense apartar-nos ja d'aquest prisma tan particular de l'autor, caldria apuntar que l'hipotext complementari de bona part de l'«Andròmaca» d'Espriu és, ben probablement, la tragèdia *Andromaque* de Racine, ja que, entre altres coses, el fill de la protagonista, Astíanax, ha sobreviscut i acompanya la mare en el seu captiveri, i l'únic personatge que apareix en la prosa acompanyant la protagonista és una serventa, equiparable a la Céphise que veiem a la tragèdia francesa exercint la funció de confident. Alhora, l'escena que planteja el text resulta força teatral, com si fos el comentari extern d'una veu en off que descrivís l'escena i la interioritat

del personatge que l'espectador observa en els seus gestos muts.¹⁶ Això no obvia, no obstant, la distància considerable que hi ha entre totes dues obres des del punt de vista estètic, particularment quant a les marques de gènere èpic o llegendari en Racine.¹⁷

Marcos Hierro (2017, 107) remarca que Andròmaca és una de les poques figures femenines que Espriu, a *Les roques i el mar, el blau*, deixa millor que en la seva versió clàssica, cosa atribuïble, al seu parer, a la simpatia que li desperta: ella i una nimfa immortal¹⁸ que cada dia perd la memòria d'allò succeït durant la jornada anterior són, al parer de l'estudiós, les que reben els «elogis estètics més fervorosos de tot el recull» (Marcos Hierro: 2017, 101). La muller d'Hèctor mostra un seguit de trets que Espriu valora especialment en els seus personatges femenins: «les virtuts cardinals de la prudència, la justícia, la fortalesa i la templança» (Marcos Hierro: 2017, 101). De fet, no sols cal tenir en compte Racine, ja que el tractament hipertextual del personatge d'Andròmaca en el text d'Espriu coincideix amb una de les interpretacions de la tragèdia d'Eurípides, com bé recullen en la seva edició a Gredos d'aquest text Alberto Medina González i Juan Antonio López Férez:

16. Com assenyalen Gavagnin i Martínez-Gil (2013, 22): «la qüestió dels gèneres en Espriu és, potser més que no pas un problema de vasos comunicants, que és, com hem dit, la manera com l'autor tenia d'expressar-ho, una concepció de la literatura. Els elements simbòlics i especulatiu, poètics en definitiva, de les primeres novel·les s'expressen, en les narracions, amb una estructura que sovint és dialògica, teatral, i la poesia és més d'un cop narrativa abans que lírica, igual com el seu teatre conté sovint elements més discursius que no pas dramàtics».

17. Com assenyala Pierre Donnet, l'evocació a la tragèdia de Racine de nombrosos episodis de la guerra de Troia, com el de la querella d'Aquil·les amb Agamèmnon, la crema de les naus davant de la ciutat assetjada i l'incendi d'aquesta, així com l'esment sovintejat dels noms dels herois, com Hèctor, Ulisses o Menelau, a manera quasi de fórmula d'encanteri, i la freqüència d'ús de termes com «héroïques», «coup», «violence», «gloire», «éclat», etc. donen a l'obra un to de llegenda, d'epopeia (Racine: 1992, 142).

18. Diu la prosa «Una nimfa»: «Ningú, sinó ella, no contemplarà la seva nuesa. [...] Demà serà com avui, i així tota la renglera de clarors, d'una pau perfecta» (Espriu: 2013, 636).

No ha faltado quien opinara que lo que se pretende demostrar es la necesidad de la moderación —*sōphrosýnē*— en todo momento, y, asimismo, los funestos resultados del exceso —*hýbris*—. Andròmaca, entonces, sería como la reencarnación de una mujer que ha sufrido mucho, pero que ha sabido mantener en cada momento la virtud —*areté*— y la moderación de ánimo en las circunstancias más adversas (Eurípides: 1977, 382).

Es podria afegir que Andròmaca, i en concret l'Andròmaca de Racine,¹⁹ desperta una especial simpatia en l'autor per la profunda petjada que el moviment jansenista va deixar en l'autor francès, un pensament pessimista i polèmic a causa de la seva visió tràgica de l'existència, que els duia a la pretensió de dissuadir els humans «de creure's herois o semideus»²⁰ —en plena monarquia absoluta de Lluís XIV, recordem-ho—, com constata Donnet (Racine: 1992, 140). D'aquesta manera, en l'obra francesa conviuen els déus pagans i, a l'ombra, el déu judeocristià, espectador inexorable, que Pascal va anomenar «le dieu caché», expressió adoptada per Lucien Goldmann (1965) al seu ja clàssic estudi sobre el teatre de Racine i les *Pensées* de l'esmentat moralista i científic francès. Els deus pagans també hi són,²¹ però afecten en particular la figura d'Orestes, a qui censuren, actuant de forma colèrica i cruel quan dicten llur voluntat i aplicant el càstig habitual en els humans que s'excedeixen en l'*hybris*, la desmesura. En canvi, el jansenis-

19. Pel que fa a la portada a escena d'aquesta tragèdia a la Barcelona de l'època coetània a Espriu, Sala-Sanahuja (2015, 112-113) no aporta dades sobre possibles representacions del text català de l'*Andromaque* de Racine, però sí assenyala que la traducció de *Fedra* de Vallespinosa es va presentar al Teatre Bartrina de Reus el 21 de maig de 1963 (i novament l'any 1995), mentre que el seu *Britànnic* en català va ser dut a escena al Palau de la Música el 7 de desembre de 1965.

20. Aquí el curador de l'*Andromaque* de Racine explicita que es tracta d'una fórmula extreta del prefaci del tractat *La Fausseté des vertus humaines* (1678) de l'abat Jacques Esprit, publicat de manera pòstuma per Madame de Sablé, que mantenia un saló freqüentat per La Rochefoucauld i els jansenistes (Donnet: 1992, 140).

21. Com subratlla Delcroix (1970, 285), la divinitat mitològica apareix poc a la tragèdia *Andromaque* de Racine, ocasionalment en un crit d'Hermione, o en alguna al·lusió prou reveladora.

me a Racine es reflecteix sobretot en la figura d'Andròmaca, envers la qual els déus pagans mostren la seva pietat, quan per exemple ella recomana al fill humilitat, per no dir resignació, la resignació cristiana, com argumenta Donnet (v. Racine: 1992, 151). La prosa d'Espriu que aquí s'analitza i en general la seva actitud vital, reflectida a les obres, encaixen amb aquesta visió deslluïda de la realitat. Fixem-nos en el text català: «La dona ha creuat els braços damunt el pit, inclina amb resignació el cap gairebé fregant l'espatlla dreta [...]» (Espriu: 2013, 602). Tot plegat, tanmateix, no pretén demostrar la devoció cristiana d'Espriu, ni mostrar-ne una imatge com a beat devotíssim, de cap manera.²² La qüestió és aquesta vessant tràgica de l'existència a la qual l'autor va consagrar una bona part de la seva producció literària i teatral, que no té solament una vocació personal necessàriament concentrada en la figura individual retratada: «la literatura se'ns ofereix amb tota la seva força per parlar, des d'ella mateixa, del dolor inherent a la condició humana. Un dolor que en Espriu és personal i social alhora» (Gavagnin & Martínez-Gil: 2013, 26).

Un altre element que acosta la prosa d'Espriu aquí examinada a la tragèdia de Racine el localitzem també en l'espai francòfon, en concret en l'estudi *Sur Racine*, de 1960, esdevingut un dels clàssics de Roland Barthes. El punt que, curiosament, convergeix amb el text espriuà és el següent: Barthes (1963, 24-26), d'orientació clarament construccionista en la línia de Simone de Beauvoir expressada al segon volum de *Le deuxième sexe*, de 1949,²³ considera que, tal com es desenvolupa la tragèdia, no podem caracteritzar

22. Espriu (1976, sense paginar), quan presenta els protagonistes de les seves proses en el pròleg a *Dibuixos (amb algun mot) sobre temes clàssics*, no deixa passar l'ocasió per tractar allò que considera segurament futilitats de la Història en relació a l'Església catòlica d'una forma ostentosa sarcàstica: «Oferim un llibre de "sants" que desitgem que entretingui i agradi. Els sants no són pas batejats, però el detall no pot tampoc escandalitzar ningú, després de l'aiguabarreig fangós, espesseït —a punt de quallar-se, amb una eficàcia mil·lenària, al fons d'un esperançador embús sense cap restabliment de conducció—, que va suscitar l'últim Concili, savi legislador per a tots els gustos».

23. Són il·lustratius els següents mots introductoris: «Quand j'emploie les mots "femme" ou "féminin" je ne me réfère évidemment à aucun archétype, à aucune immuable essence» (Beavoir: 1976, 9); i encara més la famosa divisa «On ne naît pas femme: on le devient» (Beavoir: 1976, 13).

els personatges de Racine amb trets essencials o definitoris, identitaris, sinó que són les situacions, les relacions de força o de poder de cada escena o diàleg, les que defineix realment els personatges, també en el camp de la sexualitat, cosa que desactiva la naturalesa «biològica» i obre un camp d'intercanvi de trets identitaris de caràcter desestabilitzador, interessant i enriquidor (Barthes 1963: 24-25). En síntesi, la fatalitat raciniana consistiria, segons Barthes (1963, 25), a convertir en veritables dades biològiques allò que originalment eren relacions circumstancials (la captivitat, la tirania), mentre que el sexe esdevindria l'atzar en essència. Comparem-ho amb aquest fragment de l'«Andròmaca» espriuana: «ella és massa intel·ligent per sentir-se enemiga dels vencedors. Admet només *circumstancials* adversaris, pobres naufrags, com ella mateixa, en l'aiguabarreig darrer»²⁴ (Espriu: 2013, 602).

Finalment, cal assenyalar que Espriu atorga a Andròmaca aquella lucidesa, aquell saber estar en el món que presenten els personatges a qui ell mostra respecte en la seva funció autorial, o que fins i tot traslluen una determinada projecció autorial, a vegades més juganera, però en el cas d'Andròmaca força seriosa, fins i tot greu. I no seria forassenyat suggerir la figuració de la pròpia mare —Escolàstica Castelló i Molas—, a qui l'autor venerava.²⁵ En relació amb això, Huet-Brichard (2001, 98), en el seu estudi sobre la inscripció dels mites en la literatura, quan reflexiona sobre els vincles entre el mite ficcionalitzat i les profunditats del subjecte, els fantasmes, les pulsions, planteja la possibilitat que el mite, com una pantalla reveladora, pugui ser també el lloc de reconstrucció del subjecte escriptor: «Si l'on considère le texte comme la projection imaginaire du sujet, les mythes, ou les figures mythiques qui y apparaissent, s'articulent entre eux pour dessiner un paysage tout intérieur qui s'inscrit dans la double postulation du réel et du désir».

24. La cursiva en aquest cas és meua.

25. La proximitat a la mare tenia a veure amb l'actitud d'aquesta davant la vida: «[Espriu] s'assemblava més a la seva mare que no pas al seu pare, ja que aquella tenia una ànima negra com el carbó, no en el sentit moral sinó en el sentit que era pessimista» (Prats Sobreperere: 1992, 28).

4. L'«ANDRÒMACA» DE SUNYER: AL·LEGORIA, METAFICCIO I EMPODERAMENT

Al llarg dels anys Magí Sunyer ha amassat una obra considerable: ha escrit teatre, novel·la, narrativa breu, i sobretot poesia, o inicialment sobretot poesia. Es tracta d'un corpus de creació solvent que ha rebut diversos premis i reconeixements, com ara el Víctor Català l'any 1989 per les narracions breus de *La serp*, el Roc Boronat de narrativa el 2009 per la novel·la *Jim*²⁶ o el de la Crítica Serra d'Or de teatre el 2014 per la tragèdia contemporània *Safira*. Catedràtic de literatura catalana a la Universitat Rovira i Virgili, Sunyer, a banda d'escriptor, és i ha estat un prolífic investigador i estudiós de la literatura. En aquest àmbit ha sobresortit per la seva recerca, fonamentalment sobre les lletres catalanes del s. XIX i la primera meitat del s. XX. Va iniciar la seva carrera acadèmica amb un estudi sobre *Els marginats socials en la literatura del Grup Modernista de Reus* (1984), però l'aspecte en què ha centrat els seus llibres més considerats i citats és sens dubte la presència dels mites catalans (nacionals i republicans) en la literatura nostrada, així com la reelaboració que hi han patit i l'avaluació del seu impacte en la història de les idees del país (o països): *Els mites nacionals catalans* (2006), *Mites per a una nació. De Guifré el Pelós a l'Onze de Setembre* (2015) i *Els mites de la república: arguments per al futur* (2022). En aquest sentit, tant en publicacions pròpies com a través de projectes de recerca, s'ha interessat per les reescriptures de mites i llegendes, per la qual cosa la seva producció literària camina, aquí, en paral·lel amb la seva tasca professional, sempre en pro del desenvolupament intel·lectual gràcies a la creació verbal.

El crític Ferran Aisa perfilava *Andròmaca i el centaure*, on apareix el conte «Andròmaca», com «nou històries breus on apareixen els mites antics convertits en éssers actuals; cadascuna de les narracions explica històries de persones del nostre temps. [...] Són històries essencialment humanes que retraten eficaçment la vida de qualsevol ciutadà del nostre món global» (2015, 74-75). Aquesta mena d'afirmacions superficials i la manca d'un cos de ressenyes disponibles a la xarxa indiquen que el volum no va gaudir de

26. Per a una anàlisi d'aquest relat que, d'alguna manera, homenatja *Treasure Island* de Robert Louis Stevenson i la novel·la d'aventures en general, vegeu Corretger (2011).

la recepció que mereixia, tant per la qualitat general dels relats que conté, com per la vàlua en el camp de la narrativa no mimètica del conte que presenta una reescriptura del personatge d'Andròmaca que sorprèn a diferents nivells. Així, doncs, aquest conte va bastant més enllà del que afirma Aisa. S'hi recrea la guerra de Troia al segle XXI amb una retransmissió televisiva seguida per mitja humanitat que està sotmesa a la manipulació i la censura per part de la coalició internacional que ataca la ciutat. A més a més, tots els episodis del combat, on s'usa tecnologia militar actual, són anunciats i es produeixen puntualment, perquè segueixen el cronograma establert pel mite, seqüències prou conegudes ja que formen part de la *Ilíada*. Això permet que el narrador heterodiegètic del relat presenti la guerra en la segona frase del text comparant-la amb «una representació teatral» (Sunyer: 2014, 117), cosa que subtilment enllaça els fets llegendaris d'Andròmaca relatats en català amb les tragèdies d'Eurípides i de Racine.

A banda del títol, en la narració s'al·ludeix a múltiples elements de la *Ilíada*, que és anomenada mitjançant una sèrie d'epítets, fórmula prototípica d'identificació dels personatges:²⁷ «l'antic llibre de la ciutat», «el més il·lustre dels llibres» (Sunyer: 2014, 125). Es crea, doncs, un joc metanarratiu entre l'hipotext i els recursos de la narrativa llegada per l'antiguitat, d'una banda, i l'ús que en fa el narrador contemporani, un narrador que empra la ironia i la paròdia com a intertext en diverses ocasions:²⁸ el component metaficcional i l'ús de la comicitat paròdica situen aquest text literari en l'eix

27. En el relat de Sunyer s'esmenta en diverses ocasions l'epítet «blanca de braços» per qualificar o anomenar Andròmaca, que al Cant VI de la *Ilíada* indica la seva noblesa i és el més repetit dels referits a la princesa troiana. A més, segurament és el menys visiblement patriarcal, perquè els altres dos són «filla d'Eeció coratjós» (HOMER: 1997, 172; v. 395) (o «magnànim», en altres versions) o «dona d'Hèctor» (HOMER: 1997, 172; v. 398). En canvi, al conte no apareix «la d'ulls vívids i gerda» (SAFO: 1985, 37), que és l'epítet emprat per a Andròmaca al llibre segon d'himnes de Safo.

28. En una d'aquestes sembla que es produeixi un creuament de plans amb Tarragona mateixa, la ciutat on resideix Sunyer i que també té un passat esplendorós en l'Antiguitat, tot i que una mica més tardà que el de Troia: «Les muralles!, venerades com a símbol de la llegenda i la història, [...] absolutament inútils per a la defensa, i a més encara quan un segle i mig enrere l'evolució de la ciutat les havia esbotzat per tres bandes» (Sunyer: 2014, 126).

definidor de la postmodernitat.²⁹ Ara bé, les referències directes a la reproducció de fets homèrics en els esdeveniments relatats del s. XXI corroboren no sols la natura hipertextual del relat català, sinó també la fragmentació i la reescriptura com a procediments igualment propis de la postmodernitat: Aquil·les arrossega el cadàver d'Hèctor vençut, es parla de «l'amenaça de les tendes gregues durant deu anys de setge» (Sunyer: 2014, 119), «els déus no protegien Troia» (Sunyer: 2014, 121), etc.

Veurem, però, que l'ús d'aspectes vinculats a la postmodernitat és ambivalent i problemàtic. En un primer moment és a través del component visual que la societat (concretada en «espectadors») discrimina la versemblança dels fets narrats: «convençut per la imatge, que no enganya mai perquè la llegim amb els ulls, l'espectador sensibilitzat per la història i la literatura va rebre el cop definitiu» (Sunyer: 2016, 121). La imatge es presenta, doncs, com aquell instrument amb el monopoli referencial en la societat, en què es fusiona perversament allò social, polític, econòmic i lúdic en forma de consumisme desenfrenat. La ironia del narrador que es detecta en la darrera cita reforça aquest mateix plantejament, que de fet és el que Guy Debord ja definia i criticava l'any 1967 com «la societat de l'espectacle» en el seu famós assaig,³⁰ un estat de coses que avui ha esdevingut l'escenari de la nostra existència, i que s'han acabat conformant com l'hegemonia ideològica del *vacuum* postmodern. La veu narrativa del relat trasllada a l'escenari de l'hipotext elements clau d'aquest nou tipus de relacions al si de la societat, i, així, Agamèmnon i Menelau es veuen immersos en enquestes de valoració ciutadana a partir de qüestions econòmiques o actuacions personals, París i Helena se'n van a la costa rodejats de paparazzis en una operació de distrac-

29. El resultat de la fusió del pla mític amb el pla ficcional de l'època contemporània comporta possibilitats metaficcionals com la següent, que a més juga amb les idees aristotèliques del reconeixement i amb la teoria de la recepció: «Els espectadors més cultivats, els més proclius a dubtar de la veritat única, [...] també experimentaven l'emoció cultural del reconeixement del mite» (Sunyer: 2014, 119-120); o l'apòstrofe retòric dirigit al suposat autor de la *Iliada*: «"Menelau és impotent": Pobre Homer!» (Sunyer: 2014, 125).

30. Fixem-nos, per exemple, en aquest parell d'afirmacions: «Le langage du spectacle est constitué par des signes de la production régnante, qui sont en même temps la finalité dernière de cette production»; «la réalité vécue est matériellement envahie par la contemplation du spectacle» (Debord: 1992, 18).

ció organitzada pels troians, etc. En aquest punt, el relat de Sunyer entronca directament amb l'estudi de Jean Baudrillard *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu* (1991)³¹, on la noció de simulacre del mateix Baudrillard és important per denunciar la propaganda contemporània, la qual, per mitjà de les tecnologies, encobreix les atrocitats comeses per les potències contra països molt més febles. D'una banda, s'hi critica la hipocresia de les societats occidentals, que saben no patiran les conseqüències de la guerra (de les atrocitats comeses):³² «mitja humanitat esperava davant de la pantalla de televisió, amb el cor en un puny o amb el desig d'emocions fortes, i a les sis en punt va obtenir com a recompensa l'impacte de dotze míssils alhora, contemplat des de casa o des del bar sense perill d'esquitx ni de guspira» (Sunyer: 2014, 117). I, evidentment, s'hi presenta el gaudi de l'espectacle virtualitzat, que el mateix Baudrillard (1991, 84) exposa de la següent manera:

Le drame réel, la guerre réelle, nous n'en avons plus ni le goût ni le besoin. Ce qu'il nous faut, c'est la saveur aphrodisiaque de la multiplication du faux, de l'hallucination de la violence, c'est que nous ayons de toute chose la jouissance hallucinogène, qui est aussi la jouissance, comme dans la drogue, de notre indifférence et de notre irresponsabilité, donc de notre véritable liberté. C'est la forme suprême de la démocratie. À travers elle se profilent notre retrait définitif du monde, la jouissance dans la spéculation mentale des images [...].

D'altra banda, en el treball de Baudrillard i en força altres anàlisis de la qüestió es posen sobre la taula estratègies d'eufemització de la guerra com a fenomen, equiparant-la visualment i mentalment a un joc d'ordinador, amb llumetes que són/representen míssils i explosions que cauen en un no-lloc, l'escenari de qualsevol pantalla d'ordinador o de màquines de simu-

31. Aquest títol, curiosament, remet alhora a la peça teatral de Jean Giraudoux *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935), en què es demostra per enèsima vegada que el setge i la guerra de Troia són constitutius de la simbolització de la violència en la cultura occidental.

32. També es pot parlar d'ingenuïtat o desídia, donades les accions terroristes en països occidentals que es van produir anys després com una mena d'efecte buimerang de les accions bèl·liques empreses a l'Orient Mitjà.

lació. S'observa fins i tot en treballs anteriors de l'investigador com s'estava preparant el terreny en aquest sentit en l'àmbit d'allò virtual:

Il s'agit d'une substitution au réel des signes du réel, c'est-à-dire d'une opération de dissuasion de tout processus réel par son double opératoire, machine signalétique métastable, programmatique, impeccable, qui offre tous les signes du réel et en court-circuite toutes les péripéties (Baudrillard: 1981, 11).

En aquest sentit, el conte, publicat per primer cop l'any 2006, sembla un precedent directe de la novel·la *Micheliada* d'Antoni Munné-Jordà, de 2015, ja que ambdós són hipertextos distòpics d'una *Iliada* projectada en un conflicte televisat arreu del món. En el cas de l'obra de Munné-Jordà, es tracta d'una coalició occidental que s'enfronta a l'Estat islàmic, i el títol de la novel·la es refereix al fet que hi ha soldats que tenen la forma i l'aparença del ninot de la marca Michelin. Tots dos textos, tanmateix, presenten diferències d'enfocament i de sentit prou marcades. A «Andròmaca», d'alguna manera, s'entén que la guerra de Troia s'ha anat repetint cíclicament, com una materialització en el temps del caràcter cíclic que tenia aquest en la concepció premoderna, la concepció prevalent a l'època d'elaboració de l'hipotext principal del relat de Sunyer, que ja he dit que és la *Iliada*: «Troia havia estat arrasada massa vegades i els invasors havien necessitat expressar el domini amb l'enderrocament repetit de les llegendàries defenses» (Sunyer: 2014, 119).

Ara bé, en la penúltima repetició del conflicte «escenificat» s'ha produït un revulsiu que ha transformat el curs dels esdeveniments de la llegenda troiana. Es tracta d'un procés fonamental en el relat, que és la desestabilització dels hipotextos llegendaris i literaris per mitjà tant de la penetració del món contemporani en l'escenari de la guerra de Troia, com d'un seguit d'inversions significatives, que de vegades tenen relació directa amb aquesta penetració. Concentraré l'atenció en aquestes inversions o transformacions radicals. Ja en el període actual havia tingut lloc un canvi en el tipus d'armament emprat en la guerra de Troia, és a dir, s'havia introduït tecnologia militar moderna: «El segle vint-i-u s'encarava amb els temps mítics. Una inquietud lògica es va imposar en l'evidència de les imatges. Aquells tancs estaven a punt de destruir les parets de la història i del mite, d'entrar per la porta que només s'havia franquejat al cavall de fusta» (Sunyer: 2014, 120).

Com veiem, l'astúcia inicial, un element rudimentari en comparació amb la capacitat bèl·lica del món contemporani, havia estat apartada, menystinguda, i això va tenir els seus efectes en una guerra en què la victòria havia estat conquerida per militars sagaços com Ulisses: «en les paraules no importa tant la força com l'enginy» (Sunyer: 2014, 128). Justament, un altre canvi fonamental és la renúncia d'Ulisses, novetat perquè havia estat Aquil·les (l'heroi veloç caracteritzat per la potència en el combat) qui s'havia apartat de la lluita a la *Iliada*. En relació a aquest darrer heroi, val a dir que en el relat de Sunyer la seva fúria (o còlera) perd pes davant d'una emoció molt més fructífera i constructiva: «Andròmaca recorda els fonaments de la seva indignació» (Sunyer: 2014, 134). Un altre element a tenir en compte és que Hèctor continua viu, cosa que suposa un veritable sotrac a la història de l'hipotext, que culminava justament amb els funerals amb què els del seu bàndol honoraven el cadàver recuperat. També es presenta una inversió a nivell temporal: és a partir del setè dia, quan sembla que l'ocupació de Troia s'ha consumat, que comencen les sorprenents modificacions del guió.³³ Així, el setè dia, en lloc de descansar i mantenir l'ordre del «món creat» (com al Gènesi), irromp una resistència a aquest ordre que trenca la cadena d'esdeveniments imposada per la tradició. En l'esfera genèrica, i per tant en un pla també metaficcional, es produeix una inversió de l'estil que donava cos tradicionalment als fets lligats a la llegenda de Troia, quan es fa referència a l'activitat volgudament frívola d'Helena i París a la costa: «l'entrada de la premsa rosa en el conflicte va certificar la pèrdua d'alè èpic» (Sunyer: 2014, 125).

Tot aquest revulsiu suposa que «l'imperi de la televisió havia caducat» (Sunyer: 2014, 122), enmig de la reivindicació d'atemptats per part dels resistents troians, la voluntat de lluita dels quals confirma Hèctor en una entrevista. I, en l'actualització de la guerra que s'explica al conte, adquireix un paper preponderant la ràdio com a forma efectiva de contrapropaganda. Es tracta d'una forma de resistència que informa de la brutalitat dels atacs

33. Al llarg del relat es detecten comentaris clarament antireligiosos per part del narrador i un plantejament en general crític amb les creences institucionalitzades, línia que per motius d'espai i d'objectius de l'article no puc aprofundir. Per exemple, l'ús dels adjectius en la frase «les meditacions poc convincents i poc convençudes del santpare de Roma» (Sunyer: 2016, 124).

i les seves conseqüències, combatent així la propaganda exposada en forma d'imatges. Les infraestructures d'aquesta ràdio resulten precàries, però acaben sent més convincents que les notícies encartonades per la reiteració i el pressupost tècnic, que les apropa més a una pel·lícula amb efectes especials que a la crua realitat. La ràdio s'alça com un mitjà de difusió de dades verídiques a fi essencialment de fer sorgir el dubte en la població, que posteriorment serà convençuda per mitjà d'imatges, tot i que amb trets diferenciats de les que tenien les fabricades per la propaganda: en primer lloc, s'introdueixen imatges d'una cadena independent: «disposava de filmacions espectaculars que descobrien les falsedats de la versió oficial» (Sunyer: 2014, 123); més endavant, seran unes imatges precàries, rudimentàries, però que resulten més versemblants que la parafernàlia subvencionada per les potències de la coalició internacional, a més d'haver estat filmades per les dones troianes: «la mort filmada amb càmeres casolanes —per això mateix més creïbles [...]— desactivava el poder de la imatge» (Sunyer: 2014, 129-130). En qualsevol cas, se'ns presenta un interessant combat al·legòric entre la veu i la imatge,³⁴ una disputa de legitimitats en què venç la veu per la seva força de versemblança, cosa que alhora ens aboca al plantejament que va ser la veu el mitjà d'exposició per part dels rapsodes de la *Iliada*, que en definitiva també era una eina de propaganda d'un determinat sistema de valors, una obra èpica amb una finalitat clarament prescriptiva, com constata Pòrtulas (2009, 32).

I aquí arribem al quid de la qüestió: Andròmaca és, sens dubte, la culminació del revulsiu que he plantejat més amunt, gràcies al seu creixement personal, que seria secular: «Ha meditat durant tota la vida adulta sobre els llibres i està convençuda que el destí es pot tòrcer si els humans són més astuts que els déus i aprofiten les lliçons dels textos inspirats» (Sunyer: 2014, 125). En un clar posicionament en la línia del feminisme de la igual-

34. Aquesta mateixa natura al·legòrica del relat impossibilita que el component impossible o preternatural del mateix quallí en una narració fantàstica, ja que, si bé els personatges projectats de l'hipotext solament poden reproduir cíclicament la seva existència per mitjà d'un do misteriós que no s'explica en cap moment en el text, això no constitueix el motor narratiu de la història, que clarament és el sentit al·legòric de la imbricació entre els esdeveniments de la *Iliada* amb la contemporaneïtat com a forma d'expressar certes qüestions ideològiques.

tat: «Ella, Andròmaca, ja no es resigna a la filosa, al teler i a la criança del fill» (126).³⁵ De fet, és gràcies a la tasca d'Andròmaca com a directora del gabinet de propaganda de la resistència que els troians guanyen de manera inèdita la guerra. És ella qui venç (i convenç) potenciant l'ús de la veu, de les paraules, de la intel·ligència. La següent frase del narrador estableix clarament el focus d'atenció final en la figura d'Andròmaca, que protagonitza les últimes pàgines del relat: «I ella va guanyar la guerra» (Sunyer: 2014, 133), per bé que després la mateixa Andròmaca, quan pren la paraula en una gravació secreta, atenua el seu paper envers el del seu marit, en evident voluntat de pacte i harmonització de gèneres: «Tu guanyaràs la guerra gràcies a mi i jo la guanyaré gràcies a tu» (Sunyer: 2014, 133). I des d'aleshores pot mantenir una relació horitzontal, plenament igualitària amb el tan lloat tradicionalment Hèctor.

Finalment, al meu parer, un altre hipotext que cal tenir en compte aquí, a nivell ètic, és el poema «Le Cygne» de Baudelaire, en què, igual que en el relat de Sunyer, es dona un temps paradoxal per la fusió de dos plans temporals. Així, gràcies a l'analogia poètica, el subjecte líric de «Le Cygne» s'empara en la figura d'Andròmaca per mostrar el rebuig a l'expulsió de l'espai públic parisenc dels marginats, dels sotmesos. El vell París que havia conegut la veu poètica i que exalça Baudelaire s'identifica amb la desapareguda Troia, ja que ha passat a formar part de temps pretèrits per culpa d'un capitalisme atroç que expulsa i marginalitza els subalterns. D'aquesta manera, Andròmaca acaba simbolitzant els vençuts, els deportats, i enllaça doncs amb la figura alienada que és Andròmaca des de la tradició clàssica fins a Racine:³⁶ una princesa troiana d'origen tebà acaba d'esclava i concubina, sense poder demostrar la seva superioritat i els seus dots aristocràtics.

35. Curiosament, els contraris a la guerra prenen un rol feminitzat en el text de Sunyer, si l'acarem amb l'hipotext de la *Iliada*: «els pacifistes, desolats per la destrucció inevitable i que preparaven concentracions de dol, estaven desconcertats pels prodigis d'una tecnologia capaç d'aconseguir que les previsions s'acomplissin amb exactitud» (Sunyer: 2014, 117-118).

36. Andròmaca continuarà sent fidel al seu marit difunt, Hèctor, com la vídua alienada que és i que vol continuar sent. Com afirma Barthes (1963, 24), «chez Racine, l'amour est une pure épreuve de fascination qu'il se distingue si peu de la haine», i, per tant, allò que expressa Racine a través dels seus personatges tràgics no és pas el desig, sinó l'alienació.

Aquest matís, important, traça una línia paral·lela evident entre «Le Cygne» i el també força conegut «L'Albatros», per quan fa referència la figura del desadaptat, de la figura esplendorosa i genial que fora del seu àmbit esdevé desgraciada i impotent. Andròmaca, malgrat que finalment triomfa, com hem vist, amb l'ús de la ràdio, l'enginy i la determinació del poble troià, en un inici s'identifica amb els resistents marginats, en les muntanyes o zones perifèriques de Troia, ocults, preparant atemptats i vestits de qualsevol manera, amb uns equipaments molt poc glamurosos.

5. CONCLUSIONS

En suma, tant la prosa espriuana com el relat de Sunyer constitueixen interessants mostres de literatura universal sobre l'espai mític grec i de personatges llegendaris com Andròmaca, en diferents graus, certament, però en tots dos casos focalitzant en èpoques posteriors a la guerra de Troia com a tal i prenent la forma de transformació seriosa (transposició) en el cas d'Espriu, i de combinació singular entre transformació satírica (travestiment) i seriosa pel que fa al relat de Sunyer. En el cas de la prosa de *Les roques i el mar, el blau*, els hipotextos inicials són la *Iliada* i l'*Eneida*, per bé que amb una transfiguració al·legòrica de caire moralista que prové fonamentalment d'un altre hipotext, la tragèdia de Racine. Per la seva banda, el conte de Sunyer es recrea en la transformació de l'hipotext bèl·lic de la *Iliada*, però amb una transfiguració ètica que enllaça amb el rebuig dels principis ideològics de la postmodernitat, una era en què la cultura hegemònica estaria en sinergia amb els sistemes polítics i econòmics dominants: el capitalisme tardà i el neoliberalisme. Quant a la idea de simulacre, crucial en la concepció del relat de Sunyer, no deixa de sorprendre que aquest plantejament ja fos present en un hipotext tan llunyà com és l'*Eneida* de Virgili, tot i que sense la parafernàlia tecnològica que l'ubica en la postmodernitat, sinó a les ribes d'un torrent, en un escenari que simulava l'espai troià arrabassat, a fi de dur a terme els rituals fúnebres deguts a Hèctor, amb «un fals [riu] Símois» i «el túmul buit del marit» (Virgili: 2007, 101). D'altra banda, el feminisme resulta igualment clau en la seva constitució del relat de l'autor tarragoní. Ara bé, l'Andròmaca de Sunyer no representa únicament la dona empoderada després de segles de sotmetiment al mascle, sinó que de fet encarna la

força del progrés «autèntic» de la humanitat, aquell que es fonamenta en la justícia social, la llibertat dels pobles i la solidaritat, i no pas en els avenços científics i tecnològics. Per tant, estaria del tot oposada a la figura d'Andròmaca en Espriu, que assumeix passivament un destí funest i les injustícies que haurà de patir.

I ara, tornant a l'evocació d'aquelles classes de filologia en un edifici de la Plaça Imperial Tàrraco de Tarragona en estat ruïnós (segons els tècnics), crec entendre per què Magí Sunyer ens va parlar amb aquell enardiment de les proses de *Les roques i el mar, el blau*, i en especial d'algunes que recreaven el marc vital de personatges mítics en una ficcionalització més enllà de la llegenda coneguda, reiterada pels textos clàssics. En definitiva, caldria fer cas a Espriu (2013, 700), qui, al final de les notes de *Les roques i el mar, el blau*, recomanava el següent al lector genèric, projectant-se en una sorneguera tercera persona tan habitual en els seus escrits: «[l'autor] l'insta [...] a llegir els grans clàssics de l'antiguitat, i no per una temporadeta, sinó durant tota la seva vida. Si algú escolta aquest desinteressat consell, tal volta l'autor no haurà trespàs en va ni haurà espatllat els ocis del qui l'ha admès». Per acabar, com a colofó final, en l'«Andròmaca» de Sunyer hi podem trobar nombrosos paral·lelismes pel que fa a les actuacions de la Federació Russa en el seu intent d'ocupació d'Ucraïna. Històries, totes en conjunt, les literàries i les del nostre món, que excedeixen la significació, i el dolor. I és que, com diu el poema de Baudelaire (1990, 270) abans comentat: «Tout pour moi devient allegorie».

BIBLIOGRAFIA

- AISA, Ferran (2015): «L'essència humana dels mites», *Avui*, 28 de juny, p. 16-17.
- BARTHES, Roland (1963): *Sur Racine*, París, Seuil.
- BAUDELAIRE, Charles (1990): *Les Flors del Mal*, trad. de Xavier Benguerel, Barcelona, Edhasa.
- BAUDRILLARD, Jean (1981): *Simulacres et simulation*, París, Galilée.
- BAUDRILLARD, Jean (1991): *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, París, Galilée.
- BCI (1993): *Biblia Catalana. Traducció Interconfessional*, Barcelona, Associació Bíblica de Catalunya / Claret / Societats Bíbliques Unides.

- BEAUVOIR, Simone de (1976): *Le deuxième sexe II: l'expérience vécue*, 2a ed. París, Gallimard.
- CERAM, C.W. (1986): *Déus, tombes i savis*, trad. de Joan Ayala, Barcelona, Destino.
- CORRETGER, Montserrat (2011): «Jim de Magí Sunyer: autobiografia metaficcional i novel·la de gènere», en Joaquim Espinós et al. (eds.), *Autobiografies, memòries, autoficcions*, Catarroja, Afers, p. 335-347.
- DEBORD, Guy (1992): *La Société du Spectacle*, París, Gallimard.
- DELCROIX, Maurice (1970): *Le sacré dans les tragédies profanes de Racine*, París, A.-G. Nizet.
- ESPRIU, Salvador (1976): «Pròleg», en Cèsar Estrany & Salvador Espriu, *Dibuixos (amb algun mot) sobre temes clàssics*, Barcelona, s.l., sense paginar.
- ESPRIU, Salvador (2013): *Prosa narrativa*, ed. de Gabriella Gavagnin & Víctor Martínez-Gil, Barcelona, Ed. 62.
- EURÍPIDES (1977): *Tragedias I*, ed. i trad. d'Alberto Medina González & Juan Antonio López Férez, Madrid, Gredos.
- GAVAGNIN, Gabriella & VÍCTOR MARTÍNEZ-GIL (2013): «Salvador Espriu, narrador», en Salvador Espriu, *Prosa narrativa*, ed. de Gabriella Gavagnin & Víctor Martínez-Gil, Barcelona, Ed. 62, p. 9-27.
- GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes: la littérature au second degré*, París, Seuil.
- GOLDMANN, Lucien (1965): *Le Dieu caché: étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, París, Gallimard.
- HOMER (1997): *La Ilíada*, ed. i trad. de Manuel Balasch, Barcelona, Proa.
- HUET-BRICHARD, Marie-Catherine (2001): *Littérature et mythe*, París, Hachette.
- MARCOS HIERRO, Ernest (2017): «“Amb una freda deliberació”: les transgressions mítiques de Salvador Espriu a *Les roques i el mar, el blau*», *Ítaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica*, núm. 33, p. 93-111.
- MARTOS, Josep Lluís (2005): «Sèneca i Roís de Corella», en Carmen Parrilla i Mercedes Pampín (coords.), *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, Noia, Universidade da Coruña / Toxosoutos, p. 131-150.

- MIRALLES, Carles (1996): «Introducció», en Salvador Espriu, *Obres completes, XV. Les roques i el mar, el blau*, ed. de Carmina Jori & Carles Miralles, Barcelona, Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu, Ed. 62, p. VII-LX.
- PERUJO MELGAR, Joan M. (2015): *Les històries troianes de Jaume Conesa, traducció catalana de la Historia destructionis Troiae de Guido delle Colonne: estudi i edició, vol. I*, Universitat d'Alacant. Tesi doctoral inèdita dirigida per Rafael Alemany.
- PÒRTULAS, Jaume (2009): *Introducció a la Ilíada*, 2a ed., Barcelona, Alpha.
- PRATS SOBREPÈRE, Joan (1992): *Salvador Espriu, missatge personal*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- RACINE, Jean (1992): *Andromaque*, ed. de Pierre Donnet, París, Hachette.
- SAFO (1985): *Obra completa*, ed. i trad. de Manuel Balasch, 3a ed., Barcelona, Ed. 62.
- SALA-SANAHUJA, Joaquim (2015): «Bonaventura Vallespinosa. El teatre clàssic francès: Molière, Racine», *Quaderns. Revista de Traducció*, núm. 22, p. 111-121.
- SUNYER, Magí (2014): *Andròmaca i el centaure*, Tarragona, Lo Diable Gros.
- VIRGILI (2007): *L'Eneida*, trad. de Joan Bellès, 3a ed., Barcelona, Empúries.

Anàlisi ecofeminista de *Canto jo i la muntanya balla* d'Irene Solà

An ecofeminist analysis of Canto jo i la muntanya balla
by Irene Solà

RAÜL SÁNCHEZ BALLESTER
Graduat en Filologia Catalana, España
raulsanchezballester@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0004-5142-9242>

Citació: Sánchez Ballester, Raül (2023). Anàlisi ecofeminista de *Canto jo i la muntanya balla* d'Irene Solà. *Ítaca. Revista de Filologia*, (14), 93-117. <https://doi.org/10.14198/itaca.24852>

Resum: Un dels principals objectius de l'ecofeminisme és conscienciar la societat de la crisi ecològica i el sexisme, atés que fan perillar la supervivència dels éssers vius i de la natura. *Canto jo i la muntanya balla* és una novel·la d'Irene Sola que pot ser analitzada des d'aquesta perspectiva per la gran diversitat de veus narratives gràcies a l'aplicació del concepte d'*heteroglòssia* de Bakhtín. L'autora dona veu a éssers que, tradicionalment, han estat silenciats per la societat antropocèntrica i androcèntrica com ara les dones, els animals i la natura. A més, cal remarcar que totes aquestes veus tenen la mateixa importància per al desenvolupament de la història. Pel que fa a les veus dels personatges femenins, convé remarcar que són molt diferents entre elles i ens aporten diverses perspectives d'entendre les relacions, la maternitat, la sexualitat i l'entorn que els envolta. Així mateix, el folklore i l'ètnopoètica tenen una gran importància en la novel·la perquè una de les narradores és una dona d'aigua i els personatges fan ús de les llegendes per a entendre l'entorn natural o per a distreure's del dolor i les desgràcies per uns moments. Un altre cas significatiu és el de Cristina que critica l'exclusió de les dones de tradicions com ara la festa de l'os de Prats de Molló. D'altra banda, els animals i la natura també són narradors gràcies al mecanisme de la imaginació empàtica de Randy Malamud. Tocant als animals, cal remarcar el capítol narrat per Lluna, la gossa de Mia, per l'estreta relació que manté amb ella i la narració del part d'un cabirol en comparació a la narració que fa la dona d'aigua d'un part humà. Finalment, convé fixar-se en els vincles entre les veus narratives i els personatges de l'obra perquè exemplifiquen les dues dependències humanes: la interdependència i l'ecodependència.



Paraules clau: ecofeminisme, heteroglòssia, imaginació empàtica, interdependència, ecodependència, *Canto jo i la muntanya balla*, Irene Solà, Literatura Catalana Contemporània.

Abstract: One of the main goals of ecofeminism is to make society aware of both the current ecological crisis and sexism, since they put living beings and nature in danger. This school of thought has various tendencies, and it has not been well-studied in Catalan-speaking places. *Canto jo i la muntanya balla* is a novel written by Irene Solà that can be analysed from this perspective because of its variety of narrative voices and thanks to an application of Bakhtin's concept of *heteroglossia*. The author also gives a voice to those that have been traditionally silenced by our anthropocentric, androcentric society, e.g., women, animals, and nature. Furthermore, all of these voices are equally important to the development of the story. As for the voices of the female characters, it should be noted that they are very different from one another; they give us different perspectives on understanding relationships, motherhood, sexuality, and the environment that surrounds them. Animals and nature are also narrators thanks to Randy Malamud's procedure of *empathetic imagination*. The chapters in this book give us the opportunity to recognise the acting capacity of animals and nature and to think about issues like hunting and the destruction of the natural environment. Furthermore, the bonds between narrative voices and the characters in the novel illustrate, with examples, two human dependencies: *interdependence* and *ecodependence*, i.e., human beings depending on other human beings to survive, and human beings depending on nature. We can see these dependencies in the multiple references to cures and the importance that nature has in the lives of the inhabitants of this area of the Pyrenees. Finally, the narration by the tourist from Barcelona is significant for an analysis of relationships, as it is an example of a man who is disconnected from the environment and from the other characters, unlike the novel's other narrators.

Keywords: ecofeminism, heteroglossia, empathetic imagination, interdependence, ecodependence, *Canto jo i la muntanya balla*, Irene Solà, Contemporary Catalan Literature.

Rebut: 11/11/2022, **Acceptat:** 01/05/2023

1. INTRODUCCIÓ

D'uns anys ençà, som testimonis de les nefastes conseqüències de la crisi ecològica provocada pel gran impacte que ha tingut l'activitat humana en el medi ambient. Aquesta situació fa perillar la supervivència de tots els éssers vius juntament amb el fet que vivim en una societat androcèntrica i antropocèntrica que continua discriminant, maltractant i assassinant dones i animals. Per aquest motiu, considerem que és important parlar-ne en qualsevol àrea de coneixement.

Un dels corrents de pensament que ha reflexionat sobre aquesta qüestió i ha proposat diverses mesures que podem aplicar per a solucionar-ho és l'ecofeminisme que naix de la «convergència de dues formes de pensament crític, l'ecologisme i el feminisme» (Aparicio 2010: 130). El terme va ser encunyat per l'escriptora i feminista Françoise d'Eauboune l'any 1974 en *Le féminisme ou la mort* en què relacionava la superpoblació, la destrucció de la natura i la dominació masculina (Herrero 2015: 1). Tanmateix, en l'actualitat, l'ecofeminisme no constitueix un corrent de pensament unificat i hi ha diverses tendències.

En aquest cas, ens centrarem en l'ecofeminisme constructivista perquè és la tendència a partir de la qual hem analitzat *Canto jo i la muntanya balla*. L'ecofeminisme constructivista naix com a resposta a l'essencialista clàssic¹ i es fonamenta en la idea que els rols de gènere i les funcions assignades a cadascun són un constructe social amb el qual el sistema patriarcal i capitalista ha justificat la dominació i l'explotació de l'home sobre la dona i la natura. Una de les exponents d'aquesta tendència és Bina Agarwal, qui explica que el motiu pel qual les dones són més conscients de l'emergència ecològica és la vinculació i el menyspreu de la dona i la natura enfront del binomi home i cultura (Agarwal 1996: 38). Un altre motiu d'aquesta consciència és l'assignació a les dones de la tasca de les cures que, tot i que és un treball essencial per a la supervivència humana, ha estat força menystingut.

1. L'ecofeminisme essencialista clàssic defén que la dona té un vincle especial i biològic amb la natura per la capacitat de parir i la menstruació i que, per aquest motiu, pot entendre millor les conseqüències de l'emergència ecològica global (Herrero 2017: 24).

En l'àmbit hispànic, convé destacar la contribució d'Alicia H. Puleo, que reflexiona sobre aquesta oposició patriarcal:

Se perpetuó, así, un dualismo fuertemente jerarquizado: en el lado inferior, quedaron las mujeres, los animales, lo doméstico, las tareas del cuidado necesarias para el mantenimiento de los cuerpos, la afectividad que consuela y repara, la Naturaleza; en el superior, la Cultura, el espíritu y los hombres, a los que se exigió que reprimieran en su interior los sentimientos empáticos y compasivos (devaluados como «femeninos») para desarrollar las características propias del mando, del dominio y de la guerra (Puleo 2019: 71).

Així mateix, cal remarcar les aportacions d'Herrero (2015, 5-7) que exposa que els éssers humans som ecodpendents i interdependents, és a dir, depenem de la natura perquè ens aporta tot allò que necessitem per a estar vius i de la resta de persones que dediquen el seu temps a cuidar-nos.

Ara bé, quin interès pot tenir la literatura per a l'ecofeminisme? Aquest art permet donar veu a tots aquells que la nostra societat androcèntrica i antropocèntrica ha silenciats. Per exemple, pot donar veu a perspectives femenines diverses que el relat patriarcal havia reduït als arquetipus de mare i prostituta (Antón 2017: 53). Quant a la resta d'éssers vius i a la natura, aquest fet suposa reconèixer la seua agencialitat i la seua condició de subjecte. Per tant, des de l'ecofeminisme, interessen obres literàries que representen el concepte d'heteroglòssia de Bakhtin (Flys 2013: 96-97), atès que la lectura de perspectives de tots els éssers i elements de la Terra ens permetrà ser conscients de la nostra interdependència i ecodpendència. Una novel·la de la literatura catalana contemporània que considerem que pot resultar interessant estudiar-la des d'aquesta perspectiva és *Canto jo i la muntanya balla* d'Irene Solà que segueix la vida de Sió, Hilari i Mia després de la mort fulminant de Domènec a través de les veus de l'entorn natural i els éssers vius que habiten la zona de Camprodon i Prats de Molló.

2. VEUS SILENCIADES

Canto jo i la muntanya balla està formada per quatre parts i 18 capítols cadascun dels quals està narrat per una veu diferent. Aquesta multiplicitat de perspectives permet acostar-nos a la nostra realitat, ja que, com indica

Irene Solà en una entrevista, «el món no és d'una sola manera: hi ha diferents formes de percebre'l, entendre'l i explicar-lo» (Geli 2019). Cal remarcar que aquest millor coneixement del món i dels problemes i les necessitats de tots els que l'habitarem ens permetrà ser una societat igualitària i tractar l'emergència ecològica d'una manera més eficient pel fet que tindrem en compte tots els punts de vista possibles.

Una altra característica del conjunt de veus narratives de la novel·la és que totes tenen la mateixa importància per al desenvolupament de la història. Aquest tret connecta directament amb el concepte d'heteroglòssia de Bakhtin (1981): «Esta perspectiva Bajtiniana nos permite aprehender las distintas voces y contextos que se producen en el día a día, otorgando importancia a todas sin privilegiar una en concreto» (Flys 2013: 97). A més, el fet que la majoria de veus narratives no siguin masculines no és casualitat perquè, en una altra entrevista, Solà explica que jugar amb diverses perspectives «permetia de pensar i recordar que certes històries sempre s'han explicat des de la perspectiva d'uns, dels mateixos. I això es podia canviar» (Serra 2019).

2.1 Dones

Tradicionalment, la literatura ha reduït els personatges femenins als arquetipus de la mare i la prostituta: «En lo que concierne a las mujeres, el relato patriarcal las reduce a menudo a versiones de arquetipos configurados desde la heterodesignación que se resumen principalmente en las figuras de la madre y la prostituta» (Antón 2017: 53). En altres paraules, aquesta concepció dels personatges femenins els redueix a les dones que mantenen i segueixen l'orde i els rols de gènere establerts pel sistema patriarcal —«son las buenas, esposas y madres o hijas solícitas» (Antón 2017: 53)— i aquelles que en són una amenaça —«las malas, pecadoras, independientes, o viejas arpías; las fatales, seductoras malévolas que llevan a la perdición a los hombres» (Antón 2017: 54).

En la novel·la d'Irene Solà hi ha una ruptura amb el tractament dels personatges femenins, atès que ens presenta i dona veu a dones que s'allunyen de figures arquetípiques i constitueixen personatges complexos i diferents els uns dels altres. Convé subratllar que, fins i tot, un dels personatges de

l'obra crítica i qüestiona la reducció dels personatges femenins com a bons o dolents segons els criteris establerts per la societat patriarcal:

Totes les històries són mentida. Escolta'm. Totes les històries que expliquen. Les que diuen que som dolentes. Mentida. Les que diuen que som bones i boniques com la plata i que tots els homes s'encaterinen que es llançarien a les bases. Mentida. Les que diuen que som un misteri misteriós, mentida. Mentiders són la majoria dels homes. Els homes que s'inventen històries, i els que les expliquen. Els que ens retallen, i ens collen i ens col·loquen a dins de les paraules, perquè siguem com la història que volen explicar, amb la moralitat que volen explicar (Solà 2019: 110).²

Com bé indica la veu narrativa del capítol «Estibar criatures», els hòmens són qui sempre han contat les històries i, per això, han mostrat els personatges femenins com els ha convingut. Aquest passatge es pot relacionar amb la lògica dualista del patriarcat capitalista que categoritza la realitat en dualismes de valor oposat i jerarquitzant (Herrero 2017: 22). En altres paraules, prioritza un dels constituents del binomi mentre que menysprea i devalua l'altre. Els dualismes que ens interessen en aquesta anàlisi són els de Cultura/Natura³ i el d'Home/Dona. És important recordar que a partir de la relació dels constituents considerats superiors (Cultura i Home) i els devaluats (Natura i Dona) s'ha justificat, des del patriarcat, la dominació de l'home sobre la dona i la natura.

Un altre bon exemple de crítica a aquest sistema dual és quan el personatge de Cristina qüestiona que una dona mai haja fet d'ossa a la festa de l'os de Prats de Molló: «M'ha escalfat el cor perquè no sempre ens el tiren a les dones, el bastó. I jo sempre li dic, quin any serà l'any que tindrem una ossa dona? I ell em respon, això ha de canviar» (146). Les festes i les tradicions són un altre espai on solen haver uns rols de gènere molt definits i que, en

2. Tant aquesta citació com la resta de *Canto jo i la muntanya balla* d'Irene Solà que apareixen en aquest treball procedeixen de l'edició de 2019 que apareix en l'apartat de bibliografia. En les citacions següents ens limitarem a indicar entre parèntesi la pàgina.

3. Cal destacar que aquest binomi també apareix com a Raó/Natura (Herrero 2017: 23).

els darrers anys, s'està lluitant perquè qualsevol persona pugui participar i ocupar qualsevol càrrec.

Amb aquestes primeres pinzellades de l'obra, observem que els personatges femenins qüestionen la caracterització arquetípica que s'ha fet de les dones en la literatura. A més, critiquen el fet que les dones no puguin realitzar certes activitats. Aquesta idea és expressada per Mia quan, des de la maduresa, explica que de jove no volia ser una dona perquè això implicava deixar de fer moltes coses que la societat patriarcal havia establert com a exclusives per als hòmens: «I jo no en volia res, de ser una dona. Amb tota la crueltat de ser una dona i les poques coses que et queden quan ja ets una dona» (175).

En conjunt, Solà dona veu a set personatges femenins que ens permeten conèixer de primera mà les seues històries, els seus desitjos i, per damunt de tot, les dificultats que han tingut pel fet de viure en una societat masclista i patriarcal en què la veu de l'home ha estat l'única que s'ha tingut en compte.

2.1.1 Bruixes

El segon capítol de *Canto jo i la muntanya balla* té el títol de «El nom de les dones» i està narrat per l'esperit de Dolceta, una dona que va ser assassinada per bruixeria juntament amb Margarida, Eulàlia i Joana. D'una banda, el títol és molt significatiu. Dolceta parla en nom de la resta de les seues companyes pel fet que explica les seues històries. Ara bé, també parla en nom de totes les dones que, al llarg de la història, han estat víctimes de les caceres de bruixes i, en general, de qualsevol tipus de violència de gènere. D'altra banda, convé recordar que aquest fet històric ens ha arribat pels testimonis escrits pels hòmens que condemnaven i torturaven aquestes dones fins a la mort. Per aquest motiu, és molt important la capacitat de l'autora per a posar-se en la pell d'una de les acusades per a explicar-nos la mateixa història des d'una nova mirada.

Tocant a aquest capítol, Dolceta ens conta els motius pels quals van ser acusades cadascuna d'elles així com la manera en què van reaccionar davant d'aquesta injustícia. Cal destacar que la cacera de bruixes va ser l'instrument a través del qual el sistema va justificar la persecució de dones que, per un motiu o per un altre, s'allunyaven dels rols establerts com a norma. A tall d'exemple, esmentarem el cas de Joana. Ella era una dona que s'allunyava

del rol establert perquè era independent i sabia moltes coses sobre remeis i cures que realitzava amb elements naturals. Tothom acudia a ella si estaven malalts o havien de parir, però en el moment en què una pedregada destrossà totes les collites excepte la seua, el poble la inculpà:

A na Joana tots la deixaven fer i tots la volien si havien de néixer criatures o si tenien gatirrons. Fins que una volta va pedregar molt, i na Joana tenia un camp de blat, i en totes les terres on va pedregar no hi va quedar res, i al camp de na Joana no hi caigué una sola pedra. I digueren que na Joana havia fet el temporal amb unes pólvores. I li cridaren metzinera! (22)

Un altre element identificatiu d'aquesta veu narrativa és la descripció de les nefastes condicions en què estaven empresonades: «Tancades en la mateixa cel·la fosca, totes quatre, que no era ni una cel·la, que allí abans hi guardaven bestiar» (24) i «Totes quatre sota la mateixa palla bruta, plena de rates i puces» (25). A més a més, explica les diverses maneres en què eren torturades: «Plora de les coses que ens van fer, la llana i la cendra i els ferros roents i les cadenes i el banc i els pesos als peus i la sang vermella» (27). Tots aquests detalls impactants, probablement, passarien desapercibuts o serien ignorats si la veu narrativa fora la d'un dels torturadors. Per tant, el poder recreador de la literatura ens ajuda a imaginar el destí d'aquelles víctimes altament oblidades, ja que no ens han quedat els seus testimonis.

Pel que fa a les dues rondalles que Dolceta recorda d'Eulàlia, estan protagonitzades per personatges femenins que també són diferents o que no segueixen l'orde establert i, per això, són castigades. La primera tracta sobre tres princeses que desobeeixen el seu pare i fugen amb tres amants moriscos fins que una tempesta de gel els converteix en serralades. S'ha de tenir en compte que el motiu d'amors interconfessionals difícils o impossibles és molt habitual en la literatura popular catalana (Borja 2014: 91-93). La segona és sobre una encantada que va ser capturada i empresonada per la gent d'un poble i, quan va aconseguir escapar, va exclamar que mai desvelaria la utilitat de l'arrel de roma. Aquest és un cas semblant al de Joana, atès que la societat prefereix menysprear-la i devaluar-la per ser diferent en lloc d'aprendre dels seus coneixements. Les encantades o dones d'aigua també són un motiu recurrent de la cultura popular catalana (Bataller 2020: 14-17).

2.1.2 Dona d'aigua

La narradora del capítol «Estibar criatures» també és una dona d'aigua. La veu narrativa d'aquest personatge és molt important, atès que l'autora dona veu a una víctima de la violència de gènere que, durant molts anys, ha estat normalitzada per la societat patriarcal.

I l'home que ja no té nom, perquè l'hi vaig esborrar quan em va aixecar la mà i va dir, dona d'aigua havies de ser!, i després va abaixar-la, forta, contra el meu cap i les meves galtes i el meu pit. [...] I va cridar, tu calla, calla, calla, puta, cossi. I li vaig explicar que els meus fills serien com els ocells i que no l'estimarien. I em va amenaçar que si jo tornava, els mataria a tots tres (112).

En aquest cas, hi ha violència física i psicològica, ja que l'agressor li diu que els fills no són seus i, fins i tot, l'amenaça amb matar-los si torna. A més a més, la insulta i la cosifica. Per tant, aquesta intervenció és una manera d'acostar als lectors la denúncia dels diferents tipus de violència de gènere.

2.1.3 Víctima de la guerra

Una altra mostra de veu narrativa que, generalment, ha estat silenciada és la de les víctimes de les guerres. En aquest cas, la narradora és Eva, una xiqueta castellanoparlant que ha perdut una cama per una bomba dels avions italians del bàndol franquista a la Guerra Civil. Convé subratllar que l'autora s'inspira en una xiqueta aragonesa real, Alicia Gracia Bamala, que va ser fotografiada l'any 1939 quan fugia amb els supervivents de la seua família cap a França. Solà construeix el personatge a partir d'aquesta fotografia que va ser publicada en un reportatge de la guerra a la revista francesa *L'illustration* i del testimoni oral del germà Amadeo al documental *Ni perdono ni oblivido* de Joan Giralt (Mur 2020).

Cal fer una especial referència al fet que la narradora és una xiqueta⁴ i, per tant, és una víctima de la guerra que no ha estat al front ni ha participat

4. En la literatura catalana, un altre exemple de perspectiva infantil és el de la prosa poètica de Carmelina Sánchez-Cutillas i, en concret, la narració «El llamp i la sageta dels records» (1979), en què la nena que va ser ella narra l'esclat de la Guerra Civil a Altea.

directament en el conflicte. Per aquest motiu, l'obra tracta el tema de la Guerra Civil i de les persones que es van exiliar pel Pirineu a través d'una mirada diferent com la d'una xiqueta innocent. En aquest sentit, convé comentar que la narració d'Eva és un poc caòtica perquè alterna els successos relacionats amb la caiguda de la bomba i la seua vida amb Hilari al bosc després de morir. A tall d'exemple, citarem el començament del capítol en què s'observa la successió de temes que hem esmentat: «Cuando cayó la bomba me cortó la pierna. ¡Chas! ¡Chas! No. Había sangre y carne y olía a pelos de verraco quemados y los médicos me tuvieron que cortar la pierna. Yo quería un hermano mayor y solo tenía dos hermanos pequeños como gorriones asustados» (81). Primerament, comença amb la part més tràgica del relat, però, immediatament després, canvia el tema i expressa un dels seus anhels com ara tindre un germà major.

Eva no és l'única víctima que apareix com a esperit en el capítol. Hi ha d'altres que no han pogut superar aquesta situació traumàtica i, cada dia, repeteixen el recorregut que els havia de portar a l'exili: «Yo no soy la única que volvió al bosque. Siempre hay gente de paso en el caminito por el que huimos. Cada día el mismo trocito. Con sus cosas a cuestras, con la cara seria» (86). En canvi, per a Eva, la mort ha estat com una mena de cura ja que li ha permés refugiar-se en la natura i allunyar-se de la maldat humana: «Y cuando me curé y me desperté, porque morirse a veces es curarse, me volví a la montaña» (84).

2.1.4 Maternitat i sexualitat

La polifonia de l'obra permet que puguem conèixer diversos punts de vista sobre un mateix tema. Una bon exemple d'això el trobem amb els temes de la maternitat i la sexualitat. En aquesta novel·la, ens parlen i apareixen diversos personatges femenins amb experiències i opinions molt diferents al respecte.

La primera que comentarem és la de Sió, que és la narradora del capítol «Les estovalles blanques». Després de la mort sobtada de Domènec, Sió ha d'encarregar-se tota sola de la criança de dos fills petits, Mia i Hilari, i de la cura d'una persona major, l'avi Ton.

Una vol deixar de viure. I aleshores, a una, l'obliguen a viure. Els nens criden i la forcen a viure. El vell té gana i la reclama. La gent del poble

li porta mongetes i carbassons només per obligar-la a viure. I una deixa de ser una dona i es converteix en una vídua, en una mare. Una deixa de ser el centre de la seva vida, deixa de ser la saba i la sang, perquè l'han obligada a renunciar a tot el que volia (29).

Sió no vol viure perquè no desitja la vida que té i, des que és mare, ha deixat de tindre el poder de decidir sobre aquesta. En efecte, ella ho expressa quan diu que ja no és una dona, sinó una vídua o una mare, és a dir, ha deixat de constituir una dona pel seu nom, ans al contrari, a partir de la seua relació amb altres persones com ara el marit mort o els fills. En altres paraules, Sió sent que s'ha convertit en el personatge secundari de la seua pròpia vida.

La seua infelicitat està provocada per la maternitat, atés que ella no volia ser mare. Només volia estar amb Domènec: «Jo volia un marit, el meu marit, i després si en venien, de criatures, mira, ja m'estava bé» (30). No obstant, també culpabilitza la societat perquè va provocar que idealitzara el matrimoni i no aspirara a una altra cosa: «La tieta em feia trenes i deia, trobaràs un home i et voldrà molt i tu el voldràs molt a ell, i jo li demanava a la tieta com seria l'home. I vinga a abocar-me verí i verí dins de les venes innocents» (31) i «A una li fan voler una vida petita» (30).

Tocant a la sexualitat, ha d'acatar les ordes del marit que no té en compte la seua veu i la utilitza per aconseguir plaer. Aquesta conceptualització patriarcal de la dona com a possessió útil per al plaer de l'home i la reproducció és la que ha permès la continuïtat de la dominació i la seua associació amb la natura (Puleo 2019: 51). La veu narrativa ens mostra que l'home pot expressar que sent plaer amb els «panteixos de bèstia» (36), però la dona ho ha d'ocultar: «I prou procurava jo de dur el plaer com un silenci. De serrar ben fort les dents quan mésclatava dintre el pet de llop. D'afanyar-me a fer-lo créixer i fer-lo esclatar abans en Domènec no acabés» (36). Així mateix, Sió ha d'adaptar-se a ell i, d'amagat, aprén a col·locar-se de certa manera per a sentir plaer també: «Vaig aprendre a col·locar-me de manera que el seu anar i venir em fregués allà on m'encenia» (36). En definitiva, Sió viu les relacions sexuals d'una manera complexa perquè fa veure que segueix les directrius marcades per la societat patriarcal, és a dir, es mostra obedient a les ordes del seu marit, però, de manera paral·lela, fa el possible per a poder gaudir-ne.

Mia, la filla de Sió, viu la seua sexualitat d'una manera molt diferent a la seua mare. En primer lloc, en la relació que té amb Jaume, ningú mana

sobre l'altra persona i, per exemple, descobreixen entre els dos allò que els agrada:

I aleshores, vam fer quinze o setze anys, no ho sé, i a en Jaume i a mi se'ns van despertar a dintre les ganes de fer-nos petons. [...] I provàvem tots els racons i totes les maneres, i era una olor nova, l'olor que fan els petons (176).

A banda d'això, el sexe no és un tema tabú del qual no poden parlar com li passava a Domènec i Sió: «No en parlaven mai, de les nits, perquè les nits li feien vergonya» (36). Per exemple, Mia i Oriol es confessen mútuament i sense cap problema que feia temps que no tenien relacions sexuals amb altra persona: «—Fa uns quants anys que no estic amb ningú — li dic [...] L'Oriol diu: —Jo també» (169). Un altre aspecte que contrasta amb la seua mare és que Mia decideix no ser mare.

Cristina és una altra de les veus narratives de la novel·la. Alcía i ella són mares d'un fill i d'una filla, Pere i Júlia, i estan molt felices de ser-ho. Per exemple, ens conta la felicitat que li provoca veure els seus fills orgullosos d'ella per haver participat en la festa del dia de l'os: «Que bojos, diuen. Mama, que bogíssima. Una mica orgullosos. Què bestia. I jo m'ompló de l'aire fresc i feliç d'aquest migdia» (148). Tocant a la sexualitat, convé destacar que la narradora ens conta que necessità anar-se'n del poble per a descobrir que, en realitat, era lesbiana: «només cries ganes de fugir. De marxar d'aquí. De conèixer gent que hagi vist coses. Coses de debò. De veure coses, tu. T'has enrotllat amb la meitat de nois d'aquest poble i no se t'ha encès ni una espurna» (148). També, ens explica que, quan era menuda, admirava Mia i, tot i que en eixe moment no ho sabia, l'atreia: «Jo volia ser una mica com ella, bonica però valenta, amb uns braços gruixuts i sensuals [...]. M'agradava la Mia. M'agradava cabronament, abans d'entendre-ho i tot» (152). Així doncs, Cristina esdevé una veu narrativa molt important perquè representa un model de família i una sexualitat que ha estat silenciada i estigmatitzada per la societat heteropatriarcal.

2.2 *Animals*

Quant als capítols narrats per animals, convé destacar que l'ecofeminisme valora molt positivament aquestes pràctiques literàries en què se'ls dona

veu perquè és una manera de reconèixer la seua condició de subjecte (Flys 2015: 318). El fet de no tindre un llenguatge com el nostre ha estat el motiu pel qual s'ha justificat la cosificació i el maltractament dels animals al llarg de la història. Per aquest motiu, les veus narratives d'animals en la literatura són necessàries perquè ens conviden a reflexionar sobre les necessitats i els problemes d'aquests éssers vius.

El mecanisme que permet que un text com *Canto jo i la muntanya balla* done veu a animals és el de la imaginació empàtica. Aquest és el recurs a través del qual l'autor o l'autora s'intenta posar en la pell de l'animal per a fer una representació de la seua veu. Ara bé, no es podrà aconseguir una representació perfecta, ja que «como afirma Plumwood, cualquier representación de voces o intenciones de los animales siempre, necesariamente, implica una traducción y una interpretación de un sistema a nuestra cultura y lengua» (Flys 2013: 106). Per això, Randy Malamud indica que l'objectiu principal dels textos literaris amb narradors animals no ha de ser la recreació perfecta de la seua veu, ja que és impossible, sinó «a través de la imaginación empática, situar al poeta/lector y al animal en el mismo término, como co-habitantes, simultáneos y, por lo tanto, ecológicamente y experiencialmente iguales» (Flys 2015: 315-316).

Solà s'acosta a la veu dels animals amb l'eliminació de qualsevol referència al color en els capítols «Lluna» i «El primer cabirol» que estan narrats per una gossa i un cabirol respectivament. Per exemple, els dos sentits més importants en el capítol de la gossa de Mia són el gust i l'olfacte: «jo vull provar-ho tot, perquè tot té un gust i tots els gustos són diferents, i fins i tot les coses que són la mateixa cosa tenen sempre gustos diferents, i jo ho vull tot, encara que ella digui, no, això no» (139) i «vull ficar el morro just allà on fan la còpula perquè l'olor és tan bona i el gust deu ser tan bo, i aleshores ella diu, Lluna!, Lluna que soc jo i només jo!, i es desenganxen i l'olor ho inunda tot» (140).

En el cas del cabirol, torna a fer referència a aquests dos sentits quan encara estava dins del ventre de la mare:

I totes les coses que fan sorolls, i totes les coses que tenen olors i gustos, i totes les coses que no sabíem, i totes les coses que no ens imaginàvem, trotaven i saltaven i es movien fora de la panxa de la nostra mare (56).

Després, ens narra el part i convé fer ressaltar que aquest no és l'únic part que se'ns ha narrat en *Canto jo i la muntanya balla*. En la novel·la, hi ha una mostra d'un part humà, el de Blanca, i d'un part animal. Creiem que aquesta pot ser una manera de lluitar contra l'especisme, ja que ens pot fer reflexionar sobre el fet que, en realitat, els humans no som tan diferents dels animals. En altres paraules, pot ajudar a conscienciar i recordar els lectors que els animals també són éssers vius i, per tant, «no son cosas, son seres sintientes, sienten placer y dolor como los animales humanos» (Puleo 2019: 115). Fins i tot, en el part de Blanca, Sió situa els éssers humans en el mateix nivell que els animals per la capacitat de parir: «li diu, fluixet, les bèsties en sabem, de parir. En sabem per naturalesa. I les persones som bèsties i a vegades ens oblidem de tot, que som bestioles també» (113).

2.2.1 Caça

Un altre aspecte que cal tenir en compte del capítol «El primer cabirol» és el tema de la caça. La veu narrativa ens narra en primera persona dos moments de la seua vida en què va ser perseguida per caçadors. Solà aconseguir que el lector empatitze fàcilment amb el narrador, atés que percebem la seua por: «Perquè arraulidet, sense amagatall i sense mare, vaig veure clar que em moriria» (59). Un moment clau en la narració és la descripció terrorífica del soroll del tret:

I llavors el vaig sentir. El soroll. Bang. L'esclafit més terrible que he sentit mai, més eixordador, més esquinçador. Com si, després d'aquell espetec, s'haguessin de morir totes les coses. Com si no hagués de créixer mai més cap brot, ni cantar cap ocell, ni mullar cap aigua, ni sortir cap sol. Un soroll com un mal. I vaig pensar que em moriria, d'aquell so. (61)

El gran impacte que té aquest so en el cabirol contrasta amb la reacció dels humans que, com indica l'agutzil, no el senten per falta d'empatia: «Sona, com les coses dolentes al món, que si no li passen a sobre, a un, és com si no foren passades» (50). Cal fer esment específic que els caçadors eren Jaume i Hilari que cacen per oci. Aquesta pràctica és molt perillosa, atés que perpetua l'especisme i, indirectament, el sexisme o qualsevol tipus de discriminació:

La caza deportiva, que podemos definir como guerra sistemática declarada a los animales silvestres por individuos generalmente del sexo masculino, también participa de este carácter de reafirmación de la virilidad patriarcal. La camaradería masculina en la depredación puede, asimismo, tomar formas misóginas, homofóbicas y transfóbicas que lleven a conductas extremadamente violentas contra otros seres humanos considerados distintos o inferiores (Puleo 2019: 106).

Dit d'una altra manera, aquesta activitat fomenta una concepció social de l'home com a ésser poderós i superior amb la capacitat de dominar a la resta i actuar violentament. Per aquest motiu, creiem que és important que la caça es narre a través de la perspectiva de l'animal, ja que permet que el lector empatitzi amb la víctima i reflexione sobre aquestes pràctiques.⁵

2.2.2 Os

El capítol «L'os» és diferent a la resta d'aquest apartat perquè, tot i que sembla que la veu narrativa és la d'un os, el narrador és un home que interpreta un os per a la festa de Prats de Molló. Per tant, ell és qui fa servir la imaginació empàtica per a posar-se en la pell de l'animal. Cal destacar que aquesta veu narrativa ens mostra que, en realitat, és un home quan fa referència a la festa i a la seua elecció com a os: «Veïns meus. Companys meus. Que m'heu triat. Soc l'os per gràcia vostra. Sem els ossos per gràcia vostra. Sem la por per elecció vostra. L'honor tan gran de ser elegit» (145). Tanmateix, en la resta del capítol, es posa en la pell de l'os, atès que aquest és el seu objectiu: «L'os ha d'oblidar el que era abans i el que serà després, i ser només una bèstia, esdevenir només l'os i l'os per sempre» (145).

Pel que fa a la resta de la narració en primera persona, convé fer ressaltar que critica la societat antropocèntrica que ha permès comportaments nocius de l'ésser humà contra el benestar dels animals i de la natura. Per

5. L'ecofeminisme opta per l'abandonament de la caça, atès que aquest corrent de pensament «preconiza el veganismo y el vegetarianismo, bien sea por consideración a los animales, bien por considerar que el consumo de carne es insostenible en la sociedad industrial debido a la elevada contaminación ambiental que produce» (Puleo 2019: 126).

exemple, explica que venen a venjar-se dels hòmens que els van foragitar dels Pirineus i per la violència exercida contra ells: «Venim a cercar el que és nostre. Venim a reclamar el que és nostre. Venim a venjar el que era nostre i ens varen prendre» (143) i «I vinga matar-nos. Només les bèsties covardes maten el que no es mengen» (144).

2.3 *Natura*

Les últimes veus narratives que analitzarem són les d'altres elements de la natura com els núvols, les trompetes de la mort i la muntanya. La natura sempre ha estat entesa com a l'escenari en què ens movem els éssers humans o com una font inescotable de recursos per a satisfer els nostres interessos. Aquesta concepció ja era ben present en autors de l'antiga Grècia com Aristòtil: «La naturalesa en conjunt té la finalitat de satisfer les necessitats de l'home, ja que tot existeix perquè l'home ho utilitzi» (Aparicio 2010: 129). Per tant, aquest exercici literari en què Solà dona veu a diversos elements naturals a través de la imaginació empàtica permet que el lector pugui reconèixer la capacitat actant de la natura: «Se fija en las imágenes de la naturaleza y el entorno, no como un telón de fondo sobre el cual los seres humanos actúan, sino como un agente más, un personaje más que se interrelaciona con los seres» (Flys 2015: 309).

El primer capítol de *Canto jo i la muntanya balla* és el de «El llamp» que està narrat pels núvols. Des del primer moment, són caracteritzats pel seu poder sobre la resta d'éssers. Per exemple, ens conten que, quan van ser vistos, els animals es van amagar i van callar perquè els núvols amb les tempestes tenen el poder de decidir sobre les seues vides: «I tots plegats van fer silenci, perquè érem un sostre sever que decidia sobre la tranquil·litat i la felicitat de tenir l'esperit sec» (15). Fins i tot, expressen que no poden queixar-se d'aquesta tempesta perquè no ha estat molt destructiva: «Poc tenien per queixar-se si no havíem ni pedregat, si havíem plogut el temps just de matar un home i un grapat de cargols. Si amb prou feines havíem fet caure cap niu i no havíem inundat cap camp» (19).

Aquesta conceptualització de la natura com a força destructiva no és exclusiva dels núvols. En el capítol de «L'ürt», la muntanya explica el seu naixement a causa dels plegaments tectònics i les conseqüències devastadores que tindria un nou plegament:

Aleshores, retronarà el cop d'una violència cega, que és molt més vella que jo, molt més infinita que jo, molt menys misericordiosa que jo. I aplicarà noves forces. Els continents es recargolaran sobre els seus fonaments. Les parets de roca carrisquejaran en els xocs, el cel es tapparà de cop, els rius de lava correran incendiant-ho tot, el mar s'apartarà i trontollarà sencer mentre esclaten els volcans i l'aire s'omple de fum i de cendra. Les muntanyes que havíem sigut, les cases i els caus i les llodrigueres i les feixes i les carenes que havíem sigut, deixarem de ser (106-107).

Pel que fa al capítol de «Les trompetes», convé destacar que ens presenta la natura des d'una nova perspectiva, ja que les trompetes de la mort no actuen com a forces destructives. Aquesta és la veu narrativa d'un col·lectiu. Des del principi, aquest tipus de bolet ens explica la interconnexió que hi ha entre totes les de la seua espècie: «El barret d'una és el barret de totes. La carn d'una és la carn de totes. La memòria d'una és la memòria de totes» (40). A més, expliquen el parentesc que hi ha entre elles a través dels noms de parentius dels humans: «Som totes mares, aquí. Som totes germanes. Tietes. Cosines» (40). El fort lligam entre totes les de l'espècie i l'ús dels parentius en femení és significatiu, atés que ens remet al concepte feminista de sororitat. Un tret interessant pel que fa al concepte de la imaginació empàtica és que ens conten les sensacions que provoca beure l'aigua de la pluja: «Recordem la pluja. La recordem sobre la pell, sobre el barret fosc de les que la rebien. Mmmmm, li deien. Mmmmmm, i se la bevien. Abans. Mmmmmmm, dèiem, mmmmm, la pluja. I ens la bevíem» (40). Aquesta és una manera de reconèixer la capacitat actant de la natura.

3. INTERDEPENDÈNCIA I ECODEPENDÈNCIA

El següent punt a considerar és la rellevància que tenen els conceptes d'interdependència i ecodependència en aquesta novel·la. Com hem avançat, l'ecofeminisme defén que els éssers humans som interdependents i ecodependents, és a dir, la nostra vida depén de les cures i el temps que ens proporcionen altres persones i de la natura. En aquest sentit, és interessant tractar aquests conceptes en l'anàlisi de *Canto jo i la muntanya balla* perquè és una novel·la en què hi ha una constant interacció entre els personatges humans, els no humans i la resta d'elements de la natura.

3.1 Estructura externa

Primerament, les relacions d'interdependència i ecodpendència les trobem en l'estructura externa de la novel·la. *Canto jo i la muntanya balla* està formada per 18 capítols cadascun dels quals està narrat per una veu narrativa diferent. Això no obstant, tots són necessaris per al desenvolupament de la història i depenen els uns dels altres, atès que la narració deixaria de tenir sentit sense un.

A tall d'exemple, en el capítol «El llamp», els núvols ens parlen de la relació que hi ha entre Domènec i Sió. Aquest tema també serà tractat per Sió i Mia en els seus respectius capítols. A més a més, ens parlen de les trompetes de la mort i de les bruixes que, al llarg de la novel·la, interactuen amb Hilari, la víctima republicana i la dona d'aigua. Una altra bona mostra és el capítol de «L'äürt» en què la muntanya ens explica la formació del paisatge on transcorre tota l'acció. És important recordar el concepte d'heteroglòssia perquè no es privilegia cap veu (Flys 2013: 97) i, per això, totes tenen el mateix grau d'importància en el desenvolupament de la narració.

3.2 Relació amb l'altre: ètica de la cura

Respecte al concepte d'interdependència, cal tornar a dir que tots els éssers humans depenen d'altres éssers. Ara bé, tot i que el treball de les cures és essencial per a la supervivència i el desenvolupament de la nostra societat, no ha estat reconegut com a primordial al llarg de la història. En efecte, el sistema patriarcal i capitalista ha superposat durant molts anys els interessos econòmics al benestar i la subsistència de la vida. Així mateix, majoritàriament, les dones han estat les encarregades de les cures perquè estaven relegades a totes les tasques realitzades en l'àmbit domèstic. S'ha de tenir en compte que la devaluació de les cures ha estat acompanyada del menyspreu de sentiments que la societat patriarcal considerava femenins com ara la compassió i l'empatia (Puleo 2019: 81). Aquests sentiments són fonamentals perquè puguem qüestionar-nos la manera en què la nostra societat ha tractat els animals i la natura. És per això que l'ecofeminisme defén «la necesidad de universalizar la ética del cuidado, devaluada por la cultura

patriarcal, para compartir el cuidado y para construir una relación no destructiva con la naturaleza» (Antón 2017: 48).

Pel que fa a la presència d'aquests aspectes en *Canto jo i la muntanya balla*, cal esmentar que, en general, les dones són les encarregades de les cures. No obstant això, és important subratllar que, per exemple, Sió qüestiona i critica el fet que s'ha d'encarregar d'aquesta faena. Convé recordar que la veu narrativa d'aquest personatge ens expressa en el capítol de «Les estovalles blanques» que se sent aclaparada per una vida que mai havia desitjat. En aquest cas, Sió s'ha d'encarregar de la cura de dos fills, una persona major i de diversos animals:

I baixa a la cuina, i ficat menjar dins de la boca, i després fica'l dins de la boca dels nens, i després dins de la boca del vell, i després dins de la boca de les vaques i dels vedells i de la truja i de les gallines i de la gossa. A la força, a la força (30).

A més a més, ens explica que, des de menuda, la seua educació havia estat dirigida a ensenyar-li a fer les tasques de la llar per a seguir amb el rol de gènere establert: «Que t'ensenyarem a cosir, que t'ensenyarem a llegir català d'amagades, que t'ensenyarem a cuinar i a treure la pols» (31).

Un altre moment de la novel·la en què observem la dependència existent entre els éssers humans és en el part de Blanca, atés que necessita l'ajuda de dones com ara les bruixes o Sió que han après per experiència i, per això, saben aconsellar-la: «A la gatizoneta, a la gatizoneta, amb els peus a terra, com si fessis caca, diu la senyora, i la Blanca aixeca els genolls i posa els peus a terra» (114).

També trobem interdependència entre els personatges animals. Per exemple, el cabirol ens conta com la seua mare els netejava i els guiava pel bosc: «I la mare venia amb una llengua que era calenta com els records. Amb una llengua que netejava la por i la sang. Amb un morro suau i contundent que ens deia, cap aquí, cap aquí. Cap amunt, cap amunt» (56-57).

Addicionalment, hi ha relacions d'interdependència entre els humans i els animals. Aquest és el cas de Mia i la seua gossa Lluna que es cuiden mútuament. D'una banda, Mia és l'encarregada de donar-li de menjar i cuidar-la. Al mateix temps, Lluna ens explica en el seu capítol que el seu principal objectiu és salvar Mia de qualsevol mal:

Rabent, perquè si fes falta salvar-la, jo la salvaria de totes les coses dolentes. [...] Per això corro, sense compassió, per salvar-la, i perquè m'ha cridat amb un xiulet i jo l'he entés. Perquè l'estimo. Perquè quan arribo, l'he salvada. I a vegades, quan hi vaig, esbufegant, em toca suaument el front, i el lloc, i em diu que ho he fet bé, i em diu coses boniques que no entenc però sí que entenc. I en aquest tocar-me hi ha tot el seu amor, i en el meu córrer per salvar-la hi ha tot el meu amor (136-137).

3.3 *Relació amb l'entorn natural*

Els personatges de la novel·la de Solà són ecodpendents. Com indica Herrero (2015, 5), sense aquesta no podríem sobreviure: «obtenemos lo que precisamos para estar vivos de la naturaleza: alimento, agua, cobijo, energía, minerales... Por ello, decimos que somos seres ecodpendientes: somos naturaleza». A tall d'exemple, exposarem el cas de la família de Sió i Domènec que es dedica a la ramaderia i l'agricultura. Per tant, necessiten la natura per a alimentar-se. La recol·lecció és una altra manera d'aconseguir aliments que apareix a la novel·la. Com a mostra, cal remarcar que les trompetes de la mort ens indiquen els diversos éssers que les cullen per a menjar:

Va venir el senglar i ens va arrencar. Va venir l'home i ens va arrencar. [...] Van venir les dones i ens van collir. Van venir les dones i ens van cuinar. Van venir els nens. Van venir els conills. I els cabirols. Van venir més homes i duïen cistells. Van venir homes i dones i duïen bosses, duïen navalles (41).

No podem oblidar que la natura té el poder de decidir sobre la vida de tots els éssers. Els núvols maten Domènec amb un llamp i a diversos caragols, que moren ofegats per la pluja: «Els llamps es fiquen on volen, i el segon llamp es va ficar dins del cap d'en Domènec» (18) i «haviem plogut el temps just de matar un home i un grapat de cargols» (19). Un altre exemple és el de la neu que paralitza i canvia la vida de tothom quan arriba: «Perquè la neu, una mica com la mort, no es tria. Arriba quan vol i ho canvia tot» (117). Ara bé, hi ha personatges que poden predir aquests fenòmens meteorològics com Neus i la seua família gràcies a un vincle amb la natura més fort que, fins i tot, els permet veure esperits.

Altrament, els humans fan servir la natura per a comprendre el seu entorn,⁶ com en el cas de la llegenda que hem comentat abans de les tres princeses que, quan fugien amb els seus amants moriscos del rei, van morir congelades per una tempesta i formaren les muntanyes. Un altre exemple és l'origen llegendari dels Pirineus⁷ que, segons explica el narrador de «L'esce-na», corresponen al mausoleu que va fer Heracles en honor de Pirenne, que va morir quan Gerió va incendiar les muntanyes on s'havia amagat. A més, és una manera de respondre a fets inexplicables com ara el naixement d'un fill d'una mare que no aconseguia quedar-se embarassada:

I un any, a finals de tardor, quan va caure la primera nevada, la seva mare va fer un ninot de neu davant de la porta de casa i després li va cosir robeta de criatura i el va vestir. Però quan es va fer de nit, la mare va tenir pena de deixar el ninot sol a fora a la neu, i el va agafar i el va entrar a casa i el va posar davant de la llar de foc. Amb l'escalforeta de la llar, el ninot es va desencarar i va agafar color de persona i aleshores va moure els ulls i després els braços i les cames i es va convertir en un nen, i li van posar Jaume (174).

La natura també els permet refugiar-se dels perills. Una bona mostra és el cas d'Eva, la víctima de la guerra, que, després de la mort, la natura és l'espai on pot sentir-se segura i ser feliç: «Me gusta el bosque porque no da miedo. Porque es alegre. Porque no vienen los soldados, porque no hay soldados, ni hermanos pequeños que lloran sin que puedas convencerlos de que paren» (82). En canvi, per a Hilari, la natura és la font d'inspiració dels seus poemes: «Jo m'ho miro tot; els camins i els arbres, el cel i el sol, els matins i les nits i les pedres i les ortigues i les tifes de les vaques i els cims, les roques, i els fums lluny, i els viaranys de senglar... tot, fent rimes» (69). A més a més, l'últim vers d'un dels seus poemes és «Canto jo i la muntanya

6. Com indica Bataller, «podem entendre el paisatge com un producte social que genera sentiments de pertinença i apropiació de l'espai per a les col·lectivitats humanes» (2020, 17). Per aquest motiu, moltes llegendes estan vinculades directament amb un espai concret de la nostra geografia o constitueixen una explicació popular de la seua formació.

7. Cal remarcar que Jacint Verdguer recull aquest mite en el primer cant de *L'Atlàntida*, tal com ho indica el narrador: «Això explica l'amic Verdguer» (62).

balla» (71). Aquest vers, que dona nom a la novel·la, resumeix la constant i necessària interacció entre els éssers i la natura.

De fet, la natura també depèn de les decisions i de les accions de les persones. La crisi ecològica ha estat causada per l'errònia concepció antropocèntrica de la natura com una font inesgotable de recursos per als humans: «La modificación de los límites de la naturaleza ha sido vivida como una muestra del progreso. En la cara oculta de la superación de los límites se sitúa la destrucción, agotamiento o deterioro de aquello que necesitamos para vivir» (Herrero 2015: 5). En la novel·la, hi ha referències a la destrucció o deteriorament de la natura per les accions humanes. Per exemple, se'ns presenta la natura com un abocador ple de restes de la guerra: «Si aquestes muntanyes en són infestades, de trossos de fusells i de bales i de granades» (52). La construcció desmesurada és una altra de les causes, atés que provoca la destrucció del paisatge: «Quina mania a embrutar les muntanyes de creus» (27) i «Molts deixen la muntanya i baixen a ciutat i a altres bandes, i llavors es compren cases buides aquí dalt per a anar a esquiar. O les deixen caure» (49). Per aquest motiu, l'ecofeminisme considera que és molt important conscienciar la humanitat de la nostra ecodependència, ja que, d'aquesta manera, aprendrem la importància de conservar-la i protegir-la.

3.4 *Desconnexió amb l'entorn: el turista de Barcelona*

Un capítol significatiu per a l'anàlisi de les relacions entre els éssers humans i la natura, és el de «L'escena» que està narrat per un turista de Barcelona. Aquest personatge visita el poble i hiperbolitza el paisatge i els seus habitants: «No m'estranya que sigui més bona, la gent d'aquí dalt, més autèntica, més humana, si respiren cada dia aquest aire. I beuen aigua d'aquest riu. I contempen cada dia la bellesa que fa mal a l'ànima d'aquestes muntanyes mitològiques» (63).

No obstant això, en el moment de la veritat, mostra una gran falta d'empatia, ja que no entén per què està tot tancat per un soterrament: «—Anem a enterro. —La gent de la carnisseria i del forn també són a enterro?» (65). L'actitud d'aquest personatge ens remet al fet que la nostra societat només valora tot allò que estiga relacionat amb l'economia i ha relegat a un segon lloc la vida i el benestar de les persones: «Razonar exclusivamente en el uni-

verso abstracto de los valores monetarios ha cortado el cordón umbilical que une la naturaleza y la reproducción cotidiana de la vida con la economía» (Herrero 2015: 6). Per això, el turista barceloní no entén per què els comerços locals han tancat. Fins i tot, quan veu el soterrament, li sembla meravellós i pensa la manera de traure profit econòmic a la situació: «I tot plegat, l'església, els vells, la caixa fosca, la corona de flors, els dos cavalls a la baixada, les muntanyes darrere, tot plegat és encara més de postal. Preciós. Si jo fos pintor, pujaria aquí dalt i pintaria aquest tipus de quadres» (67). En canvi, els habitants del poble són conscients del vincle d'interdependència que els uneix i saben que és un dia en què han d'acompanyar la família del difunt.

4. CONCLUSIONS

L'anàlisi de *Canto jo i la muntanya balla* des de l'ecofeminisme ens ha permès reflexionar sobre aspectes de l'obra que, des d'una altra perspectiva, ens haurien passat desapercebuts. Primerament, la diversitat de veus narratives és un tret característic de la novel·la. Ara bé, l'ecofeminisme ens ha permès observar que totes tenen la mateixa importància en el desenvolupament de la història i que la majoria d'aquestes veus corresponen a subjectes que, tradicionalment, han estat silenciats per la societat antropocèntrica i androcèntrica com ara les dones, els animals i la natura.

Tocant als capítols narrats per personatges femenins, convé remarcar que cadascun ens porta una visió única i diferent del món i, en particular, d'aquesta zona dels Pirineus. Per exemple, les narradores d'aquesta novel·la d'Irene Solà viuen la maternitat i la sexualitat de distinta manera i són víctimes de diferents tipus de discriminacions o de violència com ara la guerra, l'agressió física i el maltractament psicològic.

Respecte a l'ús de veus narratives d'animals i de la natura, considerem que és una manera de conscienciar els receptors de la capacitat actant d'aquests éssers i de les atrocitats que han patit per culpa dels éssers humans. Una bona mostra és el tema de la caça perquè, gràcies a la narració del cabirol, presenciem aquesta activitat humana des de la por i l'angoixa de l'animal. A més a més, l'autora, a partir del mètode de la imaginació empàtica, evidencia que els narradors no són humans amb l'èmfasi d'altres sentits com ara l'olfacte en la gossa o el gust en les trompetes de la mort.

Una altra conclusió a què hem arribat és que hi ha una xarxa de vincles entre tots els personatges de l'obra. Aquesta xarxa de relacions ens corrobora l'existència de dues dependències dels éssers humans. En primer lloc, som interdependents perquè, com podem observar en la novel·la, ens necessitem els uns als altres per a sobreviure. Considerem que és indispensable reconèixer la tasca de les cures, que al llarg de la història ha estat devaluada i relegada a les dones. Per aquest motiu, és molt important el parlament de Sió, atés que ens exposa com de sacrificada és la seua vida perquè, forçosament, ha hagut de renunciar als seus anhels per a dedicar-se a la resta. En segon lloc, som éssers ecodependents, és a dir, depenem de la natura, ja que ens proporciona aliments i, fins i tot, ens pot protegir de situacions meteorològiques adverses o de la vilesa humana, com a Eva. A més, la novel·la de Solà ens permet reflexionar sobre la nostra responsabilitat en la cura de la natura perquè les nostres accions i decisions repercuteixen directament en el nostre entorn. Com bé indica el títol, si cantem, la muntanya balla. En canvi, si continuem conceptualitzant-la com una possessió per a satisfer les nostres necessitats i interessos, la natura ens dificultarà o impossibilitarà la nostra supervivència.

En definitiva, *Canto jo i la muntanya balla* és una novel·la que, a través de les veus d'una representació dels éssers animats i inanimats d'aquesta zona dels Pirineus, ens permet reflexionar sobre discriminacions com el sexisme i l'especisme, sobre temes que havien estat tabús com la sexualitat, la maternitat i la caça i sobre la dependència existent entre tots els éssers vius i l'entorn que ens envolta.

BIBLIOGRAFIA

- AGARWAL, Bina (1996). «El debate sobre las relaciones entre género y ecología: conclusiones desde la India», *Mientras tanto*, núm. 65, p. 37—59.
- ANTÓN, Eva (2017). «Claves ecofeministas para el análisis literario», *Género: Revista de investigación y divulgación sobre los estudios de géneros*, núm. 21 (març-agost 2017), p. 45-74.
- APARICIO, Catalina (2010). «Ecofeminisme: Dona i Naturalesa», *Taula: quaderns de pensament*, núm. 42, p. 127-136.

- BAKHTIN, Mikhail (1981). *The Dialogical Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin*, Austin, U. Texas Press.
- BATALLER, Alexandre (2020). «Llegenda i paisatge com a elements de mediació literària. Encantades i pedagogia de l'imaginari», *Cultura, Lengua-je y Representación*, núm. 23 (maig 2020), p. 7-23.
- BORJA, Joan (2014). «L'expulsió dels moriscos en l'imaginari popular valencià», *eHumanita IVITRA*, núm. 6, p. 74-107.
- FLYS, Carmen (2013). «“Las Piedras Me Empezaron a Hablar”: una aplicació literaria de la filosofia ecofeminista», *Feminismo/s*, núm. 22 (desembre 2013), p. 89-112.
- FLYS, Carmen (2015). «Ecocrítica y ecofeminismo: diálogo entre la filosofía y la crítica literaria», en Alicia H., PULEO (ed.), *Ecología y género en diálogo interdisciplinar*, Plaza y Valdés Editores, p. 307-320.
- GELI, Carles (2019). «Irene Solà: “L'art m'ha donat irreverència, un punt de bogeria literària”», *Quadern. El País*, https://cat.elpais.com/cat/2019/06/29/actualidad/1561807842_772554.html [consulta: 01/05/2022].
- HERRERO, Amaranta (2017). «Ecofeminismos. Apuntes sobre la dominación gemela de mujeres y naturaleza», *Ecología política*, núm. 54 (desembre 2017), p. 18-25.
- HERRERO, Yayo (2015). «Apuntes introductorios sobre el Ecofeminismo», *Boletín del Centro de Documentación Hegoa*, núm. 43 (juny 2015), p. 1-12.
- MUR, Gerard E. (2020). «Homenatges i influències d'Irene Solà», *Núvol*, <https://www.nuvol.com/llobres/assaig/tributs-i-influencias-direne-sola-105624> [consulta: 10/05/2022].
- PULEO, Alicia H. (2019). *Claves ecofeministas para rebeldes que aman a la Tierra y a los animales*, Pozuelo de Alarcón, Plaza y Valdés Editores.
- SERRA, Montserrat (2019). «Irene Solà: 'Certes històries sempre s'han explicat des de la perspectiva d'uns, dels mateixos'», *Vilaweb*. <https://www.vilaweb.cat/noticies/entrevista-irene-sola/> [consulta: 03/05/2022].
- SOLÀ, Irene (2019). *Canto jo i la muntanya balla*, Barcelona, Anagrama.

MISCEL·LÀNIA

La novel·la *Júlia*, els personatges i els fets del *Petrolio*

*The novel Júlia, the events of the Petrolio revolution,
and those involved*

JORDI TORMO I SANTONJA

Centre Alcoià d'Estudis Històrics i Arqueològics CAEHA, España

jorditormosantonja@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0007-6612-0258>

Citació: Tormo i Santonja, Jordi (2023). La novel·la *Júlia*, els personatges i els fets del *Petrolio*. *Ítaca. Revista de Filologia*, (14), 121-150. <https://doi.org/10.14198/itaca.24798>

Agraïments: Vull mostrar el meu més sincer agraïment a Miquel Payá Catalá per compartir amb mi la història de Miguel Payá Pérez i Purificación Vilaplana Chinchilla i la seua família, els seus records d'infantesa i per obrir-me les portes del seu arxiu personal. Així mateix he d'agrair a Cristina Dalfó, Ramón Molina, Josep Lluís Santonja, Diego L. Fernández, Lluís Vidal i Victoria Barceló per totes les indicacions rebudes durant el procés de documentació i redacció d'aquest article.

Resum: La primera novel·la d'Isabel-Clara Simó, *Júlia*, ha esdevingut un clàssic de la literatura catalana que enguany compleix quaranta anys. El llibre ha estat reimprès més de quaranta vegades, la darrera en el marc de la col·lecció «Els llibres d'Isabel» de l'editorial Bromera, i ha estat una de les novel·les amb major influència entre lectors i escriptors.

Aquesta investigació ha tingut com a finalitat analitzar la importància i presència dels fets històrics en la novel·la i com l'autora es va enfrontar al fet de treballar-la. Així mateix, s'ha pretès mostrar els lligams principals entre la ficció i la no ficció en el text i descobrir en qui es va basar Simó a l'hora de crear els personatges principals de la novel·la.

La metodologia utilitzada ha sigut variada. D'entrada, s'ha aplicat el Mètode Interpretatiu, desenvolupat a partir de l'anàlisi de les publicacions relatives al *Petrolio* i, especialment, la novel·la *Júlia*, aplicant tècniques inductives i dialèctiques, principalment. A més, cal destacar l'aplicació del Mètode Investigació, és a dir, la implementació de tècniques amb què s'ha procedit a identificar el fet d'estudi, obtenir informació, realitzar entrevistes, localitzar informació i documentació en diferents arxius, etcètera.

Aquest treball és subjecte a una llicència de Reconeixement 4.0

Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0)

(<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

©2023 Jordi Tormo i Santonja



Aquest article analitza, documenta i enquadra l'obra de l'autora alcoiana en el seu marc històric, la revolució internacionalista del *Petrolio* a l'Alcoi del 1873, presenta el procés que va seguir a l'hora de desenvolupar la novel·la i descobreix qui va inspirar els personatges de Júlia i Josep Romeu a l'argument novel·lesc. Aquest darrer és el resultat més destacat del treball, ja que fins el moment es desconeixia aquesta qüestió de què l'autora no va parlar gaire.

El debat principal que pot suscitar aquesta investigació es centra a definir els límits entre la realitat i la ficció i com els fets històrics i els esdeveniments personals i familiars serveixen de base per als autors a l'hora de donar forma als textos literaris. No hi ha cap dubte que la història, com a disciplina, ofereix als creadors una informació rellevant a l'hora de traslladar-la al text de ficció i és per això que moltes vegades és a través d'aquests textos quan esdevé un fet popular. El cas de la novel·la *Júlia* n'és un bon exemple, ja que a partir de les seues pàgines han sigut molts els lectors que han conegut una part important de la història valenciana.

La primera novel·la d'Isabel-Clara Simó és una obra de creació literària de ficció en què els fets històrics estan ben presents. Sense aquests, l'obra no hagués estat possible. Realitat i ficció van de la mà de l'autora en el text.

Paraules clau: història contemporània, història literària, literatura catalana, anarquisme, república, revolució, lliurepensament, *Petrolio*.

Abstract: Isabel-Clara Simó's first novel, *Júlia*, has become a classic in Catalan literature, and this year it turns forty. The book has been reprinted more than forty times, most recently as a part of Bromera's collection "Isabel's books." It continues to be an influential novel to readers and writers alike.

The purpose of the present research is to analyze how the author approached her work on the novel and what the main links were between fiction and non-fiction in her text.

The methodology we used was varied. Initially, we applied the interpretative method, carried out by analyzing publications related to the *Petrolio* revolution and, especially, the novel *Júlia*, utilizing inductive and dialectical techniques, too. Additionally, we should note the use of the research method, that is to say, we implemented techniques to identify the object of study, obtain information, carry out interviews, locate information and documentation in different files, etc.

The present article analyzes, discusses, and frames the work of the author native to Alcoi in its historical framework: the internationalist *Petrolio* revolution that took place there in 1873. We consider the process that the author followed when developing the novel and discover who inspired the characters Júlia and Josep Romeu in the novel. The discovery of the latter being the most

outstanding result of our work, as up to now the issue was unresolved, and the author did not talk much about it.

The main debate that could arise from this research has to do with defining the boundaries between reality and fiction, and how historical facts and personal and family events serve as a basis for authors to shape their literary texts. There is no doubt that history, as a discipline, offers creators relevant information that they can translate to fiction, and this is why it is often through these texts that history becomes popular fact. The case of the novel *Júlia* provides a good example, as many readers have learned about an important part of Valencian history through this book.

Isabel-Clara Simó's first novel is a work of literary fiction, but it presents real historical events; without them, the novel would not have been possible. In the author's text, reality and fiction go hand in hand.

Keywords: *Júlia*, Isabel-Clara Simó, Miguel Payá, Purificación Vilaplana, anarchism, revolution, *Petrolio*.

Rebut: 26/02/2023, **Acceptat:** 24/04/2023

I. INTRODUCCIÓ

Tres commemoracions assenyalades tenen lloc en 2023. Es tracta de tres dates destacades en el calendari i entrelaçades completament entre si, el nexse d'unió de les quals és l'escriptora Isabel-Clara Simó. Enguany es commemoren els 150 anys de la revolució internacionalista i dels fets del *Petrolio* a Alcoi, el 80è aniversari del naixement de l'autora alcoiana i els 40 anys de la publicació de la seua primera novel·la, *Júlia*, en què tracta aquest episodi històric.

Els fets del *Petrolio* narren els incidents ocorreguts a Alcoi arran de la revolució internacionalista del 1873, on la classe desafavorida, els obrers, es va enfrontar a la classe dominant, els industrials, quan es va adonar de la força que podia arribar a tenir. Va ser el moviment anarquista qui va fonamentar les bases de la insurrecció treballadora i, malgrat els importants errors de càlcul, la massa obrera es va alçar en armes i va prendre el control de la ciutat, tot i que els resultats finals no van ser els que desitjaven. Aquest procés es va emmarcar en un moment de tensions polítiques al si de la Primera República, on els federals i els moderats intentaven tenir el control de l'estat.

Ací repassem les causes de l'alçament popular del 1873 i dels fets revolucionaris del *Petrolio*, que van ser la conseqüència directa de la mala gestió que va realitzar el consistori municipal i l'empresariat local davant les demandes dels treballadors. L'anàlisi ens servirà per conèixer les arrels històriques sobre les quals Isabel-Clara Simó va construir el relat novel·lístic de *Júlia* i que altres autors com R. Ortega (1873), R. Coloma (1959), C. Lida (1972), A. Revert (1975) i D. Fernández (2019, 2020, 2021), entre altres, han estudiat des de distints prismes. Ara bé, sens dubte, allò més interessant és la presentació que farem de les figures de Miguel Payá Pérez i Purificación Vilaplana Chinchilla, en qui l'autora es va inspirar a l'hora d'escriure els personatges de Júlia i Josep Romeu.

2. LA REVOLUCIÓ INTERNACIONALISTA I ELS FETS DEL *PETROLIO*

Abans d'analitzar la novel·la *Júlia* cal parar esment al context històric en què l'autora d'Alcoi va emmarcar la narració. Açò ens permet conèixer els fets, els protagonistes i la situació econòmica i social en què se sosté l'argument novel·lístic que va desenvolupar Simó en el llibre.

Els darrers anys del segle XIX van ser temps convulsos políticament i socialment. Entre el 19 i el 27 de setembre de 1868 va tenir lloc la Revolució de 1868, també anomenada *La Gloriosa*, que va suposar l'abdicació de la reina Isabel II i l'inici del Sexenni Democràtic. Durant aquest temps es poden diferenciar dos períodes. Un primer en què es va instaurar la monarquia parlamentària sota el regnat d'Amadeu I de Savoia (1871-1873) i un segon en què es va proclamar la Primera República (1873-1874). Cal destacar també que durant aquests anys van tenir lloc la tercera guerra carlina, l'aixecament cantonal i la guerra dels *Deu Anys*. Amb l'açament del General Arsenio Martínez el 29 de desembre de 1874 la Restauració Borbònica es va iniciar.

Resulta interessant també analitzar el trencament que es va produir al si de la Primera República i que va tenir com a conseqüència l'alçament cantonal. Els republicans federals, anomenats *Intransigents*, van plantar cara als republicans moderats, anomenats *Centristes*, i van prendre el control d'una sèrie de ciutats sublevades. És per això que el 12 de juliol de 1873 es va establir el cantó independent de Cartagena i posteriorment ho van fer Alacant, Múrcia, Sevilla, València i altres municipis. La revolució internacionalista

d'Alcoi, anomenada popularment com els fets del *Petrolio*, coincideix en el temps, però poc té a veure amb el trencament intern republicà, ja que el moviment anarquista i obrer va jugar un paper fonamental a Alcoi. Entre les seues aspiracions no estava l'establiment d'un cantó republicà independent en què el control estigués en mans dels *Intransigents*, sinó un trencament total amb el model establert amb motiu que els treballadors, majoritàriament anarquistes, canviaren la relació de poder entre els industrials i els obrers. És a dir, per als anarquistes tant els monarquics com els republicans tenien el mateix discurs dominant en relació al proletariat i això havia de canviar.

Els fets insurgents que van esdevenir a Alcoi tenien la seua raó de ser en les condicions de semi-esclavitud en què vivien els treballadors, amb jornals miserables, especialment per a les dones i els xiquets molts dels quals començaven a treballar als sis anys, i les llargues jornades que arribaven a les setze hores, amb uns impostos cada vegada majors i unes condicions socials i sanitàries en què l'analfabetisme, la malnutrició i les malalties estaven a l'ordre del dia. Davant d'aquesta situació, els treballadors van decidir organitzar-se i l'any 1869 van crear la primera agrupació obrera sota la denominació de Societat de Teixidors de la Llana i un any després de la celebració del Congrés de l'Associació Internacional del Treball (AIT) a Barcelona l'any 1870 es va constituir a Alcoi la federació local. M. Cerdá (1980) tracta aquesta qüestió en el seu llibre. Estableix que alhora que els republicans van intentar atraure al seu entorn els treballadors, els internacionalistes, de caire anarquista, van disposar cada vegada de major representació a les fàbriques d'Alcoi i de la comarca, fins arribar eixe any als 1.700 afiliats. El 1873, en què tenen lloc els fets del *Petrolio*, es van superar els 2.500 afiliats.

Una fita important va tenir lloc a Còrdova el 3 de gener de 1873. La ciutat va acollir la cloenda del Congrés de la Federació Regional Espanyola de l'AIT, on els internacionalistes van rebutjar les tesis de Marx i es van acceptar les anarquistes de Bakunin com ja s'havia fet un any abans en el congrés celebrat a La Haia. Segons M. Nettleau (1969), en aquest congrés van participar com a delegats de la comissió alcoiana Tomás G. Morago, Vicente Fombuena, Tomás Montava, Rafael Abad, José Botí i Vicente Santonja. Una de les decisions més destacades que van prendre els anarquistes va ser la creació de la Comissió de Correspondència i Estadística que es va instal·lar a Alcoi i que va estar formada pels treballadors i dirigents sindicalistes Severino Albarracín, Miguel Pino, Francisco Tomás i l'alcoià Vicente

Fombuena. Cal destacar que dels assistents a la reunió de Còrdova, Tomás Montava, Vicente Santonja, Rafael Abad i Vicente Fombuena van constituir poc temps després la Junta Revolucionària d'Alcoi a la qual es van afegir Juan Chinchilla, Manuel Moltó, José Bravo i Rafael Sierra, i que juntament amb Severino Albarracín, van estar al capdavant dels fets del *Petrolio*.

Els anarquistes alcoians van convocar una manifestació el 9 de març de 1873 en què més de 10.000 treballadors i treballadores de tots els sectors van recórrer els carrers fins a reunir-se a la Plaça de Bous on tingué lloc l'assemblea on es van determinar les seues reivindicacions: l'augment salarial i la reducció de la jornada de treball. A més, feia setmanes que els treballadors del molí paperer de Facundo Vitoria a Cocentina estaven en vaga.

A l'àmbit local es va donar la circumstància que l'alcalde republicà, Agustín Albors, pertanyia a la classe benestant. La seua família era propietària de fàbriques de paper i teixits, d'immobles i possessions, concessions administratives i havia fundat una entitat bancària. Tot i que no s'ocupava directament dels negocis, sens dubte s'en beneficiava. És per açò que els membres de la família estaven entre els principals contribuents d'impostos a les arques municipals. L'alcalde Albors havia pres la decisió de dedicar-se plenament a la política primer com a regidor i després com a alcalde i diputat en Corts. Era un republicà d'origen progressista que havia passat a l'àmbit demòcrata i tot seguit al lliberal. La seua posició a mig camí entre la classe benestant i la representació popular com a alcalde, va fer que fos mal vist pels revolucionaris i que no rebés el suport que de segur esperava dels industrials, més aïna sembla que aquests últims el van utilitzar com a mur de contenció dels seus interessos, dels afanys d'unes famílies riques que destacaven també pel seu caràcter endogàmic.

L'alta volada del moviment obrer, tot i que en aquelles hores encara no estava organitzat com calia, va fer que Alcoi es posicionés com un dels principals fronts de mobilització. Ho feren de forma pacífica. A tall d'exemple, davant la possibilitat d'una convocatòria de vaga general, el 7 de juliol va tenir lloc una nova assemblea no autoritzada a la Plaça de Bous, que va estar convocada per la Comissió Federal de l'AIT establerta ja a Alcoi, o siga, l'òrgan central de decisió de l'AIT, i en què van participar més de 6.000 treballadors i treballadores. Ací es van concretar les reivindicacions obreres davant la vaga prevista: incrementar els sous un 20% i reduir la jornada laboral de 12 a 8 hores. Va haver-hi debat. Una part dels treballadors volien

anar a la vaga, alhora que d'altres pensaven que era millor esperar. El posicionament de Severino Albarracín de convocar-la va ser el detonant que ho va accelerar tot. L'alcalde Albors va ser informat de la decisió pels treballadors aquell mateix dia.

L'endemà, 8 de juliol, va tenir lloc la vaga general en què van participar tots els sectors. Els treballadors van aturar la producció de les fàbriques i es van concentrar en els carrers alhora que la Comissió Federal de l'AIT repartia un fullet amb les seues reivindicacions i que també van entregar a l'alcalde quan es van reunir amb ell a l'ajuntament. Li van demanar que actués d'intermediari entre ells i els empresaris amb motiu de millorar les seues condicions laborals. En canvi, aquell matí, l'alcalde va sol·licitar l'enviament urgent de tropes a Alcoi. Es va produir un nou trencament.

Els amos de les fàbriques no van acceptar les demandes dels obrers i aquests es van veure obligats a convocar una nova assemblea a la Plaça de Bous el matí del 9 de juliol. Aquest dia van ser més de 10.000 els treballadors i treballadores que pacíficament van aturar la seua activitat. La principal decisió va ser continuar la vaga general i mobilitzar la massa obrera a una gran concentració davant l'ajuntament per exigir la seua dimissió en ple. Així ho van fer. Una representació de la Junta Revolucionària que componien Tomás Montava, Vicente Santonja, Rafael Abad, Vicente Fombuena, Manuel Moltó, José Bravo, Rafael Sierra, Juan Chinchilla i Severino Albarracín es va reunir de nou amb el republicà Albors aquell matí per demanar-li la dimissió de l'ajuntament. Albors no ho va acceptar i s'aquarterà en el consistori. Cap de les demandes dels treballadors -reducció de jornada de 12 a 8 hores, increment del jornal en un 20% i dimissió del consistori- s'havien aconseguit. Amb l'objecte d'apacar els ànims que es vivien a la plaça de l'ajuntament, Albors es va dirigir als obrers des del seu despatx, però no ho aconseguí. La guàrdia municipal vigilava la situació des del campanar de l'església de Santa Maria. Estaven armats. Albors va donar un tret en senyal d'avís i els guàrdies van disparar sobre la multitud que allí es concentrava. Fruit dels trets va morir un treballador i quatre van resultar ferits.

Va ser a partir d'aquell moment quan la revolució va prendre força als carrers i tot s'accelerà a causa de la mala gestió que Albors havia fet davant la situació. És el que coneixem com els fets del *Petrolí*. Els obrers van construir barricades i van obstaculitzar el trànsit. També van accedir a les cases d'alguns industrials i es van armar amb les pistoles que tenien. A més, van re-

tenir alguns d'ells. A canvi de la seua llibertat van demanar una suma econòmica com a rescat, amb la qual volien fer front als jornals que els treballadors estaven perdent a causa de la vaga. L'alcalde Albors resistia amb un grup de guàrdies urbans a l'ajuntament. Possiblement, esperava una ajuda dels empresaris que mai es va fer efectiva, alhora que les tropes anaven camí d'Alcoi.

L'endemà, al migdia del 10 de juliol, els insurgents van aconseguir entrar per fi a l'ajuntament. Albors i els seus estaven amagats. Havien aconseguït escapar i refugiar-se a les cases contigües a l'ajuntament a les quals havien accedit la nit anterior després d'haver enderrocat els murs que les separaven de la casa consistorial. En escoltar-los, els revolucionaris van incendiar algunes de les cases utilitzant petroli per fer-los eixir. Van aconseguir arribar on era l'alcalde. El van trobar amagat a les golfes de la vivenda propietat de José Monllor Abad. El van treure al carrer Sant Llorens i la multitud concentrada el va rodejar, disparar i apunyalat. Els obrers el consideraven el causant de no haver assolit les seues reivindicacions. Tot seguit va ser arrastrat pels carrers d'Alcoi fins a l'Hospital Civil. A hores d'ara, les seues restes descansen a la galeria Sant Antoni del cementeri municipal d'Alcoi. El seu epitafi estableix: «Agustín Albors Blanes, ex-diputado a Cortes. Muerto en su puesto de alcalde de esta Ciudad al ocurrir los sucesos de julio de 1873. Sus ensangrentados y mutilados restos se encuentran bajo esta losa».

F. Engels va escriure l'any 1873 sobre els fets del *Petroli* en el seu text «Los bakuninistas en acción. Memoria sobre el levantamiento en España en el verano de 1873». Tot apunta que va ser informat dels fets d'Alcoi pel periodista i activista marxista José Mesa. Escrigué Engels: «No habría habido que lamentar tantas desgracias -dice el informe de la Comisión aliancista- si el alcalde Albors no hubiera engañado al pueblo simulando rendirse». I afegeix: «y el mismo alcalde no habría perecido, como pereció a manos de la población, legítimamente indignada, si no hubiese disparado su revólver a quemarropa contra los que iban a detenerle». Amb ell, el resultat final va ser de 16 morts: l'alcalde Albors, que va ser l'últim en morir; l'empresari, ex-alcalde i familiar seu Pedro Cort; el guàrdia civil Ildefonso Muñoz; els guàrdies municipals Jorge Antolí, Baltasar Blanes, José Rico, Francisco Martínez, Santiago Torregrosa, Francisco Abad i Vicente Cortés; els internacionalistes Gregorio García, Ramón Cervera i Antonio Aracil; el conserge del club carlista José Pascual; el funcionari municipal Carmelo García; i el comercial Agustín Verdú.

La Junta Revolucionària constituïda va dirigir el rumb d'Alcoi durant els tres dies següents fins que el 12 va fugir de la ciutat. Sabien de l'arribada en breu de les tropes. Efectivament, el dia 13 el coronel Velarde i les seues tropes van entrar a la ciutat sense trobar resistència. Havien negociat prèviament un acord de resolució del conflicte amb els insurgents. Tal i com indica D. Fernández (2020), és a partir d'aquell moment quan va començar el procés judicial pels fets del *Petrolio*, en què van ser encausats 289 treballadors després d'haver-ne investigat un total de 711, dels quals pràcticament la meitat van ser acusats formalment de sedició i molts traslladats a peu a la presó del Castell de Santa Bàrbara a Alacant, on en van morir 20 per les condicions inhumanes en què estaven. Es va processar especialment a 13, que van ser considerats els caps dels fets i d'aquests van ser 6 els acusats de la mort d'Albors. El principal inculpat fou Vicent Arques, un xiquet discapacitat de només 12 anys. Cap d'ells havia format part de la Comissió Federal de l'AIT ni de la Junta Revolucionària. No tenien proves, així és que l'any 1887 se'ls va absoldre de tots els càrrecs. També s'inicià a partir ací un temps de repressió que va suposar la il·legalització de l'Associació Internacional dels Treballadors a principis del 1874, quan la Federació Regional Espanyola ja s'havia dissolt.

Malgrat açò, el moviment anarquista va continuar tenint una important alçada a Alcoi. El motiu principal el trobem en què al llarg dels darrers anys s'havia produït un trencament en relació als discursos dominants que va anar més enllà de la discussió sobre el model d'estat, és a dir, Monarquia o República, o sobre quin model de República, o sobre la relació entre la propietat de les fàbriques i els treballadors, sinó que va aparèixer un discurs divergent en relació al dominant en què el moviment lliurepensador va obrir una esclatxa. Com a mostra, al si del lliurepensament, l'espíritisme es va oposar a la religió catòlica i els curanderos i naturistes a la medicina tradicional. Tots tres tenien una forta presència entre els anarquistes i els obrers.

Al temps que a l'àmbit internacional el geògraf i anarquista francès Éli-sée Reclus va publicar llibres com *Història d'una muntanya* (1880) o *L'home i la terra* (1905) i el també geògraf i anarquista rus Piotr Kropotkin obres com *Paraules d'un rebel* (1885) o *Anarcocomunisme: Bases i principis* (1887), els lliurepensadors de major renom de l'àmbit nacional van passar per Alcoi i açò va suposar un impuls important en la ciutat. Tal com apunta J. Grau (2022), hi ha constància de la visita de Nicolás Alonso Marselau l'octubre

de 1872 amb motiu d'impartir una conferència. Ho va fer després de la seua participació en el Congrés de l'AIT celebrat a La Haia un mes abans. Marsel·la havia estat un seminarista catòlic reconvertit en protestant i que va impulsar el moviment internacionalista a Andalusia. Va escriure l'*Evangelio del obrero* que en aquell temps va tenir bona acollida entre els obrers. A més, l'any 1886 va estar a Alcoi, Bartolomé Gabarró, que havia deixat el seu càrrec de clergue a l'Església Catòlica amb motiu de fundar la *Liga Universal Anticlerical de Librepiensadores*. En aquest marc, l'any 1872 es va constituir a Alcoi el *Grupo de Estudios Psicológicos Centro La Paz*, dedicat a les activitats espiritistes, que va ser tot un referent a nivell estatal. Les nombroses informacions publicades sobre el grup en la *Revista de Estudios Psicológicos (Órgano de propaganda y eco del movimiento general espiritista)* els anys 1889, 1893 i 1894 així ho demostren. Cal destacar que algunes de les figures més destacades d'aquest temps les trobarem presents en les distintes corrents del lliurepensament. Com a mostra, el *Centro La Paz* va estar presidit per Juan Chinchilla, que va ser membre de la Junta Revolucionària, juntament amb Albarracín, tal i com ja s'ha indicat.

3. EL COM I EL PER QUÈ DE LA NOVEL·LA JÚLIA

En relació al procés de creació de la novel·la, cal destacar que Isabel-Clara Simó va publicar *Júlia* l'any 1983, quatre després d'haver arribat a les llibreries el seu primer llibre de contes, *És quan miro que hi veig clar*. Com establia en el pròleg, «representava l'exercici més arriscat que mai no havia fet» (Simó: 2003, 5). Amb aquest relat ens va ensenyar que la història dels nostres pobles podia ser novel·lada i amb açò convertir-se en una obra d'art. No és estrany que li dediqués el llibre «A Alcoi».

Preguntada, responia que «els pares m'havien explicat la història d'una jove treballadora que s'havia casat amb l'amo de la fàbrica en què treballava, la família del qual l'havia obligat a esterilitzar-se per acceptar el casament» (Tormo: 2021, 42). Seguint l'estel d'aquesta història, deia que «em vaig documentar llegint llibres i articles sobre els fets del *Petrolio*, malgrat que en aquells anys no hi havia molta informació al respecte» (Tormo: 2020, 146). Un dels llibres que va llegir a l'hora de documentar-se va ser *Anarquistas de ayer y hoy* (1976) en què F. Engels va incloure el seu escrit sobre el *Petrolio* i

al que Simó va fer referència en la novel·la. En un moment donat, hi ha una conversa entre els personatges del vell Aracil i Júlia i aquest li diu: «Engels va dir que era la pitjor manera de fer una revolució». Ara bé, és necessari destacar que la publicació de referència a l'hora de preparar la novel·la va ser *Agustín Albors, entre la libertad y el orden* (1975) d'Antonio Revert, amb la qual va donar forma al personatge de l'alcalde. L'estudi d'aquestes publicacions li van servir a l'autora alcoiana per entendre el moment històric en què van esdevenir els fets del *Petrolio*, i que hem presentat en el punt anterior, així com per a fiançar els fonaments de l'argument novel·líctic. Com a mostra, cal destacar que gràcies al llibre de Revert, l'autora va conèixer l'origen del malnom de l'alcalde Albors, *Pelletes*. Tal i com explica Revert, i introdueix Simó en la novel·la, de menut, un dia que vestia amb pantalons de pell, es va posar a jugar en terra. De tant que es va arrastrar es va fer malbé els pantalons, que se li van fer tot pelletes. Encara hui en dia hi ha qui creu que el malnom li ve per haver perdut la pell mentre era arrastrat pels carrers d'Alcoi una vegada mort.

Simó barreja en el llibre una història inspirada en uns personatges reals duts a la ficció amb la recreació de la revolució internacionalista que va tenir com a conseqüència els fets del *Petrolio*, tenint en compte la informació de què es disposava en els anys en què la va escriure -que era en bona part esbiaixada- i que l'autora va adaptar al fet literari. És per açò que les referències als fets ocorreguts són constants. Estem segurs que Simó mai s'hagués imaginat, com es veurà més endavant, que la família de la jove obrera casada amb l'industrial que va inspirar el personatge de Júlia havia tingut una implicació directa en els fets ocorreguts l'any 1873. Amb tot, cal llegir *Júlia* com allò que és: una novel·la, no un llibre d'història. Simó es pren al llarg del text tota una sèrie de llicències que du a l'argument novel·lesc basant-se en fets històrics que en el llibre queden en alguns casos desdibuixats. Com a mostra, en el llibre estableix que l'alcalde d'Alcoi, Agustín Albors, *Pelletes*, va morir al seu despatx de l'ajuntament, tot i que segons els testimonis dels encausats va ser assassinat en el carrer Sant Llorenç i relata que li tallaren el penis com a símbol de trofeu, si bé alguns altres autors assenyalen que va ser una orella allò que li van desmembrar, però realment no va ser ni una cosa ni l'altra.

Va escriure l'autora a la novel·la:

El juliol del 73 havia molta gana a Alcoi. I el poder és sempre el poder. Si ells diuen demà és festa que és el dia, del que siga, del patró o de la Constitució, del naixement d'un príncep o de dol per la mort d'un rei, tot està bé. Si els obrers diuen, demà no es treballa, perquè passem gana, aleshores això és desordre, això està castigat. Les vagues del 73 foren sonades. La mare deia que hi havia 10.000 obrers en vaga. L'avi Aracil, que devien ser uns 7.000. Es veu que la mare i el pare havien anat a fer barricades, al Cantó Pinyó, i que després anaren a assetjar l'Ajuntament, com tants d'altres.

Simó va treballar en *Júlia* alhora que es dedicava al periodisme, la docència i el relat curt. Va ser Joan Fuster qui la va motivar a fer-ho.

Jo volia exactament això: ser capaç d'escriure una novel·la i fer-la seguint les ordres, o els desigs, o les lliçons de Fuster. Però volia més coses: uns personatges vius, un llenguatge àgil, un argument interessant, unes reflexions sobre les condicions dels obrers, sobre la condició de les dones, unes amargues constatacions del divorci entre els dirigents federalistes (el que ara serien nacionalistes) i els pobles que hi han confiat, i la funambulesca impossibilitat de canviar de classe ni tan sols venent-nos l'ànima al dimoni —o el cos, que per al cas és el mateix (Simó: 2003, 6).

Fuster escrigué en el seu article «Una excepció: Alcoi», inclòs a les seues *Obres completes III*:

Està per escriure la novel·la de l'Alcoi del trànsit de segle: una espècie de *Mariona Rebull* o d'*El viudo Rius*, encara que fos tan mediocre com aquests relats barcelonins d'Ignasi Agustí, perquè la imatge de la "societat" alcoiana que ens hauria donat tindria un atractiu apassionant.

Quan va tenir el mecanoscrit acabat, el primer títol del qual va ser *Una dama* -vocable que figura sovint en el text del llibre per referir-se a la protagonista-, el va presentar al Premi Ramon Llull, que en aquell moment promovia la família Lara, i va guanyar per unanimitat del jurat. Contràriament, l'esposa de Lara va interpel·lar el resultat. Recorda Simó:

Va dir que una novel·la que acabava amb la frase amb què acabava de cap manera podia ser la guanyadora. I no sols açò, perquè era finalista, però no em van donar ni el premi de consolació. Ara, va vindre

el jurat a casa meua a explicar-me que havia guanyat per unanimitat (Tormo: 2020, 146).

La frase final era: «Catòlica havia de ser!». Tot i açò, la narració es va publicar a La Magrana l'any 1983. La portada de la primera edició ens mostrava una Júlia que s'emmirallava alhora que una cita ens anunciava que ens trobavèm davant «D'una història d'amor i d'odi entre un amo i una obrera en plena revolució industrial valenciana». En canvi, a la portada de la darrera edició ja no cal presentar de què tracta la novel·la. Un quadre modernista acompanya una Júlia pensativa.



Figura 1. Portades de la primera i la darrera edició de *Júlia*.
Font: Editorials La Magrana (1983) i Bromera (2022).

Júlia Solbes té divuit anys quan arranca el relat. És una de les obreres que treballen a la fàbrica de Josep Romeu. Vesteix tan elegant com pot i aspira a tenir una vida millor. Somnia a ser una senyoreta de bona casa. Viu amb sa mare, Vicenta, en el primer pis del número 13 del carrer Sant Francesc, heretat de la seua àvia Miquela. La mare atén la casa del senyor Leandre, un industrial dedicat al sector de la fundició. És lliurepensadora, curandera,

espiritista i tothom es refereix a ella com a una bruixa perquè, entre d'altres coses, llegeix les mans i fa la *ouija*. Son pare, José Solbes, *Pepet de l'Olla*, era un apassionat del teatre que el practicava al Cercle Catòlic d'Obrers, una societat interclassista de caire catòlic. Va morir al penal d'Alacant després d'haver sigut condemnat per matar l'alcalde Albors durant els fets del *Petrolio* de 1873, quan Júlia tenia cinc anys. El seu promès és Rafelet, un jove tendre i delicat per a qui ella «és la vida». Tots dos dediquen el seu temps lliure a passejar i dir-se amorettes.

En el dia a dia, Júlia està també envoltada de les seues companyes de treball: la *Rulls*, la *Pigada*, la *Pardala*, la *Llomillet*, Glòria, etcètera. Treballen a la fàbrica tèxtil de Josep Romeu, un industrial de quaranta-cinc anys, gros i molt beat, la dona del qual, Cecília, està malalta, enllitada. Romeu pertany al grup d'empresaris que aspiren a fer del món un lloc millor. A diferència d'altres, les condicions laborals dels seus treballadors i treballadores són substancialment millors que en altres fàbriques i s'esforça tant com pot en aconseguir-ho. Diu Romeu a la novel·la: «Jo ho veig diferent: els obrers m'han d'estar agraïts a mi, però jo també he d'estar agraït als obrers. Entre tots, com una família, fem la faena. I cadascú hi posa el que pot o el que sap posar-hi».

Quan mor la senyora Cecília després d'anys de malaltia, Josep Romeu li demana matrimoni a Júlia. Ella haurà d'legir entre l'emoció i la raó, entre l'amor de Rafelet o una vida millor amb Josep Romeu. La seua és una història de renunciés i d'ambicions. Així és que les companyes de treball comencen a cantar-li una cançó burlesca, que com veurem més endavant està basada en una cançó popular alcoiana.

Júlia, pensa bé les coses,
no et deixes a Rafelet
que no hi ha cosa pitjor
que casar-te pels diners.

Josep Romeu és un beato,
la novia espiritista,
encara no s'han casat,
i ja l'ha feta anar a missa.

La primera cita entre Josep Romeu i Júlia fou d'amagat al Cercle Industrial. Va escriure: «Dissabte, però, acceptà una cita. Ell li pregà, amb tot de

cauteles, que el busqués al Cercle Industrial. La farien passar ràpidament i serien discrets». Després de molt pensar, deixa el seu promès, Rafelet, i elegeix casar-se amb l'industrial, Josep Romeu, però abans, per poder-ho fer, haurà de renunciar a la capacitat de ser mare. Un metge amic dels Romeu va conduir l'operació il·legal en què va cremar la seua matriu. Sa mare s'aprofitarà d'aquesta situació tant com podrà, arribant a aconseguir una paga vitalícia per part del seu gendre. Júlia passarà a formar part d'una família en què tots estaran a la seua contra per la seua condició d'obrera. La sogra de Romeu, la senyora Dolors, i els seus fills, Miquel i Josep, li fan el buit. La senyora Dolors increpa en tot moment Júlia dient-li: «Trelladora havies de ser!».

A la novel·la, el pare de Júlia, *Pepet de l'Olla*, és un republicà radical que si bé no estava afiliat a l'AIT sí que va participar en totes les accions reivindicatives dels obrers i les seues paraules eren escoltades. Tot i que tenia diferències polítiques i d'estratègia amb Severino Albarracín, va intervenir en les assemblees que van tenir lloc a la Plaça de Bous i en les reunions amb Albors a l'ajuntament. Júlia anirà descobrint la implicació que va tenir son pare en els fets del *Petrolio*. Tot apunta que els revolucionaris més radicals es van aprofitar d'ell i és per açò que una ombra de foscor recorre la seua participació en els fets. Aquest procés d'obtenció d'informació acompanya també el canvi vital de Júlia. A poc a poc, s'empodera. Pren les regnes de la casa, deixa de lloc la senyora Dolors i obliga els fills de Romeu a canviar d'estil de vida. S'adona també que realment no vol Josep Romeu. Ho fa, primer, quan apareix a la seua vida un amic de la família, Lluís Montllor, i després quan es besa d'amagat amb un desconegut mentre visita la Fira de Barcelona. Mort el marit, ella agafa les regnes per complet de la fàbrica i arriba a reconèixer-li a sa mare: «M'he fet roïna».

La novel·la acaba amb una Júlia que arriba als quaranta anys, després de la mort del seu marit, de la seua mare Vicenta, del seu promès Rafelet i de l'amiga Anna. A casa estant, descobreix en un calaix de la taula de treball del seu marit una carta remesa anys enrere per la seua sogra Dolors al general Velarde, el militar que va entrar a Alcoi amb les tropes d'ocupació una vegada ocorreguts els fets del *Petrolio*. En aquesta li detalla part dels fets que van tenir lloc i acusa quaranta-tres persones. Li remet un llistat en què figura el pare de Júlia en el número dèssset: José Solbes, *Pepet de l'Olla*. Ella havia estat la culpable que son pare hagués estat encausat i empresonat a Alacant

on va morir. Velarde els havia retornat la carta per evitar així implicacions futures de la família. Presa per la ràbia, Júlia ataca la senyora Dolors, regant-li la cara d'oli calent alhora que li crida: «Catòlica havia de ser!».

4. QUI ERA JOSEP ROMEU?

Analitzada la novel·la i alguns dels seus lligams amb la realitat, és necessari ara parar atenció als dos personatges principals d'aquesta història, Josep Romeu i Júlia Solbes, amb motiu de donar a conèixer en qui es va basar l'autora alcoiana a l'hora de crear els personatge en la narració.

Com ja s'ha assenyalat, Josep Romeu és un industrial progressista de quaranta-cinc anys fill de Miquel Romeu. S'encarrega de la gestió de la fàbrica tèxtil que va engegar son pare i té dos fills que no volen ni treballar ni estudiar. La seua dona, Cecília, està malalta i resta al llit. El domicili familiar està en el carrer Sant Antoni número 9, on viu també amb ells la seua sogra, la senyora Dolors.

El personatge de Josep Romeu està inspirat en l'alcoià Miguel Payá Pérez, qui va nèixer el 2 de novembre de 1868 al si d'una família d'industrials i va morir el 26 d'abril de 1928. Va ser una de les personalitats més destacades de l'Alcoi del canvi de segle, molt més d'allò que podem imaginar-nos per la novel·la. Va ser fill de Miguel Payá Pascual i Rosa Pérez Francés, matrimoni que va tenir cinc fills, nissaga d'industrials: Eduardo, Rosa, Francisco, Carlos i el mateix Miguel. La seua figura ha estat estudiada per A. Jordá (1997).

L'ús del nom de Miguel a la família és un fet destacat, ja que des del pare fins als besnets ha estat present en totes les generacions, atenent també que Sant Miquel és el patró de la indústria tèxtil. Son pare havia posat en marxa una indústria tèxtil a la partida de Tossals i Molins, on abans hi havia un molí paperer. Aquesta era una de les zones de major activitat industrial en aquells anys, atès que allí s'ubicaven les fàbriques d'Olcina, Fieltros Miralles, la borrera de Peidro, «La palmera» de Fernández, les de Desiderio Laporta, Antonio Peralta, Anselmo Aracil, Santiago Blanes i les fàbriques «Escaló» i la «Màquina del Cadisenyo», que aigües avall donaven pas a la paperera del Molí d'Albors, propietat de la família de l'alcalde Albors.

Mort el pare, el germans Miguel, Rosa i Eduardo van continuar amb la seua gestió i la van convertir en una de les fàbriques més importants. Es

tracta de Hijos de Miguel Payá, empresa dedicada a la filatura i la fabricació de teixits de llana i cotó, que va donar treball a més de sis-centes persones. La nau tenia quatre altures. Amb tot, la companyia va entrar en crisi quan es van realitzar una sèrie d'operacions d'exportació que no donaren els fruits esperats. Les entitats bancàries van retirar el suport econòmic i va fer fallida. L'esdevenir de la fàbrica va suposar un fort colp per a Miguel Payá a l'àmbit personal, però també econòmic per a la família. L'activitat industrial la van continuar els seus fills sota la raó social, primer, de Miguel Payá Boronat i, després, de Miguel Payá y Compañía. Arribada la Guerra Civil, el 14 de setembre de 1936 va ser incautada i socialitzada pel Sindicat de la Indústria Textil i Fabril. A diferència d'altres casos, a petició dels treballadors, el comitè anarquista va permetre que la família continués treballant a la fàbrica. Amb el pas del temps, va ser Miguel Juan Payá qui es va encarregar de la gestió de la fàbrica fins l'aturada definitiva de la seua activitat.

Miguel Payá Pérez es va casar l'any 1898 amb Consuelo Boronat Sempere, filla de Francisco Boronat, un dels propietaris del molí de paper «Boronat Hermanos», ubicat en la partida El Molinar, i nascuda l'any 1873. El matrimoni va tenir tres fills: Rafael, Carmen i Miguel. Tots tres casarien també amb membres de famílies benestants. El domicili familiar estava al carrer Sant Cristòfol número 5, avui País Valencià, i comptaven amb l'ajuda de Milagros Ranes Garrido, una jove assistenta de 20 anys nascuda a Turballos. Malauradament, la seua dona Consuelo va morir vuit anys després, el 7 de novembre de 1906, a causa d'una dolència cardíaca. Després de dos anys viudo, Miguel Payá va casar en segones núpcies el 7 de juny de 1909 amb Purificación Vilaplana Chinchilla, qui no provenia de família benestant. Era una de les treballadores de la seua fàbrica. En aquell moment, Miguel Payá tenia 40 anys i Purificación Vilaplana en tenia 25.

Miguel Payá Pérez va ser una de les figures més influents del moment. Amb 31 anys va ser elegit president del Cercle Catòlic d'Obrers, càrrec que va ostentar del 27 de març de 1900 fins al 17 de juliol de 1903. Entre els principals èxits de la seua presidència va haver-hi la construcció del Teatre Calderón a finals de 1902 després d'unes gestions ben dificultoses amb el poder eclesiàstic local que no veia amb bons ulls la seua construcció. Payá va haver de negociar directament amb l'arquebisbat de València, on tenia bons contactes, tal i com apunta A. Jordá (1997). Al llarg d'aquest període, va ostentar també el càrrec de president de l'Associació de Sant Jordi entre l'1

de novembre de 1901 i el 19 de gener de 1902. El seu pas per la presidència va ser vist i no vist. Entre els seus projectes hi havia la realització d'un inventari dels béns de l'entitat que va trobar una ferma oposició per part de la Junta de casal. Payá va decidir dimitir del seu càrrec, tot i que anys després va ocupar de nou la presidència de l'ens, en concret entre el 21 de maig de 1920 i el 31 de gener de 1926.



Figura 2. L'industrial i polític Miguel Payá Pérez.
Font: Arxiu Municipal d'Alcoi-Bivia.



Figura 3. Fàbrica Hijos de Miguel Payá a la partida de Tossals i Molins.
Font: Bivia.

Un altre dels càrrecs que va ocupar va ser el d'alcalde d'Alcoi. El va acceptar quan ja estava casat amb Purificación Vilaplana Chinchilla. Ho feu entre l'1 de gener de 1916 i mitjans de juny de 1917, substituint a Francisco Moltó Pascual. La seua elecció va rebre l'aprovació de les faccions conservadores, lliberals i reformistes de l'ajuntament, tot i que la nota discordant la donà Juan Miguel Botella en nom del Partit Radical, qui va criticar l'absolutisme monàrquic representat en la figura de Payá. La seua investidura va comptar amb el suport de l'equip de govern compost per diversos signes polítics i dels quals eren tinentes d'alcalde Enrique García Mataix, Francisco Andrés Gisbert, Rafael Raduán Casamitjana, José Chinchilla Montava, Camilo Terol Pastor i Francisco Matarredona Pascual, així com pels síndics Francisco Molió Molines i José Seva Cabrera. Al pocs dies d'arribar a l'alcaldia, Payá va patir un intent d'assassinat a mans d'Eugenio Colomer Francés.

Va ser el 25 de gener de 1916 a la casa La Bolla, la seu de la Reial Fàbrica de Panys, de la qual també va ser president. Finalment va ser destituït a causa de l'aprovació de l'impost dels inquilins, fet que va suposar que part dels treballadors d'Alcoi perderen les seues cases.

Miguel Payá va ser un home de conviccions fermes, caritatiu com son pare i profundament religiós, qüestions que es van posar de manifest en les caricatures que li van dedicar. Cal destacar com a curiositat que de jove es va dedicar a la vida religiosa poc més d'un any al Desert de les Palmes, a Castelló, i va organitzar els actes del tercer centenari del nomenament de Sant Maure com a patró d'Alcoi. Va fer coincidir l'efemèride amb les Festes de Moros i Cristians en honor a Sant Jordi i va comptar amb l'assistència de Miguel Primo de Rivera i del cardenal Benlloch. Aquests fets, units amb la estreta amistat que el lligava al cardenal, van fer que el Papa Benedicté XV li atorgués el 21 de juny de 1921 el títol pontifici de Marqués de San Jorge. Davant la seua sorpresa, Miguel Payá i Purificación Vilaplana es van desplaçar a Roma amb motiu de rebre aquest reconeixement de mans de la Seua Santedat. Obtenir-lo va ser del gust de Miguel Payá, però en poc temps arribaria l'autorització del seu ús per part d'Alfonso XIII i, amb açò, la carta de pagament. En efecte, el 19 d'abril de 1922 el rei va autoritzar el títol, previ abonament de 32.400 pessetes, al qual se li va afegir la denominació del seu poble: Marqués de San Jorge de Alcoy.

Així mateix, Payá va ocupar altres càrrecs al llarg de la seua trajectòria com són els de vice-cònsol de la República de Panamà a Alcoi, diputat provincial, president de la Cambra de Comerç, delegat del president de la Junta Local de la Creu Roja Espanyola, acadèmic de la Reial Acadèmia Hispano-Americana de Ciències i Arts, conseller del Mont de Pietat i Caixa d'Estalvis, vocal de la Casa de Beneficència, president honorari de la Junta de Festes de Sant Jordi, ducal de la Junta d'Ensenyances Industrials, vocal de l'entitat Somatén del Sector d'Alcoi i conseller de la Constructora Alcoyana SA. També va ser un dels primers en invertir a Benidorm, on va construir un xalet a la zona del poble, ben a prop de l'església, que anys després es convertiria en l'Hotel Planesia. El cardenal Benlloch passava allí algunes setmanes acompanyant la família i quan estava de visita a Alcoi s'allotjava a casa de Payá. La família es va encarregar de construir les escales que encara hui baixen des de la part alta fins a la platja.

La seua mort el 26 d'abril de 1928, a causa d'una malaltia inesperada, va copsar la societat alcoiana i va obrir les portades dels mitjans locals, un d'ells *La Gaceta de Levante*, que li va dedicar la portada. El seu va ser un soterrament multitudinari ple d'afecte per la seua figura. Payá va ser soterrat a la galeria San Severo del cementeri municipal d'Alcoi amb la seua primera dona, Consuelo Boronat.

5. QUI ERA JÚLIA?

El personatge de Júlia està inspirat en Purificación Vilaplana Chinchilla, qui va nàixer el 7 d'agost de 1885 al si d'una família treballadora que va tenir una destacada trajectòria política, especialment en els fets del *Petrolio*. Filla d'Agustín Vilaplana Silvestre i Concepción Chinchilla Montava, va tenir cinc germanes i germans: Concepción, Elvira, Amalia, José i, casualment, Julia. Son pare Agustín es va dedicar al món del treball. «Empleado» era l'ocupació amb què figurava en els distints padrons municipals.

El domicili familiar estava en un barri obrer: El Partidor. En concret, en el carrer Santa Isabel número 15, avui La Sardina, i que després van traslladar a Sant Mateu número 80, d'on sortiria per a casar-se amb Miguel Payá. Tot i que son pare i sa mare havien nascut a Alcoi, l'origen matern de la família estava fora de la ciutat, fet que està carregat d'importància per al cas que ens ocupa. Sa mare, Concepción, va tenir tres germans: Juan, José i Vicente, tots ells teixidors i sabaters d'ofici. L'any 1900 era l'única família d'Alcoi amb el cognom Chinchilla segons el Padró de Veïns. Durant el segle XIX i principis del XX, els treballadors alcoians es movien constantment a dintre de la ciutat, canviant de domicili, però sempre entre els barris obrers. El fet principal és que com a treballadors que eren no tenien la capacitat de comprar un habitatge. Les cases de dos claus acollien les famílies al complet: avis, fills, nets i també altres que compartien habitació tothora. És a dir, les famílies treballadores de fora d'Alcoi van traslladar el seu domicili a la ciutat i pràcticament mai van tornar als seus pobles d'origen. Les llargues jornades de treball, la dificultat per a moure's ja que no tenien vehicles amb què fer-ho i una economia insuficient en els seus pobles van ser les principals raons. Ara bé, la família dels Chinchilla, a més d'anar i vindre a dintre d'Alcoi, també ho va fer entre altres municipis.

Com a mostra, Juan Chinchilla Montava (tio de Purificaci3n) va nàixer a Alcoi. Es va casar amb Catalina Pérez García i va tenir cinc filles, una de les quals va nàixer a Sabadell. El seu germà Vicente havia nascut a València. Va casar amb Julia Reig Carbonell i va tenir tres filles. El tercer germà, José, va nàixer a Alcoi i va casar amb Camila Llácer. El matrimoni va tenir cinc fills, nascuts a Alcoi, La Font de la Figuera i Villena. El motiu d'aquesta mobilitat és que una vegada es van ocupar com a teixidors, van exercir una activitat que els era molt sol·licitada en altres municipis. És ací on el lligam entre la seua història i la novel·la de *Júlia* pren un paper destacat, atès que com s'estableix en el llibre, la família es dedicava a l'espiritisme.

Son tio Juan Chinchilla Montava era el major dels germans. Es va dedicar a l'ofici de teixidor a Alcoi. Va ser lliurepensador, però, sens dubte, allò a destacar és la seua activitat a l'àmbit espiritista. Com s'ha indicat abans, a Alcoi va crear i presidir el Centro La Paz, dedicat a la organització de reunions i actes de caire espiritista i curanderos. Aquesta darrera dedicació el va dur a moure's pel territori i, per aquest motiu, la seua filla Dolores va nàixer a Sabadell. Posteriorment, es va assentar a Villena on va exercir de sabater, va obrir un xicotet negoci i va ser un destacat impulsor del moviment obrer. Com a mostra, una de les cançons que li van dedicar en aquest temps era la següent que recupera Á. Maruenda (2020).

En el quinto un zapatero
que es espiritista a ratos
y proclama al mundo entero
su lema, en tono altanero:
¡Espíritus y zapatos!

Però no tot queda ací. Durant la seua joventut, Juan Chinchilla va ser un reconegut internacionalista a Alcoi. Al febrer de 1873 es va afiliar al sindicat anarquista AIT i, com hem indicat anteriorment, va formar part de la Junta Revolucionària. Va participar en l'assemblea que va tenir lloc el 9 de juliol a la Plaça de Bous i, amb l'acord unànim dels vaguistes, es van dirigir a l'ajuntament per demanar la dimissió del Ple i la seua substitució per una comissió conformada per treballadors. Com ja hem dit, al mateix temps que més de 10.000 obrers feien vaga i s'agrupaven a la plaça, la comissió de què formava part, constituïda per Severino Albarracín, Juan Chinchilla, Tomás Montava, Vicente Santonja, Manuel Moltó, José Bravo, Rafal Abad, Rafael

Sierra i Vicente Fombuena, va accedir al despatx d'Agustín Albors. Com que no va acceptar les seues condicions, la revolució petrolera va començar a prendre els carrers d'Alcoi.

Segons el *Proceso de la insurrección internacionalista de 1873: Índice de cargos*, o siga, la documentació del procés judicial pels fets del *Petrolio*, Juan Chinchilla Montava va ser identificat per Tomás Pujada i Agustín Serra i processat. Va ser l'encausat número 134. Entre els càrrecs de l'acusació figuren els d'haver estat «el jefe de la barricada de Buidaoli donde estuvo atrincherado los días 9 y 10 de julio, donde estuvo en armas» i que «la opinión pública, entre los autores de los hechos que tuvieron lugar en esta ciudad, a Juan Chinchilla y otros citan como jefes de la insurrección». En la seua acta d'acusació figuren també les paraules d'Antonio Cabrera, tinent d'alcalde d'Albors, que confirma «respecto a Juan Chinchilla, la proposición o exigencia que los internacionalistas presentaron sobre las dos de la tarde del 9 al Ayuntamiento para que éste le entregara la jurisdicción a una comisión de ellos, cuyos nombres estaban escritos en el documento en que se expresaba dicha pretensión, el cual se hallaba firmado por el indicado Juan Chinchilla y otros que cita». Finalment, va ser absolt dels càrrecs.

Per altra banda, hi ha un altre lligam familiar entre Purificación Vilaplana Chinchilla i Miguel Payá Pérez que el trobem en la figura de son tio José Chinchilla Montava, que seguiria les passes del seu germà major en diversos aspectes. Després de dedicar-se al treball de teixidor, ho feu també al de sabater, va participar activament en la política alcoiana i va itinerar per diversos municipis, entre altres, La Font de la Figuera i Villena, on van nàixer part dels seus fills.

La seua activitat política es va consolidar arribat el segle xx. Va organitzar mítings republicans en distintes entitats i també en els carrers de la ciutat. Un d'ells va ser el celebrat el 3 de novembre de 1903 a la seu del grup de teatre *El Trabajo* que estava al Teatre Circo. Cal recordar ací la importància que la corrent espiritista havia tingut a l'àmbit del teatre *amateur* alcoià. En aquests actes es defensava fermament l'abolició de la monarquia, la supressió dels privilegis de l'Església, es demanava la República i s'animava els obrers d'Alcoi a participar-hi.

La seua implicació política va fer que, segons estableix À. Beneito (2014), l'any 1906 fundés juntament amb Juan Miguel Botella l'agrupació *Fraternidad Republicana d'Alcoi*, de què va ser president. Es tracta d'un

grup polític vinculat al partit Unió Republicana de Nicolás Salmerón i Alejandro Lerroux que tenia entre els seus objectius la proclamació de la Segona República. Aquesta militància va fer que Juan Chinchilla es presentés a les eleccions municipals i que, a partir de l'1 de gener de 1916, fos nomenat tinent d'alcalde sota el govern presidit per Miguel Payá.

La relació entre Miguel Payá i Purificación Vilaplana va arrancar quan ella treballava a la seua fàbrica. Era una obrera més entre totes les treballadores. Com que l'industrial era una persona molt reconeguda a l'àmbit local, la notícia del seu enamorament va córrer de pressa pels carrers de la ciutat. El personal de la seua fàbrica cantava en aquell temps una original cançó plena de crítica i sentit de l'humor, en la qual es feia referència, per una banda, al profund sentiment catòlic i cristià d'ell i, per altra, a les arrels espiritistes de la família d'ella. Isabel-Clara Simó la va adaptar i incloure entre el cançoner que apareix a *Júlia*. J. Tormo Colomina (2008, 185) recull l'original de la cançó en el seu llibre *El llenguatge tèxtil alcoià*.

Cançó original popular

Miquel Payá és un beato,
la dona una espiritista,
i encara no s'han casat,
ja l'ha feta anar a missa.

Adaptació per a la novel·la Júlia

Josep Romeu és un beato,
la novia espiritista,
encara no s'han casat,
i ja l'ha feta anar a missa.

Va ser Miguel Payá qui li proposà matrimoni a Purificación Vilaplana i, per interès, o no, tots dos es van casar el 7 de juny de 1909, quan ell tenia 40 anys i ella 25. Malgrat la seua joventut, no tingueren fills. La veu va córrer amb força pels carrers: ella s'havia hagut d'esterilitzar per accedir al matrimoni. El domicili familiar va continuar en el número 5 del carrer Sant Cristòfol, on residien el matrimoni i els fills d'ell: Rafael, Carmen i Miguel. A més, comptaven amb l'ajuda de dos assistents de la família: Francisca Belda, de 22 anys i natural de Bocairent, i Carmen Serra, de 16 anys i nascuda a Ibi.

El canvi de vida que va experimentar Purificación Vilaplana va ser sens dubte poderós. Com que era una dona intel·ligent, però que no sabia llegir ni escriure, va començar a rebre classes de la mà d'una professora particular abans de casar-se. Ràpidament es va convertir en tota una senyora que feia front a les crítiques que rebia des d'altres famílies benestants amb molta dignitat. Era una dona feta a si mateixa i ningú ho va poder negar. Vitalista,

educada, senzilla i discreta en tot moment, estigué sempre al capdavant de la família i finalment va ser volguda i respectada per tothom. Els nets de Miguel Payá es referien a ella, amb molta estima, com a «Mama Pura», així com ho feien amb la resta d'avis i àvies. Ella i Miguel Payá van conformar un matrimoni ben entès que es va estimar sempre.



Figura 4. Purificación Vilaplana (centre) amb el seu marit Miguel Payá (de peu), el fill d'aquest, Miguel Payá Boronat, el seu gendre Joaquín Petit Aura i un amic retor.
Font: Arxiu personal de Miquel Payá Catalá.



Figura 5. En el centre, Purificación Vilaplana i Miguel Payá a Benidorm, amb Rafael Payá, Carmen Payá, Joaquín Petit, María Catalá, els seus primers nets i altres amics
Font: Arxiu personal de Miquel Payá Catalá.

Malgrat el tancament de l'empresa i la posterior mort de Miguel Payá l'any 1928, la família va continuar vivint en la casa que havien construït en el carrer Sant Josep número 24. Purificación va seguir amb ells. Van aconseguir superar la situació que travessaven i van posar en marxa de nou l'activitat empresarial en la mateixa ubicació. Per a açò, van tenir l'ajuda d'alguns empresaris alcoians. En el seu domicili del carrer Sant Josep van domiciliar la raó social de la nova empresa. Purificación va seguir vinculada amb la nova iniciativa empresarial, de la qual rebia la renda mensual pel que li corresponia. Durant tots aquest anys, les pinsadores i repassadores que havien compartit amb ella temps de treball a la fàbrica quan era una obrera més no van deixar mai de recordar-la amb molta estima.

Els anys van passar, la família va deixar la casa del carrer Sant Josep i cadascú en va buscar una de pròpia. Purificación Vilaplana va traslladar el seu domicili primer al carrer Mestre Jordà i després al segon pis del número 3 de la Placeta del Fossar, just damunt de la impremta de la família Botella, amb qui continuava mantenint vincles d'amistat, curiosament la branca política que més es va oposar al seu marit com a alcalde. En el tercer pis vivia la seua germana Amàlia amb la seua neboda Amalín. La relació amb la família Payá va continuar ferma. Com a mostra, les visites dels fills i nets de Payá

al seu domicili en la Placeta del Fossar eren constants. La consideraven la seua àvia. Com que li agradava cosir, els regalava tothora bufandes i guants que ella mateixa feia, i Jesusets de Praga. A més, va nomenar a José Boronat Llácer, germanastre de Consuelo Boronat, com a marmessor. I tal i com es pot observar en la seua esquila, els fills de Miguel Payá apareixen com a propis quan s'estableix: «Hijos Rafael, Carmen y Miguel Payá Boronat; hijos políticos; hermanos políticos, nietos, bisnietos».

Purificación Vilaplana Chinchilla mai es va tornar a casar. Malauradament, va morir el 15 de juny de 1963 als 78 anys al seu domicili després d'haver patit una dolència greu. Va ser soterrada amb la seua germana Concepción a la galeria San Fabián del cementeri municipal d'Alcoi per decisió pròpia.



Figura 6. Esqueles publicades en La Gaceta de Levante, el 27 d'abril de 1928, i en el periòdic Ciudad, el 25 de juny de 1963.

Font: Arxiu Municipal d'Alcoi-Bivia.

6. CONCLUSIÓ

A tall de conclusió és necessari destacar que les fonts històriques i orals de què disposen els autors són clau a l'hora de fonamentar i construir un argument novel·lístic que permeta desenvolupar una història de ficció ben construïda. Un exemple clar el trobem en *Júlia*, la primera novel·la d'Isabel-Clara Simó. L'autora alcoiana va recórrer a les investigacions històriques d'autors com A. Revert (1975) i F. Engels (1873) després de conèixer de la veu dels seus pares la història d'una treballadora que es va casar amb l'amo de la fàbrica i que per a poder-ho fer va haver d'acceptar esterilitzar-se. Tot i que l'autora es pren algunes llicències literàries a l'hora de narrar els esdeveniments polítics ocorreguts, la revolució internacionalista d'Alcoi del 1873, són la base amb què va construir la narració.

Tot i que segurament Simó desconeixia en detall la trajectòria personal i familiar de Purificación Vilaplana Chinchilla i Miguel Payá Pérez, ambdós van inspirar els personatges de Júlia i Josep Romeu a la novel·la, ja que representaven els dos mons oposats que volia retratar. D'una banda, la classe treballadora, majoritàriament anarquista i revolucionària, que tenien en el lliurepensament i les pràctiques espiritistes, naturistes i curanderes part dels seus fonaments. D'altra, la classe benestant, que era la propietària de les fàbriques i dels mitjans de producció, on l'estatus importava i els lligams familiars entre els industrials es van mantenir durant dècades.

BIBLIOGRAFIA

- BENEITO, À. (2014): *Evaristo Botella o la justícia dels vencedors*. Ajuntament d'Alcoi.
- CERDÀ, M. (1980): *Lucha de clases e industrialización*. Almadín.
- COLOMA, R. (1959): *La revolución internacionalista alcoyana de 1873*. Institut d'Estudis Alacantins.
- ENGELS, F. (1976): Los bakuninistas en acción. Memoria sobre el levantamiento en España en el verano de 1873, en *Anarquistas de ayer y hoy* (pp. 84-118). Roca. Text original de 1873.

- FERNÁNDEZ, D. (2019): El levantamiento obrero más importante del siglo XIX, en *XIV Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea* (pp. 67-80). Universitat d'Alacant.
- FERNÁNDEZ, D. (2020): La utopia en el banquillo de los acusados: el Supremo sentenció en 1878 la legitimidad de la AIT, en *Disjuntiva* (pp. 66-86). Universitat d'Alacant.
- FERNÁNDEZ, D. (2021): La infàmia d'Alcoi, en <https://serhistorico.net/2021/03/14/la-infamia-dalcoi-de-1873-diego-l-fernandez/> (Data de consulta: 15/01/2023).
- FUSTER, J. (1971): *Obres completes III*. Ed. 62.
- GRAU, J. (2022): El evangelio del obrero. Anarquismo y espiritismo en Alcoy, en <https://alacantobrera.com/2022/06/08/el-evangelio-del-obrero-anarquismo-y-espiritismo-en-alcoy/> (Data de consulta: 15/01/2023).
- JORDÁ, A. (1997): El Marqués de San Jorge de Alcoy, en *Revista de festes* (pp. 123-125). Associació de Sant Jordi.
- LIDA, C. (1972): *Anarquismo y revolución en la España del XIX*. Siglo XXI.
- MARSELAU, N. (2005): *El evangelio del obrero*. El Sembrador. Text original de 1872.
- MARUENDA, Á. (2020): Zapateros: el primer sindicalismo en el Medio Vinalopó, en <https://alacantobrera.com/2010/08/23/la-racional-i-visio-nes-societarias/> (Data de consulta: 29/12/2022).
- NETTLAU, M. (1969): *La Première Internationale en Espagne*. Renée Lambert.
- ORTEGA, R. (1873): *La insurrección federal en 1873*. Murcia i Martí.
- REVERT, A. (1975): *Agustín Albors, entre la libertad y el orden*. Monte de Piedad.
- SIMÓ, I-C. (2003): *Júlia*. Bromera.
- TORMO COLOMINA, J. (2008): *El llenguatge tèxtil alcoià: la influència de la indústria tèxtil en la parla, la toponímia i la cançó popular alcoiana*. Aitana Ideas.
- TORMO SANTONJA, J. (2020): *Isabel-Clara Simó. Una veu lliure i compromesa*. Ara Llibres.
- TORMO SANTONJA, J. (2021): *L'Alcoi d'Isabel-Clara Simó*. Ajuntament d'Alcoi.

JORDI TORMO I SANTONJA

ARXIUS

Arxiu personal de Miquel Payá Catalá.

Arxiu Municipal d'Alcoi.

Bivia: Memòria digital d'Alcoi.

Registre Civil d'Alcoi.

La monotonicitat i la dislocació a la dreta en català

Monotonicity and right dislocation in Catalan

ALEXIS LLOBET

Universitat Autònoma de Barcelona, Espanya

alexis.llobet@uab.cat

<https://orcid.org/0000-0003-1476-8267>

JAUME SOLÀ

Universitat Autònoma de Barcelona, Espanya

jaume.sola@uab.cat

<https://orcid.org/0000-0002-7803-7888>

Citació: Llobet, Alexis i Solà, Jaume (2023). La monotonicitat i la dislocació a la dreta en català. *Ítaca. Revista de Filologia*, (14), 151-174. <https://doi.org/10.14198/itaca.24831>

Resum: L'objectiu de l'article és estudiar la relació entre la dislocació a la dreta i la monotonicitat, tant creixent com decreixent. D'entrada, hem establert que en una llengua de focus final com el català, el focus no final és emfàtic; i, a continuació, hem interpretat la dislocació a la dreta a partir de la presència o absència d'un tret: si implica contrast. Metodològicament, pel que fa a la part que estudia la monotonicitat i la dislocació, hem analitzat un conjunt ampli de casos per buscar-hi generalitzacions que relacionin la monotonicitat, la definitud i la interpretació de cancel·lar o no una pressuposició. Per valorar aquesta variació multifactorial, hem recorregut als parells mínims: revisem sistemàticament la relació entre monotonicitat i cancel·lació de pressuposició, tant quan entre la dislocació i l'antecedent hi ha contrast com quan no. Respecte dels resultats, la monotonicitat creixent sembla l'opció principal en les dislocacions a la dreta. Per exemple, hem pogut comprovar que no presenta restriccions en la definitud, mentre que la decreixent, sí. D'altra banda, en els casos en què hi ha contrast, la monotonicitat creixent pot cancel·lar pressuposicions; per contra, la decreixent no les pot cancel·lar del tot. En les situacions sense contrast, al contrari que la monotonicitat decreixent, la creixent, de vegades mitjançant la identitat, funciona amb antecedents no lingüístics, demostratius o epítets. Com a conclusions, les dades mostren clarament que la monotonicitat creixent és l'opció principal per a dislocació a la dreta tant quan hi ha contrast com quan no, com hem dit, i això ens porta a afirmar que el contrast no és el responsable



que hi hagi dislocació o no, sinó que el responsable és l'èmfasi. Si considerem l'èmfasi responsable de la monotonicitat creixent, en una relació membre/conjunt, per exemple, emfasitzar amb la dislocació a la dreta que ens falta el conjunt implica emfasitzar que ens en falta un membre; en canvi, emfasitzar dislocant a la dreta que ens falta un membre d'un conjunt no implica que ens falti tot el conjunt.

Paraules clau: monotonicitat; monotonicitat creixent; monotonicitat decreixent; dislocació a la dreta; tòpic/focus; focus no final; èmfasi; català.

Abstract: The aim of this article is to study the relationship between right dislocation and both upward and downward monotonicity. To start with, we establish that in a final focus language such as Catalan, the non-final focus is emphatic. Then we interpret right dislocation, taking into account the presence or absence of a single trait: whether right dislocation implies contrast. Methodologically, regarding the part that studies monotonicity and dislocation, we analyse a broad set of cases, looking for generalizations that link monotonicity, definiteness, and an interpretation of whether or not to cancel a presupposition. In order to assess this multi-faceted variation, we use minimal pairs to check the relationship between monotonicity and the cancellation of presupposition, both when dislocation and its antecedent are contrastive and not. With regard to the results, upward monotonicity seems to be the main option in right dislocations. For example, we find that there are no restrictions on definiteness with upward monotonicity, but with downward monotonicity we find restrictions. Then, in cases with contrast, upward monotonicity might cancel presuppositions, while downward monotonicity does not cancel them out altogether. In contrast, unlike in downward monotonicity, upward monotonicity—sometimes through identity—works with non-linguistic, demonstrative, or epithet antecedents. As for the conclusions, the data clearly shows that upward monotonicity is the main choice for right dislocation, both when there is contrast and when there is not, as we have stated. This leads us to suggest that contrast is not responsible for the presence or lack of dislocation, but emphasis is. If we consider emphasis to be responsible for upward monotonicity, in a member/set relationship, for example, emphasising with right dislocation that we lack a set means emphasising that we lack a member; however, emphasising with right dislocation that we lack a member does not imply that we lack the whole set.

Keywords: monotonicity, upward monotonicity, downward monotonicity, right dislocation, topic/focus, non-final focus, emphasis, Catalan.

Rebut: 20/03/2023, **Acceptat:** 06/05/2023

1. INTRODUCCIÓ

La dislocació a la dreta (DD) és un fenomen força habitual en llengües romàniques com el català, el francès o l'italià.¹ Aquest article es proposa analitzar la contribució de la monotonicitat, que és un concepte que regula els patrons d'inferència entre membres i conjunts o entre les parts i el tot (Brunetti, Mayol i Villalba 2020: 707), a la interpretació de la DD.

Als anys vuitanta, la DD s'assimilava a un mecanisme anomenat *afterthought*, un dels usos del qual és fer de reparació per especificar el referent d'un pronom que pot ser ambigu (Geluykens 1987). En 1, el parlant s'adona que el pronom feble pot tenir més d'un referent i hi afegeix l'*afterthought* per desambiguar-lo.

1. El Miquel va festejar amb la Maria i la Júlia i finalment s'hi va casar..., amb la Júlia.

Basant-se en dades de l'anglès i de l'hebreu, Ziv (1994) i Grosz i Ziv (1998) argumenten que la DD i els *afterthoughts* són fenòmens diferents. La DD no té la funció de reparació dels *afterthoughts*, sinó que forma part de l'organització del discurs. Birner i Ward (1998) també defensen aquesta idea.

Nosaltres donem per fet que en català les DD no són mecanismes de reparació i que difereixen molt dels *afterthoughts*, que també existeixen. Vegem-ne un exemple de cada.

2. a) El Miquel va festejar amb la Maria i amb la Júlia i al final s'hi va casar..., amb la Júlia.
b) El Miquel va festejar amb la Maria, però no s'hi va voler casar, amb ella.²

En 2a hi ha un *afterthought*: el pronom *hi* pot referir-se a la Maria o a la Júlia, de manera que el parlant hi afegeix un aclariment, normalment després d'una petita pausa, quan s'adona que la frase no és clara. En 2b no hi ha ambigüitat possible, així que no és un *afterthought*, sinó una DD. A part, la prosòdia també distingeix la DD dels *afterthoughts*: la DD implica un to

1. Com es mostra a Villalba (2011), en castellà és molt menys habitual.

2. Hem subratllat els remes de tots els exemples.

més baix a tot el dislocat, a diferència del que passa en un *afterthought*. La tipologia dels *afterthoughts* és força més complexa del que hem caracteritzat. Per a una explicació detallada de les diferències que té amb la DD, vegeu Fernández-Sánchez (2020: 145-159).

La DD és un fenomen molt important en català (principalment parlat). No és clar per què és molt més prolífic en català (i francès i italià) que en anglès, una qüestió que no tractarem aquí. Hi poden tenir un paper els clítics com a pronoms de represa (una possibilitat que l'anglès no té).

L'article comença, en el punt 2, per resumir molt breument la història i l'estat actual de la qüestió. El punt 3 tracta de la relació entre l'èmfasi i el focus no final en llengües de focus final, en el 4 abordarem la interpretació de la DD, en el 5 analitzarem el comportament de la monotonicitat en casos de DD amb contrast i sense, el 6 elabora molt breument la connexió entre èmfasi i monotonicitat creixent i en el 7 arribarem a les conclusions.

2. REREFONS

Vallduví (1990 i 1992) va ser el primer a estudiar la DD en català. En el marc de l'embalatge informacional (Chafe 1976), va definir la contribució tant de la dislocació a l'esquerra (DE) com la de la DD. Es pot dir, de manera resumida, que va dividir la frase en focus i *ground*. El focus és la informació nova i és l'única part obligatòria de la frase, mentre que el *ground* no és potestatiu i sempre transmet «informació antiga»: allò que el parlant creu que pot estar activat en la ment del destinatari.

A més, el *ground* es divideix en enllaç i cua. En català, com que els enllaços van al començament de la frase, Vallduví assimila a les DE els subjectes preverbals. Segons ell, un enllaç dirigeix l'interlocutor a una adreça o fitxer determinat i indica al destinatari que el focus s'hi ha d'introduir (Vallduví 1992: 54 i 59). Vallduví adopta la teoria de les fitxes de Heim (1983). En 3, el locutor demana a l'interlocutor que recuperi el fitxer «el Roger» i hi afegeixi el focus «va guanyar Wimbledon».

3. —Què va fer, el Roger?
—El Roger va guanyar Wimbledon.

Per contra, la cua és un senyal que dona una instrucció sobre com s'entra el focus (Vallduví 1992: 61). Mentre que la instrucció dels enllaços només indica «recupera-afegeix» (recupera un fitxer i afegeix-hi la informació del focus), les cues alteren la naturalesa de la informació a «recupera-substitueix», una instrucció per substituir amb el focus l'espai en blanc de la seqüència *enllaç ___cua* (Vallduví 1992: 82). En 4, l'enllaç «el professor» demana a l'interlocutor que recuperi el fitxer d'aquest nom, mentre que la cua, «els exàmens», ordena a l'interlocutor substituir el buit entre «el professor» i «els exàmens» amb «va corregir».³ La DD és un constituent fora de la posició canònica, que es reprèn amb un pronom (si n'hi ha cap de disponible). Tipogràficament, se separa de la resta de la frase amb una coma.

4. El professor els va corregir, els exàmens.

La instrucció «recupera-substitueix» no implica necessàriament que el focus hagi de substituir part de la informació de l'interlocutor: la cua adreça l'interlocutor a una entrada d'una adreça determinada i indica que el focus la completa o l'altera (Vallduví 1992: 80). Nosaltres creiem, però, que «recupera-substitueix» suggereix substituir la informació, com s'il·lustra en l'exemple següent.

5. —Quan has posat els ganivets sobre la taula, t'has adonat que...
—Els he posat al calaix, els ganivets!

Aquí, «els ganivets», com a cua, fa que l'interlocutor substitueixi la informació errònia «sobre la taula» per «al calaix». Cal notar que «recupera-substitueix» no determina el contingut de la DD. En lloc de 5, podríem tenir 6 (amb un significat diferent):

6. —Quan has posat els ganivets a la taula, t'has adonat que...
—Els he posat al calaix, avui!

3. En aquest cas, substituiríem amb «va corregir» alguna informació inexacta, com «va estripar».

D'altra banda, en les oracions simples, les cues (i els enllaços) poden ser múltiples i poden aparèixer en qualsevol ordre (tot i que cada ordre podria tenir una interpretació informacional diferent).

7. a) No m'ho pots dir, a mi, això.
- b) No m'ho pots dir, això, a mi.
- c) A mi, això, no m'ho pots dir.
- d) Això, a mi, no m'ho pots dir.

La proposta de Vallduví ha estat qüestionada i actualitzada. Vallduví (1994, 596) mateix en va actualitzar uns quants punts de vista: va reconèixer que la DD es pot fer servir per canviar la polaritat i que els enllaços no cal que siguin referencials. Mayol (2007a, 217) distingeix tres tipus de DD segons la distància amb l'antecedent: reactivació de tòpic, amb un antecedent com a mínim a dues frases de la DD; continuació de tòpic, amb un antecedent en la mateixa oració de la DD o en l'anterior, i tema inferible, en què al text no hi ha antecedent directe del tòpic, que es pot inferir del context. També afirma que la DD es fa servir quan un parlant contradia una presumpció prèvia de l'altre i es refereix a la continuació de tòpic com a transmissor de contingut emocional (Mayol 2007a: 214). A més, estableix la continuació de tòpic com el cas més freqüent per a les DD i reafirma la connexió entre DD i contingut emocional (Mayol 2007b: 225 i 235).

Villalba estudia la microvariació entre el català i el castellà en quatre categories: categoria gramatical, funció gramatical, funció de discurs i distància amb l'antecedent. El seu article demostra que el català és molt més procliu que l'espanyol a la DD (en el seu estudi, més de vint vegades) (Villalba 2007: 290). També corrobora l'afirmació de Mayol que els antecedents locals (els que són a menys de dues frases de la DD) són els més comuns (Villalba 2007: 283).

Escandell-Vidal discuteix alguna de les interpretacions de Vallduví sobre la cua. No veu l'actualització com una substitució, sinó que pensa que afegeix informació parcialment conflictiva i potser inesperada, que es presenta com a més rellevant, i també afirma que es fa servir per indicar que s'ha d'emmagatzemar informació nova i sorprenent en l'etiqueta d'una entitat altament accessible o familiar (Escandell-Vidal 2009: 857 i 859).

Villalba i Mayol (2013) redefeixen la noció de *cua* en si mateixa: a més de substituir, la DD pot implicar afegir informació molt específica,

principalment relativa a la polaritat, però també a aspecte, temps o grau. Una quantitat significativa de DD inverteixen la polaritat de l’afirmació anterior, cosa que comporta negar una presumpció i/o contradir alguna part del coneixement del destinatari (Villalba i Mayol 2013: 101-103). A més, també argumenten que algunes DD no són cues i activen un referent introduït anteriorment o un d’inferible pel context. Per tant, demostren que la suposició implícita d’Escandell-Vidal que totes les DD són continuacions de tòpic no és certa i que no tots els casos coincideixen amb l’afirmació de Vallduví que la instrucció de cua dirigeix l’interlocutor a una entrada d’una adreça determinada i li indica que el focus la completa o l’altera (Villalba i Mayol 2013: 92). També destaquen que la DD afegeix un regust expressiu a continuacions de tòpic (Villalba i Mayol 2013: 98).

Brunetti, Mayol i Villalba (2020, 3) discuteixen les tres propostes més rellevants (poset, monotonicitat i pont) sobre la relació semàntica entre les dislocacions i els antecedents i les restriccions que la regulen. La més important per a nosaltres és la monotonicitat, que explicarem més endavant.

3. ÈMFASI I FOCUS NO FINAL

Com hem vist abans, segons Villalba i Mayol (2013, 92), la DD no substitueix necessàriament la informació focal, sinó que també pot substituir la polaritat, l’aspecte, el temps o el grau. A continuació en veiem una il·lustració.

8. grau: —Dient això, encara me’n sembles més, de malparit!
polaritat: —El llibre que has portat... —No l’he portat, el llibre!
temps: —El llibre que has portat... —El portaré demà, el llibre!
aspecte: —El llibre que llegies... —Ja el vaig llegir, el llibre!

No obstant això, hi ha casos que no satisfan aquestes condicions. Els exemples següents no mostren ni substitució de la informació (com deia Vallduví), ni canvi en la polaritat, l’aspecte, el temps o el grau.

9. (Dos veïns es troben al carrer sense més context)
a) —Fa bo.
a’) —Fa bo, avui.

(Dues persones es miren un quadre en un museu)

b) —És bonica.

b') —És bonica, aquesta pintura!

c) —Quan aniràs a casa?

c') —Hi aniré demà.

c'') —Hi aniré demà, a casa!

Nosaltres creiem que l'única diferència entre els casos anteriors amb DD i els que no en tenen és l'èmfasi: la DD expressa èmfasi. Creiem que les frases amb DD expressen que la informació del focus és emfàtica.

Per exemple, 9a' implica una forma reforçada d'informació en comparació de 9a. En 9c'', *demà* hi és un focus emfàtic: indica al destinatari que ja ho hauria de saber. En les DD, l'orador demana més atenció que en la resposta neutra. Per tant, mentre que el focus sempre exigeix atenció, posar-hi èmfasi significa «parar encara més atenció al que és focal».

Els casos de DD en què hi ha substitució d'informació també impliquen èmfasi:

10. —Quan vagis a casa...

a) —Ja hi he anat.

b) —Ja hi he anat, a casa.

10b implica un èmfasi que no hi ha en 10a. Nosaltres creiem que qualsevol mena de DD és emfàtica, sigui quina sigui la interpretació que tingui, i que qualsevol interpretació informacional emfàtica que es pot aconseguir amb una DD també es pot aconseguir sense. L'èmfasi i la informació són components independents, com veurem més avall. Vegeu Mayol (2007b), Escandell-Vidal (2009) o Villalba i Mayol (2013) per a la idea que la DD pot implicar èmfasi. La nostra contribució és afirmar que n'implica sempre.

La primera referència sobre la DD en català que es pot relacionar amb l'èmfasi és de Mayol (2007b, 235), segons la qual es pot relacionar amb una mena de sentit de sorpresa o irritació que fa repetir el que s'acaba de dir. Escandell-Vidal (2009, 856-859) afirma que les cues poden afegir informació conflictiva i potser inesperada. Villalba i Mayol (2013, 91) assenyalen que la presència de la DD aporta un toc expressiu.

Com que tots els exemples que hem vist mostren èmfasi (o expressivitat), es pot afirmar que certes classes de DD que no es poden explicar d'una

altra manera tenen èmfasi. La vinculació de la DD a l'èmfasi no és nova, com acabem de veure. La nostra afirmació, però, va més enllà: l'èmfasi és la propietat general de la DD, fins i tot si en deriven la substitució o altres funcions.

A Llobet i Solà (2023) afirmem que la DD és un exemple de focus no final i que el focus no final és emfàtic. Això s'aplica a les llengües romàniques o a l'anglès (bàsicament, a les llengües de focus final).

En llengües de focus final com el català o l'anglès, quan el focus no és final (el català, a diferència de l'anglès, no pot canviar els accents a una posició no final), té naturalesa emfàtica:

- 11. a) —When you put the forks on the table, did you see...?
—I put the knives on the table.
- b) —Quan vas posar les forquilles a sobre la taula...
—Hi he posat els ganivets, a sobre la taula.

En 11, el focus no final té una interpretació emfàtica, sigui mitjançant el canvi d'accent o la DD. Per tant, podem generalitzar: el focus no final és emfàtic. Aquest principi és tan important que normalment el català té DD completament «innecessàries», tret que tinguin el paper d'emfasitzar el focus, com ara 12.

- 12. a) No ho entenc.
- b) No ho entenc, això.

Des d'un punt de vista informacional, la DD *això* és inútil: l'única base perquè hi sigui és fer el focus emfàtic. Per tant, només destaca el focus: el parlant expressa que se sorprèn de no entendre-ho. Així, hi pot haver DD en molts casos en què és completament inútil informacionalment: només té com a objectiu demanar que es pari una atenció especial al focus.

El caràcter emfàtic del focus no final que defensem aquí pot correspondre tant a l'èmfasi per contrast (13a) com a l'èmfasi per intensitat (13b)⁴ de Trotzke (2017).

4. L'èmfasi per intensitat de Trotzke (2017), 'expressió de la sorpresa del parlant davant una situació inesperada', es podria assimilar a la mirativitat, un concepte que es defineix a Peterson (2010). El nostre èmfasi també inclou l'èmfasi per

13. a) Hi aniré demà, a casa. (no avui)
 b) Fa molta calor, avui.

Per a Trotzke, en l'èmfasi per contrast (13a), el valor de veritat de la frase contrasta amb el valor de veritat de les alternatives, mentre que en l'èmfasi per intensitat (13b), el parlant expressa el seu entusiasme (positiu o negatiu) sobre el contingut del focus (en comparació amb les alternatives més probables, sobre les condicions de no-veritat). Per tant, la idea que la DD aporta èmfasi al focus es pot caracteritzar en un sistema binari, en què +emfàtic correspon a la DD. Així doncs, en Llobet i Solà (2023) vam proposar aquest esquema:

| | |
|------------------------------|--|
| [+emfàtic +contrast] | <i>èmfasi per contrast</i> de Trotzke (2017) |
| —Quan has anat a casa... | —Hi aniré demà, a casa! |
| [+emfàtic –contrast] | <i>èmfasi per intensitat</i> de Trotzke (2017) |
| —Has anat a casa? | —Sí, ja hi he anat, a casa! |
| [–emfàtic +contrast] | focus contrastiu |
| —Com que has anat a casa... | —No he anat a casa, sinó a l'oficina. |
| [–emfàtic –contrast] | focus neutre |
| —Aquest matí he anat a casa. | |

4. INTERPRETACIÓ DE LA DD

En Llobet i Solà (2023) hi hem esbossat una teoria sobre la interpretació de la DD en català, que ara resumim i elaborem.

a) La DD implica un focus no final, que és, com hem argumentat, emfàtic per principi.

b) Hi ha dues menes de focus emfàtic que la DD activa (poden correspondre a l'èmfasi per contrast i a l'èmfasi per intensitat de Trotzke, 2017). L'èmfasi per contrast expressa oposició en les condicions de veritat entre el parlant i l'interlocutor; l'èmfasi per intensitat només expressa emoció del parlant.

contrast, 'expressió de desacord amb la pressuposició de l'interlocutor'. Per tant, mirativitat és un subconjunt del nostre èmfasi.

c) Hem proposat dues característiques binàries, que repetim, actualitzades. [+emfàtic implica una certa actitud emocional del parlant cap al contingut del focus.]

| | |
|----------------------|--|
| [+emfàtic +contrast] | <i>èmfasi per contrast</i> de Trotzke (2017) |
| [+emfàtic –contrast] | <i>èmfasi per intensitat</i> de Trotzke (2017) |
| [–emfàtic +contrast] | focus contrastiu |
| [–emfàtic –contrast] | focus neutre |

En essència [+emfàtic +contrast] (d'ara endavant, +E +C) és emfàtic i implica un contrast de les condicions de veritat amb les creences de l'interlocutor (una presumpció o una afirmació). [+emfàtic –contrast] (d'ara endavant, +E –C) només expressa l'estat emocional del parlant cap al focus. Exemplifiquem aquests dos casos en un parell mínim:

14. a) —Quan netegis el bany... —Ja l'he netejat, el bany.
b) —Has netejat el bany? —Sí, ja l'he netejat, el bany.

En 14a, el segon parlant expressa un contrast emfàtic entre la presumpció del primer (que encara ha de netejar el bany) i la seva afirmació (que ja l'ha netejat). En 14b, el segon parlant afirma emfàticament que ha netejat el bany (*èmfasi per intensitat*): o bé el segon està irritat per la pregunta del primer o bé està satisfet/content d'haver-lo netejat. L'*èmfasi per intensitat* el defineix Trotzke (2017) com l'expressió d'una situació que és menys probable, menys esperada. Pensem que la intensitat és un acte de la parla,⁵ que expressa alguna mena de sorpresa, alegria, emoció o irritació, cosa que l'acosta a una exclamació.⁶

Això vol dir que, pel que fa a la DD, hi ha dues menes de focus no final: [+E +C] i [+E –C].⁷ Tots dos són emfàtics i, per tant, expressen algun

5. Vegeu Rett (2011) per a l'afirmació que l'exclamació és un acte de la parla.

6. En català, les exclamacions generalment van amb DD:

—Quina casa que té, la Maria!

7. El rema contrastiu, com s'exemplifica a continuació, també és una mena de focus no final. Sembla compatible tant amb [+E +C] com amb [+E –C]:

—Tinc els diners a casa. —AL BANC, has de tenir els diners.

—Tens els diners al banc? —Sí, AL BANC, tinc els diners!

grau d'emoció. El valor [+E +C] implica un contrast entre les creences de l'interlocutor i les del parlant.

15. a) —Quan vagis a casa... —Ja hi he anat, a casa!

En resum, la DD sempre implica èmfasi. L'èmfasi es refereix a l'estat emocional del parlant. Pot expressar només el seu propi estat emocional ([+E -C]) o a més un contrast ([+E +C]). Cal tenir en compte, però, que el contrast ([+C]) és una característica independent de [+E], com s'il·lustra a continuació:

16. a) —Els he posat aquí. —Els havies de posar a la cuina, els plats. [+E +C]
 a) —Els he posat aquí. —Els havies de posar a la cuina. [-E +C]
 b) —Ja l'he resolt, el problema.
 b1) —No, no l'has resolt, el problema. [+E +C]
 b2) —No, no l'has resolt. [-E +C]

Tots els exemples de 16 impliquen la interacció de les mateixes condicions de veritat entre el parlant i l'interlocutor ([+contrast]), però només 16a' i 16b' expressen èmfasi. És a dir, la DD implica èmfasi, sigui [+E +C] o [+E -C]. L'orador sempre té l'opció d'expressar-ne ([+E] o [-E]): l'èmfasi denota un cert estat mental, no una conseqüència necessària del context (encara que alguns contextos poden afavorir [+E]).

En aquest sentit, èmfasi i intensitat es podrien fer servir com a equivalents: l'expressió de l'orador d'algun estat emocional o algun sentiment intens. Nosaltres farem servir *intensitat* com el grau d'èmfasi que es pot expressar amb [+E] (que es mostra prosòdicament amb el contrast del to i la intensitat de la veu i es correspon amb el grau d'emoció).

Així, [+/-E] seria una característica binària (discreta), però [+E] tindria una escala d'intensitat contínua.

Per tant, l'èmfasi és la característica comuna de tota mena de DD, tant si impliquen condicions de veritat com si no. Creiem que les condicions de veritat no s'han d'atribuir a certa classe d'èmfasi (com en l'èmfasi per contrast de Trostzke, com a categoria): els efectes de les condicions de veritat són un component independent respecte del component d'èmfasi ([+E +C], [-E +C]).

Aquí no abordarem altres possibilitats d'èmfasi que puguin sorgir sense DD. Considerem els parells següents:

17. —Ja l'he resolt, el problema.
- | | |
|---|--|
| a) —No, no l'has resolt. | [-E] |
| a') —No, no l'has resolt, el problema. | [+E]: DD |
| b) —No, no l'has resolt pas. | [+E]: partícula <i>pas</i> |
| b') —No, no l'has resolt pas, el problema. | [+E]: partícula <i>pas</i> , DD |
| c) —No, que no l'has resolt. | [+E]: negació emfàtica |
| c') —No, que no l'has resolt, el problema. | [+E]: negació emfàtica, DD |
| d) —No, que no l'has resolt pas. | [+E]: negació emfàtica, partícula <i>pas</i> |
| d') —No que no l'has resolt pas, el problema. | [+E]: negació emfàtica, partícula <i>pas</i> , DD |

17a és [-èmfasi], mentre que totes les altres respostes implicarien alguna mena d'èmfasi. Les partícules focals com *pas* o la perífrasi *no que no* aporten èmfasi independentment de la DD. Tot i això, observem que la DD pot co-existir-hi i que la versió amb DD de cada parell és més emfàtica. No estem segurs si aquestes opcions són equivalents a la DD; en qualsevol cas, no abordarem aquest problema aquí.

5. MONOTONICITAT I DD

La monotonicitat⁸ és un concepte que regula els patrons d'inferència entre membre i conjunt o entre part i tot (Brunetti, Mayol i Villalba 2020: 5). Distingeix bàsicament entre monotònic decreixent (aplicable sobretot a la DE) i monotònic creixent (aplicable sobretot a la DD). La relació monotònica decreixent abasta «subconjunt de» (eina > martell) o «part de» (cos > braç); la monotonicitat creixent, «conjunt de» (màquina > eina) i «totalitat de» (braç > cos).

8. La monotonicitat sovint s'ha fet servir per caracteritzar la restricció i l'àbast dels quantificadors (vegeu Barwise i Cooper 1981). Així, *cada* és monotònic decreixent respecte a la seva restricció, com s'il·lustra en *a*, i monotònic creixent respecte al seu àbast, com s'il·lustra en *b*:

- a. Cada mamífer és un vertebrat => Cada os és un vertebrat
 b. Cada mamífer és un vertebrat => Cada mamífer és un animal

Ara il·lustrarem que mentre que la monotonicitat creixent i la identitat (que és consistent amb la monotonicitat creixent) no tenen restriccions en la definitud tant de l'antecedent com de la DD, la monotonicitat decreixent afavoreix els sintagmes nominals definits.

- | | |
|---------------------------------|-------------------------------|
| 18. a1) —Vinc a buscar enciam. | —No en venem, de verdura. |
| a2) —Vinc a buscar l'enciam. | —No la venem, la verdura. |
| b1) —Que em deixes un tornavís? | —No en tinc, d'eines. |
| b2) —Que em deixes el tornavís? | —No les tinc, les eines. |
| | |
| 19. a1) —Vinc a buscar verdura. | —No en venem, de verdura. |
| a2) —Vinc a buscar la verdura. | —No la venem, la verdura. |
| b1) —Que em deixes un tornavís? | —No en tinc, de tornavisos. |
| b2) —Que em deixes el tornavís? | —No el tinc, el tornavís. |
| | |
| 20. a1) —Vinc a buscar verdura. | ##—No en venem, d'enciam. |
| a2) —Vinc a buscar verdura. | ##—No el venem, l'enciam. |
| a3) —Vinc a buscar verdura. | #—No el tenim, l'enciam. |
| a4) —Vinc a buscar la verdura. | ##—No en venem, d'enciam. |
| a5) —Vinc a buscar la verdura. | #—No el venem, l'enciam. |
| a6) —Vinc a buscar la verdura. | #—No en tenim, d'enciam. |
| a7) —Vinc a buscar la verdura. | —No el tenim, l'enciam. |
| | |
| 21. a1) —Que em deixes eines? | ##—No en tinc, de tornavisos. |
| a2) —Que em deixes les eines? | —No en tinc, de tornavisos. |
| a3) —Que em deixes les eines? | —No els tinc, els tornavisos. |

En 18 s'hi veuen dos exemples de monotonicitat creixent. Els casos de 19 són possibles perquè tenen una identitat monotònica creixent. 20, amb monotonicitat decreixent, no és acceptable en absolut en situacions pragmàticament neutre.⁹

9. Això no vol dir que siguin impossibles, sinó que només són possibles en un context no neutral. Per exemple, 20a1 seria acceptable en el cas que el venedor sabés que el client només compra enciam, i 21a2 es pot fer servir si el segon parlant creu que l'eina que el primer necessitarà serà el tornavís. En tots dos casos, el segon parlant dona a la DD un valor molt acostat a la identitat.

En les seccions següents, veurem que la monotonicitat creixent és la principal opció de la DD.

5.1 Monotonicitat de [+E +C]

L'opció [+E +C] sovint implica cancel·lar una pressuposició:

22. a) —Necessito un martell. —No en tinc, d'eines!
(pressuposes que tinc un martell, però no tinc ni eines)
b) —Necessito un martell. —No en tinc, de martell!
(pressuposes que tinc un martell, però no en tinc)
c) —Quan has anat a casa... —Hi aniré demà, a casa.
(pressuposes que ja he anat a casa, però hi aniré demà)
d) —El llibre que has portat... —No l'he portat, el llibre!
(pressuposes que he portat un llibre determinat, però no l'he portat)

Si cancel·lar una pressuposició ha de ser una interpretació de la DD, és comprensible que sigui monòtonica creixent. És fàcil il·lustrar que la monotonicitat decreixent no cancel·la pressuposicions completament:

23. a) —Necessito eines. —#No en tinc, de martell!
(#pressuposes que tinc eines i no tinc martells, però això no vol dir que no en pugui tenir d'altres)
b) —Tens fruita? —#No en tinc, de taronges.
(#pressuposes que tinc fruita i no tinc taronges, però això no vol dir que no en tingui d'altra, de fruita.)

Fixem-nos que la monotonicitat decreixent funciona perfectament amb la DE:

24. —Necessito eines. —De martell no en tinc.

Aquí tenim exemples de [+E +C] que no impliquen cancel·lar una pressuposició:

25. a) —He reparat la taula. —No l'has reparada, la taula.
b) —He reparat la taula escriptori. —No, no l'has reparada, la taula.

- b') —He reparat la taula. —#No, no l'has reparada, la taula escriptori.

De nou, aquests casos de [+E +C] tenen monotonicitat creixent. 25a nega l'afirmació anterior amb identitat. 25b nega l'afirmació anterior amb monotonicitat creixent i identitat, i 25b' demostra que la monotonicitat decreixent no hi és possible.

La monotonicitat creixent també es compleix en els noms propis, com a «membre» o «part de»:

26. a) —Quan vingui en Paul... —Ja han arribat, els Beatles!
 b) —Té una costella trencada. —Està ben fumut, el Pere.

Amb pronoms personals, la monotonicitat no és tan òbvia:

27. a) —Quan vagis a casa... —Ja hi hem anat, nosaltres, a casa!
 b) —Quan aneu a casa... —Ja hi he anat, jo, a casa.
 c) —Vosaltres m'heu enganyat. —No t'he enganyat, jo.

Hi ha una classe de contraexemples sistemàtics a la monotonicitat creixent amb [+E +C]:

28. a) —Ja he netejat la casa. —No l'has netejada, la cuina!
 b) —No he netejat la casa. —Prou que l'has netejada, la cuina.
 c) —Ja tinc les eines. —No el tens, el martell!
 d) —No tinc les eines. —Bé que el tens, el martell.
 e) —M'han portat els mobles. —No te l'han portat, l'armari!
 f) —No m'han portat els mobles. —Prou que te l'han portat, l'armari.

Tots impliquen un contrast de polaritat i cancel·lar una presumpció ('si heu netejat la casa, es pressuposa que heu netejat la cuina'). Veurem aquest cas en la secció 6.

5.2 Monotonicitat amb [+E -C]

La monotonicitat creixent és una propietat comprensible de la DD amb [+E +C], com hem argumentat abans. D'entrada, [+E -C] també sembla monotònic creixent:

29. a) —Han portat el moble? —Sí, ja l'han portat, el mobiliari.
a') —Han portat el mobiliari? —#Sí, ja han portat el moble.
b) —Tens el martell? —Sí, ja les tinc, les eines.
b') —Tens un martell? —En tinc moltes, d'eines.
c) —Te l'has menjada, la taronja. —?Sí, ja me l'he menjada, la fruita.
c') —Te l'has menjada, la fruita? —#Sí, ja me l'he menjada, la taronja.
d) —Tinc un gos pequinès. —No m'agraden, els gossos petits!
d') —Tinc un gos petit. —#No m'agraden, els pequinesos!
e) —He estat al Montblanc. —Jo els conec bé, els Alps.
e') —He estat als Alps. —##Jo el conec bé, el Montblanc.
f) —No he aprovat l'examen. —Jo ni m'hi he presentat, a aquest examen.
f') —No he aprovat l'examen. —#Jo ni m'hi he presentat, a l'examen de química.
g) —Tens menta? —En tinc moltes, de plantes.
g') —Tens plantes de jardí. —#En tinc molta, de menta.
h) —Has netejat la cuina? —L'he netejada tota, la casa!
h') —Has netejat la casa? —#Sí, ja l'he netejada, la cuina.

En alguns casos, tot i això, sembla que la monotonicitat creixent no la tenim disponible, i l'única opció és la identitat:

30. a) —L'has arreglat, el motor? —Sí, ja l'he arreglat, el motor!
a') —L'has arreglat, el motor? —?Sí, ja l'he arreglat, el cotxe!¹⁰
b) —Has netejat la cuina. —Sí, ja l'he netejada, la cuina.
b') —Has netejat la cuina? —#Sí, ja l'he netejada, la casa.

Sembla clar, però, que fins i tot en aquests casos la monotonicitat creixent es prefereix a la decreixent:

31. a) —L'has arreglat, el cotxe? —##Sí, ja l'he arreglat, el motor.¹¹
b) —Has de netejar la casa. —##Sí, ja l'he netejada, la cuina.
c) —Te l'has menjada, la fruita? —#Sí, ja me l'he menjada, la taronja.

10. Casos com els següents són molt més acceptables:

a) —L'has arreglat, el motor? —Sí, ja el tinc a punt, el cotxe!

a') —L'has arreglat, el cotxe? —?Sí, ja el tinc a punt, el motor.

11. Aquests casos serien gramaticals si els interlocutors haguessin parlat del motor prèviament.

Aquí en tenim possibles efectes pragmàtics: reparar un cotxe no és mai reparar cada peça del cotxe. Netejar una casa no és netejar-ho absolutament tot. Per tant, la monotonicitat com a «tot» davant «part de» es debilita.

En alguns casos, la monotonicitat no és fàcil de detectar, perquè l'antecedent no és lingüístic, cas en què l'hem d'assimilar a la identitat:

32. (com a resposta al professor)
a. No ho entenc, això.
[antecedent: el que has dit]
(com a comentari casual a un veí)
b. Fa calor, avui.
[antecedent: el context ambiental]

Tant els demostratius com els epítets es poden assimilar a la identitat, però accepten la monotonicitat creixent:

33. a1) —Ha vingut en Joan. —Ja l'he vist, aquest.
a2) —Ha vingut en Joan. —Ja els he vistos, aquests païos.
a3) —Ha vingut en Joan. —Ja l'enganxaré, aquest malparit.
a4) —Ha vingut en Joan. —Ja els enganxaré, aquests malparits.

Hi ha molts casos que no semblen monotònics. Ara bé, es pot argumentar que tenen un antecedent no lingüístic, amb el qual la DD es troba en una relació d'identitat:

34. a) —Aquest edifici és fantàstic. —És molt bo, l'arquitecte!
[antecedent: 'l'arquitecte de l'edifici']
b) —Fa estona que t'espero. —S'ha endarrerit, el tren!
[antecedent: 'el tren com a causa de l'endarreriment']
c) —He llogat un xalet als Pirineus! —Jo també les tinc programades, les vacances!
[antecedent: 'les vacances programades']
d) —Tinc un llibre de John Le Carré. —No m'interessa, ser un intel·lectual!
[antecedent: 'ser un intel·lectual és llegir Le Carré']

El que afirmem és que els casos aparents de no monotonicitat es poden reduir sempre a un antecedent no lingüístic que es pot interpretar basant-se en el context anterior. En cas contrari, la no monotonicitat seria ininterpretable:

35. —Me'n vaig a casa. —##No m'agrada, la fruita.

Els noms propis sembla que tant poden tenir monotonicitat creixent com decreixent:

36. a) —Està malalt, el Quim? —Sí, el té fotut, el fetge.
b) —Té fotut el fetge? —Sí, està molt malalt, el Quim.

En la mesura que la monotonicitat es pot aplicar als pronoms personals, els resultats no són evidentment monotònics creixents o decreixents:

37. a) —Tu m'has enganyat —?Sí, t'hem enganyat, nosaltres.

Arribem a la conclusió que la monotonicitat creixent amb [+E -C] és l'opció preferida per a la DD. En la secció següent intentarem explicar aquesta varietat de casos.

6. MONOTONICITAT CREIXENT

Hem arribat a la conclusió que la monotonicitat creixent és l'opció principal per a la DD (tant per a [+E +C] com per a [+E -E]) basant-nos en suposicions raonables sobre la interpretació de [+E +C] i [+E -E].

Ara abordarem una qüestió més fonamental. Si tant [+E +C] com [+E -C] són majoritàriament monotònics creixents, la monotonicitat creixent no es pot atribuir a [+/-C] (és una mera coincidència que tant [+C] com [-C] siguin monotònics creixents). S'ha d'atribuir a [+E], que ha de ser responsable de la monotonicitat creixent. [+E] expressa l'emoció: joia, irritació, etc.

38. a) —Necessito un martell. —No en tinc, d'eines! (monotonicitat creixent)
b) —Necessito eines. —##No en tinc, de martell! (monotonicitat decreixent)

Es podria explicar que en 38a, amb monotonicitat creixent, l'èmfasi en la falta d'eines implica l'èmfasi en la falta de martells; mentre que en 38b, amb

monotonicitat decreixent, l'èmfasi en la falta de martells no implica l'èmfasi en la falta d'eines.

En qualsevol cas, l'explicació més general no és en termes de monotonicitat creixent, que s'ha de veure com a derivada. Els casos en què la monotonicitat creixent no es manté demostren que l'explicació anterior encara és adient. Tornem a 28a:

—Ja he netejat la casa. —No l'has netejada, la cuina. (monotonicitat decreixent)

La resposta expressa un contraexemple (una excepció) a l'afirmació general «He netejat la casa». Així, podríem formular l'explicació en termes d'èmfasi: el resultat de la falta de neteja de la cuina implica l'èmfasi en la falta de neteja de la casa.

No revisarem tots els casos. Creiem, provisionalment, que l'èmfasi [+E] és una condició suficient (potser no necessària) per provocar inferències pragmàtiques sobre el significat de la DD.

7. CONCLUSIONS

En aquest article hem tractat quatre qüestions:

a) La DD fa que el focus no sigui final, i el focus no final és emfàtic per principi.¹²

b) El focus no final causat per la DD pot ser [+E +C] (contrastiu) i [+E -C] (només expressiu).

c) La DD és principalment monotònica creixent, tant per a [+E +C] com per a [+E -C], amb alguns contraexemples.

12. Dins una teoria més sofisticada, *focus no final* seria un terme descriptiu: la caracterització sintàctica d'aquest ordre de mots seria la que va proposar Villalba (2000), en la qual la sintaxi estableix una posició de focus emfàtic que precedeix una posició de tòpic no contrastiu (el tòpic característic de la DD). Samek-Ludovici (2015) fa una proposta en aquest sentit que és compatible amb la nostra teoria.

d) La característica [+E] és responsable de la monotonicitat creixent i també dels contraexemples.

Per tant, l'èmfasi ([+E]) és una característica important, no només com a acte de parla, sinó com a component informacional.

Sembla que la distinció entre [+emfàtic +contrast] i [+emfàtic –contrast] és sintàctica; a nosaltres ens ha servit per revisar els casos de DD. El que trobem crucial, però, és el tret [+E], que és el que caracteritza la DD.

Afirmem que la monotonicitat creixent és l'ocurrència més freqüent de relació entre una DD i l'antecedent, però en alguns casos n'hi ha de decreixent. D'entrada, sembla que es podria admetre que la DD és un fenomen vague que permet diverses possibilitats; ara bé, aquesta idea va en contra del fet que determinats casos de DD només permeten una opció de monotonicitat, sense variació lliure.

L'última contribució d'aquest article és pensar per què la monotonicitat creixent és l'opció principal per a la DD. Tornem a mirar-nos els exemples de 38.

- a. —Necessito un martell. —No en tinc, d'eines! (monotonicitat creixent)
b. —Necessito eines. —##No en tinc, de martell! (monotonicitat decreixent)

Hi proposem l'explicació següent:

a) (monotonicitat creixent) L'èmfasi en la falta d'eines implica l'èmfasi en la falta de martells.

b) (monotonicitat no decreixent) L'èmfasi en la falta de martells no implica l'èmfasi en la falta d'eines.

És a dir, que l'èmfasi en un conjunt/tot implica l'èmfasi en un subconjunt/part, mentre que l'èmfasi en un subconjunt/part no implica l'èmfasi en un conjunt/tot.

La intuïció d'aquest raonament sembla correcta: fins i tot si no hi calen les condicions de veritat, expressa una inferència raonable.

Hem provat d'examinar per què les inferències en 28a expliquen els casos de monotonicitat decreixent (que fan desquadrar una teoria de monotonicitat com a caracterització de la DD).

—Ja he netejat la casa. —No l'has netejada, la cuina. (monotonicitat decreixent)

La inferència de 28a es pot traduir així: l'èmfasi en la falta de neteja de la cuina implica l'èmfasi en la falta de neteja de la casa (cancel·lació de la pressuposició).

Ara, considerem que el diàleg següent, 29h', no permet la monotonicitat decreixent perquè netejar la cuina no implica l'èmfasi a netejar la casa.

—Has netejat la casa? #—Ja l'he netejada, la cuina!

No podem donar una explicació formal plenament explícita a aquests fets, però creiem que intuïtivament són clars.

39. —Tens un martell? —No en tinc, d'eines!
—Tens un martell? —No en tinc, avui!
—Tens un martell? —No en tinc, aquí!

La DD és principalment monotònica creixent perquè la monotonicitat decreixent generalment no és contrastiva.

BIBLIOGRAFIA

- BARWISE, Jon & Robin COOPER (1981): «Generalizes quantifiers and natural language», *Linguistics and Philosophy*, núm. 4, p. 159-219.
- BIRNER, Betty J. & Gregory WARD (1998): *Information status and noncanonical word order in English*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins.
- BRUNETTI, Lisa; MAYOL, Laia & Xavier VILLALBA (2020): «Bridging strength, monotonicity, and word order choices in Catalan», *Discourse Processes*, núm. 57(8), p. 703-724.
- CHAFE, Wallace L. (1976): «Givenness, contrastiveness, definiteness, subjects, topics, and point of view», en Charles N. LI (ed.), *Subject and topic*, New York, Academic Press, p. 25-55.
- ESCANDELL-VIDAL, Victoria (2009): «Differential object marking and topicality. The case of Balearic Catalan», *Studies in Language*, núm. 33, p. 832-885.

- FERNÁNDEZ-SÁNCHEZ, Javier (2020): *Right peripheral fragments*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins.
- GELUYKENS, Ronald (1987): «Tails (right-dislocations) as a repair mechanism in English conversation», en Jan NUYTS & G. de SCHUTTER (ed.), *Getting One's Word into Line*, Dordrecht, Foris, p. 119-129.
- GROSZ, Barbara; & Yael ZIV (1998): «Centering, global focus, and right dislocation», en WALKER, Marilyn; JOSHI, Aravind & Ellen PRINCE (ed.). *Centering in Discourse*, Oxford, Oxford University Press, p. 39-51.
- HEIM, Irene (1983): «File change semantics and the theory of definiteness», en BAUERLE, Rainer; SCHWARZE, Christoph & Arnim VON STECHOW (ed.). *Meaning, use, and the interpretation of language*, Berlin, Walter de Gruyter, p. 164-189.
- LLOBET, Alexis; SOLÀ, Jaume (2023): «Dislocació a la dreta en català: èmfasi», *Zeitschrift für Katalanistik*, núm. 36, p. 165-186.
- MAYOL, Laia (2007a): «Right-dislocation in Catalan. Its discourse function and counterparts in English», *Languages in Contrast*, núm. 7(2), p. 203-219.
- MAYOL, Laia (2007b): «“Ho sabíeu, això” La dislocació a la dreta en català», *Zeitschrift für Katalanistik*, núm. 20, p. 221-238.
- PETERSON, Tyler (2010): «Examining the mirative and nonliteral uses of evidentials», en
- PETERSON, Tyler & Uli SAUERLAND (ed.), *University of British Columbia Working Papers in Linguistics*, núm. 28, p. 129-159.
- RETT, Jessica (2011): «Exclamatives, degrees and speech acts», *Linguistics and Philosophy*, núm. 34, p. 411-442.
- SAMEK-LODOVICI, Vieri (2015): *The interaction of focus, givenness and prosody: A study of Italian clause structure*, Oxford, Oxford University Press.
- TROTZKE, Andreas (2017): *The grammar of emphasis: From information structure to the expressive dimension*, Berlin, De Gruyter.
- VALLDUVÍ, Enric (1992): *The informational component*, New York / London, Garland.
- VALLDUVÍ, Enric (1994): «Detachment in Catalan and information packaging», *Journal of Pragmatics*, núm. 22, p. 573-601.
- VILLALBA, Xavier (2000): *The syntax of sentence periphery*. Tesi doctoral. Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona.

- VILLALBA, Xavier (2007): «La dislocació a la dreta en català i castellà: microvariació en la interfície sintaxi/pragmàtica», *Caplletra*, núm. 42, p. 273-302.
- VILLALBA, Xavier (2011): «A quantitative comparative study of right-dislocation in Catalan and Spanish», *Journal of Pragmatics*, núm. 43, p. 1946-1961.
- VILLALBA, Xavier & Laia MAYOL (2013): «Right-dislocation in Catalan: Tails, polarity and activation», *International Review of Pragmatics*, núm. 5(1), p. 87-117. <<https://doi.org/10.1163/18773109-13050104>> [Consulta: 22-12-2022].
- ZIV, Yael (1994): «Left and right dislocations: discourse functions and anaphora», *Journal of Pragmatics*, núm. 22, p. 629-664.

RESSENYES

Ressenya del llibre: Mestres, Albert (2022):
Joaquim Rubió i Ors poeta:
vol I. *Estudi i edició crítica de Lo Gaiter del Llobregat*;
vol II. *Textos de l'edició crítica de Lo Gaiter del Llobregat*

Ramon PANYELLA FERRERES

Autoria:

Ramon Panyella Ferreres
Universitat de Barcelona, Espanya
<https://orcid.org/0000-0003-3443-3835>
ramon.panyella@uab.cat

Citació:

PANYELLA FERRERES, Ramon (2023). Ressenya del llibre:
Joaquim Rubió i Ors poeta, vol. I: *Estudi i edició crítica de Lo Gaiter del Llobregat*; vol. II: *Textos de l'edició crítica de Lo Gaiter del Llobregat*. Tarragona: Publicacions Universitat Rovira i Virgili.
Ítaca. Revista de Filologia, (14), p. 177-184.
<https://doi.org/10.14198/itaca.25187>

Fitxa bibliogràfica:

Mestres, Albert (2022): *Joaquim Rubió i Ors poeta*, vol. I: *Estudi i edició crítica de Lo Gaiter del Llobregat*; vol. II: *Textos de l'edició crítica de Lo Gaiter del Llobregat*. Tarragona: Publicacions Universitat Rovira i Virgili. 262 p. (volum I); 1033 p. (volum II). ISBN (paper) 978-84-1365-006-7 ISBN (PDF) 978-84-1365-007-4 (volum I), ISBN (PDF) 978-84-1365-008-1 (volum II)

Paraules clau:

poesia catalana, Rubió i Ors, biografia

Rebut: 16/05/2023, **Acceptat:** 16/05/2023

Des del ja llunyà Col·loqui Internacional de la Renaixença (1984), que va significar el tret de sortida al procés d'institucionalització de l'estudi sobre la literatura catalana del segle XIX, els quasi quaranta anys que s'han escolat des d'aleshores han donat uns fruits enormes en aquest camp. No escau aquí de fer-ne l'inventari a la menuda, sinó que n'hi haurà prou a subratllar com la quantitat i la qualitat dels treballs produïts ens han proporcionat un vast coneixement, alhora precís i renovador, de la literatura del nostre Vuitcents. Lobra que ressenyem, deguda a l'escriptor Albert Mestres, s'insereix plenament en aquest camí positiu d'augmentar la comprensió del XIX lite-



rari català, i ho fa de forma molt significativa, tant pel punt de partida que orienta l'estudi com per la qualitat dels resultats. Ja des del títol mateix es revela quin és el propòsit principal que guia aquest treball: una reivindicació programàtica de la condició major en què cal ubicar Joaquim Rubió i Ors, això és, la condició de poeta i, específicament, la de poeta en llengua catalana. Una condició que, descomptant uns pocs estudis importants però menors quant al seu abast, no ha ocupat preferentment l'atenció sobre Rubió i Ors dels estudiosos, més decantats (i no és una qüestió irrellevant a l'hora d'abordar la significació històrica i sociològica del personatge) a analitzar l'abast i el sentit del seu paper com a presumpte pioner/instigador d'un procés de recuperació literària en l'àmbit de la poesia catalana culta. El Rubió i Ors poeta i la seva poesia catalana, doncs, són la matèria d'aquesta obra de Mestres, amb la qual culmina una feina continuada de molts anys que ja va dur-lo a publicar el 2006 una edició de caire divulgatiu de l'obra poètica catalana inicial de Rubió i Ors. Ara, com diem, amb *Joaquim Rubió i Ors poeta* fa un pas més i ens ofereix una edició crítica de la poesia catalana completa d'aquest autor, feta amb gran rigor filològic i que, sens dubte, contribueix a fixar amb força la imatge de Rubió i Ors com un dels poetes romàntics més importants del XIX català. Afegim que el llibre de Mestres té com a origen la seva tesi doctoral llegida la primavera del 2021 i s'ha materialitzat en dos volums (el primer en format paper —també accessible electrònicament— i el segon exclusivament en format electrònic) editats per les Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili com a sisè títol de la col·lecció «Patrimoni Literari».

El volum primer, d'acord amb el subtítol, té com a objectiu l'«Estudi i edició crítica de *Lo Gaiter del Llobregat*» i s'estructura en cinc capítols. D'aquests, els dos inicials funcionen com a introducció o contextualització, una biografia —el primer— i una visió de conjunt de tota la seva producció intel·lectual, el segon; mentre que els tres darrers serveixen més directament al propòsit principal del volum i ens presenten la història externa (capítols 3 i 5) i interna (capítol 4) de la poesia catalana de Rubió i Ors.

El primer capítol, “Vida de Joaquim Rubió i Ors”, doncs, és una extensa biografia personal i literària de l'escriptor, que Mestres reconstrueix prenent com a font principal les aportacions que ja van fer el fill i net del poeta (Antoni Rubió i Lluch i Jordi Rubió i Balaguer, respectivament). Amb tot, la biografia s'enriqueix amb noves dades que es consideren rellevants: són,

sobretot, informacions relatives a la vida sentimental i a la vida sociocultural i que revelen l'esforç d'ascensió social de Rubió i Ors en la seva joventut. Les informacions aportades per omplir aquests buits en la biografia del personatge provenen, sobretot, de dues fonts documentals d'arxiu: uns apunts biogràfics del mateix Rubió i Ors —es conserven a l'Arxiu Literari Rubió, avui a la Biblioteca de Catalunya— redactats els darrers anys de vida i les correspondències amb el poeta Tomàs Aguiló i amb el seu germà gran Josep. Amb totes aquestes fonts, l'autor basteix un relat biogràfic profusament documentat que permet al lector de conèixer els fets i elements més significatius de la vida i la trajectòria literària de l'escriptor i que és presentat diferenciant-ne quatre grans etapes: 1) 1818-1839: els antecedents familiars; els anys de formació acadèmica; les lectures que l'influeixen —els romàntics europeus de moda, sobretot— i li desvetllen el desig d'escriure; els primers contactes amb els cercles intel·lectuals de l'època i els inicis de la seva carrera pública com a escriptor amb col·laboracions a la premsa com a poeta bilingüe; 2) 1839-1847: l'assoliment d'una imatge pública singular i reconeguda com a poeta en llengua catalana; la incorporació plena amb activitats de signe divers en la vida literària i social de Barcelona; els successius afers sentimentals, que acaben amb el prometatge amb Elisea Lluch, i la consecució de l'estabilitat professional en l'àmbit de la docència amb l'obtenció el 1847 d'una càtedra a la Universitat de Valladolid; 3) 1847-1858: la dedicació intensa a l'activitat acadèmica; el casament i el naixement dels primers fills; la reducció de la creació literària —tanmateix, durant aquests anys a Valladolid comença a concebre el projecte d'un nou volum de poesies catalanes; i el trasllat el 1858 a Barcelona per ocupar a la universitat la càtedra d'història universal; i 4) 1858-darrers anys: l'esforç per tornar-se a incorporar a la vida literària de la ciutat i recuperar la imatge de poeta preminent en llengua catalana assolida en la dècada anterior amb tasques com ara la publicació de la segona edició de *Lo Gaiter del Llobregat*, la participació a *Los trovadores nous*, fer de mantenidor dels primers Jocs Florals i obtindre el títol de Mestre en Gai Saber el 1863; i la progressiva desaparició de la vida pública com a poeta, els reconeixements tardans, les darreres publicacions i la mort.

El segon capítol és una presentació del conjunt de l'obra de l'escriptor, presidida per la idea que Joaquim Rubió i Ors és una figura intel·lectual complexa amb multiplicitat d'interessos que abracen no només la creació poètica sinó també molts altres àmbits. En el capítol, doncs, es un fa in-

ventari exhaustiu d'aquesta obra àmplia i diversa, presentada per gèneres tot adoptant un esquema que el mateix Rubió i Ors havia previst per a un projecte de publicació de les seves obres completes: 1) L'obra d'assaig i erudició (en camps diversos: filologia, literatura, història, pedagogia, religió, biografia), que és presentada diferenciant els treballs de joventut dels de maduresa i amb un apartat específic per als treballs de tema religiós, on es fa un repàs de l'obra apologètica; 2) L'obra literària de creació: poesia, narrativa i teatre: pel que fa al primer d'aquests gèneres, només s'hi tracta de la poesia en castellà —la poesia catalana té un capítol propi més endavant—, que Rubió i Ors va escriure regularment per a publicacions o, com a producte d'un encàrrec, per a àlbums o efemèrides. De la narrativa i el teatre, per una altra banda, se'n remarca el caràcter molt subsidiari dins l'obra literària de Rubió i Ors, especialment el primer gènere, amb una producció molt minsca; en canvi, el teatre, tot i no sostreure's a aquest caràcter circumstancial, té una mica més de pes, sobretot amb dues obres catalanes d'ambició literària publicades els anys 80, on l'escriptor fa una versió particular del gènere Drama romàntic; 3) Traduccions: llevat de les traduccions literàries d'obres romàntiques de moda durant els primers anys de la seva carrera com a escriptor, aquesta activitat de Rubió i Ors va concentrar-se sobretot en la traducció d'obres de contingut religiós; i 4) Treballs diversos: aquí es fa referència a una sèrie de manuals de caire pedagògic relacionats amb la moral, l'educació de les bones maneres, etc., i, d'altra banda, tot i restar inèdit, també s'hi consigna el text autobiogràfic que ja hem esmentat més amunt. De la majoria de treballs inventariats en els diferents apartats d'aquest capítol, Mestres ens n'ofereix una descripció força detallada, tant del context com del contingut, i també ens mostra la continuïtat de pensament de Rubió i Ors d'una època a l'altra i, encara, entre gèneres diferents.

L'obra poètica catalana de Rubió i Ors és presentada al tercer capítol, «Lo Gaiter del Llobregat, 1839-1889», estructurat en cinc apartats. En el primer, a manera d'introducció, hi fa un estat de la qüestió sobre la significació i la transcendència de l'operació poètica catalana de Rubió i Ors en el context socioliterari de l'època, amb notes històriques ja conegudes sobre el paper de Joan Cortada com a inductor d'aquesta operació o sobre la recepció positiva immediata de la seva poesia. Cal destacar, perquè s'hi endevina recerca de primera mà, les pàgines dedicades a dilucidar l'origen i el sentit del pseudònim Lo Gaiter del Llobregat i, sobretot, la interpretació

que proposa, no estrictament original, d'aquesta poesia catalana de Rubió i Ors: representa la superació de la tradició poètica de l'època del Barroc amb l'establiment d'un nou model poètic renovador i modern, «prou afortunat», ens diu Mestres, «perquè fos reprès i copiat més tard fins a la sacietat pels iniciadors i els continuadors de la Renaixença». Els quatre apartats següents estan dedicats a presentar els successius llibres de poesia catalana de Rubió i Ors: 1) la primera edició de *Lo Gaiter del Llobregat* (1841), on es fa especial atenció a la motivació que va el va empènyer a publicar els poemes del *Diario de Barcelona* en volum i, més específicament, a introduir-hi el famós pròleg programàtic; 2) *Roudor de Llobregat*: s'hi repassen amb cert detall les vicissituds i el sentit de la convocatòria poètica de l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona i del premi obtingut per Rubió i Ors; 3) la segona edició de *Lo Gaiter* (1858), amb la qual Rubió i Ors volia reivindicar-se en un context de renaixentisme incipient; i 4) la tercera edició de *Lo Gaiter* (1888-89), publicada en tres volums (n'hi hagué un quart, pòstum) i concebuda per Rubió i Ors com l'edició definitiva de la seva poesia catalana completa amb l'objectiu, remarca Mestres, de fixar de forma indiscutible «la seva imatge d'autor primigeni i imprescindible de la Renaixença».

El capítol quart d'aquest primer volum presenta la història interna de la poesia catalana de Rubió i Ors, és a dir, una exposició de la filiació genètica i l'evolució textual de la totalitat del seus poemes i que Mestres publica en l'edició crítica, prenent com a text base, com més avall explicaré, la tercera edició de *Lo Gaiter*. S'hi descriuen els testimonis utilitzats (manuscrits, edicions de la poesia i publicacions periòdiques i miscel·lànies) i, com hem dit, s'explica amb absolut detall l'*stemma* de *Lo Gaiter del Llobregat* d'una edició a l'altra. Són interessants les observacions que s'hi fan sobre el sentit de les revisions i correccions a què sotmet Rubió i Ors els seus poemes, publicats esparsament o inèdits, quan passen a formar part d'algun dels seus volums. Finalment, el capítol cinquè és un estudi sobre la recepció de l'obra poètica catalana de Rubió que ens retorna altra vegada al pla de la història externa de *Lo Gaiter del Llobregat*. Mestres hi ressegueix exhaustivament aquesta recepció, en primer lloc la coetània: els comentaris i breus ressenyes a la premsa; l'inventari d'altra mena de reaccions, generalment positives —respostes en forma de poemes a la premsa, per exemple— i els estudis més articulats, entre els quals sobresurt el que Menéndez y Pelayo va escriure sobre el Rubió i Ors poeta com a pròleg al segon volum de la tercera

edició de *Lo Gaiter* el 1889. Cal destacar l'èmfasi que posa Mestres en fer aquest repàs a subratllar la gran mancança, amb comptadíssimes excepcions, del corpus de textos de la recepció: s'interessen fonamentalment per la significació històrica («el gest» renaixentista precursor) i deixen de banda la significació i el valor literaris d'aquesta poesia. El biaix, aquesta limitació, perviu en la documentació vària de la recepció pòstuma (a què Mestres dedica un extens segon apartat dins del capítol), i s'assenyala que només s'ha començat a corregir parcialment en alguns treballs d'estudiosos contemporanis. El primer volum, en el qual hem trobat a faltar un índex de noms, es tanca amb un apèndix que presenta cronològicament totes les obres de l'escriptor (complementa doncs els capítols 2 i 3) i amb l'apartat de la bibliografia.

El segon volum de l'estudi *Joaquim Rubió i Ors poeta* conté, tal com es diu en el subtítol, els «[t]extos de l'edició crítica de *Lo Gaiter del Llobregat*». Això és, i en aquest ordre: l'endreuça «A Catalunya», dos pròlegs de Rubió i Ors —els que va escriure per a la primera i segona edició de *Lo Gaiter*—, seguits dels textos de la seva poesia catalana completa: un total 117 poemes els aplegats en els tres volums de la tercera edició més una vintena que van quedar inèdits i que s'editen per primera vegada, dels quals Mestres també fa una breu explicació inicial referida a aspectes contextuals del text i amb alguna nota sobre el contingut. L'edició d'aquest corpus es completa amb una secció final d'«Apèndixs», que conté els pròlegs d'altres estudiosos que van aparèixer en les dues darreres edicions de *Lo Gaiter*, un apartat de «Textos perifèrics» i l'edició d'un poema, «Los frares», que Mestres atribueix, tot i que amb algun dubte, a *Lo Gaiter*.

La presentació crítica dels textos, que ocupen la pagina imparell del llibre i acarada a l'aparat crític, és precedida d'una llarga introducció dividida en tres apartats en què l'autor explica les decisions preses en la confecció de la seva edició crítica. El primer apartat és una justificació de l'elecció del text base adoptat i dels criteris de transcripció —regularització de l'ortografia d'acord amb la normativa actual sempre que no suposi alteració de la fonètica; respecte per la puntuació original dels poemes, etc. Aturem-nos sobretot, per la seva rellevància, en la primera qüestió. Mestres pren com a text base els tres volums de la tercera edició de *Lo Gaiter del Llobregat* (que sigla GL3) i ho raona d'aquesta manera: 1) és l'última publicada en vida del poeta i que ell va autoritzar; 2) ell mateix va concebre l'estructura del llibre i

el seu contingut; i 3) qualsevol altra opció, per exemple la tria de la primera edició del llibre, la de 1841, incorporant-hi d'alguna manera els poemes afegits per Rubió i Ors a la segona i tercera edicions, ens diu Mestres que «hauria trencat la cohesió estructural del llibre, que relliga uns poemes als altres». Per altra banda, el text base es completa amb el quart volum, publicat pòstumament a cura d'Antoni Rubió, sempre que no hi hagués cap més testimoni dels poemes que conté. I, encara, per a establir el text base de poemes inèdits i esparços Mestres ha ponderat els testimonis conservats de cada cas per prendre una decisió. El segon apartat de la introducció exposa el contingut i disposició de l'aparat crític, fent explícits els criteris que ha seguit per a la confecció de cada un dels elements que el componen (aparat genètic —lemma i la *varia lectio*—, evolutiu i de notes). Finalment, el tercer apartat consigna els signes i abreviacions emprats. Aquest segon volum s'ha de poder llegir i consultar independentment del primer i per això creiem que en aquesta introducció potser hauria calgut tornar a explicitar en forma de llistat els testimonis emprats amb la sigla corresponent assignada, la qual cosa facilitaria la identificació dels testimonis dins l'aparat crític i no obligaria el lector a tenir davant el primer volum de l'estudi.

No ens equivoquem gaire, l'autor ho insinua discretament, si afirmem que aquesta edició crítica de la poesia catalana de Joaquim Rubió i Ors és el pas necessari, absolutament imprescindible, per corregir el biaix en l'estudi del poeta i la seva poesia a què més amunt al·ludíem, en la mesura que deixa establerta una base textual ben sòlida per a futurs estudis crítics i valoracions literàries d'aquesta poesia. La solidesa de l'edició crítica que es proposa deriva, al nostre entendre, de tres raons principals: 1) del coneixement absolutament precís i aprofundit (erudit sovint) del corpus poètic català de Rubió i Ors que acredita Mestres, tant en el pla de la història externa com de la textual; 2) en una elecció lògica i pertinent del text base per a l'edició crítica d'aquesta poesia catalana completa; i, encara, 3) en una preparació, confecció i disposició de l'aparat crític que respon adequadament a les característiques que han de satisfer aquests instruments: la intel·ligibilitat, la coherència i l'exhaustivitat.

No volem acabar sense donar l'enhorabona al filòleg Albert Mestres pel treball rigorós i immens que representa aquesta edició crítica, una contribució fonamental per al coneixement del Joaquim Rubió i Ors poeta i, per extensió, de la poesia catalana del romanticisme.

Ressenya del llibre: Llúcia Martín Pascual (2022): *Bestiari medieval*

M. Àngeles SEQUERO GARCÍA

Autoria:

M. Àngeles Sequero García
IES l'Allusser, Espanya
<https://orcid.org/0009-0005-5011-7682>
angelesequero@gmail.com

Citació:

SEQUERO GARCÍA, M. Àngeles (2023). Ressenya del llibre:
Llúcia Martín Pascual (2022): *Bestiari medieval*. Barcelona:
Editorial Barcino. Ítaca. Revista de Filologia, (14), p. 185-187.
<https://doi.org/10.14198/itaca.24976>

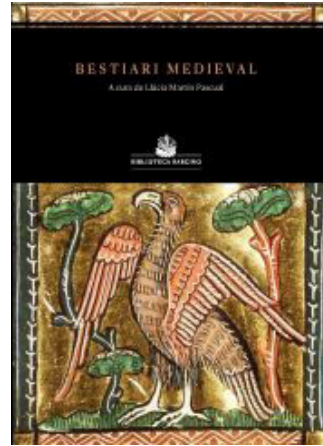
Fitxa bibliogràfica:

Martín Pascual, Llúcia (2022): *Bestiari medieval*. Barcelona,
Editorial Barcino. 212 p., ISBN 978-84-722-690-57

Paraules clau:

literatura catalana medieval, bestiari, literatura moral

Rebut: 04/04/2023, **Acceptat:** 16/05/2023



El *Bestiari Medieval* ve a omplir un buit important en la tradició animalística catalana, que sembla no haver estat atesa amb deteniment per la comunitat científica. De fet, a partir dels anys 90 la pràctica totalitat d'articles que tractaren el tema dels animals en el context de les lletres catalanes medievals ens han arribat de la mà de Llúcia Martín Pascual.

L'obra que ressenyarem forma part de la col·lecció «Biblioteca Barcino» que dedica les seues publicacions a una difusió dels clàssics de la literatura catalana medieval i moderna en unes edicions més entenedores i assequibles per al gran públic. Es tracta, doncs, d'una tasca divulgadora del nostre patrimoni literari que, possiblement per l'estat d'una llengua llunyana i difícil, no ha tingut el ressò popular que mereix.

La doctora Martín, curadora de l'obra que ens ocupa, és una investigadora formada en la Universitat d'Alacant, on es doctorà l'any 1994 amb la tesi *La tradició animalística en la literatura catalana medieval i els seus antecedents*, dirigida pel doctor Rafael Alemany Ferrer. A partir d'aquest treball,



Llúcia Martín començà la carrera universitària amb l'estudi d'aquesta curiosa i atraient temàtica que no és, però, la seua única línia investigadora; destaquen els projectes sobre la poesia d'Ausiàs March, la temàtica oriental del *Jacob Xalabín*, la narrativa catalana breu o les visions de l'altra vida. D'esperit inquiet i viu, arriba a ser directora de la Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives, cosa que l'acosta a l'edició digital de textos amb gran èxit.

El *Bestiari Medieval* s'inicia amb un estudi preliminar (p.9-75) que s'estructura en sis capítols, el primer dels quals abraça la simbologia dels animals al llarg de la història i serveix d'una mena de pròleg per presentar al lector la simbologia de les bèsties que desenvoluparan un paper didascàlic o al·legòric. El segon capítol forneix l'evolució dels bestiaris, diguem-ne com a gènere, a partir dels *physiologi* que comptaven amb una forta càrrega dogmàtica cristiana. L'autora tracta en les set pàgines que continuen del capítol els bestiaris romànics i, d'una manera dinàmica i didàctica, el lector pot fer-se una idea de la tradició animalística en francès, italià i català. Potser, però, un interès singular té el capítol quart que contempla la recepció del bestiari en les nostres lletres i, així, comproven la seua petjada en la literatura de caire didàcticomoral com en el *Blanquerna* o en el *Llibre de Meravelles* de Lull, en els sermons de sant Vicent Ferrer, en la *Disputa de l'ase* d'Anselm Turmeda, en el *Dotzé del Crestià* o en el *Regiment de la cosa pública* d'Eiximenis, en l'*Spill* de Roig... Trobem la influència del bestiari en les cavalleries de Blandín, de Tirant i de Curial, en la poesia de Corella, de March o de Febrer i en tantes d'altres obres que ens arriben exemplificades a través de les anotacions de la curadora de l'edició.

Al mig de l'exemplar, es gaudeix d'una esplèndida mostra de làmines que exposen alguns dels aspectes físics de les bestioles amb què ens toparem al llarg del *Bestiari Medieval*: abella, gall, corb, lleó, sirena, àspid, tigre, unicorn, pantera, pelicà, castor, cigonya, balena, rabosa, fènix o elefant, delicioses miniatures provinents de manuscrits de la Universitat d'Aberdeen, la Biblioteca Nacional d'Holanda, la British Library de Londres i la Biblioteca Municipal de Chalon-sur-Saône (França).

A partir de la pàgina 97 i fins a la 177 van solcant les pàgines totes les bèsties, mantenint, quasi en tots els casos, la mateixa estructura: nom de l'animal, descripció de la seua naturalesa i comparació d'aquesta naturalesa amb la humana per tal de donar una lliçó moral cristiana. Algunes de les criatures descrites porten inserits *exempla* perquè siga millor entés el pas-

sarge que s'hi exposa, és el cas, per exemple, del llop. L'estructura mena a pensar que, efectivament com diu l'autora a l'estudi, els bestiaris serviren per a la instrucció dels frares predicadors que, amb aquesta eina, podrien explicar de manera didàctica aspectes teològics reservats sols per a uns pocs. S'arrodoneix el *Bestiari Medieval* amb un apèndix que són les amplificacions i modificacions del manuscrit B.

En poques paraules, el *Bestiari Medieval* és una petita joia de les lletres catalanes que brilla amb llum pròpia en apropar-nos unes feres amables o malagradeses que no deixen impassible ni a l'investigador, ni a l'estudiant que s'hi atansa. És una manera original i divertida d'arribar a una literatura tant llunyana per a un lector modern que no s'hi dedique; Llúcia Martín ens aproxima la prosa didàctica i moral però a través d'uns animals descrits de forma fantàstica o real, als quals segueix una explicació de la seua naturalesa amb clara correspondència amb la dualitat de les accions humanes: amb el bé i el mal que tots alberguem. Comprat i debatut, animals quimèrics o tangibles van barrejant-se en aquestes planes d'una manera agradosa i lleugera que fa que de colp i volta te n'adones que el llibre s'ha acabat. Llegir i gaudir del *Bestiari Medieval* per a qualsevol de nosaltres, pobres mortals en via de salvació, pot resultar una experiència bestial.

Ressenya del llibre: Joan Santanach Suñol (2021),
Montserrat Roig en el record. Visions i antologia de textos

Héloïse Elisabeth Marie-Vincent GHISLAINE DUCATTEAU

Autoria:

Héloïse Elisabeth Marie-Vincent Ghislaine Ducatteau
Sciences Po Paris Nancy campus, França
<https://orcid.org/0000-0002-0129-9679>
heloise.ducatteau@sciencespo.fr

Citació:

GHISLAINE DUCATTEAU, Héloïse Elisabeth Marie-Vincent (2023). Ressenya del llibre: Joan Santanach Suñol (2021): *Montserrat Roig en el record. Visions i antologia de textos*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona. *Ítaca. Revista de Filologia*, (14), p. 189-192. <https://doi.org/10.14198/itaca.24930>

Fitxa bibliogràfica:

Santanach Suñol, Joan (Ed.) (2021): *Montserrat Roig en el record. Visions i antologia de textos*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 66 p., ISBN: 978-84-9168-697-2.
<http://hdl.handle.net/2445/177213>

Paraules clau:

Montserrat Roig, literatura catalana contemporània, prosa contemporània catalana

Rebut: 01/04/2023, **Acceptat:** 16/05/2023

Montserrat lehen izena Espainiatik kanpo ere hispanofi-loek eta katalanofi-loek ezagutzen badute ere, gutxiago ezagutzen dute Montserrat Roig i Fransitorra idazlearena, gehienetan Montserrat Roig izenez aipatua. Dударik gabe, 1991n berrogeita bost urterekin, nahiko gazte, bularreko minbiziak jota hil izanarekindago lotuta. Bere lanetako bat bakarrik itzuli da frantsesera: *Le chant de la jeunesse (Gaztaroaren abestia)* ipuin bilduma, 1993an Verdier-rek, atzerriko literaturan espezializatutako Pariseko argitaletxeak, argitaratu zuen Marie Jose Castaing itzultzaileari esker. Hala ere, frantsesez idatzita dagoen doktorego tesi bat eskaini zaio. Bere bost eleberriak prisma narratologiko eta historikopean hurbiltzen ditu. 2004an Odile Courtois-en laguntza jaso zuen Parisen, Sorbona Unibertsitatean aritzen zen Marie Claire Zimmermann-en gainbegiratzeaz baliatu ondoren. Montserrat Roig beste doktorego tesi batzuetan ere

**Montserrat
Roig**
en el record
Visions i antologia de textos

Edició de Joan Santanach Suñol



jorratzen da: Roxana Nadim-en Bartzelonari buruz izenekoan, François Niubo katalanezko hizkuntza informala arazoari buruzkoan, Josep Vidal Arráez-en didaktikan, Aymeric Rollet-en antzerki ikasketetan. Hauxe gain, José Manuel Caballero Bonald idazleari eskainitako eta Ismaël Chaigné-k idatzitako tesi batek ere aipatzen du. Gure idazle katalana ingelese apur bat gehiago itzuli da: aipatutako lanaren ingelesezko itzulpenak 2022ko Errepublikako Kontzientzia Saria irabazi zuen, eta bere *Reivindicació de la senyora Clito Mestres (Clito Mestres andrearen erreibindikazioa)* piezaren itzulpena egin zuten 1997an, Kanadako Saskatton-en. Idazleak kanpoan izandako harrera, zoritxarrez, ez da liburuan batere jorratzen.

Izenburuak dioen bezala, liburuak egileari buruzko ikuspuntu desberdinak aurkezten ditu lehenik bere testuen antologia bat eskaini aurretik. Bere lana jabari publikoan sartzen denean, interes handiagoa espero dezakegu. Zoritxarrez, oraindik hainbat hamarkada itxaron behar dugu. Hitzaurrea Joan Guàrdia Olmos-ek, Bartzelonako Unibertsitateko errektoreak, idatzi du, besteak beste, 2021eko Emakumearen Egunaren harira idazlearen lanaren pasarteak irakurri baitzituzten fakultate historikoan. Gure hitzaurreak zehazten du testuen zati handi bat berrargitaratu behar zela liburu-dendetan jada eskura ez zeudelako. Bazterketa hori bere genero femeninoari zor zaio bere ustez.

Anna Maria Villalongak, gure idazlearen adituak, bere biografiaz hitz egiten digu. Bere konpromiso feministak eta letrekiko zaletasunak ez daude kasualitatearekin lotutarik: bere aita, Tomàs Roig i Llop, abokatua eta idazlea zen eta bere ama, Albina Fransitorra i Alenyàk, kausa feministan parte hartu zuen eta berandu ikasi zuen filologia. Montserraten ikaske-tek frankismoaren aurkako jarrerari hasiera eman diote ikasle sindikatu demokratikoaren *Caputxinadaren* bitartez. Hogeita bost urterekin, *Víctor Català* saria irabazi zuen eta hurrengo urtean Bristolera joan zen hegazkinez katalan irakurle. Itzultzean, ez zuen distira egiten jarraitu literatura egile gisa soilik, kazetari gisa ere *Serra d'Or*, *Destino* eta *Jano* aldizkarietan. Haren talentua historiografian haratago doa nazien kanpamentuetako katalanei buruzko liburu-erreportaje baten bitartez eta Bigarren Mundu Gerran Leningradori buruzko beste bat. Inoiz, ordea, ez du bere burua historialaritzat jo. Bere bizitzaren amaieran, beraz, Montserratek autobiografiaz, antzerkiaz eta saiakeraz betetako istorio laburren generoari eskaini zion. Villalonga ezkutuan hurbiltzen da gure gusturako Neus Real-ek

egindako harrerari, zeinak musikaltasuna nabarmendu du bere hainbat istoriotan.

Beste espezialista batek, Anna Ballbonak, kazetaritza ekoizpenean dihardu, literatura ekoizpenetik bereiztezina. Deigarria da Bartzelonari buruz zuen ikuspegia, bere garaiaz, eskuineko familiatik ezkerreko borroketara igarotakoa aberasten duten elkarrizketa eta artikuluetan oinarritzen da. Elkarrizketen zati bat Montserrat Roig-en bizitzari buruzkoa da beste zati bat post mortem bere amarekin, Albina Fransitorrarekin, eta bere laguna den Pilar Aymerich Anna Ballbonarekin. Montserraten bi ezaugarri nabarmentzen dira: argitasuna eta umorea.

Gure beste adituak, Queralt Solék, Montserraten eta Historiaren arteko harremana du ardatz. Montserrat-en aipu batean oinarritzen da, zeinaren arabera, artisten eta kazetarien betebeharra memoria kolektiboaren pasarte ilunak azaleratzea zen. Beste lan historiko bat eztabaidatzen da: Hungarian erbesteratu den Rafael Vidiella politikari katalanari buruzkoa.

Gainerako liburuaren erdia hartzen duen antologiak hamaika testu labur biltzen ditu. Idazleak ehundutako testuartekotasuna balioesteko aukera ematen digu (*Digues que m'estimes encara que sigui mentira* (*Esan maite nauzula gezurra bada ere*)-ren bitartez, Mercè Rododera ospetsuenen oihartzunarekin eta Rousseau gogorarazten duen *Un pensament de sal, un pessic de pebre* (*Gatz pentsamendu bat, piper pixka bat*)-ren bitartez. Egilearen ikerketan sakontzeko bibliografiarik ez egotea damutzen dugu, horietako asko daudenean. Francés Díez (2005: 97-115), Julià (2012: 213-225), Łuczak (2013: 105-117), Nichols (2006: 547-552) edo Carme Riera (2010: 7-17) aipatzea nahikoa da.

ERREFERENTZIA BIBLIOGRAFIKOAK

FRANCÉS DÍEZ, Maria Àngels (2005): «Finestra endins i enfora: sobre algunes protagonistes de Montserrat Roig», *Feminismo/s*, núm. 5, p. 97-115. <http://dx.doi.org/10.14198/fem.2005.5.07>

JULIÀ, Lluïsa (2012): «La mirada literaria de Montserrat Roig, *Digues que m'estimes encara que sigui mentida*», *Lectora: Revista De Dones I Textualitat*, núm. 18, p. 213—225. <https://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/7263>

- ŁUCZAK, Barbara (2013): «Ciudad y texto: leyendo a Montserrat Roig en compañía de Cristina de Pizán», *Studia Romanica Posnaniensia*, núm. 40/2, p. 105-117. <https://doi.org/10.14746/strop.2013.402.008>
- NICHOLS, Geraldine Cleary (2006): «Això era i no era: mito y memoria en Montserrat Roig», *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, núm. 182, p. 547-552. <https://doi.org/10.3989/arbor.2006.i720.50>
- RIERA, Carme (2010): «Montserrat Roig: una altra mirada de Barcelona», *Lectora: Revista De Dones I Textualitat*, núm. 1, p. 7—17. <https://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/6406>
- ROIG I FRANSITORRA, Montserrat (1993): *Le chant de la jeunesse*, Lagrasse, Verdier.
- ROIG I FRANSITORRA, Montserrat (1992): *Reivindicació de la senyora Clito Mestres*, Barcelona, Edicions 62.

Ressenya del llibre: Joan Gomila Pere (2022), *L'obra folklòrica d'Isidor Macabich*

Tània MUÑOZ MARZÀ

Autoria:

Tània Muñoz Marzá
Universitat Rovira i Virgili, Espanya
<https://orcid.org/0000-0001-7399-6644>
tania.munoz@urv.cat

Citació:

MUÑOZ MARZÀ, Tània (2023). Ressenya del llibre: Joan Gomila Pere (2022), *L'obra folklòrica d'Isidor Macabich*. Eivissa: Miquel Costa editor. *Ítaca. Revista de Filologia*, (14), p. 193-196.
<https://doi.org/10.14198/itaca.25145>

Fitxa bibliogràfica:

Gomila Pere, Joan (2022): *L'obra folklòrica d'Isidor Macabich*. Eivissa: Miquel Costa Editor. 149 p., ISBN 978-84-92951-57-4

Paraules clau:

folklore català, etnopoètica, literatura popular catalana

Rebut: 08/05/2023, **Acceptat:** 16/05/2023



Isidor Macabich i Llobet va ser un d'aquells savis, que durant el segle XX va plasmar l'estima que sentia per la seua terra, Eivissa, a través de l'estudi del passat i el patrimoni de l'illa. La seua història de dedicació és comuna a molts erudits locals, escorcolladors d'arxiu i escoltadors de velles històries. Homes que, sovint sense tenir gaire suport i amb una formació limitada, van ser pioners en la recerca gràcies a una perseverança, que no podem deixar caure en l'oblit. El llibre escrit per Joan Gomila Pere, *L'Obra Folklorica d'Isidor Macabich*, té com a objectiu, precisament, aprofundir en el coneixement que tenim de la trajectòria vital i professional de Macabich, lligada indefectiblement als temps que va viure i que se centra en el seu vessant com a folklorista.

Macabich, capellà nascut l'any 1883 a Eivissa, va ser un home veritablement polifacètic: arxiver, cronista, eclesiàstic, folklorista, historiador, periodista, poeta i professor. En consonància amb aquest perfil, la seua obra és ingent i molt variada, tot i que predominen els estudis de caire historiogràfic, fins el punt que Macabich concep el folklore justament com a comple-



ment d'aquests estudis. Gràcies als treballs precedents d'Isidor Marí, Marià Villangómez, Felip Cirer, Marià Torres, Caterina Valriu o Fanny Tur, coneixiem la figura i l'obra de Macabich en el context de les illes Balears, així com la seua relació amb altres intel·lectuals com Marià Aguiló, Francesc de Borja Moll o Antoni Maria Alcover. En l'àmbit del folklore, el llibre *Història de la literatura popular catalana* (2018), ja recull una síntesi de l'aportació de Macabich en aquest camp. Això no obstant, val a dir que l'obra de Gomila és capdavantera, ja que fins el moment no existia un treball que analitzés extensament les seues aportacions com a precursor de l'estudi del folklore eivissenc. A més de l'interès que pot suscitar la figura mateixa i obra de l'erudit, *L'obra folklòrica d'Isidor Macabich*, presenta un altre al·licient, ja que originàriament, aquest estudi va ser presentat com a treball de fi de grau pel seu autor, Joan Gomila Pere. Així, els bons resultats que va obtenir aquest treball acadèmic, que va ser tutoritzat per Caterina Valriu, han propiciat la publicació en forma de llibre de la primera incursió en la recerca d'aquest jove professor. Per tant, aquesta obra pot ser el punt de partida de futurs estudis del propi Gomila o d'altres investigadors interessats en el tema.

De fet, l'anàlisi dels materials recopilats per un determinat folklorista és un dels plantejaments més arrelats en els estudis de folklore i etnopoètica a casa nostra. Així, la majoria dels folkloristes en actiu s'han dedicat en un moment o altre, sovint al principi de la seua carrera investigadora, a la transcripció, catalogació i estudi del corpus de materials recollits per un company predecessor. En són un bon exemple *La catalogació de les rondalles de mossèn Alcover com a introducció a llur estudi*, tesi doctoral de Josep Antoni Grimalt (1975); *Aproximació a la rondallística de Joan Amades: catalogació i fonts*, tesi de llicenciatura de Carme Oriol (1984); *El Rondallari Aguiló. Transcripció, catalogació i estudi introductori*, tesi doctoral de Jaume Guiscafré (2006); *Cels Gomis i Mestre: biografia i narrativa folklòrica*, tesi doctoral d'Emili Samper (2013); *Adelaida Ferré i Gomis, folklorista. Edició, catalogació i estudi del seu corpus rondallístic*, tesi doctoral de Laura Villalba (2014). Més recentment s'ha publicat *Eusebi Ribas Vallespinosa, prevere i folklorista. Contribució a la història del folklore català (1874-1959)*, tesi doctoral d'Albert Oliva Ramal (2020) i *El corpus de rondalles de Mallorca d'Antoni M. Peña i l'Arxiduc Lluís Salvador d'Àustria-Toscana: edició, catalogació i estudi*, de Caterina Valriu (2021). Aquesta línia sembla no haver-se esgotat encara. No només perquè sempre apareixen noves preguntes i plantejaments, sinó

també perquè encara queden personatges poc coneguts amb trajectòries i materials per descobrir, tal com queda palès en el cas de Macabich.

Respecte a l'estructura de *L'obra folklòrica d'Isidor Macabich*, es distingeixen dues parts. Per una banda, després del pròleg de Fanny Tur i una breu i encertada justificació sobre la figura de Macabich, l'autor dedica la part introductòria al context folklòric, social i cultural en què Isidor Macabich va desenvolupar la seua trajectòria. A continuació, també es presenta un capítol dedicat a la seua biografia i obra. La segona part és la més extensa i representa el cos central del llibre. Ací l'autor ha classificat i comentat les aportacions i materials de folklore que Macabich va produir al llarg del temps, a partir d'un sistema descriptiu de fitxes. Aquestes fitxes s'organitzen segons les obres publicades per Macabich: *Mots de bona cristiandat* (1918); Volum IV de la *Historia de Ibiza* (1967) i *Romancer tradicional eivissenc* (1954). Per últim, Gomila escriu les conclusions pertinents i aporta la bibliografia emprada així com uns annexos en què destaca especialment l'entrevista que l'autor realitza a Isidor Marí. El professor i sociolingüista Marí, té un lligam intel·lectual i personal amb Macabich, ja que va ser el seu fillol i té els drets de les seues obres.

La figura del clergue eivissenc i la seua obra folklòrica es perfilen amb més precisió gràcies, justament, a la contextualització de la seua trajectòria, que l'autor emmarca en la Renaixença. Resulta interessant entendre com aquest moviment es desenvolupa a les illes d'Eivissa i Formentera de manera més tardana i feble. La majoria de la població d'aquestes illes és, a principis de segle, rural i analfabeta i pràcticament no hi ha una burgesia que s'interesse per la cultura.

Igualment, Gomila destaca els encerts de Macabich, però també les seues contradiccions. Macabich estima la seua terra i la llengua. És un treballador infatigable, que manté una relació propera amb molts intel·lectuals de l'època i sovint utilitza el dialecte eivissenc en els seus escrits. No per casualitat, recopila materials del folklore en què la llengua pròpia, oral i viva, es manifesta amb tota la seua riquesa. Tanmateix, la seua formació és limitada. A més, es veu influït per la situació de disglòssia que es viu a l'illa, motiu pel qual escriu una part important de la seua obra en castellà. Aquest és el cas d'*Historia de Ibiza*, la seua obra més important. Les seues mancances també afecten la manera en què organitza els materials i el rigor amb què tracta les fonts orals. Així ho explica Gomila: «El seu sistema de treball era

molt rudimentari, la visió de conjunt és poc sistemàtica i certs aspectes són indubtablement millorables» (p. 32).

De fet, aquestes limitacions fan especialment necessari un treball de sistematització que Joan Gomila ha encetat amb aquest llibre. Macabich va recopilar materials molt variats: fórmules, llegendes, rondalles, succeïts, cançons, oracions, supersticions, creences, etc. La tasca de catalogar cada material segons el gènere corresponent és un dels encerts de Gomila, tot i que el fet que probablement no disposara dels materials originals a l'hora que accedeix al seu comentari, no afavoreix la lectura i comprensió del llibre. En qualsevol cas, no avancem un camí que tot just acaba de començar. En canvi, cal valorar convenientment aquest llibre com ara una primera —i esperem que no darrera— incursió de Gomila en el món del polifacètic Isidor Macabich i la seua visió d'una bella illa del Mediterrani.

Ressenya del llibre: Robert Martínez-Carrasco i
Julia Haba-Osca (ed.) (2022),
Gèneres a la frontera del cànon.
Una aproximació a la literatura il·lustrada i la seua traducció

Robert MARCH TORTAJADA

Autoria:

Robert March Tortajada
Universitat de València, Espanya
<https://orcid.org/0009-0001-6529-8835>
robert.march@uves

Citació:

MARCH TORTAJADA, Robert (2023). Ressenya del llibre: Robert Martínez-Carrasco i Julia Haba-Osca (ed.) (2022), *Gèneres a la frontera del cànon. Una aproximació a la literatura il·lustrada i la seua traducció*. Benicarló: Onada Edicions. *Ítaca. Revista de Filologia*, (14), p. 197-200. <https://doi.org/10.14198/itaca.25056>

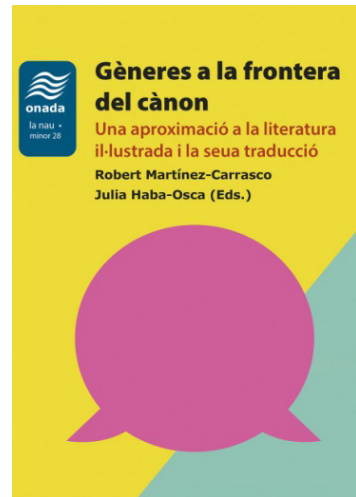
Fitxa bibliogràfica:

Martínez-Carrasco, Robert (UJI) i Haba-Osca, Julia (UV) (ed.) (2022): *Gèneres a la frontera del cànon. Una aproximació a la literatura il·lustrada i la seua traducció*. Benicarló: Onada Edicions. ISBN 978-84-18634-64-2

Paraules clau:

cànon literari, literatura il·lustrada, traducció literària

Rebut: 04/05/2023, **Acceptat:** 16/05/2023



Entre les Humanitats i les Ciències Socials, l'obra polifònica *Gèneres a la frontera del cànon. Una aproximació a la literatura il·lustrada i la seua traducció* ens presenta un compendi de propostes sobre les possibilitats de tots els gèneres literaris incloses en la literatura il·lustrada. Els seus editors, Robert Martínez-Carrasco (UJI) i Julia Haba-Osca (UV), han reunit investigadors i investigadores procedents de diferents disciplines amb l'objectiu de fomentar la visibilitat del llibre il·lustrat i el còmic com a elements amb personalitat pròpia, per tal d'aportar una lectura que no només és narrativa, sinó també visual. En cada capítol, l'obra aprofundeix en la idiosincràsia d'aquests formats literaris, tradicionalment situats en la perifèria del cànon

Aquest treball és subjecte a una llicència de Reconeixement 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

©2023 Robert March Tortajada



literari. A més, el volum està dedicat al concepte de *frontera* (física, però també metafòrica) com a element vertebrador dins de l'univers il·lustrat, cosa que ens permet qüestionar la societat que ens envolta i, alhora, ens fa reflexionar al voltant del poder i les formes de dominació i, per tant, sobre els processos hegemònics, que estan ben presents en l'actualitat.

Quant a l'estructura, el volum es divideix en tres eixos temàtics. En primer lloc, el bloc «Paraula» destaca diferents aportacions interlingüístiques i literàries en els llibres il·lustrats i els còmics. Seguidament, el segon, «Imatge», aprofundeix en el vessant gràfic del gènere. Darrerament, en «Interseccions i aplicacions» s'estudien quines aplicacions s'hi poden fer servir en contextos educatius.

Així, amb «Tangencialitats entre mitjans d'expressió artística a partir de la multimodalitat: el cas de les adaptacions de textos literaris en còmic», Eduard Baile aposta per una visió de la lectura que pensa el còmic com a eina per a trencar el paradigma tradicional en termes exclusivament verbals, atesa la varietat d'estímuls a què estan sotmesos actualment els lectors més joves. En «La representació de l'oralitat en el còmic. Anotacions breus sobre la seua traducció», Francisco Rodríguez reflexiona sobre la complexitat dels llenguatges del còmic per a traslladar l'oralitat prefabricada, tot just, a través d'elements lingüístics i paralingüístics. A partir d'aquesta premissa, l'article afegeix una capa extra de complexitat que ens demana per qüestionar-nos al voltant de la traducció d'una oralitat a un altre idioma. En aquesta línia, en «On habita la memòria: *La casa* (2015) de Paco Roca», Sergio García Guillem indaga en l'univers del creador valencià, en les fronteres visibles i invisibles, en el dolor i la nostàlgia, que es conjuminen amb els records més íntims i personals, açò és, la figura del pare, el pas del temps i el dol.

En el segon apartat, trobem propostes com la d'Alberto Prieto Aguaza, que és l'encarregat d'obrir aquest eix temàtic. Així, en «Juanan Requena, l'habitant de la frontera. Una aproximació a la seua obra a partir del *limes* d'Eugenio Trías», ens parla de la fotografia, concretament, de l'obra de Requena com a art en la frontissa entre la pintura i la literatura. En «Mafalda i Mònica: dues xiquetes il·lustrades i frontereres a Sud-amèrica», Almir de Souza Pacheco i Karla Mazarelo Maciel Pacheco reflexionen sobre l'origen del còmic a Sud-amèrica, particularment, a Argentina i Brasil. La tercera contribució d'aquest bloc, «Cinema d'animació i fronteres», de Miguel Vidal Ortega i Beatriz Herráiz Zornoza, explora el model d'animació que

es va generar als països del bloc comunista després de la Segona Guerra Mundial i la posterior Guerra Freda, amb particular èmfasi en les formes d'animació contemporània, que embasta la imaginació, la guerra i l'exili.

Per acabar, els últims capítols presenten un vessant educatiu i aplicat. Així, en «Fronteres i alteritat positiva en la classe d'anglès com a llengua estrangera en educació infantil a través d'*Another*», Rocío Domene-Benito, mitjançant la literatura il·lustrada, ens trasllada a les aules d'educació primària com a espais per a treballar el procés i les competències en llengua estrangera. Una proposta similar és «El viatge d'un macarró: el còmic com a recurs didàctic en els estudis de Biologia i Geologia de 3r d'ESO», de Joan Peredo Hernández, que reflexiona al voltant d'un còmic realitzat pels seus alumnes, amb la intenció de treballar transversalment els continguts de Biologia i Geologia en l'ensenyament secundari. Finalment, amb «L'àlbum il·lustrat com a recurs per a trencar fronteres: estudi de casos en les aules de 5è de primària i 2n d'ESO», Sheyla Ros Fenollosa i Andrés Giner Latorre fan servir l'àlbum il·lustrat per a incidir en la formació lectora i literària.

Des de perspectives i finalitats diferents, comprovem que aquestes propostes són una mostra de les possibilitats que ofereix la literatura il·lustrada. El volum demostra que el llibre il·lustrat i el còmic són formats ben vius, que fomenten el desenvolupament de les multiliteracitats entre lectors i les lectores, però també, el pensament crític, la imaginació i la creativitat. A més, les propostes esmentades proporcionen una amalgama que, al nostre parer, assenyalen la transversalitat com a via per a l'èxit, bé siga acadèmic, literari o investigador. Cal no oblidar que el llibre aborda una temàtica actual, la frontera, en què el text i la imatge no deixen d'interactuar. En definitiva, *Gèneres a la frontera del cànon. Una aproximació a la literatura il·lustrada i la seua traducció* és una obra d'interès per als lectors, però també per als professionals de l'educació, la recerca acadèmica, les arts, el disseny i, per descomptat, per a les Humanitats i les Ciències Socials. Esperem que aquesta primera aproximació no siga l'última.

