

CONTRA ELS LÍMITS

Les reescriptures
de la dictadura franquista

*Josep-Vicent Garcia Raffi, Marta López Vilar
i Ramon X. Rosselló (eds.)*



CONTRA ELS LÍMITS
LES REESCRPTURES
DE LA DICTADURA FRANQUISTA

CONTRA ELS LÍMITS
LES REESCRIPTURES
DE LA DICTADURA FRANQUISTA

Josep-Vicent Garcia Raffi, Marta López Vilar
i Ramon X. Rosselló (eds.)

Aquest llibre s'ha publicat amb la col·laboració de la Conselleria d'Educació, Cultura, Universitats i Ocupació de la Generalitat Valenciana: Projecte CIAICO/2021/143 «Les relacions hipertextuals en la literatura catalana (1939-1983)».



Aquesta obra està sota una Llicència Creative Commons Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada 4.0 Internacional.

© Dels textos: els autors, 2025

© D'aquesta edició: Publicacions de la Universitat de València, 2025

Coordinació editorial: Maite Simón

Maquetació: Celso Hernández de la Figuera

Disseny de la coberta: Celso Hernández de la Figuera sobre fons de Javier Hernández

ISBN: 978-84-1118-597-4 (paper)

ISBN: 978-84-1118-598-1 (PDF)

DOI: <https://doi.org/10.7203/PUV-OA-9788411185981>

Edició digital

ÍNDIX

PRÒLEG. (Re)escriure en temps d'exilis i censura o els glops amargs, <i>Josep-Vicent Garcia Raffi, Marta López Vilar i Ramon X. Rosselló</i>	9
---	---

I

ESTUDIS SOBRE L'EXILI

«Dialogizar el exilio». El exilio republicano de 1939 y la transnacionalidad literaria <i>Fernando Larraz</i>	17
Exili i censura en la literatura catalana posterior a 1939: alguns casos de reescriptura <i>Lluís Agustí i Lluís Quintana Trias</i>	31
Odisseu com a representació de l'exiliat en la poesia catalana <i>Marta López Vilar</i>	47
Azorín en París (1936-1939): una poética del exilio <i>Francisco Fuster</i>	61
Reescriptures des de l'exili: de la lírica nàhuatl a l'obra poètica de Josep Carner <i>J. Àngel Cano Mateu</i>	73
«En el fondo todo seguía igual». La reinterpretación estético-ideológica de <i>Tirano Banderas</i> y <i>El Señor Presidente</i> en <i>Muertes de perro</i> (1958), de Francisco Ayala <i>Andrea Durán Rebollo</i>	87
La censura de <i>La lluna mor amb aigua</i> d'Agustí Bartra: arbitrariedad i expurgació moral <i>Josep-Vicent Garcia Raffi</i>	101

II
ESTUDIS SOBRE LA CENSURA

Censura i resistència cultural valencianista a la revista <i>Pensat i fet</i> . El número perdut de 1946 <i>Jesús Peris Llorca</i>	119
De <i>Madame Dillon</i> a <i>L'hereva de Dona Obdúlia</i> , de Llorenç Villalonga: les reescriptures d'una novel·la prohibida per la censura franquista <i>Pere Rosselló Bover</i>	131
Censura i reescriptura: d' <i>El cel no és transparent</i> a <i>La pluja als vidres</i> <i>Vicent Simbor</i>	147
L'impacte de la censura en <i>Raimon</i> de Joan Fuster <i>Xavier Hernández-i-Garcia</i>	159
<i>Il Braghettonne</i> : col·lació entre les dues versions d' <i>Els Lluïsos</i> de Jordi Coca <i>Francesco Ardolino</i>	175
La censura en <i>De mica en mica s'omple la pica</i> , de Jaume Fuster <i>Gonçal López-Pampló</i>	187
La censura en el teatre independent valencià: cap a un teatre invisibilitzat o mutilat <i>Ramon X. Rosselló</i>	201
Pedrolo silenciats: apunts de censura en passatges catalanistes <i>Joana Valentines Cuadrat</i>	215
Ratllats de vermell i disminuïts de lletra. L'expurgació moral en la narrativa de Manuel de Pedrolo <i>Carme Gregori Soldevila</i>	227
Estudi i acarament de les edicions censurades i restaurades de <i>Temps obert</i> , de Manuel de Pedrolo <i>Alex Moreno Mulet</i>	243
EPÍLEG. L'impacte de la censura franquista sobre la literatura catalana. Anotacions personals, <i>Gabriel Janer Manila</i>	255
AUTORIES	275

PRÒLEG

(RE)ESCRIURE EN TEMPS D'EXILIS I CENSURA

O ELS GLOPS AMARGS

*Josep-Vicent Garcia Raffi,
Marta López Vilar i Ramon X. Rosselló*

Ben mirat potser és preferible dir una mica ara que esperar a dir-ho tot el dia de demà, quan les circumstàncies ja seran unes altres [...]. Sigui com sigui, la nostra posició és poc envejable i sovint resulta que allò que hauria d'ésser una satisfacció –la publicació d'un llibre– es converteix en un glop amarg.

MANUEL DE PEDROLO,
Carta a Jordi Arbonès (27 de desembre de 1967)¹

El llibre que teniu a les mans és resultat del projecte d'investigació «Les relacions hipertextuals en la literatura catalana (1939-1983)», subvencionat per la Generalitat Valenciana amb el codi CIAICO/2021/143, el qual s'ha portat a terme entre 2022 i 2024. Aquest és la continuació d'un projecte anterior centrat en el període que va del Modernisme a 1939, tots dos sota la direcció de Carme Gregori, sobre una temàtica que ha tingut com a referent fonamental l'obra *Palimpsestes* (1982), de Gérard Genette.²

1. Fragment extret de l'*Epistolari Jordi Arbonès Manuel Pedrolo*, publicat el 2011 per Punctum i GETCC, a cura de M. Elena Carné (p. 37).

2. Anteriorment, aquest equip investigador ja comptava amb experiència en un tipus concret d'hipertextualitat, la denominada ironia hipertextual, treballada en els projectes previs dedicats als usos de la ironia en la literatura contemporània, en línia: <<https://www.uv.es/ironialitcat/>>.

Aquest segon projecte sobre la hipertextualitat, a més d'articles i monogràfics per a diferents revistes,³ ha donat lloc a tres llibres, el primer dels quals ha estat *Escriure és reescriure. Anàlisi i testimonis en la literatura actual* (Editorial Tirant Lo Blanch, 2023), a càrrec dels col·legues Francesco Ardolino, Carme Gregori, Gonçal López-Pampló i Pere Rosselló. Editat per Xavier Hernández-i-Garcia i Gonçal López-Pampló, tenim *En altres paraules. La intermedialitat en la literatura catalana contemporània* (Edition Reichenberger, 2024), amb el qual s'ha ampliat l'àmbit estricte de la hipertextualitat cap a altres arts i altres metodologies.

En aquest tercer llibre, i atenent el període en què s'emmarca el projecte, l'objecte d'estudi s'ha dirigit a les reescriptures literàries que foren condicionades pel context de la Guerra Civil i la dictadura franquista, amb una doble línia d'investigació. Així, hi trobareu divuit capítols en els quals, per una banda, s'analitza l'abast de les tisores de la censura i els resultats literaris que se'n deriven en obres de qualsevol gènere (poesia, narrativa, teatre o assaig), amb estudis que s'acosten a les versions mutilades imposades per la censura en relació amb els textos originals, que en alguns casos han estat recuperats editorialment o que romanen a arxius personals o com a part dels expedients de censura. En aquest sentit, l'Archivo General de la Administración (AGA) d'Alcalá de Henares té una presència rellevant al volum, ja que és la gran base de dades de la censura franquista i, per tant, una part de les investigacions recollides han partit de la consulta dels seus expedients. Per una altra banda, hi ha capítols dedicats a hipertextualitats vinculades a l'experiència de l'exili, que en certs casos tenen com a base les cultures dels països de destinació dels escriptors exiliats, on trobem versions de mites, obres o temes de les cultures dels llocs d'acollida incorporats a la literatura dels exiliats.

Així doncs, exili i censura esdevenen els dos eixos vertebradors d'aquest llibre, al qual fan aportacions la majoria dels membres del projecte d'investigació, tant de la Universitat de València (Àngel Cano, Josep-Vicent Garcia Raffi, Carme Gregori, Xavier Hernández-i-Garcia, Gonçal López-Pampló, Ramon X. Rosselló i Vicent Simbor) com d'altres universitats (Francesco Ardolino, Marta López Vilar, Lluís Quintana –acompanyat per Lluís Agustí– i Pere Rosselló). Alhora, hem volgut incorporar-hi estudis d'altres investigadors que s'han acostat a aquest camp en la literatura catalana, com Àlex Moreno i Joana Valentines; que provenen d'altres àrees

3. Respecte als monogràfics, a hores d'ara s'han publicat «Versions d'autor: una reescriptura personal» a *Catalonia*, 32 (2023); «El trencadís de la paraula: reescriptures en la literatura contemporània i actual», a *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, 29 (2024), i «Hypertextual writings in Catalan Literature (1939-1983)», a *Interlitteraria*, 29-2 (2024). Es troba en premsa «Prácticas de reescriptura en la literatura catalana contemporánea», a *Revista Chilena de Literatura* (2025).

d'investigació, com Francisco Fuster o Jesús Peris Llorca, o que han centrat els seus treballs en escriptors de llengua espanyola, com Fernando Larraz, figura rellevant en els estudis sobre censura i exili, o Andrea Durán. A més, i per tancar el llibre, s'ha buscat el testimoni directe d'un escriptor que va patir els efectes de la censura en la seua obra, com és el cas del mallorquí Gabriel Janer Manila.

Comencem amb una primera part en què les experiències de l'exili i les relacions entre exili i censura són el centre d'atenció. Larraz, partint del concepte de «dialogizar el exilio» de Francisco Caudet, aborda l'evolució de la literatura de l'exili, des del discurs nacionalista dominant en els primers anys fins a la introducció de problemàtiques i temes dels països d'acollida. Aquesta evolució, segons l'autor, fa de l'exili una oportunitat de crear un cànon alternatiu a partir d'aquesta literatura que oferí una mirada a l'alteritat. Per la seua banda, Agustí i Quintana analitzen els mecanismes de reescriptura en obres d'exiliats confrontades amb la censura franquista: Lluís Nicolau d'Olwer, Pere Calders, Odó Hurtado i Artur Bladé Desumvila. Es constaten prohibicions totals, parcials, procediments de reescriptures a partir d'eliminacions sense i amb esmenes, i incorporacions forçades alienes als autors, entre d'altres.

López Vilar exposa com la figura homèrica d'Odisseu ha estat representació literària i de pensament en la poesia catalana de l'exili. La seua investigació se centra en els llibres *Món d'Ulisses* (1947), de Mercè Rodoreda, *Elegies de Bierville* (segona edició de 1949), de Carles Riba, i *Odisseu* (1953), d'Agustí Bartra. L'heroi homèric serà, doncs, un transsumpte de la recerca del sentit, de la pàtria perduda i de l'absolut no només des d'un punt de vista poètic, sinó també vital i metafísic.

El capítol de Fuster descriu com Azorín, després de marxar a l'exili parisenc arran del colp d'estat de 1936, escriu *Espanoles en París* (1939), nascut de les seues col·laboracions periòdiques amb el diari *La Prensa*, de Buenos Aires. L'autor fa una anàlisi del context de l'escriptura de l'obra i del plantejament d'una poètica de l'exili tan característica de l'autor valencià. A continuació, Cano presenta la creació, durant el anys d'exili de Josep Carner, d'uns textos d'inspiració mexicana. Específicament, se centra en els «Temes de la lírica nàhuatl», que són variacions de quatre poemes nàhuatls, amb l'objectiu d'analitzar les traduccions de Carner del nàhuatl/espanyol al català i l'exercici de reescriptura per incorporar-les al seu llibre *Absència*.

L'estudi de Durán Rebollo exposa com, després de la tragèdia de la guerra i l'exili, els exiliats representen diferents sistemes dictatorials des de l'estètica de Valle-Inclán i de les novel·les de dictador. En concret, l'autora s'ocupa de la influència de *Tirano Banderas* (Valle-Inclán) i *El Señor Presidente* (Miguel Ángel Asturias) en la novel·la *Muertes de perro*, de Francisco Ayala.

Finalment, Garcia Raffi té com a cas d'estudi *La lluna mor amb aigua*, d'Agustí Bartra, escrita a Mèxic, on l'autor va estar exiliat durant tres dècades. La novel·la va rebre una expurgació moral que afectava especialment els passatges de sexualitat explícita i determinades paraules. La reedició posterior no va incloure totes les supressions censors, i per això el lector actual encara no pot accedir a la lectura completa de l'obra original en català. En canvi, l'edició espanyola de 1973 no va ser censurada perquè ja s'havia autoritzat la importació de la mexicana.

La segona part d'aquest volum se centra en diferents obres i publicacions marcades per la censura i l'autocensura. Comencem amb un cas ben singular, el de la revista *Pensat i Fet*, fundada el 1912, que es convertiria en un espai de resistència cultural valencianista durant la postguerra. De fet, és la primera revista publicada en català després de la Guerra Civil, tot i que el contingut no era només festiu i satíric. La publicació va resistir pressions fortes, això sí, que conduïren a la no publicació del número de l'any 1946. Peris Llorca tracta d'establir el context d'aquest número inexistent i de plantejar una hipòtesi a partir d'algun indici, si més no, sobre els inicis del treball d'edició.

Amb Pere Rosselló ens n'anem a les diverses transformacions de la novel·la *Mme. Dillon*, de Llorenç Villalonga, fins a convertir-se en *L'hereva de dona Obdúlia o Les temptacions*, tot centrant-se en la influència que la censura va tenir en aquestes reescriptures, especialment en les que l'autor va realitzar a mà sobre un exemplar del llibre editat el 1937 i que no aconseguí obtenir l'autorització de la censura.

Simbor ens porta a un altre cas en què la censura sobre una obra va generar una reescriptura tan transformadora com per crear un nou text amb un altre títol i extensió. Es tracta de la novel·la *El cel no és transparent*, de Maria Aurèlia Capmany. Després que fou prohibida per la censura el 1949, l'autora començà un treball de reelaboració del text fins a l'any 1963, en què fou publicada amb el títol de *La pluja als vidres*. Simbor estudia el procés incessant de reescriptura hipertextual que va concloure amb aquest nou text, que literàriament és més fluïx que el primer. Una altra manera d'assistir al poder destructor que va exercir la censura.

Hernández-i-Garcia s'endinsa en el terreny de l'assaig. Així, el 1964, l'editorial Alcides va encarregar a Joan Fuster un llibre sobre Raimon per a la col·lecció «Biografies populars». L'editorial, tot i les retallades de la censura, va voler publicar-lo. Malgrat les supressions, el volum va tenir èxit i, durant els anys seixanta i setanta, Fuster rebé diverses ofertes per a elaborar una nova biografia o reeditar l'existent. Fins al 1987, però, no va donar el seu consentiment per a recuperar el llibre dins una antologia del seus escrits sobre Raimon, on es van restituir els passatges censurats.

Per la seua banda, Ardolino ens presenta una anàlisi de les versions de la novel·la *Els Lluïsos*, de Jordi Coca. Aquestes són la de 1971 i la de 1995, amb el títol *Un d'aquells estius (Els Lluïsos)*. La primera versió mostra que l'aparell censor va ser permissiu ja que es limità a algunes esmenes puntuals, sobretot lligades a referències eròtiques o a l'ús de mots vulgars. Malgrat això, la segona versió sí que és resultat de canvis molt més profunds, els quals centren l'interés d'Ardolino.

La censura actuà sobre els textos amb conseqüències imprevisibles de reescriptura, moltes vegades per expurgació de tot tipus com ara dels paratextos previstos en l'edició d'una obra, com és el cas de *De mica en mica s'omple la pica* (1972), de Jaume Fuster. La censura dels paratextos va conduir a la supressió d'un discurs paral·lel sobre la dimensió política de la novel·la policíaca, segons destaca López-Pampló en el seu estudi. En aquesta obra, com en altres, tots els fragments censurats no han estat restituïts en edicions posteriors.

Situats en l'àmbit teatral, Ramon Rosselló ens aproxima a l'impacte que la censura va tenir en l'activitat d'alguns dels grups més destacats del teatre independent valencià, com ara El Rogle i el Grup 49. A més, analitza alguns casos concrets, com el de l'espectacle *Mort el gos, queda la ràbia* (1978), de L'Entaulat Teatre, així com les diferències entre les dues edicions d'*Homenatge a Florentí Montfort*, de Josep Lluís i Rodolf Sirera.

Per acabar aquest segon bloc, comptem amb tres treballs sobre l'obra de Manuel de Pedrolo, un dels escriptors més perseguits per la censura. Valentines comenta passatges significatius censurats per motius polítics exclusivament catalanistes en tres obres (*M'enterro en els fonaments*, *Els elefants són contagiosos* i *Viure a la intempèrie*), a través dels quals il·lustra quins subtemes resultaven víctimes potencials i evidència com la censura afectava allò que l'autor pretenia transmetre.

Gregori planteja que el contingut sexual va ser un dels aspectes més mutilats, fins i tot més que la crítica social o política en algunes obres, des d'una investigació centrada en l'expurgació moral imposada per la Direcció General de Informació i les conseqüències literàries que se'n deriven en tres novel·les: *Cendra per Martina*, *M'enterro en els fonaments* i *Si són roses, floriran*. En tercer lloc, Moreno analitza el recorregut editorial de les obres del cicle novel·lístic *Temps Obert* que van publicar-se censurades durant el franquisme i que van ser restaurades als anys vuitanta i noranta. Així mateix, exposa els resultats obtinguts de la revisió dels mecanoscrits enviats al Ministerio de Informació y Turismo durant la dictadura i dels informes de censura que van fer-se.

Tanquem el volum amb un recorregut per l'experiència amb la censura de l'escriptor Gabriel Janer Manila, centrada en l'edició d'algunes novel·les de finals

dels anys seixanta i primers setanta. Es tracta de *L'Abisme* (1969), *El Silenci* (1970), per a la qual Llorenç Villalonga escriví un pròleg que l'editor no s'atreví a publicar, o *Han plogut panteres* (1971), retocada per Jaume Vidal Alcover i Maria Aurèlia Capmany amb la intenció que el director de l'editorial Nova Terra no s'alarmàs amb les qüestions de sexe. Finalment, l'autor repassa els avatars judicials a què es va veure sotmés pel Jutjat d'Ordre Públic a causa d'uns fragments de *L'agonia dels salzes* (1973).

Amb totes aquestes aportacions hem volgut aprofundir en el coneixement d'una realitat que, si bé ja no forma part del present dels nostres autors i autores, continua demanant atenció i cura si és que volem completar les biografies de textos i llibres nascuts durant el període franquista. Així, junt amb el treball ja dut a terme per investigadors de les diferents literatures de l'Estat, amb la publicació d'aquest llibre –per a nosaltres un glop reparador– ens sumem a la tasca de deixar constància dels complexos processos d'escriptura i d'edició que van viure els escriptors contra uns límits imposats durant massa anys. Uns límits contra la llibertat d'expressió i de creació, al costat de molts altres límits i fronteres que van haver de patir; uns límits que, malauradament, no sempre formen part només del passat dels pobles i de les llengües en aquest segle XXI.

I
ESTUDIS SOBRE L'EXILI

«DIALOGIZAR EL EXILIO»
EL EXILIO REPUBLICANO DE 1939
Y LA TRANSNACIONALIDAD LITERARIA

Fernando Larraz
Universidad de Alcalá

OVIDIANOS Y PLUTARQUIANOS

El poeta Ovidio, desterrado de Roma por Augusto, interpretaba en el siglo I su situación mediante estos versos elegiacos:

Estoy arrojado en el abismo indómito en tiempo invernal y el propio papel se ve salpicado por las azuladas aguas. La tempestad me ataca con furor y se indigna de que yo me atreva a escribir mientras ella está lanzando sus inflexibles amenazas (2008: 40).

Su lamento contrasta con cómo Plutarco, exiliado años después, entendía su exilio:

¿Ves en lo alto este infinito éter que sostiene en su entorno a la tierra en húmedo abrazo? Estas son las fronteras de nuestra patria y nadie es ni desterrado ni extranjero ni ajeno en esas, donde hay el mismo fuego, agua, aire, y son magistrados, administradores y consejeros los mismos: sol, luna y estrella matutina (1996: 278).

Estos fragmentos ejemplifican dos actitudes ante el exilio: la afligida, la de Ovidio, expresión del destierro como malestar, duelo y extrañeza, y la estoica, la

de Plutarco, basada en el cosmopolitismo, que ve el exilio como oportunidad de hallar una casa en cualquier lugar de la Tierra. Claudio Guillén utilizó estas dos actitudes al comienzo de su libro *El sol de los desterrados* para distinguir dos posibles formas de estar en el exilio, a las que llamó ovidiano y plutarqueo. Este segundo talante, el plutarqueo o plutarquiano, según sus palabras,

parte de la contemplación del sol y de los astros, continúa y se desarrolla rumbo a dimensiones universales. Conforme unos hombres y mujeres desterrados y desarraigados contemplan el sol y las estrellas, aprenden a compartir con otros, o a empezar a compartir, un proceso común y un impulso solidario de alcance siempre más amplio —filosófico, o religioso, o político, o poético— (Guillén, 1995: 30).

Frente a esta visión, la actitud de Ovidio «denuncia una pérdida, un empobrecimiento, o hasta una mutilación de la persona en una parte de sí misma o en aquellas funciones que son indivisibles de los demás hombres y de las instituciones sociales» (Guillén, 1995: 30).

Guillén las define como *actitudes*: formas excluyentes de afrontar y de expresar la subjetividad exiliada en relación con el mundo ante el siguiente dilema. O bien asumir el desarraigo como la pérdida por quien lo sufre de toda «raíz o de centro. Está en vilo, sin asentarse en ella. Cortadas sus raíces, no puede arraigarse aquí; prendido del pasado, arrastrado por el futuro, no vive el presente», en palabras de Adolfo Sánchez Vázquez (1977: 201). O bien, por el contrario, asumir ese desarraigo como la posibilidad del trasplante, que llevaría, en palabras de María Zambrano (1995: 14), a ver el exilio «como mi patria, o como una dimensión de una patria desconocida, pero que una vez que se conoce, es irrenunciable». Es este un dilema personal, existencial, ante el exilio, cuya respuesta da lugar a variantes expresadas explícita o implícitamente en las producciones culturales.

Sin embargo, esta diversidad de actitudes ante el destierro trasciende lo estrictamente subjetivo. Tiene connotaciones políticas y estéticas, en tanto que afecta a las posibilidades de intervención de los sujetos sobre la historia y a las formas de expresarla. ¿Acaso es posible mantener una responsabilidad intelectual análoga si se enfrenta la situación de exilio a la manera plutarquiana o a la manera ovidiana?

En tanto que expatriación política, y por tanto diferente de una emigración económica, la definición moderna del exilio incluye un componente de resistencia al régimen expulsor. Se sigue siendo exiliado mientras se actúe contra el tirano que lo ha expulsado a uno. ¿Cómo resisten frente a ese régimen los exiliados ovidianos y los plutarquianos? Los primeros, impidiendo, en la medida de lo

posible, su borrado de la nación y acentuando la objetivación de un modelo de nación diferente del que promueve el régimen que los ha expulsado. Los exiliados plutarquianos, en cambio, tienden a trascender los conflictos políticos de su país para dotarlos de una dimensión moral universalista y, desde esa ejemplaridad, poner en evidencia toda violación de valores universales como la libertad, el humanismo y la justicia.

EXILIO Y NACIONALISMO

En un café del centro de Ciudad de México, todo cambió cuando los refugiados españoles empezaron a reunirse en él a mediados de 1939 y trastornaron el ambiente que había antes de su llegada. El narrador del cuento «La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco» lo explica así:

Varió, ante todo, el tono: en general, antes, nadie alzaba la voz y la paciencia del cliente estaba a la medida del ritmo del servicio. Los refugiados, que llenan el café de la mañana a la noche, sin otro quehacer visible, atruenan: palmadas violentas para llamar al «camarero», psts, oigas estentóreos, protestas, gritos desaforados, inacabables discusiones en alta voz, reniegos, palabras inimaginables públicamente para oídos vernáculos. [...] El hondo resquemor del inesperado y furioso cambio no desapareció nunca. Sufrió el éxodo ajeno como un ejército de ocupación. Los recién llegados no podían suponer —en su absoluta ignorancia americana— el caudal de odio hacia los españoles que surgió de la tierra durante las guerras de Independencia, la Reforma y la Revolución, amasado lo mismo con los beneficios que con las depredaciones (Aub, 1960: 15).

Los refugiados no se dan cuenta de que a su alrededor hay mexicanos: meseros —llamados por ellos *camareros*— y clientes de toda la vida que se comunican con un tono más bajo, y consideran molesto elevar la voz; que no dicen palabrotas ni chistan al camarero cuando quieren llamar su atención. Los refugiados están en México como si estuvieran en Madrid, en Sevilla o en Valencia. No tienen intención de imitar los usos de la sociedad de acogida. Al entrar en un café de México, han reproducido las formas de las tertulias de los cafés españoles. En su caso, el exilio ovidiano no adquiere una deriva elegíaca, sino una tal vez peor: un rechazo a asemejarse al otro —al otro nacional, al mexicano— exagerando su españolidad. ¿Por qué lo hacen? ¿Es solo por inadvertencia, por falta de educación o de empatía? ¿Por viejas inercias coloniales que les dan un prurito de superioridad? ¿Y si la razón fuera otra? ¿Tal vez

considerarían una deslealtad o una merma de su identidad dejar de comportarse a la española, como españoles puros?

En cierta manera, la intelectualidad refugiada en muchos países —singularmente, en México— se comportó de igual manera. Las formas eran más refinadas, se reunían con colegas del país, pero sus preocupaciones, las cuestiones a las que se dedicaban, sus hábitos intelectuales eran los mismos: España, Cataluña, Euskadi, Galicia; Machado, Lorca, Miguel Hernández; la batalla del Ebro y la de Madrid; comunistas, anarquistas, republicanos, socialistas, catalanistas; el paisaje evocado de Andalucía, del Levante, del Cantábrico; la burguesía catalana y la madrileña, los mineros asturianos, los campesinos castellanos. No había más mundo. Una y otra vez, obsesivamente, reincidiendo en los mismos lugares comunes, como si la imaginación y el recuerdo sustituyeran y cegaran la experiencia directa de la vida presente.

Una de las diez sugerencias que realiza Renato Camurri (2014: párrafo 23) para considerar la experiencia del exilio es la siguiente:

La condición del exilio implica procesos de desnacionalización y renacionalización; estos procesos están vinculados a la decisión de regresar al país de origen. Puestos en una perspectiva transnacional, los exiliados perciben que su identidad primaria está sujeta a un proceso de debilitamiento, a fuertes transformaciones relacionadas con condiciones objetivas del medio (social y de trabajo) en el que, por casualidad, han caído.

Esta hipótesis de que el exilio exagera las pulsiones nacionalistas como mecanismo de defensa ante una identidad en crisis parece lógica. Expulsados del territorio, sin contacto con el pueblo o la sociedad natural, desaparecidos sus nombres, los exiliados y las exiliadas buscarán una afirmación de su identidad política a través de discursos que doten de cohesión a una comunidad nacional extraterritorial. Hay que conservar una lengua, una tradición cultural, unas costumbres, un folclore... que están en riesgo de ser proscritos o, peor aún, manipulados por el otro, por el poder despótico impuesto sobre la nación. Ese es un discurso dominante en casi todos los exilios. El verdadero idioma español, o catalán, o gallego es el hablado y escrito fuera del territorio y no el simulacro contaminado por el régimen que los ha expulsado. Cervantes, Galdós o Machado son del exilio y no hay que permitir que se los someta a la manipulación interpretativa o a la anulación completa. ¿Cómo no va a haber una exageración de los rasgos identitarios si el destierro provoca precisamente el cuestionamiento de la identidad política de quienes lo sufren? Claro que, de poderse demostrar, la afirmación de que el exilio despierta el nacionalismo contaría con mil matizaciones y excepciones. ¿Qué entendemos por nacionalismo? ¿Qué tipo

de nacionalismo extremean los exilios? ¿Qué otras variables –ideología y militancia, género, edad, pertenencia, lugar de destierro...– operan en ese nacionalismo?

Núñez Seixas ha cuestionado los efectos generalizadores de tres paradigmas explicativos de los exilios. Primero, que «los transterrados preservaron un legado tras una derrota [...] Sin embargo, no habrían sido capaces de renovar ese legado a la luz de los cambios generacionales y epocales, perdiendo el contacto con la realidad social de su país de origen» (Núñez Seixas, 2020: 18). Segundo, que, frente a la emigración económica, «los exiliados acostumbran a desarrollar una fuerte identidad de grupo [...], pero también, a veces, una cierta conciencia de superioridad moral» (ibíd.: 20). Y, tercero, «la visión de la actividad y el ámbito de actuación de las diásporas, y de los colectivos exiliados, como islas o compartimentos estancos dentro de sus ámbitos o sociedades de recepción, que no tendrían conexión política e intelectual con sus entornos de acogida» (ibíd.: 21).

Tiene razón Núñez Seixas al considerar que estos tres paradigmas son reductores y han condicionado la interpretación de la historia política y cultural del exilio. Las culturas del exilio son mucho más amplias y no se reducen a una obsesiva mirada introspectiva ajena a lo que está pasando más allá de los sujetos que lo sufren. Sin embargo, estos paradigmas los hemos detectado quienes nos acercamos a la cultura del exilio a partir de la constatación de tensiones explícitas y patentes en muchos registros del exilio hacia la formalización de identidades compartidas, solidificadas y conservadoras con el fin de mantenerse cohesionados en torno a una posición visible de resistencia basada en un proyecto nacional alternativo. El nacionalismo devino en una forma de oposición no solo frente al régimen que los había expulsado, sino también ante la misma injusticia que la historia les estaba infligiendo y ante su propia eliminación como sujetos históricos.

Esto genera problemáticas profundas. Acentuar arraigos simbólicos a la nación perdida en una nación de acogida parece una contradicción; es encerrarse en un espacio utópico, desconectado de las sociedades, los paisajes, la historia y las culturas de México, de Argentina, de Cuba o de Chile. Supone negarse a vivir en la realidad circundante más que para asegurar un sustento. La nostalgia ovidiana de la patria perdida los lleva a construir simulacros de nación sin suelo.

LA PATRIA PERDIDA

«La patria perdida». He aquí un lugar común al hablar del exilio. «España que perdimos, no nos pierdas; / guárdanos en tu frente derrumbada, / conserva a

tu costado el hueco vivo / de nuestra ausencia amarga», dicen unos famosos versos de Pedro Garfias compuestos en el barco que lo llevaba a México. ¿Por qué *perdida*? Pedro Garfias exhortaba a una memoria popular que paliara una de las consecuencias del exilio, a saber, que la ausencia implica una especie de muerte civil como intelectuales, como políticos, como sujetos en general. No perderse en la historia implicaba sobreponerse a la desaparición: volver a ser parte de la nación en un eventual retorno y, mientras tanto, coexistir subterráneamente, desde los márgenes del control del nuevo estado, porque las dos Españas que se habían enfrentado eran excluyentes. Como dice Faber (2002: 41):

La Guerra Civil española se libró en torno a la definición de la comunidad nacional de España, es decir, en torno a dos interpretaciones opuestas de la «españolidad» y de la esencia de la cultura española. Los dos bandos se deslegitimaron mutuamente como no nacionales o antinacionales, tumores del cuerpo nacional, causas de la decadencia nacional y amenazas a la integridad y soberanía de la nación.

Los antagonistas de los autores del exilio español de 1939 se autodenominaban *nacionales* y compartían un nacionalismo esencialista radical y excluyente. La España de los vencedores iba a propiciar la desaparición de los evadidos. «Huid y no volváis», titulaba el editorialista del diario *Arriba* el mismo día en que se publicaba el último parte de guerra. El escritor falangista Gonzalo Torrente Ballester (1940: 5) los consideró «una suerte de descastados como sierpes, buenos para nada, con los peores diablos en su corazón». Eduardo Aunós (1941: 3), poco antes de ser nombrado ministro de Justicia, establecía que el patrimonio que los exiliados llevaban consigo no era sino «la impotencia dolorosa del vencido, la envidia del derrotado, la malquerencia y el odio de mediocre que no logró auparse donde su desmesurada ambición le hizo anhelar».

Como parte de este objetivo, desde 1939 en adelante, los nombres de muchos exiliados y exiliadas aparecen en las listas de escritores vitandos. Nombres como los de Aub, Sender, María Teresa León... pasaron a ser innombrables en público. Se eliminan los libros en los que figuran sus nombres. Entre el silencio y el denuesto, prevalece el primero. No están, luego no existen. Las viejas amistades que en el pasado compartieron páginas de revistas los olvidan con el paso del tiempo: se construye una nueva sociabilidad intelectual de la que han sido excluidos. La nación los pierde intencionalmente y ellos sienten que pierden la nación.

El resultado de todo ello, más que la aversión social generalizada, fue la indiferencia, que es una cara del olvido, consecuencia, a su vez, del miedo y del silencio.

Los testimonios que llegaban del interior, las vueltas del exilio y los fallidos reencontros... demuestran que esa patria imaginada en el exilio solo existe en un limbo. Es decir, que no tiene existencia real.

Frente al afán negacionista y excluyente que predominaba en el interior, fue inevitable que emergiera un modelo de nacionalismo de afirmación identitaria, que daba nueva vigencia al practicado en la cultura liberal española de los años veinte y treinta. Esta forma de nacionalismo –en teoría, liberal, inclusivo, heterogéneo y democrático– se mantuvo durante el exilio e incluso se intensificó como instrumento para superar la crisis identitaria a la que los había enfrentado la expatriación. El nacionalismo –determinado tipo de nacionalismo, al menos– es inherente a la subjetividad del exilio y, quiérase o no, esta construcción nacional está marcada por las experiencias de un pasado que, en determinado momento, se revela definitivamente cancelado, anulado, fantasmagórico. Las cuestiones sobre quién soy como sujeto a las que conduce la situación de exilio y la subsiguiente de qué modelo de comunidad cabe construir en ese régimen de excepcionalidad territorial y temporal adquieren matices de tragedia.

Es entonces, ante la constatación de la irreversibilidad de la derrota, cuando el dilema entre Ovidio y Plutarco se plantea en toda su radicalidad. ¿Aceptar la máxima estoica plutarquiense de que, cuando no se puede controlar lo que ocurre alrededor, sí se puede controlar la manera en que se lo piensa? ¿O mantenerse en un vivir trágico ovidiano, en el que la anómala fatalidad que han sufrido implica inevitablemente la destrucción, la anulación, la nada frente a las que solo cabe rebelarse en vano? ¿Llorar la patria perdida, o imaginar un nuevo modo de patriotismo?

DIALOGIZAR EL EXILIO

En 2002, Sebastiaan Faber publicó un importante ensayo de interpretación de la intelectualidad exiliada que he citado anteriormente, *Exile and Cultural Hegemony: Spanish Intellectuals in Mexico, 1939-1975*. Su tesis era inusualmente crítica con la actitud del exilio de 1939, con su nacionalismo y con su conciencia de superioridad moral. Se atenía, para ello, a los tres paradigmas que Núñez Seixas cuestionaba en la cita anterior. Para Faber, paradójicamente, el exceso enunciativo de discursos nacionales como recurso de resistencia desde la periferia del exilio llegó, en algunos casos, a derivar en formas de nacionalismo que terminaron por no distinguirse en lo sustancial del nacionalismo de los vencedores.

En su aproximación a la historia intelectual, Faber bebía de un impulso novedoso por aquellos años de cambio de siglo que dotaba de una dirección más crítica a los estudios sobre el exilio. Se basaba, entre otras fuentes, en los trabajos de Francisco Caudet, a quien citaba varias veces. En efecto, Caudet (1997: 400-401) había ya explicado lo siguiente:

... pronto se comprobó, por ejemplo, que ni el habla común –ese tan socorrido tópico– unía tanto como se había creído en un principio, ni el encuentro de España con América fue tan natural y fluido como también se ha solido dar por sentado. La culpa hay que imputársela –si es que realmente se puede hablar de culpa– a los españoles. Porque su ignorancia de América, salvo contadas excepciones, era tan mayúscula como su complejo de superioridad intelectual y moral, rayano a menudo en la más torpe arrogancia.

Esto provocó una suerte de solipsismo vacuo y de parálisis de la que solo algunos, y con el paso del tiempo, pudieron salir. Para Caudet (2005: 402), «había, además, en esa actitud, un mecanismo de autodefensa que respondía –algo que caracteriza a todos los exilios– a una instintiva necesidad de preservar lo propio, pero las más de las veces, se pasaba del encarecimiento de esas particularidades a declarar su supremacía».

¿De verdad todo fue cierre de filas, definiciones de la nación, esencialismo excluyente, como indica Faber? Tempranamente hubo voces en el propio exilio que alertaron contra los peligros de esta actitud. Francisco Ayala, por ejemplo, hablaba del nacionalismo como de un bacilo que se infiltraba en la conciencia del exilio:

Aun la universalidad simbolizada por España en la hora de la guerra civil como sujeto de una absoluta demanda moral, proviniendo como provino de una rebusca apasionada de la «esencia» española presentaba una proclividad hacia el nacionalismo, es decir, hacia la más cerril negación de lo universal. Dignidad irritada y un despecho muy comprensible explican la chocante agresividad nacionalista que, en este punto, hace reaccionar a muchos emigrados españoles, cualquiera que sea su expresa y confesa ideología, como verdaderos fascistas (Ayala, 1949: 47).

Analizando textos literarios del exilio, Caudet, a diferencia de Faber, sí dejaba abierta la ocasión a redimirse de este paradigma explicativo. Y detecta que, llegado cierto momento, «la noción de patria parece así borrarse, siendo sustituida –en el plano discursivo, pues en el real sigue siendo la patria perdida una herida sin cicatrizar, una herida siempre abierta– por una noción más abierta, más filosófica» (Caudet, 1997: 408).

Es un quiebro en el que el espacio deja de concebirse en términos de pertenencia (y, por tanto, de poseer o de perder), para ser concebido en términos de tránsito. Y el tiempo abandona esa dimensión histórica, para comprenderse bajo el prisma existencial de la finitud humana. Caudet explica que este momento significa trascender la experiencia individual y colectiva para convertirla en experiencia universal:

Es, también, abandonada la certeza del feudo, del reducto familiar, una manera [...] de abrirse al mundo y a los demás. Y a uno mismo. Estas aperturas suelen a menudo –por desgracia, no es siempre así– propiciar el encuentro con el otro, con lo plural y lo diverso, que es lo que asimismo entiendo aquí por dialogismo (Caudet, 1997: 422).

Al hablar de dialogizar el exilio, se refiere a una operación realizada por los propios sujetos exiliados, pero que también implica a la crítica y a la historiografía literarias. La pregunta «¿Es la literatura exiliada parte de la literatura nacional, aun a pesar de estar escrita fuera del territorio y de haber tenido escaso eco en su interior?» cobra nuevos matices. Tal vez sea parcial la interpretación de la literatura del exilio meramente como un frustrado esfuerzo por formalizar una literatura nacional en pugna con la del interior. Si dialogizamos nuestra explicación de la literatura exiliada, esta aparecerá también como la oportunidad de reescritura obligada por las circunstancias; la oportunidad de toda una literatura nacional de trascender localismos –temáticas, preocupaciones, lugares comunes, identidades– para comunicarse con realidades que exceden los marcos nacionales.

EXILIO, LITERATURA NACIONAL Y FICCIONES TRANSNACIONALES

Cuando en 1812, Friedrich Schlegel dictó sus conferencias sobre *Historia de la vieja y la nueva literatura*, sentó la base más reconocible de la historiografía hasta nuestros días: la correlación entre nación y literatura y, por tanto, entre historia nacional e historia literaria, que dio lugar a concluir que *historia nacional de la literatura* e *historia de la literatura nacional* se corresponden mutuamente. Desde entonces, no nos hemos librado de esos límites de comprensión del hecho literario, por muchos esfuerzos que se hayan hecho para sobrepasar los límites de la nación sobre nuestra visión de la tradición literaria.

Este marco epistemológico consiste en el reconocimiento de la diferencia esencial de cada literatura nacional –en el caso de Schlegel, la literatura alemana– entre otras literaturas nacionales. El estudio de la literatura como disciplina académica

se ha venido legitimando como la interpretación de una fuente fundamental para conocer y justificar una esencia nacional, que se manifestaría en rasgos de estilo, temas y arquetipos. Las grandes obras, sus personajes y los hechos y emociones que refieren son convertidos en mitos fundacionales de la nación en la que surgen. La institucionalización de la literatura nacional a partir de la actividad letrada de gentes circunscritas a unas fronteras y a una lengua se basó en la búsqueda de rasgos psicológicos e ideológicos representados mediante símbolos.

La literatura y su estudio adquieren así una significación política: la literatura formaba parte de un patrimonio, del conjunto de bienes simbólicos cuya posesión daba sustancia a la existencia de una nación. Entre todos esos bienes culturales apropiados por los defensores de la nación, la tradición literaria era, probablemente, el que más valor semántico poseía.

Desde este marco nacionalista dominante en la historiografía literaria, ser escritor y estar ausente de las instituciones nacionales implica que el exilio político se convierte en exilio histórico, porque no habrá lugar para una literatura desnacionalizada o apátrida en la definición de una nación. Sin embargo, un exilio dialogizado ignora este marco y se sobrepone a él.

La dialéctica que aquí hemos señalado enfrenta las comunidades imaginarias de Benedict Anderson que sirven para representar el paradigma nacionalista-ovidiano de algunos exiliados con la propuesta de literatura transnacional, cosmopolita –y, por tanto, plutarquiana– de Stephen Clingman, quien detecta y celebra un tipo de ficción que revela que «una identidad transitiva y desplegada puede ser liberadora tanto dentro de uno mismo como en relación con los demás» (2009: x; traducción propia). El exilio pasa a ser visto como una fuente para explicar estas ficciones transnacionales.

A la vista de ello, ¿debemos seguir reclamando para la literatura del exilio de 1939 un lugar en la historia nacional? Mientras persista la hegemonía de los enfoques nacionales del estudio de la literatura en los planes de estudio y en los textos historiográficos, la única manera de existir históricamente que le quedará a la literatura del exilio radicará en su restitución en este tipo de discursos historiográficos que reducen su significación. La reivindicación de la nacionalidad de la literatura exiliada, sin embargo, se enfrenta con esa beneficiosa pulsión transnacional a la que nos referíamos. La literatura del exilio, no solo en tanto que producto, sino por su enunciación y recepción, cuestiona los marcos nacionales de la literatura. Es precisamente esa apertura a un mundo amplio lo que la hace diversa con la literatura arraigada.

REESCRITURAS TRANSNACIONALES EN EL EXILIO

La imposición de una dictadura causa el exilio y el exilio fuerza una forma nueva de escritura literaria marcada por el cumplimiento de una responsabilidad histórica. Esta responsabilidad conlleva satisfacer la necesidad de que la escritura sea un instrumento de preservación de una identidad –personal y colectiva– negada en el país de origen y realizada en el de acogida. Como respuesta a este deber, varios temas dan sentido a la literatura del exilio. Por ejemplo, el testimonio de lo visto y sufrido, como sustancia de una futura memoria que los redima ante la nación perdida o la reflexión acerca del pasado nacional como fuente de racionalización de su tragedia. Pero también forma parte de la identidad del exiliado el testimonio de su descubrimiento del otro en los países de acogida: la vivencia del exilio como comunicación y como experiencia de enriquecimiento, como gratitud y deuda y también como compromiso con las sociedades de los países receptores, en donde se perciben, a veces, conflictos análogos a los que se dejaron atrás.

Esta dialéctica entre la misión «nacional» de avisar a los compatriotas de la existencia de un legado amenazado de olvido y mistificación, por un lado, y la necesidad de racionalizar la nueva situación tomando como fuente el nuevo contexto de vida, por el otro, se corresponde con la dialéctica ovidiana/plutarquiana de una «escritura de exilio» y subyace, con diferencias discursivas notables, a la obra narrativa de casi todos los escritores de la diáspora.

Escribir en el exilio supone, en muchos casos, responder a la pregunta por el alcance de la responsabilidad contraída. ¿Con quiénes se ha contraído el compromiso de satisfacer esa responsabilidad? Universalizar la responsabilidad no significa relativizar la deuda de pertenencia española; significa trascenderla. A fin de cuentas, para que la responsabilidad sea útil, hay que despojarse de la tentación del lamento para examinar la situación nacional desde una perspectiva amplia. Solo así se puede salir del marasmo y subvertir la derrota para que esta no sea definitiva.

Nuestra existencia durante el pasado decenio ha sido pura expectativa, un absurdo vivir entre paréntesis, con el alma en un hilo, haciendo cábalas sobre la conflagración mundial, escrutando el destino que para los españoles prometía su deseado desenlace, y esperando de la gran catástrofe aquella restitución que España merecía. Menester ha sido que se pudran aun las más obstinadas esperanzas para que, desprendidos del punto de nuestra fijación al pasado [...] se nos haga presente ahora la urgencia de que nos recobremos, vuelva cada cual en sí y sean dilucidadas con entera claridad, a partir de la verdadera situación, las perspectivas de cumplimiento que restan a nuestra vida de escritores (Ayala, 1949: 52).

Este «volver en sí» al que apela Ayala adquiere las trazas de un compromiso universal contra los totalitarismos y la deshumanización, contra el olvido y los derrotados de cualquier batalla, contra la historia y la memoria. Pero ya no fija su objeto en una España idealizada y perdida, sino en un entorno en cuya representación literaria desean participar. Fruto de esta nueva mirada, surge un corpus de obras que se alimentan de la experiencia directa y de la dialogización del exilio con la realidad circundante. Son obras en las que se abre de nuevo los ojos, el sujeto se resitúa en el presente y entonces cede el lamento en favor de una relativización de la situación propia. Solo entonces el exilio habrá servido para reescribir su obra bajo la seguridad de los versos de Jorge Guillén (2010: 787):

Mundo cruel y crimen,
Guerra, lo informe y falso,
Disparates...
No importa.
Impuro y todo unido,
Apenas divisible,
Me retiene el vivir: soy criatura.
Acepto
Mi condición humana.
Merced a beneficios sobrehumanos
En ella me acomodo,
El mundo es más que el hombre.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUB, Max (1960): *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y otros cuentos*, México, Libro Mex.
- AUNÓS, Eduardo (1941): «Gran teatro del mundo. Grito de alarma a la América Hispana», *Santo y Seña* 2, 20 de octubre, p. 3.
- AYALA, Francisco (1949): «Para quién escribimos nosotros», *Cuadernos Americanos* 1, pp. 36-58.
- CAMURRI, Renato (2014): «The Exile Experience Reconsidered: a Comparative Perspective in European Cultural Migration during the Interwar Period», *Transatlantica* 1.
- CAUDET, Francisco (2005): *El exilio republicano de 1939*, Madrid, Cátedra.

- CLINGMAN, Stephen (2009): *The Grammar of Identity*, Oxford, Oxford University Press.
- FABER, Sebastiaan (2002): *Exile and Cultural Hegemony. Spanish Intellectuals in Mexico, 1939-1975*, Nashville, Vanderbilt University Press.
- GUILLÉN, Claudio (1995): *El sol de los desterrados: Literatura y exilio*, Barcelona, Quaderns Crema.
- GUILLÉN, Jorge (2010): *Aire nuestro*, tomo I, Barcelona, Tusquets.
- NÚÑEZ SEIXAS, Xosé M. (2020): «Sobre diásporas, exilios e identidades en el siglo XX», en M. García Sebastián y X. M. Núñez Seixas (eds.): *Hacer patria lejos de casa. Nacionalismo español, migración y exilio en Europa y América (1870-2010)*, Zaragoza, Prensas de la Universidad, pp. 15-39.
- OVIDIO NASÓN, Publio (2008): *Tristes Pónticas*, Madrid, Gredos (traducción de José González Vázquez).
- PLUTARCO (1996): *Obras morales y de costumbres (Moralia)*, Madrid, Gredos (traducción de Rosa María Aguilar).
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo (1977): «Cuando el exilio permanece y dura», en Lizandro Sánchez Alfaro *et al.*: *¡Exilio!*, México, Tinta Libre, pp. 199-203.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1940): «Notas para una meditación», *Tajo* 11, 10 de agosto, p. 5.
- ZAMBRANO, María (1995): «Amo mi exilio», en *Las palabras del regreso*, Salamanca, Amarú Ediciones, pp. 13-14.

EXILI I CENSURA EN LA LITERATURA CATALANA
POSTERIOR A 1939
ALGUNS CASOS DE REESCRITURA

Lluís Agustí

Universitat de Barcelona

Lluís Quintana Trias

Universitat Autònoma de Barcelona

La llibertat viu lluny d'aquí, i això és l'exili.

W. SHAKESPEARE, *El rei Lear*
(trad. Salvador Oliva)

LA CENSURA: EVOLUCIÓ HISTÒRICA I MECANISMES DE FUNCIONAMENT

La censura funcionava des de l'inici de la Guerra Civil arreu. Pel que fa al bàndol franquista, ho feia sota les decisions de l'exèrcit i de manera no uniforme, això és, a discreció dels caps de les diferents unitats militars que avançaven i anaven ocupant els territoris, però de manera general sempre responent als principis de la religió i la moral cristiana. Així, a l'inici de la guerra s'estableix la censura prèvia i es determina que, per sotmetre-s'hi, s'hauran d'enviar a l'autoritat militar dos exemplars de tots els impresos o documents destinats a la publicitat. Més endavant, el 23 de desembre de 1936, la Junta Técnica de la Administración Civil dictava una Orden on es declaraven il·lícits «la producció, el comerç i la circulació de

* Aquest treball s'ha beneficiat de la subvenció projecte InterCultural, «Interferencias culturales: políticas editoriales y circulación del libro en el Atlántico hispánico (1492-1834)».

libros, periódicos, folletos y toda clase de impresos y grabados pornográficos o de carácter socialista, comunista, libertario y, en general, disolventes» (Beneyto Pérez, 1987; Gallofré, 1991; Andrés de Blas, 2008).

Però és a principis de 1938, amb la guerra avançada i assentant les bases del règim, quan s'organitza el sistema censor que, amb poques modificacions, funcionarà fins 1966, amb la Llei de premsa i impremta del ministre Fraga. La primera de les decisions de 1938 és el Decret de 30 de gener, en el qual el ministre de l'Interior, Ramón Serrano Suñer, va nomenar Dionisio Ridruejo cap del Servicio Nacional de Propaganda, i amb aquesta delegació, al costat de la propaganda, la premsa, la ràdio, el teatre i el cinema, el falangisme va passar a encarregar-se de la censura de llibres (Estany Freire, 2021). El desenvolupament d'aquest control es concreta i queda fixat a partir de la Llei de 22 d'abril. Es tracta d'una censura prèvia, amb responsabilitat solidària per a editors i autors. Les obres es presentaven davant l'organisme corresponent, que primer fou la Vicesecretaría de Educación Popular i després va anar canviant d'adscripció, amb els anys i els canvis polítics, i en especial de les influències de les diverses famílies del franquisme: militars, falangistes, catòlics...

La censura segueix sent responsabilitat dels falangistes fins al final de la Guerra Mundial. El 1945 desapareix la Vicesecretaría de Educación Popular del Ministerio del Movimiento, i la censura s'incorpora al Ministerio de Educación Nacional i la nova Subsecretaría de Educación Popular; així, els falangistes en són apartats i la censura passa a estar sota el control d'elements pròxims al catolicisme. Més endavant, en 1952, en prendrà el relleu el Servicio de Lectorado de la Dirección General de Información del Ministerio de Información y Turismo. El ministre, Gabriel Arias-Salgado, una figura originada en el falangisme, havia treballat en els òrgans anteriors de censura, però s'identificava ara amb les posicions catòliques integristes. El règim evoluciona, les ideologies se solapen, però tot du a una continuïtat del règim (Beneyto Pérez, 1987; Gallofré, 1991; Andrés de Blas, 2008; Moreno, 2008; Estany Freire, 2021).

Paral·lelament a aquest procés legislatiu, un cop acabada la guerra, altres institucions i organismes s'afegeixen al desenvolupament del procés de depuració i censura; per exemple, hi ha tres documents de la Cámara Oficial del Libro de Barcelona que indiquen les prohibicions de temes i d'autors, entre els quals la circular amb número de registre 25.288, de 7 de setembre de 1939, que divideix els llibres en tres categories, «los prohibidos de un modo definitivo y permanente, los prohibidos temporalmente», i els que són permesos. I s'hi especifica:

A los primeros pertenecen las obras contrarias al Movimiento Nacional, las anticatólicas, teosóficas, ocultistas, masónicas; las que ataquen a los países amigos; las escritas por autores decididamente enemigos del nuevo régimen; las pornográficas y pseudo-científicas-pornográficas y las de divulgación de temas sexuales; las antibelicistas, antifascistas, marxistas, anarquistas, separatistas, etc. (Estany Freire, 2021)

I quan es diu «separatistas», s'associa «el separatisme i el seu òrgan vital, la llengua...» (Gallofré, 1991).

Però tornem a la censura centralitzada des del Ministerio. El personal encarregat de la censura serà, a partir de 1942, triat a partir d'una selecció que tenia en compte alguna d'aquestes condicions:

1. Ser licenciado en cualquiera de las Facultades. 2. Haber publicado, o presentar al Tribunal, algún trabajo (aunque no esté terminado) de investigación científica o crítica literaria. 3. Traducir algún idioma. 4. Pertenecer a la Vieja Guardia o al requeté antes del 18 de julio de 1936. 5. Ser Militar (en todas sus situaciones) Provisional y de Complemento. 6. Ser sacerdote (del Clero regular o secular). 7. Los militantes del Partido que se crean con méritos suficientes para ello por los servicios prestados a España y la Iglesia Católica.

Aquests censors solien ser funcionaris que havien de romandre en l'anonimat, sota penes administratives greus, com per exemple ser donat de baixa del cos. La seva feina era la d'un funcionari que treballava a preu fet: cal afegir-hi els lectors especialitzats per temàtiques, la història o la religió per militars i clergues, o aquells que revisaven llibres en llengües «regionales» o en anglès, francès, alemany, etc. En aquests casos, i també segons la llargada de l'obra, percebien una remuneració més alta per expedient (Clotet i Torra, 2010; Estany Freire, 2021; Soto Vázquez i Tena Fernández, 2023).

Els llibres es presentaven en originals o galerades i un cop llegits pel censor, aquest havia de respondre a una sèrie de preguntes que es van mantenir pràcticament invariables fins a l'arribada de la democràcia: «¿Ataca al dogma?; ¿A la moral?; ¿A la Iglesia o a sus Ministros?; ¿Al Régimen y sus Instituciones?; ¿A las personas que colaboran o han colaborado con el régimen?». Després de cada pregunta s'havia de respondre amb un sí o un no, i en cas que la resposta fos afirmativa, indicar la pàgina o pàgines on es produïa el fet. A les pàgines corresponents del mecanoscrit o de les galerades, l'autor i l'editor hi trobarien les esmenes, les «tachaduras», normalment amb llapis vermell. Al final del qüestionari s'hi afegia un comentari general en el qual el censor de vegades resumia l'obra però obligatòriament aportava la

seva valoració general i, en acabat, «Resultando», una decisió que solia ser: «Puede autorizarse», «No autorizable» o «Puede autorizarse con ciertas posibles tachaduras». També es podia, en casos extrems, procedir a la denúncia dels responsables davant dels tribunals de justícia (Soto Vázquez i Tena Fernández, 2023).

De la feina dels lectors, n'han parlat Maria Josepa Gallofré (1991), Fernando Larraz (2014), José Soto Vázquez i Ramón Tena Fernández (2023), entre d'altres, sovint a partir dels testimonis d'autors i editors de l'època. Una de les primeres evidències és l'arbitrarietat: un censor pot no veure res de greu i autoritzar la publicació sense més inconvenients, mentre que un segon censor, en la mateixa obra, hi pot trobar tota mena de problemes. Aquesta diferència de criteris podia tenir diversos orígens: el primer de tots, que és assenyalat sovint, la poca o nul·la formació dels censors; el censor, simplement, no entenia el que llegia. En segon lloc, l'excés de treball; fets els càlculs en algun moment de la història de la censura, es fa evident que un censor havia revisat desenes de llibres en un sol mes, i per tant revisava per sobre, llegia en diagonal. En tercer lloc, i en un sentit oposat, l'excés de zel per part del censor, per por a l'error o per fanatisme ideològic. En alguns casos el responsable superior de l'oficina censora demanava una segona opinió o intercedia i suavitzava el primer dictamen.

L'editorial rebia finalment un de dos possibles formularis: o bé «no se encuentra inconveniente para su edición», o bé «se aconseja la supresión de los pasajes señalados en las pàginas...». En aquest segon cas, l'editorial havia d'esmenar les qüestions ratllades i presentar novament el text, però com que les instruccions del censor eren molt breus, no sempre era fàcil saber què pretenia. A l'Archivo General de la Administración (AGA), a Alcalá de Henares, només hi queda la documentació i no queda constància de les trucades o les converses entre els responsables administratius i polítics, fins i tot entre els editors i els jerarques, però probablement alguna se'n degué produir. En cas de denegació, s'hi podia recórrer.

Aquest sistema d'anades i vingudes de textos i d'informes esdevingué una baluerna difícil de governar des del principi, i es va agreujar quan la quantitat de títols va augmentar a partir de la millora de la situació econòmica del règim. Del món editorial i de l'administració hi havia qui opinava que calia revisar el procediment, agilitzar-ne el funcionament. El 1966, l'aleshores ministre de Informació y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, va aprovar un nou funcionament que substituïa el de la Llei de 1938. Pel març d'aquell any 1966, apareix la Ley de Prensa e Imprenta, introduïda per un preàmbul ideològic, una justificació a mig camí entre la voluntat de modernització, de posada al dia del règim i, també, d'allegueriment del procediment (Moreno, 2008; Muñoz Soro, 2008).

Entre els canvis introduïts el 1966, el més important va ser la desaparició de la censura prèvia: els editors ja no tenien l'obligació de presentar les proves abans d'imprimir, això és, tenien «el dret a imprimir», però això no volia dir que l'edició no fos vigilada: l'Estat, a través del Ministerio de Información y Turismo, es reservava la possibilitat de censurar parts del llibre, de segrestar-ne l'edició o fins i tot de procedir a la persecució legal dels responsables. Davant d'aquesta situació, sense saber quina era la consideració que podia obtenir una publicació i per evitar arbitrarietats i problemes —sobretot el desastre econòmic de veure una edició retirada o segrestada—, l'editor es podia acollir a una consulta voluntària. Com a resultat d'aquesta, se li podia concedir l'autorització íntegra de la publicació, aconsellar de fer-hi correccions —a partir de les conegudes «tachaduras»—, o desaconsellar-la (no es prohibia de manera expressa) a través del silenci administratiu, però també amenaçar-lo amb una demanda davant del Tribunal de Orden Público, un tribunal especial creat l'any 1963 per perseguir els delictes considerats polítics o contra la seguretat de l'Estat, amb l'objectiu de reprimir l'oposició al règim franquista; en 1977 el TOP es va convertir en l'Audiencia Nacional (Muñoz Soro 2008).

El segon canvi més important introduït per la llei va ser la creació d'un Registro de Empresas Editoriales, com el que s'havia instaurat a França durant la segona meitat del segle XIX. Amb l'obtenció d'un número de registre, l'editorial tenia el dret a imprimir sense consulta. Les editorials sospitoses o amb un historial conflictiu no obtenien número de registre i en aquests casos la consulta prèvia esdevenia obligatòria; és el cas d'Anagrama, Ariel, Estela, Fundamentos o Nova Terra.

La censura no s'acaba immediatament amb el final del règim i es prolonga encara en els primers passos de la Transició: a l'AGA encara s'hi troben expedients de censura de principis dels anys vuitanta.

L'EXILI I LA CENSURA: PRIMERES HIPÒTESIS

La composició humana de l'exili espanyol, i en especial el de Mèxic, és prou coneguda i estudiada des del punt de vista social, de formació, cultural i lingüístic (Fagen, 1973; Riera Llorca, 1994; Lida, 1997; Pla Brugat, 2000). També l'exili literari català és a bastament estudiat (Manent i Crexell, 1988; Manent, 1989; Gallofré, 1991; Campillo, 2011; Estany Freire, 2021), així com les dificultats per a publicar dels autors que tenen la llengua catalana com a eina d'expressió: el sistema editorial a l'interior ha col·lapsat per la censura i a l'exili no pot funcionar per falta de públic i, per tant, de viabilitat econòmica (Fèrriz Roure, 1998; Agustí, 2018).

Alguns d'aquests autors catalans exiliats tornaran a l'Espanya franquista, en diversos moments: Carles Riba (1943), Pere Quart (1947), Lluís Ferran de Pol i Joan Sales (1948), Montserrat Abelló (1960), Artur Bladé Desumvila (1961), Pere Calders (1962), Tísner (1965) i també Odó Hurtado, que mor aquell mateix any, Agustí Bartra i Anna Murià (1970), Teresa Pàmies (1971), Mercè Rodoreda (1972) (Grases, Molas Ribalta i Manent, 1992; Bou, 2000; Guillamon, 2008; Campillo, 2021).

A partir de les circumstàncies dels autors exiliats, formulem una hipòtesi segons la qual l'autor exiliat, tot i conèixer l'acció censora que regeix a l'Espanya franquista, activa de manera diferent els mecanismes d'autocensura que dominen els autors i els editors que viuen sota el franquisme. És impensable que un autor, des de Catalunya, pretengués publicar el que Nicolau d'Olwer diu a *Expansió de Catalunya en la Mediterrània oriental*: «després d'una guerra i una revolució llargues i cruentes, l'autonomia política de la Generalitat de Catalunya, obtinguda amb la República, ha estat destruïda a cops de canó i bombardeigs aeris» (p. 4).

Però quan ho escrivia, Nicolau es trobava exiliat a Mèxic, on publicaria *Expansió...* (Mèxic, Biblioteca Catalana, 1954); no sabem si tenia cap pretensió de poder publicar-ho a Catalunya. Quan, dotze anys després de la mort de l'autor a l'exili, l'editorial Aymà presenta el volum a la censura, la reacció del censor és previsible: el fragment de la p. 4 és «totalmente rechazable» (de cada obra comentada, donarem primer el número d'expedient i la data d'entrada; en aquest cas: Expediente 901-73. Fecha de entrada: 22-1-73).

Es tracta, doncs, d'obres sospitoses per diversos motius: alguns, com la llengua catalana i la narrativa de ficció com a gènere susceptible d'arribar a un nombre més gran de parlants, afecten també els autors locals; però l'exili és un factor de sospita afegit, perquè és un entorn diferent on imperen costums sovint reprovables. Per confirmar-ho (o rebutjar-ho) caldria, entre altres dades, contrastar els fragments denunciats per la censura de les obres escrites des de l'exili i les escrites a Catalunya en un mateix període de temps.

LA REESCRIPURA FORÇADA

La paraula clau de tota la feina censora és la «tachadura»; fins i tot hi ha un tampó amb la fórmula «Comprobadas y conforme / las tachaduras / – [dia] de – [mes] de – [any]. / El jefe de la sección de lectorado» que l'encarregat omple i firma en el mateix expedient quan ha comprovat que a les galeres que li reenvia l'editorial s'han eliminat els fragments assenyalats en l'informe. D'aquesta manera,

es normalitza una mesura repressiva, que esdevé un terme administratiu més, incorporat a l'expedient.

L'acció censora no sempre és igual, en part per l'arbitrarietat que hem indicat més amunt, en part perquè diferents textos plantegen diferents problemes al censor. En qualsevol cas, però, la «tachadura» obliga l'autor a reescriure el seu text: les diverses decisions censorses comporten diverses reescriptures; es tracta doncs de «reescriptures forçades» perquè no s'expliquen per decisions estilístiques.

EFFECTES DE L'ACCIÓ CENSORA

Prohibició total

Tenim en primer lloc obres que la censura prohibeix, sense donar opcions a canviar fragments; algunes d'aquestes obres s'acaben publicant a l'exili, de manera que la censura no empeny l'autor a canviar el text, però sí a canviar els lectors. Un exemple de prohibició total és *L'Araceli Bru* d'Odó Hurtado (Expediente 2903-55. Fecha de entrada: 25-5-55): l'únic que s'indica és «Suspendida» (amb data 6-6-55). El 3 de febrer de l'any següent, Josep Miracle, subdirector de Selecta (Sopena, 2025), en demana la «reposición» per mitjà d'una instància amb la fórmula «suplica respetuosamente», però en la mateixa instància hi ha una nota manuscrita: «Visto informe asesor religioso no procede rectificar anterior criterio»: la censura afecta especialment les preguntes 1 a 4, referents a la moral (Hurtado dona compte d'aquests tràmits en diverses cartes a Tasis de l'any 1958, que es poden consultar al fons Tasis, de la UAB).

Un altre exemple de llibre sencer censurat és *Dietari de l'exili 1939* d'Artur Bladé Desumvila (Expediente 7398-71. Fecha de entrada: 24-7-71). Sorprenentment, el censor no retreu a Bladé que sigui un exiliat, sinó que ignori l'exili no català o que critiqui el catalanisme conservador: «todo el libro sostiene una ignorancia tal de todo lo que no sea catalán y un catalanismo, tan de izquierdas, como se vé en los comentarios sobre el Sr. Puig i Cadafalch [...] llega a ignorar los refugiados de otras regiones». Caldria relacionar aquesta inesperada defensa de l'exili no català amb els canvis ideològics dels últims anys del franquisme, i veure si comentaris d'aquesta mena es donen en altres informes de censura.

En els reculls de contes, pot ser que es prohibeixi un conte sencer. És el cas de *Cròniques de la veritat oculta* de Pere Caldes Blanch (sic) presentada per Janés (Expediente 1465-54. Fecha de entrada: 2-3-54). Es presenten dos mecanoscrits:

Cròniques de la veritat oculta, firmat per Pere Caldés Blanch, i *Cròniques de la veritat oculta (II Part)*, firmat per Pere Caldés. El darrer conté els contes d'*El primer arlequí*, que havia estat publicat per Janés el 1936, però se n'envia el mecanoscrit com si fos un inèdit. La proposta està presentada per Janés, però s'hi adjunta una carta de J. Miracle (16-2-1955) sol·licitant que es consideri de Selecta. Segons l'informe,

aunque algunas veces parece traslucirse algún simbolismo, que podría referirse a nuestra Guerra de Liberación, es tan sumamente oscuro que, aun suponiendo que esa fuera la intención carecería de importancia. Pese a ello, creemos que el titulado «La nobleza del gran joc» debiera suprimirse. Lo mismo que el párrafo acotado en la página 48, absolutamente irrespetuoso.

La censura sap, però, que els seus arguments han de tenir un suport textual, i aquest no sempre és fàcil de trobar. El cas de *Ronda naval sota la boira*, de Calders (Expediente 784-66. Fecha de entrada: 27-1-66), és significatiu. Passa per tres lectors; els dos primers l'aproven, però un tercer, després de fer un resum molt minuciós, afirma que «todos los personajes son simbólicos. Y no dudo en afirmar que representan a personas reales o históricas. El capitán del barco: Francisco Franco. Olga: Cataluña [...]», i proposa «el dictamen de no autorizable». Aquesta decisió provoca dues cartes del Director General de Informació, Carlos Robles Piquer: la primera (10-3-66), dirigida al ministre, planteja que «se trata de una obra peligrosa por sus alusiones, llena de valores simbólicos y que difícilmente puede ser prohibida ante un tribunal»; la segona (22-4-66) dirigida al Jefe Sección Orientación Bibliográfica, rectifica: «Leído este libro por personas muy competentes y de buen criterio, me dicen que no encuentran ninguna manera de prohibirlo» i decideix «procede conceder la autorización». No ens consta que Calders s'assabentés d'aquest conflicte.

De vegades, però, l'advertència de «tachaduras» podia anar acompanyada d'advertències més severes, especialment a partir de l'any 1966, en què la presentació a censura era «consulta voluntaria». És el cas de *Caliu*, de Lluís Nicolau d'Olwer (Expediente 6286-73. Fecha de entrada: 24-5-73), que l'editorial va enviar a censura amb el volum ja relligat, amb coberta, solapes, etc. El primer informe considera «no aceptable el depósito», però proposa consultar un «experto»; un altre informe afegeix «denegar el depósito por injurias al Ejército nacional», i un tercer considera que «la obra es denunciabile por incidirse en la figura jurídica del artículo 164 bis B del código penal vigente», però acaba proposant que «de corregirse esta página 200 y 201 cabría la autorización por Silencio de no utilizar un rigor excesivo [sic]». Potser perquè ha estat advertida de manera no oficial de l'amenaça penal, Editorial Selecta

renuncia i, per evitar malentesos envia, l'11 de juny del mateix any, un telegrama al Jefe de Ordenación Editorial amb el text «Rogamos anule depósito de la obra Caliu de Nicolau d Olmer [sic] publicada por esta Editorial Selecta».

Prohibició parcial

És el cas més usual. La censura proposava eliminar fragments i, com hem indicat abans, marcava amb llapis vermell sobre el mecanoscrit els paràgrafs o les línies que calia censurar.

PROCEDIMENTS DE REESCRITURA

Eliminació sense esmenes textuais

L'eliminació d'un conte, com hem vist amb «La noblesa del gran joc» de Calders, és una mena de reescriptura, en el sentit que obliga a una lectura diferent. A l'edició de Selecta de *Cròniques...* Calders va substituir el conte «La noblesa...» per «La parada», que va situar a l'inici del volum, cosa no prevista en el mecanoscrit. Per tant, la lectura queda alterada també perquè la successió de contes no es correspon a la prevista per l'autor.

La substitució és una reescriptura, encara que només comporti suprimir i no calgui afegir, perquè el text queda igualment alterat. De vegades basta una sola paraula, com en un altre llibre de Bladé Desumvila, *Contribució a la biografia de mestre Fabra* (Expediente 5036-65. Fecha de entrada: 7-7-65), en què el censor, després de retreure a l'autor que «su encendido regionalismo roza un tanto el desprecio hacia los que hablan en castellano», afegeix «debe suprimirse la palabra “escandalós” de la página 50». D'aquesta manera,

un fet *escandalós*: en aquells temps, els aristòcrates barcelonins, completament descatalanitzats, obligaven llurs fills a parlar en castellà

esdevé:

un fet: en aquells temps, els aristòcrates barcelonins, completament descatalanitzats, obligaven llurs fills a parlar en castellà

No és res i ho és tot, perquè l'opinió es converteix en una mera dada.

En el cas que hem vist de «La ciència i la mesura», el conte de Pere Calders, el que en el mecanoscrit era:

[...] la gent va enardir-se i recordà, vagament, unes passades lluites d'independència. *Mentre la comitiva es dirigia [...] caigué mort pel cansament.* [p. 47] *El genet saltà a terra [...] I era veritat.* Quan el seguici va arribar [...] [p. 48, cursiva nostra]

esdevé:

[...] la gent va enardir-se i recordà, vagament, unes passades lluites d'independència. Quan el seguici va arribar [...] (Barcelona, Selecta 1955: 84).

Donat que l'episodi esmenta un dels participants en una festa, el genet que porta una carta del papa de Roma, la seva eliminació limita la càrrega crítica sobre el poder, les seves vanitats, etc., però no afecta la comprensió del text, i per això a l'autor no li cal reescriure res. Això explicaria que aquest episodi no s'hagi recuperat fins a una reedició de 2018, ja mort Calders, i encara només en nota a peu de pàgina (Calders, 2018: 111). No és un cas únic: sovint els autors afectats per aquests talls no els incorporen després a les reedicions fetes quan ja ha desaparegut la censura.

Eliminació amb esmenes textuais

La major part de vegades, però, les substitucions obliguen a esmenes textuais no sempre prou reeixides; de vegades són unes poques paraules, d'altres obliguen a canvis més elaborats. A *Es té o no es té*, d'Odó Hurtado (Expediente 859-58. Fecha de entrada: 21-2-58), un censor opina que «dados los personajes y libertad de costumbres que se aprecian, el lector entiende que se debe proceder a la lectura exhaustiva por un especialista»; probablement, la «libertad de costumbres» correspon als episodis que passen a Mèxic on el censor entén que s'esdevenen episodis impensables a Espanya. Un altre censor, més expeditiu, respon afirmativament a dues de les preguntes de les plantilles: «¿[Ataca] A la Moral?» i «¿[Ataca] Al Régimen y sus instituciones?», i indica les pàgines afectades. En el primer cas es tracta d'un episodi sencer (pp. 88-93). Aquí també l'autor ha d'interpretar: les «tachaduras» del censor afecten totes les pàgines, però l'autor decideix mantenir les primeres línies de la pàgina 88, que formen part d'un paràgraf iniciat a la p. 87, i retalla a partir del segon paràgraf, on es deu trobar el que el censor deu considerar immoral.

[...] Sortiren tard del petit restaurant on la conversa s'havia allargat desmesuradament en la solitud de la sala *i en aturar el cotxe davant la porta de la casa de la Neus, els seus llavis s'uniren en un petó inacabable.*

Els dos personatges pugen a casa la Neus i se'n van al llit. L'escena dura les sis pàgines censurades i acaba amb un monòleg d'ella.

–Deixa'm parlar... No em miris o que jo no ho sàpigui. El que vull dir-te m'ho he dit tantes vegades *en aquest mateix llit* [...] [cursives nostres]

De fet, la referència més explícita al sexe es troba en el comentari: «l'emoció que havia sabut despertar la Neus en donar-se tan absolutament i senzilla» (p. 89 del mecanoscrit). «Donar-se» era l'eufemisme usual a l'època per designar l'acte sexual: en les narracions d'Hurtado abundaven les relacions extramatrimonials, però no hi hem trobat referències gaire més explícites. No creiem, doncs, que fos un cas d'autocensura, sinó que el model literari que ell proposava exigia un lèxic que es considerava «elegant». Però el censor no va tenir misericòrdia i va caler canviar-ho. En les galerades que l'editor va enviar a censura per a l'aprovació definitiva, les sis pàgines es converteixen en unes poques línies i un canvi de capítol acompanyades d'una nota marginal que diu «substitución de las páginas 88, 89, 90, 91, 92, 93»:

Sortiren tard del petit restaurant on la conversa s'havia allargat desmesuradament...

[Capítol] VII

–Deixa'm parlar, *Isidre*... No em miris o que jo no ho sàpiga –*digué, de cop, lentament, en el silenci de la nit, la veu de la Neus*–. El que vull dir-te m'ho he dit tantes vegades *en aquesta cambra silenciosa* [...] [cursives nostres]

La supressió de la trobada sexual obliga el narrador a introduir un capítol nou, on ha de recuperar el nom dels protagonistes i ha de situar-los en un context que no pot ser el llit i esdevé la «cambra silenciosa», però aleshores el monòleg de Neus encaixa difícilment en el text.

Pel que fa a la pàgina on «ataca al Régimen», el censor assenjala, en un diàleg que mantenen diversos amics, una intervenció d'un d'ells, Soldevila:

– [...] els vots dels esquerranassos de bona fe.

–Castellà –intervingué de bon humor en Soldevila–, em sembla que tu voldries implantar la Constitució d'en Massaguer, en la qual hi ha un article que diu: «El dia primer de Maig, forces de la guàrdia civil degudament emboscades

en llocs estratègics, dispararan sens previ avís contra tot aquell que calci espanyes i porti gorra».

–Per a tu i per a mi, Castellà, el comunisme no serveix–, reprengué en Comes, passat l'efecte de l'estirabot d'en Soldevila. Ho accepto [...].

A les galerades, la supressió del comentari de Soldevila converteix la intervenció de Comes en un monòleg, sense marques de diàleg, i evidentment, obliga a suprimir el comentari sobre l'«estirabot»:

[...] els vots dels esquerranassos de bona fe. Per a tu i per a mi, Castellà, el comunisme no serveix. Ho accepto [...].

Hurtado no es va rendir: va traduir el llibre al castellà i el va publicar a Mèxic sense talls (Mèxic, Hermes, 1960): el públic, doncs, era el dels exiliats, però Hurtado no va desistir de fer-lo conèixer a Catalunya i va sol·licitar a censura importar-ne cent exemplars (Odó Hurtado. *Se tiene o no*. Expediente 4842-60. Fecha de entrada: 16-9-60). La solució que va donar censura a l'«Informe y otras observaciones» no és menys immoral que la immoralitat que, segons el censor, es desprèn del text: «Ausencia total de moral y religión. Pudiera autorizarse atendiendo que solamente se solicita importar cien ejemplares y que el precio del libro, 125 ptas. no se halla al alcance de toda clase de lectores».

Reescriptura amb incorporació forçada

El censor està molt atent a qualsevol al·lusió a Catalunya com a nació. A l'esmentat *Caliu*, de Nicolau d'Olwer, es retreu que «se emplean con demasiada frecuencia los vocablos “patria” y “nación” aplicados a Cataluña»; els canvis que això obliga a fer són notables. El censor insisteix als autors que cal indicar que Catalunya és part d'Espanya; per exemple, a *Francesc Pujols per ell mateix*, de Bladé Desumvila (Expediente 61525-64. Fecha de entrada: 23-10-1964), l'original diu:

l'esclat del moviment solidari, gràcies al qual [...] [no] s'ha sentit parlar tant de Catalunya a Espanya

o bé, a propòsit de Josep Carner,

Ara bé, com a prosador, me l'estimo més perquè crec que és el millor no solament de Catalunya sinó d'Espanya

El censor, en català, afegeix en interlineat modificacions que s'incorporen al text editat (Barcelona, Pòrtic 1967):

l'esclat del moviment solidari, gràcies al qual [...] [no] s'ha sentit parlar tant de Catalunya *al rest d'Espanya* (sic) (p. 144).

Ara bé, com a prosador, me l'estimo més perquè crec que és el millor no solament de Catalunya sinó *de tota Espanya* (sic) (p. 198).

També trobem incorporacions a *Pompeu Fabra, biografia essencial*, de Bladé Desumvila un altre cop (Expediente 1007-69. Fecha de entrada: 29-1-1969); resulta «Autorizable con tachaduras», però el censor també col·labora en la redacció:

«*L'himne català* tornà a ressonar» és corregit per «*“Els Segadors”* tornaren a ressonar».

«Sovint vénen a casa els fills de Carles Riba. Un d'ells, a *Catalunya*, ja era batxiller» és corregit per «Sovint vénen a casa els fills de Carles Riba. Un d'ells, a *Espanya*, ja era batxiller».

CONCLUSIONS

Les reescriptures que hem vist fins aquí obliguen a replantejar la definició que donen autors com Calinescu (1997), que només esmenten rectificacions causades per decisions estilístiques. Certament, trobem usos col·loquials del terme «reescriptura» o «censura» als mitjans de comunicació que semblen propers als usos que hem proposat aquí (per exemple, Tomas Koch i Sergio Fanjul. «La “reescriptura” de los textos de Roald Dahl provoca indignación [...]» *El País* (21-2-2023), però se'n diferencien perquè ni aquestes reescriptures ni les censures que les han provocat provenen d'un sistema administratiu reglat com el que hem vist, i els resultats no estan penalitzats per un sistema judicial especialment dissenyat per controlar-ne les desviacions. Els casos que hem presentat ens han permès improvisar una tipologia: eliminació sense esmenes, eliminació amb esmenes, reescriptura amb intervencions alienes a l'autor, etc. Caldria reunir un corpus de textos més ampli per tal de generar una tipologia més completa. El nostre treball només pot ser una aproximació, però esperem que ofereixi perspectives profitoses.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- AGUSTÍ, Lluís (2018): *L'edició espanyola a l'exili de Mèxic: 1936-1956: Inventari i propostes de significat*, Barcelona, Universitat de Barcelona.
- ANDRÉS DE BLAS, José (2008): «La censura de libros durante la Guerra Civil Española», dins Eduardo Ruiz Bautista (coord.), *Tiempo de censura: la represión editorial durante el franquismo*, Gijón, Trea.
- BENEYTO PÉREZ, Juan (1987): «La censura literaria en los primeros años del franquismo: las normas y los hombres», *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 5, pp. 169-180, en línia: <http://www.represa.es/represa_5_junio_2008_articulo1.html> [consulta: 01/09/2024].
- BOU, Enric (2000): *Nou diccionari 62 de la literatura catalana*, Barcelona, Edicions 62.
- CALDERS, Pere (2018): *Contes (1936-1968)*, Barcelona, Rosa dels vents.
- CALINESCU, Matei (1997): «Rewriting», *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins, pp. 243-248.
- CAMPILLO, Maria (2021): «L'exili del 1939 en la literatura catalana», dins Jordi Castellanos i Jordi Marrugat (dirs.), *Història de la literatura catalana*, vol. VII, *Literatura contemporània (III)*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana / Ajuntament de Barcelona, pp. 419-432.
- CLOTET, Jaume i Quim TORRA (2010): *Les millors obres de la literatura catalana (comentades pel censor)*, Barcelona, Acontravent.
- ESTANY FREIRE, Lara (2021): *Del silenci a la represa: la censura en la traducció catalana durant el franquisme*, Barcelona, Diputació de Barcelona.
- FAGEN, Patricia W. (1973): *Exiles and citizens: Spanish republicans in Mexico*, Austin [Tex.], Institute of Latin American Studies by the University of Texas Press.
- FÉRRIZ ROURE, Teresa (1998): *La edición catalana en México*, [Mèxic] / [Barcelona]; Colegio de Jalisco / Orfeo Català de Mèxic / Generalitat de Catalunya.
- GALLOFRÉ, Maria Josepa (1991): *L'edició catalana i la censura franquista: 1939-1951*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- GRASES, Pedro; Pere MOLAS RIBALTA i Albert MANENT (1992): *Diccionari dels catalans d'Amèrica: contribució a un inventari biogràfic, topontímic i temàtic*, [Barcelona], Comissió Amèrica i Catalunya 1992 / Generalitat de Catalunya.
- GUILLAMON, Julià (2008): *El dia revolt: literatura catalana de l'exili*, Barcelona, Empúries.
- KOCH, Tomás i Sergio FANJUL (2023): «La “reescriptura” de los textos de Roald Dahl provoca indignación [...]», *El País*, 21 de febrer, en línia: <<https://elpais.com>>

- .com/cultura/2023-02-21/la-reescritura-de-los-textos-de-roald-dahl-provoca-indignacion-global-y-sospechas-sobre-su-legalidad.html> [consulta 01/09/2024].
- LARRAZ, Fernando (2014): *Letricidio español: censura y novela durante el franquismo*, Gijón, Trea.
- LIDA, Clara E. (1997): *Inmigración y exilio: reflexiones sobre el caso español*, México, Siglo XXI.
- MANENT, Albert (1989): *La literatura catalana a l'exili*, Barcelona, Curial, 2a ed. rev. i augm.
- MANENT, Albert i Joan CREXELL (1988): *Bibliografia catalana dels anys més difícils: 1939-1943*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MORENO, Antonio César (2008): «La censura franquista y el libro catalán y vasco: 1936-1939: la Nueva España», dins Eduardo Ruiz Bautista (coord.), *Tiempo de censura: la represión editorial durante el franquismo*, Gijón, Trea.
- MUÑOZ SORO, Javier (2008): «La censura editorial tras la Ley de Prensa e Imprenta: 1966-1976», dins Eduardo Ruiz Bautista (coord.), *Tiempo de censura: la represión editorial durante el franquismo*, Gijón, Trea.
- PLA BRUGAT, Dolores (2000): *Els exiliats catalans: un estudi sobre la immigració republicana*, Catarroja/Barcelona, Afers.
- RIERA LLORCA, Vicenç (1994): *Els exiliats catalans a Mèxic*, Barcelona, Curial.
- RUIZ BAUTISTA, Eduardo (2008): «La censura de libros durante la Guerra Civil Española», dins Eduardo Ruiz Bautista (coord.), *Tiempo de censura: la represión editorial durante el franquismo*, Gijón, Trea.
- SOPENA, Mireia (2025): *El somni més ambiciós: l'Editorial Selecta i la recuperació dels lectors*, Catarroja / Barcelona, Afers.
- SOTO VÁZQUEZ, José i Ramón TENA FERNÁNDEZ (2023): *Expedientes de censura franquista de literatura infantil y libros para niños*, Saragossa, Prensas de la Universidad de Zaragoza.

ODISSEU COM A REPRESENTACIÓ DE L'EXILIAT EN LA POESIA CATALANA

Marta López Vilar

Universidad Complutense de Madrid

MITE I ESCRIPTURA POÈTICA

Pensar en un mite és, en part, pensar en un origen. Així mateix ho afirmava Agustí Bartra en el seu poema «Tot origen», del llibre *L'arbre de foc* (1946): «Tot origen és mite» (Bartra, 1985: 75). Per això, tota reescriptura mítica, que és l'assumpte determinant en aquest capítol, implica una activació de la consciència de l'ésser cap a l'interior. El mite, en realitat, és el que cal conèixer, no el conegut (Losada, 2022: 15). Per això, recórrer al mite en l'escriptura poètica implica una necessitat de realitat des de l'esdeveniment mític fins a la plasmació. És una realitat que transcendeix. Aquesta transcendència és el lloc on l'ésser poètic habita per a anomenar en l'escriptura.

Però, hi ha sempre un pas previ que hem de reconèixer: com passa l'ésser poètic a un estat d'escriptura, a una realitat tangible que es pugui veure, llegir i sentir? La resposta neix de la necessitat de representar del poeta. Quan emergeix aquesta necessitat de representació –paraula que, implícitament, acull el sentit de distància: sempre es representa alguna cosa que està lluny o absent– existeix, també, una inclinació que radica en la necessitat d'anomenar, a través de la paraula, quelcom que està unit amb aquesta transcendència on habita la poesia. El poeta imita aquesta presència llunyana per fer-la llenguatge i, posteriorment, poema. El poeta

sempre busca una unitat amb el poema perquè aquest –el poema– deixi d'estar ocult (Zambrano, 1987: 21-22).

Si fem un pas més en aquesta transició des de la poesia al poema i ho relacionem amb el mite, veiem que també aquest és una representació del món, un cos que es fa visible per explicar, entre altres coses, el real. El poema i el mite, d'aquesta manera, mantenen una funció mediatora entre la plasmació del món i dels diferents plans del real a través dels símbols (Bauzá, 2005: 201).

Si bé caldria puntualitzar que la poesia, quan s'expressa a través de símbols, ja no és poesia, sinó poema, Bauzá parla d'una altra mena de realitat que no és visible, el que Zambrano (1987: 22) denominaria la «realidad que no es». Parla d'una translació de l'essència poètica per a convertir-se, al cap i a la fi, en llenguatge. Aquesta altra realitat és cap a on mira el poeta –encara que no pugui aconseguir-la mai–, la mateixa que es mantenia oculta després del mite.

A través del poema i a través del mite s'expressa la transcendència –aquesta realitat que travessa, però no es coneix. El poema seria, doncs, el resultat de la translació d'aquesta essència cap al logos, cap a la raó poètica. El mite, d'aquesta manera, és el resultat de l'explicació del sentit del món que l'ésser humà va necessitar des del seu origen. I quan un individu pateix una tragèdia també necessita un sentit. La poesia, doncs, serà una aproximació cap al sentit.

EL MITE ODISSEIC I LA POESIA DE L'EXILI CATALÀ

En el tema que m'ocupa, és inevitable assumir que després d'una tragèdia com la de l'exili alguna cosa ocorre dins d'aquells que el sofreixen. Com afirma Francisco Caudet (2006: 722): «El exilio es, sobre todo, una experiencia psicológica» i aquesta torsió de l'interior del bandejat fa que la realitat que l'envolta sigui sempre un símptoma d'alguna cosa que ja no està i que cerca. Tot es torna exili.

Com he esmentat anteriorment, Agustí Bartra va escriure que «Tot origen és mite». L'originari, allò d'on parteix tot, pertany a l'àmbit del mític. L'origen, per a un exiliat, respon a dos vessants diferents, però de principi comú: l'origen de la terra a la qual pertany i l'origen metafísic que també ha estat arrencat en el terrible viatge cap al desterrament. La realitat –articulada en un engranatge d'absències– es converteix en una forma de mite, cosa que comparteix Carles Miralles (1999: 150) en el seu article «Mite i poesia»: «convertir el real en mite és condició de la poesia, de la creació».

L'escriptura és una manera de reunificar el principi perdut –l'origen al qual es refereix Bartra. No entraré en matèria sobre la importància que aquesta reunificació va tenir per als grecs. Em refereixo al concepte d'unitat primigènia del *έν και πάν*. Aquest explicava que l'ànima intenta tornar a una unitat perduda, reunificar-se en un tot.¹ Atribueixo a l'escriptura una capacitat unificadora i, al seu torn, una capacitat per a la comprensió del real. I un mite proporciona l'explicació d'un fet. El poema que mira cap al mite busca exactament el mateix, d'aquí que alguns poetes exiliats hi recorreguessin en la seva manera de construir el real. En el cas que ens ocupa, més concretament, el mite d'Odisseu sempre ha estat molt lligat a la figura de l'exiliat. L'home errant, que busca el seu origen, el seu sentit després d'una guerra, és una analogia del poeta exiliat que ha viscut un esdeveniment traumàtic que ha fet florir, dolorosament, la consciència poètica. Agustí Bartra, en una entrevista concedida a Joan Rendé, explicava: «Abans de la guerra jo no existia com a poeta. Neixo amb la guerra, en una situació límit. Els meus primers poemes surten de la tragèdia que m'envolta i de la qual formo part» (Bartra i Rendé, 1980).

Són tres els poetes dels quals parlaré i que miren la figura d'Odisseu com a cos del seu propi exili: Mercè Rodoreda, Agustí Bartra i Carles Riba. Els tres van ser envoltats per la tragèdia de la Guerra Civil i aquesta mateixa tragèdia es va prolongar durant els anys d'exili.

El cas menys conegut (em refereixo al seu vessant poètic) és el de Mercè Rodoreda. Evidentment, tota la seva producció narrativa ha eclipsat la seva escriptura poètica, que va néixer en un moment de màxima crisi personal i també física. Tal com descriu Abraham Mohino en el seu estudi introductori de la poesia de Rodoreda, *Agonia de llum* (reeditada en Godall el 2022), la primera aparició de Rodoreda com a poeta és en el número 104 de la *Revista de Catalunya* (octubre-desembre de 1947), amb la publicació de «Nou sonets», que és on inclou dues de les reescriptures homèriques que posteriorment seria *Món d'Ulisses* (el «Plany de Calipso» i un sonet que té com a protagonista Nausica). No em detindré a explicar tot el que molt bé ha explicat Abraham Mohino, però sí que voldria dir que a Rodoreda l'impacte terrible de la guerra i l'exili li va provocar una crisi que li va impedir d'escriure narrativa i que només la poesia podia reparar. L'any 1946 va ser, per a Rodoreda, la seva «època negra», un lloc de dolor emocional i físic.

1. També per als romàntics. Durant el Romanticisme, s'elaboren discursos que intenten harmonitzar els contraris. Tenint consciència de si, i convertint-se en allò sobre el que es reflexiona, s'aconseguiria. L'home és escissió, però la consciència d'això evita la fractura definitiva.

Tal com diu Mohino (2022: 27), les motivacions de l'escriptura poètica com a transsumpte odisseic per a Rodoreda són:

Hi ha, d'entrada, l'experiència d'exili com a factor primordial; i es pot determinar també, i si el lector m'ho permet, una similitud de conflicte entre la figura de qui resta (d'alguna manera mor), Penèlope, i la de l'errant Ulisses, arrossegat per una condemna que, paradoxalment, és expressió de vida i, sobretot, imperatiu ontològic, en tant que només en el moviment del retorn, Ulisses pot ésser ell mateix. Perquè, recordem-ho, Obiols-Ulisses, malgrat conviure en l'exili amb Rodoreda, no havia estat capaç de trencar el vincle marital amb la seva muller, Montserrat-Penèlope, la reaparició de la qual va convertir l'univers interior de l'escriptora en un gens metafòric infern.

La creació de *Món d'Ulisses* i, en general, de l'escriptura poètica de Rodoreda, és gràcies a Josep Carner, que és testimoni directe del procés poètic de l'autora catalana. Carner és qui llegeix aquestes reescriptures de l'*Odissea*.² A més, que el mite odisseic fos important per a Rodoreda també és gràcies a Riba i la seva traducció de l'*Odissea* o a la lectura de les *Elegies de Bierville*.

Món d'Ulisses sorgeix, en un primer moment, com una mena de trencadís sense ordre ni concert aparent, però la tasca d'edició i recerca dels originals ha demostrat que es tracta d'un recull de poemes compacte i amb un sentit perfectament construït. En el llibre, es comença amb un viatge de retorn que no només és un retorn a la pàtria perduda —que també—, sinó a l'origen essencial d'una ànima trencada per la foscor existencial i vital. El primer poema del llibre té com a títol: «El viatge. Barrejadors de ciutats». En aquest poema es tracta d'arribar a una ciutat tancada. El desig es troba amb un lloc que no el reconeix. El destí de l'home és contenir una ombra obscura que és la mort, com diuen aquests versos:

car ja el nadó que tot just es descluca
té dintre el pit un puny d'ombra que truca
al teu palau que pertot té portals.

(Rodoreda, 2022: 97).

2. El mateix Carner és qui proposa la traducció a Riba de l'*Odissea*. Riba en va publicar la primera traducció el 1919 (Editorial Catalana), però va refusar aquesta primera versió, segons una carta enviada el 1946 a Carner, i es proposà fer-ne una altra. Les dificultats per a la publicació no van ser poques i fins el 1948, en què va tenir els permisos de publicació, l'editorial Destino no anuncià l'aparició de l'obra d'Homer (Medina, 1989: 18), però sortirà en la Societat d'Aliança d'Arts Gràfiques. Finalment, l'edició definitiva seria la de l'any 1953 (editorial Alpha).

L'ànima vol arribar a una ciutat tancada com si arribés a una salvació que, paradoxalment, no arriba ni arribarà mai.

Al llarg del llibre, diverses veus recorren les estances dels poemes. Són aquestes veus, i no tant Odisseu, les que configuren un món pansit. Penèlope espera, mentre que Nausica i Calipso són abandonades. És un llibre de solitud, de buit espès que busca la transcendència com qui busca el seu nom. L'exili és un no-nom (a més d'un no-res), l'abandó mai es anomenat, l'espera tampoc. El bellíssim «Plany de Calipso» diu:

Jo soc allò que es deixa, allò que fuig i passa:
l'oreig entre les fulles, l'estel que ha desistit,
el doll que riu i plora i aquella tendra massa
dels xuclamels que aturen un instant més la nit

i acaba el poema:

Ara voldria ésser lleó que juga i mata
o l'olivera immòbil en son furor retort,
però al pit m'agonitza un escorpí escarlata.
(Rodoreda, 2022: 99)

És especial, també, la part del llibre titulada «Evocació dels morts». En aquesta secció no només hi ha monòlegs dramàtics de personatges que formen part de la catàbasi odisseica –com és el cas d'Elpènor o Anticlea, la mare d'Odisseu–, sinó que hi ha morts desconeguts que fan una clara referència a les víctimes sense nom de les guerres que no comprenen el final, la mort. Fins i tot, no saben que són morts. Per exemple, el poema «Mort desconegut I» acaba:

Vaig caure al pou, i en vaig eixir tot d'una
pel cantó d'aquest erm faixat de lluna:
si no em migrés creuria que soc mort.
(Rodoreda, 2022: 109)

Rodoreda mostra el patiment dels morts que encara pateixen després de morts. Dolor més enllà del dolor, paraules des del «terminal de l'Ocèa d'aigües fondes»³ (Homer, 1998: 180) que no arriben enlloc. Així són les víctimes de la guerra, també abandonades per la vida.

3. En totes les citacions de l'*Odissea* seguiré la traducció de Carles Riba.

El llibre conclou amb l'arribada a Ítaca, però és una Ítaca també abandonada i no reconeguda. La pregunta (retòrica) d'Odisseu és molt clara:

On t'he perdut, oh pàtria assolellada?
On són mos cups vessant de vins novells,
els meus estables amb daurats vedells,
parits amb lents bruels, de matinada?
(Rodoreda, 2022: 118)

Els altres dos poetes que m'ocupen en aquest capítol són Carles Riba i Agustí Bartra. Carles Riba, a més, va ser un magnífic traductor de l'*Odissea*, com ja he explicat abans. Les seves experiències d'exili –les de Riba i les de Bartra– van ser un desencadenament de creació poètica reflectida en la figura de l'heroi homèric.

La família Riba-Arderiu va travessar la frontera francesa per Cervera el 28 de gener de 1939, dissabte. El 29 va passar des de Cervera a Perpinyà fins a arribar a Avinyó. El 14 de febrer, Riba era a París i, finalment, entre el 19 i el 20 de març tots els membres de la família es van instal·lar a Bierville.

En el cas de Bartra, va sortir cap a l'exili el 8 de febrer de 1939 i va ser internat al camp de concentració d'Argelès i Adge –gran part dels poemes inclosos en la segona part del seu llibre *L'arbre de foc* van ser escrits entre Argelès i Adge, el 1939. Fins al 2 d'agost de 1939 no va ser enviat a Roissy-en-Brie, on coincidiria, entre altres, amb Pere Calders i Xavier Benguerel –figura determinant en la publicació de les *Elegies de Bierville* de Riba a Santiago de Xile, el 1949–, i també on va conèixer la que fou la seva dona: Anna Murià.

Tots dos exilis van marcar profundament els seus sentits poètics. Sense exili no haurien existit les *Elegies de Bierville* de Riba,⁴ ni *Odisseu* (1953) o *Ecce Homo* (1968) de Bartra, obres que tenen com a referent el mite clàssic.

La realitat mediterrània és compartida pels dos poetes. No és casual. La Grècia clàssica comparteix amb els poetes catalans una idea fèrria de què és l'exili i la seva transcendència emocional. Només cal recordar Homer en la seva *Odissea*, on el *nostos* és el retorn. La nostàlgia és, etimològicament, el dolor pel retorn. I totes dues paraules embarguen la creació poètica tant de Bartra com de Riba. Odisseu és el reflex de l'home que vol tornar a la pàtria i que transcendeix la seva experiència

4. La primera edició, amb un peu d'impremta fals, és de 1942 a Buenos Aires. La segona edició és de 1949, publicada a Xile, a l'editorial El Pi de les tres Branques, dirigida per Xavier Benguerel. Finalment, la tercera edició és publicada a Barcelona, a l'editorial Ossa Menor (1951).

vital en Coneixement. Realment, sempre ha estat una figura associada a l'assoliment del sentit metafísic en èpoques de tragèdies històriques.

La recerca del retorn a una pàtria que espera és una constant en les reescriptures del text homèric. Riba, en la seva última elegia de Bierville, amb el títol d'«Endreça» (XII), escriu:

Arribareu sense mi a la pàtria expectant, elegies:
de dolor a dolor la impaciència us empeny.
(Riba, 2019: 247)

Les elegies –la seva escriptura– al més pur estil dels *Tristia* d'Ovidi són petjada inesborrable de la pàtria perduda que mira allò que és lluny i que es representa en forma de memòria. La memòria és una constant, també, al text homèric. De fet, la pèrdua de la memòria i la voluntat del retorn és una de les coses més terribles a les quals s'enfronta Odisseu en el Cant XI. Els lotòfags s'alimenten d'oblit i oblidar és deixar de ser humà. La memòria per a l'exiliat és una de les proves de vida, el mesurament del seu concepte de temps.⁵

Per a Riba, Grècia es converteix en memòria de vida, prova pura d'haver viscut. Al cap i a la fi, no menja el lotus de l'oblit i per això Grècia és memòria de l'ànima. En les seves notes a les *Elegies*, escriu el següent:

És aquest lloc únic, síntesi i símbol de moltes coses pures, que en el meu exili se'm representava a la memòria; talment com si m'aparegués entre els arbres foscos de la vall de Bierville i m'hi reveiés a mi mateix, el viatger feliç de dotze anys enrere (Riba, 2019: 249-250).

El poeta, d'altra banda, prenent les concepcions neoplatòniques, inicia el viatge de retorn des de la matèria cap al seu propi esperit. És una odissea contemporània molt semblant a la de Kazantzakis,⁶ en què l'ànima vol alliberar-se per transcendir

5. Recomano la lectura de Vicente Llorens sobre l'exili republicà de 1939, on desenvolupa una trista realitat del present de l'exiliat sovint convertit en un passat que ja no existeix, però és l'única forma de viure. *Vid.* Vicente Llorens (2006): *Estudios y ensayos del exilio republicano de 1939*, Sevilla, Renacimiento.

6. L'*Odissea* de Nicos Kazantzakis va ser publicada per primera vegada el 1938. Encara que no puc acreditar que Riba la conegués, sí que coneixia part de l'obra de l'autor grec, segons demostren les cartes entre ell i la filòloga grega Iulia Iatridi, sobretot, la seva *Ascesi*, llibre del qual Riba va parlar en profunditat, per carta, amb Iatridi. De fet, l'autor cretenc va tenir tanta importància per a Riba, que va ser qui va recomanar la publicació en català del *Crist de nou crucificat*, a l'editorial Club Editor (col·lecció Club dels Novel·listes) de Joan Sales, el 1959.

en la veritat de l'absolut. Però, en Riba, els poemes que millor reescruien la figura d'Odisseu són l'elegia V (de manera més transversal) i l'elegia VII de les *Elegies de Bierville*.

Sobre la cinquena elegia, Riba, en la seva *Presentació d'una lectura de les Elegies de Bierville*, diu:

La quinta Elegia, segurament la més fàcil de tot el recull, és només això: el sentiment de retrobament de l'ànima, donat pel símbol del naufrag que va parar a una illa, en la qual reconeix la seva pròpia pàtria (Medina, 1994: 129).

L'arribada d'Odisseu a Ítaca és, també, un retrobament. L'elegia V marca el viatge durant el crepuscle:

Dins la meua ànima en pau sóc el naufrag que en l'illa profunda
on reneix de la mar, súbitament reconeix
una pàtria d'antany; i no en té sorpresa; el crepuscle
fa més pur el sender [...]

(Riba, 2019: 232)

El crepuscle és el moment del dia previ al (re)coneixement. Recordem, per exemple, que també Odisseu va arribar a l'Hades durant el crepuscle:

I tot el dia tibà el velam de la nau viatgera;
i va pondre's el sol, i ombrejaven tots els camins,
quan arribà al termenal de l'Oceà d'aigües fondes.

(Homer, 1998: 180)

Des d'aquest crepuscle neix el coneixement de l'heroi després de la trobada amb Tirèsies. El cec representa el coneixedor de la saviesa i qui guia Odisseu per al seu retorn a la pàtria. L'elegia ribiana continua:

perquè vol la nit, i arribar a l'esposa secreta
com esperat d'un esclat sempre imminent de l'enyor.

(Riba, 2019: 232)

L'esposa secreta no només és una evocació de Penèlope, sinó el lloc de creació poètica, idea que també defensa Sansone (1986: 18) en el seu text «Les *Elegies de Bierville*».

Però, l'elegia que millor desenvolupa el tema odisseic és, sens dubte, la VII, que comença:

He navegat, com Ulisses pel noble mar que separa,
amb un titànic somrís d'obediència a l'atzur,
l'illa de l'últim adéu, on es va inclinà' el meu migdia,
i el necessari ponent, dolç d'una glòria sagnant [...]
(Riba, 2019: 235)

El mateix Riba explica en els seus comentaris de les *Elegies de Bierville*:

Evocació d'Ulisses: del seu comiat de Nausica, de la meravellosa travessia, després de la qual és deixat a la platja de la seva illa, amb els seus tresors al costat. Atena vindrà, i l'ajudarà a desar-los, i a disfressar-se per esperar el seu triomf.

Jo mateix dins el símbol.
Digressió sobre el misteri dels mots.
El tresor portat de les meves aventures.
L'espera de la victòria, ajudat per Déu que m'estima.
La cova.

(Medina, 1994: 123)

Riba situa el poema en el moment del comiat de Nausica. A això es refereix, en el tercer vers, amb «l'illa de l'últim adéu». Una vegada que s'acomia de Nausica comença el viatge definitiu cap a la pàtria. Lluís Calderer (1976:15) va dir que aquesta imatge de l'illa dels feacis és la Catalunya anterior a la Guerra Civil. Jaume Medina (1994: 270-271) atribueix a aquesta illa de Nausica el comiat de Barcelona abans de partir: «El mar separa l'illa de l'últim adéu –l'illa dels feacis– on Ulisses rebé l'últim adéu tingut a Barcelona abans de partir-ne».

És esglaiadora la capacitat poètica de Riba per unir la seva experiència i la seva tradició literària. L'amarg adeu a Barcelona no és menor en intensitat que una de les parts més belles de l'*Odissea*: el comiat de Nausica, quan la jove li demana, sentenciosament i amb brevetat, a Odisseu:

Hoste, adéu, i quan siguis de nou a la pàtria, recorda't
de mi, que a mi primera tu deus el rescat de la vida.
(Homer 1998: 141)

Nausica, figura lleu i pura, concentra en aquesta petició la necessitat de prolongar la seva presència a través de la memòria. És la seva petició des de l'amor. Quan Odisseu arribi al seu origen, ella romandrà de manera silent. Les virtuts i l'èxit de l'heroi en part són per l' enamorament de la jove Nausica. Ella es converteix en una intuïció que sempre regirà el destí d'Odisseu.

És en aquest moment, després del comiat de Nausica, que Odisseu comença un veritable retorn i s'abandona a la seva pròpia fe:

Oh! com era nua, com era
abandonada, la fe que a favor meu va lligar
els dos mons, que em volien, de banda i banda de l'ombra!
(Riba, 2019: 235)

En aquesta elegia es representa perfectament el viatge odisseic que és, en realitat, el viatge de l'ànima. Això deia Riba en la seva «Presentació d'una lectura de les *Elegies de Bierville*»:

La sèptima elegia és construïda tota sobre un episodi de l'*Odissea*, episodi que justifica la teoria, no pas absurda, que els relats que va manejar Homer, o qui fos el mestre de l'*Odissea*, tenien un misteriós, antiquíssim sentit simbòlic del viatge de l'ànima (Medina, 1994: 130).

La connexió entre la veu poètica ribiana i el món d'Odisseu no respon, només, a una demostració de nostàlgia estèril. Per a Riba, la tradició, seguint les paraules d'Ezra Pound (1989: 19) en el seu assaig «La tradició»: «no significa ataduras que nos liguen con el pasado: es algo bello que nosotros conservamos».

Riba alimenta l'essència de la tradició que és connatural a ell i, des d'aquí, viatja cap a l'ànima. La descoberta d'aquesta essència és el «tesor» que diu Riba a l'Elegia: «Ell i jo sabrem quin tresor desarem, que jo duïa» (Riba, 2019: 236). Aquest «que jo duïa» és la certificació de reconeixement d'aquesta essència que només a través del viatge ha pogut descobrir. Ho explica en la seva «Presentació d'una lectura de les *Elegies de Bierville*»:

I reprenent el tema d'Ulisses, Ulisses porta un tresor que li han donat els feacis; en el cas de l'autor de l'Elegia el tresor és tot el que ha descobert en aquest retorn a la seva ànima, en aquest últim episodi de la seva experiència (Medina, 1996: 130-131).

Un altre dels poetes catalans exiliats que té com a figura central Odisseu és Agustí Bartra. Recordem uns versos finals de l'elegia IX del seu llibre *Ecce Homo*:

[...] M'ateny una llum jònica
que em torna cap a Grècia amb Ulisses i Hölderlin...!
(Bartra, 1985: 444)

De nou, Grècia té el poder evocador enmig de la tristesa de l'exili. Pensar en Grècia (i en Ulisses) és tenir, de nou, una prova de vida. El poder evocador de Grècia –tan relacionat amb l'acte de cridar– enmig de la tragèdia de l'exili –Riba el recorda en els arbres del parc de Bierville, com he apuntat anteriorment i Bartra en els versos que he mostrat de la seva elegia IX– és el fil conductor de l'escriptura que busca el seu origen. Tot a Grècia és signe que revela a través del record, com resa aquest vers: «quan el record és vinya i signe l'univers!» (Bartra, 1985: 443). El mateix Bartra ho expressa clarament de nou en el vers que he comentat abans: «que em torna cap a Grècia amb Ulisses i Hölderlin» (Bartra, 1985: 444). Però no hem d'atribuir a la poesia de Bartra –tampoc a la de Riba– un afany culturalista de la seva poètica, com ja he dit. La seva existència de poeta és la d'aquests mateixos mites que evoca. Anna Murià (1992: 137) va escriure sobre aquest tema:

Bartra, que no té res de renaixentista, fa quelcom més que treballar la matèria dels mites: els viu, els dóna estada en ell, millor dit, té plena consciència i participa de l'esperit mític del món com una condició que l'home no pot ni vol ni convé defugir.

Agustí Bartra fa del mite grec la seva raó poètica, molt més que no un paisatge estètic. Troba la seva vida en l'explicació mítica de la seva escriptura de manera humana i fidel. A més, aquesta manera d'habitar poèticament i míticament és recíproca. És a dir, Bartra no busca els mites ni les seves referències, sinó que són els mites els que han construït el poeta. En les notes a l'elegia IX d'*Ecce Homo* explica:

Vius en la meva obra i en el meu esperit, meus per arrelament mític i fraterne per identificació pregona, Ulisses i Hölderlin m'han seguit tota la vida. Inevitable era, doncs, que els sentís com presències inefables al meu costat en els moments de petjar terra grega a hora foscant del dia 28 de setembre de 1961 (Aquell matí havia pogut jo contemplar des del vaixell, en el mar Jònic, l'illa d'Ulisses, Ítaca, gairebé confonent-se, en la llum intensa, amb la de Cefalònia). [...]

Una vegada més, una petita circumstància s'omplia de sentit transcendent: em rebia la paraula del lloc on més anhelava *pujar* a Grècia, no perquè cregués que la llum dèlfica pogués donar un nou sentit a la meua vida, sinó perquè presentia que un sagrat prestigi antic es convertiria per a mi, un dia, en la realitat interior de projectar un testimoniatge d'afirmació única (Bartra, 1985: 463).

Aquestes paraules són aclaridores, com podem veure. Grècia i el mite odisseic es converteixen en el motor que projecta una nova aresta d'allò real que l'afirma en la seva existència d'home. I també és la memòria, perquè no hi ha vida sense memòria.

Però, si hi ha un llibre on la figura d'Odisseu és central és en *Odisseu*, de Bartra. Anna Murià (1992: 108) així ho reconeix:

El llibre bartrià essencialment de l'exili és *Odisseu*, en el qual hi ha *tot* l'exili amb els seus atzars, les seves misèries, els seus miserables, els seus trencacolls, les seves belleses, la seva fidelitat sinuosa i el seu retorn malgrat tot, fins malgrat els pretendents.

Si alguna cosa caracteritza Odisseu és el seu errar etern i la importància que el mar hi va tenir. Passem de la terra de Demèter a la mar d'Odisseu. A través del mar busca tornar al seu origen perdut, a la seva pàtria que espera, encara que aquest mateix mar es mostra violent i marcadors de distàncies.

El 1953, Bartra escriu les pàgines d'un dels llibres més colpidors de l'exili: *Odisseu*. I no hem d'ometre que és més que probable que en la seva redacció influís la lectura de la que és, possiblement, la millor traducció de l'*Odissea*, la de Carles Riba en 1953. El veritable viatge odisseic és el retorn de l'ànima cap a un mateix. En el seu «Cant d'Ulisses als astres», Bartra escriu:

Dintre el meu esperit, oh, gira, roda d'astres!
Amb el cor a la vela i les mans al timó,
en mon cant de retorns resplendeixen els rastres
del vol de l'alció.
[...]
Només en la llum pròpia he trobat sempre auxili.
Em nimba una claror de nous mites i déus.
Perdut i retrobat, vaig fent del meu exili
un gran himne d'adéus.

(Bartra, 1985: 125-126)

La llum pròpia és la de la seva ànima, única guia per al retorn —que és record, tornar al cor. És la pura memòria d'un exiliat. Tal com escriu Bartra en el prefaci d'*Odisseu*:

Per altra banda, si el símbol d'Ulisses, el gran errant del nostre mar, em resultava d'una tan apropada validesa era perquè l'identificar-m'hi humanament tenia una essencialitat dramàtica que em confirmava. I fins hi havia paral·lelismes externs colpidors. Només n'esmentaré un. Que els deu anys

errants d'Ulisses, acabada la seva guerra, coincidien, gairebé dia per dia amb els meus deu anys d'exili roder (Bartra, 1986: 11).

Aquesta equiparació entre l'heroi homèric i el poeta exiliat fa que la figura del mite transcendeixi a valors humanament universals. D'aquí ve que tots els personatges que apareixen es converteixin en un comiat i executin l'inici del retorn. Potser aquesta no va ser la funció de la pura Nausica, de Circe o d'Elpènor, per exemple?

Un dels temes i objectius de l'*Odisseu* de Bartra és el mateix que els de les *Elegies de Bierville*: el retorn. En una carta escrita per Bartra a Pi i Sunyer el 20 de gener de 1940, el primer diu:

En aquests moments, més que mai, pensem en Catalunya, i en el fons de la nostra ànima viu, intensa, l'esperança que, més tard o més aviat, tots aquells la vida dels quals, sobretot, té per vocació viure per ella en amor tenaç i constant, amb voluntat insubornable (Campillo i Vilanova, 2000: 129).

Com veiem, la idea del retorn ja s'estava gestant anys abans de l'elaboració completa de l'*Odisseu*. I aquest sentiment, comú a Riba i Bartra (malgrat les diferències que els separen), no es veu de manera tan clara en Rodoreda.

En definitiva, Odisseu és la veu de qui ha perdut l'origen i desitja el retorn, el seu sentit, i que vol «tornar a l'ànima com a una pàtria antiga» (recordant Riba i el seu record de Novalis) i que es recorda viu i tot ho mira de lluny.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BARTRA, Agustí i Joan RENDÉ (1980): «Agustí Bartra: la veu de l'èpica», *Avui*, 26 d'octubre.
- BARTRA, Agustí (1985): *Obra poètica completa I. 1938-1972*, Barcelona, Edicions 62.
- BARTRA, Agustí (1986): *Odisseu*, Barcelona, Edicions del Mall.
- BAUZÁ, Hugo Francisco (2005): *Qué es un mito. Una aproximación a la mitología clásica*, Buenos Aires, FCE.
- CALDERER, Lluís (1976): «Algunes consideracions a l'elegia VII de Carles Riba», *Faig*, pp. 14-22.
- CAMPILLO, Maria i Francesc VILANOVA (eds.) (2000): *La cultura catalana en el primer exili (1939-1940). Cartes d'escriptors, intel·lectuals i científics*, Barcelona, Fundació Carles Pi i Sunyer d'Estudis Autònomic i Locals.

- CAUDET, Francisco (2006): *El exilio republicano en México. Las revistas literarias (1939-1971)*, Alacant, Publicacions de la Universitat d'Alacant.
- HOMER (1998 [1a ed. 1953]): *Odissea* (trad. de Carles Riba), Barcelona, Edicions de la Magrana.
- LOSADA, José Manuel (2022): *Mitocrítica cultural. Una definició del mito*, Madrid, Akal.
- LLORENS, Vicente (2006): *Estudios y ensayos del exilio republicano de 1939*, Sevilla, Renacimiento.
- MEDINA, Jaume (1996): *La plenitud poètica de Carles Riba. El període de les Elegies de Bierville*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MIRALLES, Carles (1999): «Mite i poesia», *Reduccions: revista de poesia*, 93-94, pp. 148-155.
- MURIÀ, Anna (1992): *L'obra de Bartra. Assaig d'aproximació*, Barcelona, Pòrtic.
- POUND, Ezra (1989): «La tradició», dins *Ensayos literarios (selección y prólogo de T. S. Eliot)*, Caracas, Monte Ávila.
- RIBA, Carles (2019): *Llibres de poesia. Amb tots els comentaris del poeta* (ed. Jordi Malé), Barcelona, Edicions 62.
- RODOREDA, Mercè (2022): *Agonia de llum*, Barcelona, Godall Edicions.
- SANSONE, Giuseppe Edoardo (1986): «Les Elegies de Bierville», dins *Actes del Simposi Carles Riba (Barcelona, 17-19 d'octubre de 1984)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
- ZAMBRANO, María (1987): *Filosofia y poesía*, Madrid, FCE.

AZORÍN EN PARÍS (1936-1939)

UNA POÉTICA DEL EXILIO

Francisco Fuster

Universitat de València

EL DESTIERRO

Desde el día en que estalla la Guerra Civil española, Azorín sospecha que los dos bandos enfrentados tienen argumentos para perseguirle: los sublevados por su defensa de la República y los republicanos radicales por el apoyo que había dado al empresario Juan March, durante el procedimiento judicial que este afrontó en 1932, acusado por el Gobierno de Manuel Azaña. Al margen de esa inquietud por la seguridad personal y el bienestar de los suyos, en la determinación de exiliarse pesa su toma de conciencia de las dificultades que va a encontrar, en ese contexto, para el desarrollo de un trabajo, de cuyos ingresos económicos depende. Lo que más le preocupa, en esos compases iniciales del conflicto, es saber si le va a resultar posible disfrutar de la paz y el sosiego necesario para escribir, en un Madrid alterado por el enfrentamiento bélico:

Sin silencio, con el que ha ido pacientemente respunteando su obra, Azorín presiente que entrará en un periodo de esterilidad literaria. Privado del afán de leer y de velar con la pluma en la mano, ¿qué significado tendría su vida de acendrada vocación intelectual? (Gómez-Santos, 2000: 77).

Según las memorias inéditas de su hermano Amancio, el levantamiento le pilló en San Sebastián, ciudad en la que veranea desde hace muchos años, con su mujer y el servicio doméstico que los acompañaba. De allí pasa rápidamente a Francia, pero regresa a Madrid en agosto, para resolver unos asuntos personales y preparar su salida «oficial» del país. Como a otros escritores e intelectuales, se le ofrece la posibilidad de pedir asilo diplomático en la embajada de Argentina, pero declina el ofrecimiento. La resolución está tomada y es irreversible. Una noche de octubre toman un tren en dirección a Valencia, desde donde viajan a Barcelona. De la Ciudad Condal sale con destino a París, pasando por la localidad de Cerbère, en la zona limítrofe catalano-francesa. Fatigado y desorientado, una madrugada de finales de octubre de 1936, llega a la que, sin saberlo en ese momento, será su ciudad durante los tres próximos años: «Otra vez en París. Pero esta vez de un modo penoso. El viaje ha sido largo y molestísimo. Un tren interminable, lento, que lleva cuatro o seis horas de retraso» (Azorín, 1959a: 743).

Esa misma noche, los Martínez Ruiz pernoctan en el Terminus, un lujoso hotel situado junto a la monumental estación de Orsay (hoy convertida en museo), en la que han desembarcado. Sus primeras horas son de angustia: al cansancio y a las emociones del viaje, se añade el hecho de sentirse solos y desamparados, en una ciudad donde no conocen a nadie. Tras hacer el correspondiente *check in*, el matrimonio toma un ascensor y recorre un largo pasillo que les conduce a su aposento: una habitación espaciosa y alfombrada, con chimenea de mármol blanco y con cuarto de baño incorporado. Deshacen las maletas y colocan sus ropas, se sientan en la cama y proceden a contar el dinero del que disponen para pasar esos primeros días, en una patética escena, narrada por el propio escritor:

Ha llegado un momento en que culmina nuestra desazón: Julia saca del seno una bolsita de seda y nos ponemos a contar nuestro caudal; van pasando los delgados billetes; no contamos con muchos; como este hotel es de lujo —de lujo hasta cierto punto—, no podremos permanecer mucho en él; nos veremos precisados a buscar otro más económico (ibíd.: 822).

Efectivamente, pocos días después de su llegada se trasladan al hotel Buckingham, en los números 45 y 47 de la rue des Mathurins, entre las de l'Arcade y Pasquier, al que define como «un hotelito de segundo orden, como hay infinitos en París, limpio, ordenado y silencioso» (Azorín, 1963b: 395). Lo que más le llama la atención es que está situado al lado de un pequeño jardín, frente a la capilla Expiatoria, una parte del cual fue el cementerio de la Madeleine, donde estuvieron enterrados Luis XVI y su mujer, María Antonieta de Austria, guillotínados en la cercana plaza de la Concorde.

De la habitación, situada en el entresuelo del establecimiento, le gusta una ventana que da al boulevard Haussmann y las vistas a ese jardín-cementerio, donde todavía se ven algunos sepulcros, cubiertos con losas blancas. También la comida que le sirven, fina, pero no abundante. A mediodía comen en el restaurante del hotel y «por la tarde, al anochecer, pedimos que nos suban al cuarto un “café completo”, como se dice, o sea con pan y mantequilla; con él hacemos nuestra cena, a más del aditamento de alguna lonja de jamón que hemos comprado o alguna confitura» (Azorín, 1959b: 826).

En comparación con la más lujosa del hotel Terminus, donde se oía el traqueteo de los trenes que llegaban a Orsay, esta nueva ubicación se les antoja un lugar apacible, con vecinos y transeúntes que acuden al jardín a descansar o a jugar con sus hijos. Pese a ser un barrio tranquilo, en la rue des Mathurins hay dos teatros; un hotel ocasional «donde se entra y se sale»; una tienda de antigüedades donde se venden todo tipo de trastos raros; un papelería en la que adquiere el papel que emplea para sus artículos; una farmacia que es, también, perfumería, en la que compran colonia y jabón; una tienda de artículos de pesca; por último, una sombrerería, llamada de Henry, en la que va renovando las boinas que usa para combatir el frío de París, cuando las lluvias van desluciéndolas.

Durante los primeros meses la adaptación a la ciudad resulta complicada, fundamentalmente porque, como él mismo admite en su libro de recuerdos parisinos, nunca llega a manejar la lengua francesa con la suficiente soltura: «En unas Memorias, he de decir la verdad: no hablo francés; tengo una incapacidad absoluta para aprender idiomas» (ibíd.: 968). Sin embargo, poco a poco se va formando una rutina, invariable durante toda su estancia en la ciudad, que se caracteriza, básicamente, por la cantidad de horas del día que pasa solo, sin la compañía de nadie: «París ha sido, para mí, la soledad. La soledad en las iglesias; en el Museo del Louvre; en la Sorbona; en el Palacio de Justicia; en el Metro; en las librerías» (Campos, 1964: 236).

Con el tiempo, sus idas y venidas dibujan una geografía sentimental de la ciudad, formada por aquellos rincones que, a fuerza de frecuentarlos, acaban resultándole familiares. Los jardines de Monceau (a los que acude por las mañanas) y de Luxemburgo (que prefiere para las tardes); la glorieta o *square* de la capilla Expiatoria, la del Temple, la de San Germán de los Prados o la del Museo de Cluny; las iglesias de San Julián el Pobre y San Severino o la basílica del Sagrado Corazón, desde cuyo mirador le gusta contemplar la grandiosidad de la urbe; los cementerios de Père Lachaise, de Montmartre, de Montparnasse o el más pequeño de Passy.

Las mañanas las dedica a dar paseos solitarios por la ciudad y a tomar notas que, por la noche, le sirven como materia para sus artículos. Sus lugares de peregrinación

preferidos son, naturalmente, las tiendas de libros y las paradas que los buquinistas tienen en las orillas del río Sena, oasis en medio de ese desierto que es, para él, el exilio: «Son incontables las librerías de París. Llegué a conocer casi todas las librerías de París, que ya es conocer. Daba mis preferencias a las librerías en que se vendían libros españoles “viejos”» (Azorín, 1960: 153). A veces visita el Louvre o el Barrio Latino, donde le gusta entrar en la iglesia de San Juan el Pobre o darse una vuelta por la Universidad de la Sorbona, a cuyas clases le place asistir como oyente. Al igual que hacía en Madrid, todos los días baja a una estación del Metro y permanece sentado varias horas, en uno de sus bancos, viendo pasar a la gente. El suyo es un París diurno, pues al caer la noche, regresa al hotel: «Existe un París nocturno irresistible; a ese París me he resistido. No he trasnochado ni una sola vez en tres años» (Azorín, 1959*b*: 979).

ESCRIBIR PARA SOBREVIVIR

Desde el momento de la llegada, le ronda por la cabeza el tema crematístico: urge encontrar un medio de trabajo cuyos ingresos pecuniarios le permitan sobrevivir en una ciudad que no es barata. No siendo profesor universitario, como otros exiliados, sus posibilidades de dar clases o impartir conferencias son mínimas, limitadas a la invitación esporádica que le pueda cursar algún hispanista. Por suerte, le queda su colaboración en el diario *La Prensa*, de Buenos Aires, a la que se agarra como un clavo ardiendo. Precisamente en los artículos que escribe para esa cabecera está el origen de las dos antologías que publica durante su exilio: *En torno a José Hernández* (Editorial Sudamericana), donde agrupa artículos en los que ha ido analizando la obra del poeta argentino que da nombre a la obra, y *Españoles en París* (Espasa Calpe), publicada dentro de la colección Austral y dedicada a los directores del periódico porteño en el que aparecieron los textos, Ezequiel P. Paz y Alberto Gainza Paz.

Españoles en París es el libro azoriniano más influido por la experiencia del exilio. Prueba de ello es el texto titulado «Otra vez en París», que coloca como prólogo al volumen, en el que explica la peripecia vital que entrañó su salida de España y su llegada a la capital de Francia, una fría noche de octubre. Es en esas páginas liminares donde describe cómo, recién instalado en el hotel contiguo a la estación de Orsay, la pesadumbre se apodera de él, durante esas primeras horas como exiliado, cuando se siente incapaz de dar respuesta a la cantidad de dudas que le atormentan:

¿Qué voy a hacer yo en París? ¿Cómo se desenvolverá mi vida? No puedo menos de pensar, querido lector, en la cuestión económica. No hay más remedio que pensar en ella. De España, como a los demás viajeros, no me han permitido sino sacar unas pocas pesetas. ¿Y cómo vivir en París, donde la vida es tan cara, con unas pocas pesetas? (Azorín, 1959a: 744).

Son momentos de desconcierto en los que la tristeza por la lejanía del hogar recién abandonado se une a esa preocupación —más material y primaria— por los medios de subsistencia de la pareja, en una primera noche de zozobra que queda, para siempre, grabada en su memoria.

Por fortuna, este acuciante problema se solventa pronto, cuando, al poco de llegar a París, los directores de *La Prensa*, el medio argentino en el que venía publicando artículos desde 1916, le ofrecen seguir con su colaboración desde la capital francesa. Es en *La Prensa* donde irán apareciendo sus artículos —muy bien remunerados, por cierto—¹ escritos en el exilio, incluyendo los cuentos que integran *Españoles en París*. Entre los ingresos obtenidos por este sustancioso contrato y los derivados de los derechos de autor de sus libros publicados en Argentina (los de los libros editados en España no pudo recibirlos, por razones obvias, desde el inicio de la guerra), logra vivir de forma más o menos holgada y sin el agobio de esos primeros días, con lo que puede concentrarse, por fin, en lo que más le gusta: leer y escribir.

No le resulta tan fácil porque, a pesar de sus esfuerzos, las nuevas circunstancias exigen un tiempo de adaptación. Pese a ser un grafómano, capaz de escribir en situaciones muy distintas, su abrupta salida de España le produce un *shock* del que tarda en recuperarse, no solo a nivel personal, sino, también, en lo que afecta a su capacidad de trabajo. En Madrid era un escritor metódico y profesional, con un horario «laboral» prefijado y una rutina que mantuvo invariable, durante varias décadas de dedicación a la escritura. En París, sin embargo, siente que su cabeza está en otro sitio. Pasea la ciudad y encuentra temas a los que dar una forma literaria, pero se bloquea en el momento de sentarse al escritorio y llevar a cabo el acto mecánico que es confeccionar su artículo diario. Él mismo lo explica en el cuento «San Cristóbal en París», de naturaleza confesional y metaliteraria, en el que, a través

1. La razón por la que *La Prensa* paga tan bien a sus colaboradores es que a estos se les exigen dos condiciones: primero, que sean artículos completamente inéditos (el diario incluye el reclamo «Especial para *La Prensa*», encabezando todas las colaboraciones de sus firmas estrella); en segundo lugar, que, una vez publicados, no aparezcan en otros medios de la competencia. Véase Verónica Zumárraga (2011): *El jornalero de la pluma: los artículos de Azorín en «La Prensa»*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.

de un *alter ego*, el novelista Lorenzo Collado nos describe lo difícil que le resultaba olvidarse de la coyuntura política y centrarse en su tarea como creador:

Lorenzo Collado no podía escribir. Lorenzo Collado es novelista. Pasaban los días y las cuartillas estaban intactas. Collado, en una butaca, junto al balcón, o en una estación del Metro, dejaba correr las horas, sumido en un profundo sopor. Había traído de España un dinerillo, y con eso vivía aquí en París. Cuando se le acabara, no sabía lo que habría que hacer. Para un editor americano se había comprometido a escribir una novela. Contaba con ese trabajo para poder seguir viviendo el día que no tuviera ya reservas económicas. Pero no podía decidirse a tomar la pluma. Con mirada vaga contemplaba las cosas que le rodeaban, en tanto que su pensamiento –dolorosamente– se encontraba, no en París, sino en España. Los días iban pasando. Había que pagar todas las semanas la cuenta del hotel. El término fatal se acercaba. Lo que más acongojaba a Lorenzo Collado no era el no poder escribir ahora, abrumado por el dolor, sumido en hondo letargo, sino el no poder escribir después. Su obra literaria era larga. Había escrito mucho. Le pasaban ya los años y Collado presentía –con estremecimiento nervioso– el momento en que, pasado este trance, se pusiera a escribir y no pudiera (Azorín, 1959a: 803-804).

Lo que más le costó fue abstraerse de la tragedia que se estaba viviendo en España y de su propia desdicha personal. Como el protagonista del cuento «Hay loto en París», su espíritu se debatía entre el deseo de un olvido que contribuyera a mitigar el dolor y la imposibilidad de aislarse de lo que les estaba sucediendo a sus compatriotas. En este contexto, la única forma de vivir de su pluma era optar por lo que finalmente hizo: convertir ese dolor del exilio –el suyo personal y el de esos otros españoles que desfilan por las páginas de esta obra– en materia literaria, para dar forma a algunas de las páginas más desgarradoras de toda la producción azoriniana. Páginas con las que el escritor construye no solo una memoria individual, sino, también, colectiva, por lo que tuvo el exilio, para miles de españoles, de experiencia compartida. Para Azorín, como para el narrador del relato titulado «El pobre pescador», los recuerdos «son la vida toda del ser humano. El recuerdo es el dolor, pero también el consuelo supremo» (ibíd.: 794).

Esa pena de los españoles que, estando en París, rememoran con nostalgia España es la auténtica protagonista de *Españoles en París*, un conjunto de narraciones en las que recrea con sencillez los pequeños dramas personales de unos exiliados obligados a «trasplantarse», por emplear un verbo de Baltasar Gracián, muy del gusto azoriniano. Un conjunto de estampas ambientadas en diferentes escenarios de París (el Louvre, la Sorbona, la Magdalena, etc.) en los que, con frecuencia, el

arte –la pintura, la escultura, la música– actúa como elemento catalizador, a través del cual trata de curar esa tristeza. Postales de una realidad en movimiento que, si nos fiamos de lo que cuenta en un pasaje de *París*, nacen directamente de la observación de la vida cotidiana, de la ciudad y de sus gentes:

Sentado en el cabo de un banco –en el cabo, para no estar aprisionado entre dos desconocidos y para poder apoyarme en el brazo del banco–, veo pasar, conversar, ir y venir, a los abogados, viejos y jóvenes, acreditados o sin fama todavía; el tiempo se desliza sin advertirlo; tal vez, a la vista de un abogado que conversa con una señora, urdo en la imaginación una trama para un cuento (Azorín, 1959b: 948-949).

A juzgar por sus palabras, nuestro escritor se siente aislado y confuso, sin poder olvidar lo que ha dejado atrás y desorientado en una ciudad en la que se encuentra en cuerpo, pero no en alma:

Estoy perdido en París. Perdido en todos los conceptos. No sé por dónde me ando. Como en el soneto de Góngora, «doy pasos sin tino». El laberinto de los autobuses me parece inextricable. Yo no sé por dónde me ando, porque mi espíritu está ausente de París. Me encuentro materialmente en París, pero mi espíritu está en Madrid (Azorín, 1959a: 834).

O como describe, de forma aún más gráfica, en el cuento «Misa mayor en la Magdalena»: «Por un largo bulevar voy avanzando lentamente, encasquetada mi boina vasca, subido el cuello del gabán. No sé dónde voy. No sé si vivo o estoy muerto. No tengo fuerza para pensar en nada» (ibíd.: 838). Porque, a pesar de las excursiones al museo o de los paseos por los muelles del Sena, nunca termina de amoldarse al ritmo de vida del parisién. El hecho de que no domine el francés le perjudica a la hora de integrarse, pero, más que una cuestión de idiomas, lo que le hace sentirse extranjero es la incompatibilidad sentimental con sus conciudadanos:

Mi tierra no es esta. Mis pensamientos no son, por tanto, estos. ¿Y no habrá nada en París que íntimamente evoque mi tierra y establezca un punto de contacto entre sensibilidad y sensibilidad, la mía y la de estos hombres que me rodean? (ibíd.: 842).

Busca y rebusca en la inmensidad de la urbe la sonrisa de una cara amiga, el sonido de una voz cómplice o el calor de ese gesto de cariño que le permita recobrar la noción del espacio y del tiempo. No encuentra nada de eso, o lo encuentra muy de vez en cuando, por lo que acaba llegando a la certeza que preside sus tres años de

exilio y recorre de principio a fin las emotivas páginas de este volumen: «En París yo continúo siendo el hombre del Levante español» (ibíd.: 843).

De estos pasajes que he reunido y de otros que podría haber incluido en esta selección se deduce que, pese a no ser una de las obras más conocidas de su autor, *Españoles en París* sí es, en cambio, el título más representativo del Azorín del exilio. Una antología integrada por una serie de relatos, inequívocamente autobiográficos, protagonizados por individuos que viven en París y expresan la dolorosa nostalgia que les provoca estar lejos de su patria, desagrada en una guerra entre españoles. A mi juicio, el mérito principal de estos cuentos radica en el enorme contraste entre el drama que viven dichos personajes y la belleza con la que Azorín es capaz de describirnos sus tragedias íntimas. Si algún autor ha hablado de una «estética del destierro» (Llorens, 2000: 28), para referirse a esta capacidad azoriniana a la hora de encontrar la inspiración en el dolor de unas vidas inventadas, pero perfectamente posibles, yo me atrevo a proponer la de «poética del exilio», como posible clave de lectura para entender la influencia que su propia experiencia vital, como exiliado, ejerció en la creación literaria del escritor alicantino, durante los tres años que pasó fuera de España.

Tras casi mil días de conflicto, el 1 de abril de 1939 la radio emitió el último parte oficial desde el cuartel general de Franco, poniendo fin, así, a la después llamada Guerra Civil española. Sabedor de la noticia, a Azorín le asaltan las dudas. No sabe si es el momento de regresar al hogar o si, por el contrario, lo más prudente es permanecer en el exilio, a la espera de que se sucedan los acontecimientos y estos terminen conformando un marco más idóneo. Después de un par de meses valorando los pros y los contras, finalmente se decide e inicia los trámites burocráticos necesarios.

El 6 de julio obtiene el Certificado de Nacionalidad, firmado por el cónsul general de España en París, Bernardo Rolland. Es el requisito previo e indispensable para la concesión del pasaporte, que le es expedido ese mismo día. Según su propio testimonio, es el 23 de agosto cuando, merced a ese permiso, el matrimonio Martínez Ruiz pone fin a sus casi tres años de destierro: «Salimos de París el veintitrés de agosto de mil novecientos treinta y nueve, por la noche; llegamos a Hendaya, en el hotel Imaz, y al otro pasamos el Bidasoa y entramos, con honda emoción, en España» (Azorín, 1963b: 397). Dos días después acude a la Jefatura de los Servicios de Fronteras del Norte de España, donde se le expide un nuevo salvoconducto, que le autoriza a cruzar la frontera por Irún, para ir a Madrid, pasando por Burgos.

De vuelta en la capital, se plantea nuevos interrogantes: ¿Cómo será el recibimiento que le espera? ¿Cuál es el peaje que va a tener que pagar por su apoyo a la

República? ¿Qué condiciones le va a exigir el nuevo régimen, salido de la guerra, para poder desarrollar su trabajo como escritor? ¿Le van a permitir seguir colaborando en la prensa extranjera? Pronto obtiene la respuesta a esas preguntas, pero, antes de que cicatrice la herida abierta, se impone hacer un balance de lo que ha sido el exilio, para él y para Julia. Aunque, desde el mismo día de octubre de 1936 en que abandona España, en su cabeza solo está poder regresar a casa, una vez retornado, París se convierte en una referencia constante en las páginas autobiográficas de su obra. No en una experiencia traumática, que desee borrar de su memoria, sino en una evocación agrídulce: la de una ciudad a la que llegó de forma involuntaria, pero en la que pasó el que fue, desde el punto de vista de su introspección personal, el periodo más intenso de su vida. Como expresa a través de uno de los personajes protagonistas de *Españoles en París*, el impacto que provocan la guerra y el exilio en su vida es de tal magnitud, que su existencia queda partida en tres:

En mí hay tres hombres. He tenido tres vidas. No sé cuál de estos tres hombres es el verdadero. No sé cuál de estas tres vidas es la auténtica. No voy a molestarle a usted más que un minuto. Los tres hombres y las tres vidas de que le hablo corresponden a tres grandes periodos. Antes de la catástrofe, durante la catástrofe y después de la catástrofe (Azorín, 1959a: 755-756).

LA HUELLA DEL EXILIO

En alguno de los relatos incluido en otros dos libros –*Pensando en España* (1940) y *Sintiendo a España* (1942)– escritos en París, aborda otros temas sobre los que reflexiona durante sus años de exilio. En uno de ellos da fe de un hallazgo, en el que insistirá a menudo: ha tenido que salir del país para, desde fuera, poder observarlo mejor y entender, por primera vez, qué sentimientos le genera. A través de uno de los personajes argumenta que, pese a haber dedicado su vida a intentar comprenderlo, solo ha sido entonces cuando lo ha logrado:

En París, al cabo de tres años de constante París, he acabado de ver yo a España –dice el otro caballero–. He procurado estudiar a España en la Historia, en los clásicos, en los paisajes, en los hombres. Pero solo cuando he estado fuera de España he sentido con toda intensidad a España (Azorín, 1963a: 1080).

En otro hace una preciosa reflexión sobre un asunto que le ocupa y preocupa, durante toda su vida de escritor, pero en el que repara, añadiendo los matices propios del caso, mientras transcurre su destierro. Me refiero a la dificultad que

implica ejercer el oficio de escribir, en un contexto en el que resulta más perentorio cubrir otras necesidades vitales:

El lector que no haya vivido en peligro unos días, unos meses o unos años, no podrá imaginar fácilmente cuál es el estado de la sensibilidad en este tiempo. La vida se hace más sutil. No pensamos en nada ajeno a la situación en la que nos hallamos. Ni podemos leer, ni podríamos escribir. Al menos no podríamos escribir sin hacer un esfuerzo penoso y sin que alguien nos dé una inyección de esperanza. El tiempo se transforma. Es más tenue el tiempo. En estas situaciones, un pormenor que antes no tenía importancia, la tiene considerable (Azorín, 1959c: 781).

A pesar de todo lo dicho, insisto, resulta llamativo que, varios años después, cuando evoca su estancia en París, en un pasaje de sus *Memorias inmemoriales* (1946), lo hace con unas palabras nostálgicas en las que no se percibe ni rastro de ese dolor tan hondamente sentido: «Ahora estoy escribiendo estas cortas líneas y no sé dónde estoy: si en Madrid, si en el pueblo, si en París. He estado tres años en París y me acuerdo mucho de la gran capital: no sé si volveré algún día; quisiera poder hacerlo» (Azorín, 1963b: 514).

Como si hubiese logrado borrar lo malo, para quedarse únicamente con lo bueno, su memoria parece haber filtrado la experiencia como exiliado, hasta convertirla en un episodio más de su vida, asociado a una imagen idealizada de la ciudad, de ese París eterno —emblema de su admirada cultura francesa— para el que jamás quiso tener un reproche. Un recuerdo edulcorado que, mucho me temo, responde a ese mecanismo de autodefensa con el que la memoria, a menudo caprichosa y siempre selectiva, intenta contribuir a que la existencia sea lo más llevadera posible.

Tal vez su destierro no fuera tan duro como el de otros españoles que tuvieron que salir del país —en muchos casos, para no volver a pisarlo nunca— durante la Guerra Civil y la larga posguerra. Sin embargo, si leemos los cuentos de *Españoles en París* y todo lo que Azorín escribió desde el año 1939 en adelante, resulta evidente que el exilio marcó un antes y un después en la vida de un hombre que nunca volvió a ser el mismo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZORÍN (1959a [1939]): *Espanoles en París*, en *Obras completas*, vol. V, Madrid, Aguilar.
- AZORÍN (1959b [1945]): *París*, en *Obras completas*, vol. VII, Madrid, Aguilar.
- AZORÍN (1959c [1942]): *Sintiendo a España*, en *Obras completas*, vol. VI, Madrid, Aguilar.
- AZORÍN (1960): *Ejercicios de castellano*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- AZORÍN (1963a [1940]): *Pensando en España*, en *Obras completas*, vol. V, Madrid, Aguilar.
- AZORÍN (1963b [1946]): *Memorias inmemoriales*, en *Obras completas*, vol. VIII, Madrid, Aguilar.
- CAMPOS, Jorge [Jorge Renales Fernández] (1964): *Conversaciones con Azorín*, Madrid, Taurus.
- GÓMEZ-SANTOS, Marino (2000 [1983]): *Espanoles sin fronteras*, Barcelona, Planeta.
- LLORENS, Ramón F. (2000): *El último Azorín (1936-1967)*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- ZUMÁRRAGA, Verónica (2011): *El jornalero de la pluma: los artículos de Azorín en «La Prensa»*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.

REESCRIPTURES DES DE L'EXILI

DE LA LÍRICA NÀHUATL A L'OBRA POÈTICA DE JOSEP CARNER

J. Àngel Cano Mateu

Universitat de València / IIFV

JOSEP CARNER I MÈXIC

La imminent victòria del bàndol nacional a la Guerra Civil espanyola i la proximitat de l'ocupació nazi a Bèlgica i bona part d'Europa el 1939 provocaren la fugida cap a Mèxic de Josep Carner i la seua esposa, Émilie Noulet. Acostumat a viatjar pel món a causa de la seua carrera diplomàtica –des del 1921 fins al 1939, Carner treballa a San José de Costa Rica, Hendaia, Beirut o París–, aquell país no li era del tot desconegut. De fet, el 28 de novembre de 1929, amb el pseudònim de Bellafila, publica a *La Publicitat* l'article «L'atracció de Mèxic», en què, a mode d'invitació al seu amic Josep Pla, ja deixava clara la seua preferència per aquell territori:¹ «Hi ha allí molt a veure i a sentir. [...] Mèxic és una mina inesgotable» (Bellafila, 1929: 1).

Carner i Noulet, en companyia de Josep Carner d'Ossa, fill del primer matrimoni d'aquell –la filla, Anna M. Carner d'Ossa, es quedà als Estats Units d'Amèrica, primer, per a estudiar, i després, per a treballar (Subirana, 2000: 20)–, hi visqueren fins a mitjans del 1945, quan, alliberada Bèlgica pels aliats i amb la Segona Guerra Mundial acabada, el català i la belga decidiren tornar a Brussel·les, atès que al

1. Albert Manent (1969: 269) recorda que, en diverses ocasions, Josep Carner havia menyspreat l'Amèrica espanyola, però Mèxic n'havia estat una excepció.

Principat s'havia implantat el règim dictatorial franquista. El fill, però, restà a Mèxic, on va formar família; el 1956, el poeta hi viatjaria per conèixer els nets (Subirana, 2000: 22). Sembla que, durant aquells anys 1939-1945, la vida familiar de Carner fou aparentment feliç (Calders, 1991: 50).

En realitat, el pas de Josep Carner pel país americà degué transcórrer de manera relativament plàcida gràcies a la seua facilitat d'adaptació. Pere Calders (1991: 45), que hi compartí aquells anys d'exili mexicà, en bona mesura, perquè la presència del Príncep dels Poetes fou decisiva en la tria del seu país d'acollida, explica que l'estratègia carneriana per defensar-se de l'enyorament constava de tres eixos: el primer, l'observació de noves possibilitats al nou territori que habitava; el segon, la instal·lació sense sentiment de provisionalitat, com si fora el destí definitiu; i el tercer, l'evitació de mirar el passat. El mateix Calders (1991: 44) reporta un dels consells que li donà: «Mèxic és molt interessant. [...] Hi ha nuclis valuosos que cal conèixer. Ara, heu de procurar no recloure-us. Ens hem de veure sovint».

Josep Carner sabia quins eren aquells «nuclis valuosos», atès que en formava part, fins a esdevenir-ne, en paraules de Manent (1989: 107-112), una «figura senyera», el «Mides de l'exili». El «Carner de Mèxic» –etiqueta de Josep Faulí (1964: 26)² per referir-se als anys de l'exili mexicà– fou nomenat professor extraordinari de la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat de Mèxic, i es feu membre del nou Colegio de México. Pel que respecta a la seua vida cultural, establí lligams amb la intel·lectualitat mexicana i presidí la comunitat catalana a causa del seu prestigi; instituí el Club del Llibre Català i dirigí els Jocs Florals de l'exili; fundà revistes, com *Full Català* o *Lletres: revista literària catalana*, i col·laborà en d'altres, com les mexicanes *Romance* o *España peregrina*, i les catalanes *Revista dels catalans d'Amèrica* o *El Poble Català*; traduí obres per a diverses editorials; feu d'assessor literari de la Compañía General Editora i dirigí la col·lecció «Mirasol», a més de crear «La Cigarra», dedicada a la poesia mexicana; i, per la seua independència política, actuà de president del Consell Nacional de Catalunya a Amèrica i participà en el comitè de Galeuca a Mèxic (Manent, 1969: 270-273; 1989: 107-113).

Aquestes breus pinzellades il·lustren la bona integració al país americà. I tot això sense deixar d'escriure. Així, per exemple, *Nabí*—«primer llibre de poesia de l'emigració» (Manent, 1989: 92)— veu la llum el 1940 en castellà a Mèxic, i el 1941 en català a Buenos Aires, encara que es gestà a Hendaia, Beirut i París, es finalitzà

2. En una ressenya al *Diario de Barcelona* sobre el llibre de Pere Calders *Josep Carner*, Josep Faulí (1964: 26) dividia el periple vital del poeta en quatre etapes: «el Carner de Barcelona, el viajero, el de Méjico y el de Bruselas».

pràcticament durant la Guerra Civil espanyola i prengué la forma definitiva a Mèxic (Manent, 1969: 276). També aparegueren peces d'inspiració mexicana, com *Misterio de Quanaxhuata* (1943), recreació en forma de text teatral en castellà –a mode d'homenatge al territori que l'acollia, segons Noulet, encara que no gaire ben entès per crítics com Lluís Ferran de Pol, que argüïa que presentava els catalans com a bilingües i amb la llengua dels vencedors (Manent, 1969: 275-276; Subirana, 2000: 153)– d'una llegenda religiosa indígena del poble otomí de les muntanyes de Guanajuato sobre el culte a les granotes; el 1951 sortiria traduïda al català com a *El ben cofat i l'altre*.

Igualment, elaborà poemes amb Mèxic com a tema, bé com a lloc d'exili, bé com a font de riquesa cultural. Un exemple del primer cas és «Nadal 1943 al tròpic», del llibre *Absència*, inclòs com a secció al volum I, *Poesia*, de les *Obres completes* de Selecta (1957). En aquest, el barceloní mostra l'enyorança i la melangia per la pàtria en una data tan marcada per l'alegria i les reunions familiars i amicals com és el Nadal: «Oh Nadal fet d'infanteses, / les passades, les vinents! / Tot el món és ple d'enceses, / va tothom amb ulls contents. / [...] / del Nadal que tant amares / vés, enmig de nous redols, / entre cactus i atzavares / recordant els flabiols» (Carner, 1968: 666). En canvi, els quatre «Temes de la lírica nàhuatl», això és, «Cant funeràri», «Cant de tristesa», «Requesta» i «Amistat», recollits també a *Absència*, però apareguts originalment al número 2 de la revista *Lletres: Revista Literària Catalana* el 1944, són una adaptació o versió lliure de quatre motius d'aquella literatura.

L'objectiu d'aquest capítol és, justament, l'anàlisi hipertextual d'aquests «Temes de la lírica nàhuatl», del doble procés de reescriptura: per un costat, examinarem la traducció dels versos del nàhuatl/espanyol al català per a la revista; per un altre, observarem la posterior revisió i incorporació al llibre. Tot plegat, ens permetrà extraure una sèrie de conclusions sobre la petjada de l'exili en el poeta, i, de retruc, sobre el mode de treballar els texts.

SOBRE LA HIPERTEXTUALITAT GENETTIANA

Gérard Genette, al seu *Palimpsestes. La littérature au second degré*, defineix i explica la hipertextualitat com una de les cinc pràctiques transtextuals existents, al costat de la intertextualitat, la paratextualitat, la metatextualitat i l'arxitextualitat; per la distinció i la claredat de conceptes i matisos, i per la quantitat i varietat d'exemples que hi aporta, prenem aquest model com a principal referent a l'hora d'encarar-nos a la nostra anàlisi. D'acord amb el 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, que correspondrien als poemes de Josep Carner (tant en les versions de 1944 com en les de 1957), deriven de l'hipotext, que hem identificat amb els cants nàhuatls. O més concretament: els poemes carnerians de 1944 serien l'hipertext 1 dels poemes de la lírica nàhuatl, que serien l'hipotext 1, però actuarien com a hipotext 2 de les versions de 1957, que esdevindrien hipertext 2.

D'altra banda, com a conseqüència de les combinacions entre els dos tipus de relacions –la transformació, que opera amb 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 les dues reescriptures dels poemes carnerians –dels motius mexicans i de les pròpies versions–, la relació de derivació és de transformació. Com que el règim és seriós, les hem de considerar transformacions serioses o transposicions.

LA POESIA NÀHUATL COM A HIPOTEXT: ELS *CUICATL*

De manera general, s'entén per *literatura nàhuatl* la literatura escrita en aquest dialecte de la llengua nahua, parlat pels asteques i altres poblacions de civilització elevada a la vall de Mèxic, fins als temps de la conquesta espanyola. Ens n'han arribat mostres a través de fra Andrés de Olmos, a qui se li deu la recopilació dels discursos morals i educatius d'entre 1528 i 1550, o de fra Bernardino de Sahagún, la informació aportada pel qual en el *Codex Florentinus* s'erigeix com la més abundant i sòlida (Garibay, 1987: 18-19); sense la tasca d'aquests frares i els seus col·laboradors nahues, amb qui reuniren nombrosos testimonis orals i escrits i els adaptaren a l'espanyol, s'haurien extingit, ja que, durant la colonització espanyola, molts sacerdots i savis aborígens moriren i gran part dels llibres o còdexs foren cremats (León-Portilla, 2008: 18-19). Convé assenyalar, però, que aquesta tasca obeïa, en realitat, a la missió d'identificació d'elements de la religió indígena per a substituir-los pels de la cristiana.

La literatura nàhuatl, a grans trets, es pot dividir en dues categories molt àmplies: els *tlahtholli*, o el que per a nosaltres equivaldria a prosa, i els *cuicatl*, o poesia, encara que no són compartiments estancs i les característiques d'uns es poden trobar

en els altres, i viceversa (Segala, 1989: 108). En aquest apartat, ens centrarem en la caracterització dels *cuicatl*, una poesia que no es podia deslligar de la religió,³ pensada per a la dansa i acompanyada d'instruments com el tambor, que en marcaven el ritme.

Els *cuicatl* que ens han arribat provenen, bàsicament, de *Cantares mexicanos* i de *Romances de los Señores de la Nueva España*, tot i que d'altres també ens han aplegat per mitjà d'*Historia Tolteca-Chichimeca*, *Unos anales históricos de la nación mexicana* o *Codex Florentinus*. L'estudi d'aquestes fonts ha permès a especialistes com Ángel M. Garibay o Miguel León-Portilla analitzar-ne les característiques formals i temàtiques i elaborar-ne diverses antologies. Ara bé, un dels problemes que subratlla Amos Segala (1989: 109-111) és el d'una traducció del nàhuatl a l'espanyol *viciada* per l'occidentalisme, «singulièrement aliénante et infidèle», que n'ha *adaptat* l'estructura i la forma a les pròpies de la poesia tal com la coneixem, això és, amb versos i estrofes, tot i que les unitats d'expressió dels *cuicatl* en diferien i es basaven, més aviat, en procediments estilístics de repetició.

Pel que fa a l'autoria, la majoria de texts –a excepció dels atribuïts a personalitats com Netsahualcóiotl, senyor de Texcoco, o Cuacuauhtsin, senyor de Tepexpan– són anònims. Aquest *anonimat* lliga amb la concepció religiosa que impregna el producte literari. En aquest sentit, si, d'acord amb Segala (1989: 8), la «parole "littéraire"» era un «acte sacramental qui reliait l'individu à la communauté et celle-ci aux dieux», el resultat no podia ser autònom o individual, sinó que havia de ser «patrimoine collectif, répertoire paradigmatique et chant général»; una idea, la d'esdevenir populars, que apunta també Ángel M. Garibay (2014: XIX-XX).

Aquests cants comparteixen, al seu torn, una sèrie de trets que en conformen l'estil (Garibay, 1987: 35-37; Segala, 1989: 113-118; León-Portilla, 2008: 20-22; Garibay, 2014: XVI-XVII). És habitual la repetició d'idees per mitjà de paral·lelismes –repetició d'un mateix pensament en diverses frases amb matisos– o de tornades –repetició d'un conjunt d'imatges amb què es tanca un període de pensament poètic–, però també de difrasismes o juxtaposició de dos termes que, metafòricament, fan naixer un concepte (per exemple, *in xochitl*, *in cuicatl*, 'la flor, el cant', es refereix a la poesia i la bellesa). Justament, les metàfores i altres formes figurades (metonímia, comparació) impregnen les creacions i ajuden a crear els tòpics; unes metàfores, en bona mesura, sobre flors, ocells, pedres precioses, l'or, el Sol o les aigües, que, sovint,

3. Com explica Garibay (1987: 40-41), fins i tot en aquells cants que poden estar allunyats de la noció religiosa, hi ha un sentit d'elevació a la deïtat. En aquest sentit, no disposem de poemes netament profans. També Segala (1989: 12) apunta que la literatura nàhuatl no apareix mai sense el component religiós, social i polític, de què aquesta és «une épiphanie et une synthèse».

requereixen un gran esforç per a ser desxifrades. De fet, Àngel M. Garibay (2014: XVI) considera que algunes són tan «oscures» que resulten de difícil comprensió per al lector actual. Això sí, tot plegat està destinat a una major exaltació emotiva dels pensaments, les accions i les emocions, que segueixen una mesura rítmica –amb un joc d'accents propis del nàhuatl– imposada per la música.

Per acabar, la poesia nàhuatl compta amb diversos gèneres (León-Portilla, 2008: 347-355). Hi ha els «cants de primavera» o *xopanquicatl* i els «cants de flors» o *xochicuicatl*, que exalten la bellesa i la gratitud de la vida. També trobem els «cants de privació» o *icnocuicatl*, que se centren en la mort, la possibilitat de dir paraules vertaderes a la terra i la fugacitat del temps, i els «cants d'amistat» o *icniuhcuicatl*, en què els amics dialoguen sobre les preocupacions i les alegries. Igualment, observem els «cants de guerra» o *yaocuicatl*, com a conseqüència de la freqüència amb què es veien involucrats en batalles, i els «cants de plaer» o *cuecuechcuicatl*, de sentit eròtic.

ELS HIPERTEXTS CARNERIANOS:

ELS «TEMES DE LA LÍRICA NÀHUATL» (1944 I 1957)

El 1944, al número 2 de *Lletres: revista literària catalana*,⁴ Josep Carner va publicar «Temes de la lírica nàhuatl», quatre poemes que, ja des del títol, remetien a aquella literatura: «Cant funerari», «Cant de tristesa», «Requesta» i «Amistat». El 1957, quan decideix aplegar tota la seua obra poètica a *Poesia*, de l'editorial Selecta, hi inclou, a mode de secció, un llibre inèdit fins al moment: *Absència*. Ara bé, que el llibre fora inèdit no significa que totes les composicions hi hagueren restat: dels quaranta-tres poemes que conformen *Absència*, només dèsset són inèdits, mentre que vint-i-sis ja havien aparegut en alguna obra anterior o en premsa (Subiràs, 2007: 243-246). Entre els que s'insereixen en aquest darrer grup, trobem, en efecte, els «Temes de la lírica nàhuatl», encara que amb un ordre diferent: «Amistat», «Cant funerari», «Cant de tristesa» i «Requesta». No obstant això, tant en un format com en l'altre, el barceloní exposa aquestes peces literàries sense cap tipus de presentació. Són de creació pròpia? Són traduccions d'alguns *cuicatl*?

4. *Lletres* fou una revista fundada a Mèxic per Agustí Bartra, Pere Calders i el mateix Josep Carner, que durà des del maig de 1944 fins al gener de 1948 i que comptà només amb deu números. Manent (1989: 76) apunta la hipòtesi que la falta de publicitat i subvencions per la seua condició de ser l'única revista a l'exili amb pretensions literàries obligà a tancar-la. Tanmateix, en aquest període, hi passaren autors com Mercè Rodoreda, Vicenç Riera i Llorca o Joan Triadú.

L'antologia *Poesía indígena de la Altiplanicie*, elaborada per Àngel M. Garibay, la primera edició de la qual és de 1940,⁵ hi llença llum de manera parcial: «Cant funerari», «Cant de tristesa» i «Amistat» adaptarien els *cuicatl* anònims «Canto de orfandad», «Cantos de primavera (V)» —aquests dos, curiosament, situats en la secció «Poemas de caràcter líric»⁶ i «La amistad», respectivament. Respecte a «Requesta», hem descobert que es tracta de «Nonantsiné» o «Mare meva», atribuït a Netsahualcóiotl, gràcies a la novel·la *Paraules d'Opòton el Vell* (1968), d'Avel·lí Artís-Gener; el personatge de Daniel Ramírez el recita en l'idioma original —amb traducció en nota a peu de pàgina— i el narrador ens comenta que el coneix per Josep Carner (Artís-Gener, 1983: 16-17).

Així doncs, el barceloní realitza un doble procés de reescriptura: en primer lloc, tradueix —o adapta— al català uns poemes sense cap indicació llevat dels títols, de reminiscències nàhuatls, per a *Lletres*. Després, els inclou, amb un ordre alterat, a *Absència*.

L'apropiació d'uns motius mexicans

Josep Carner incorpora a la seua producció una sèrie de «temes de la lírica nàhuatl» que degué descobrir gràcies al contacte amb els intel·lectuals mexicans a l'exili. Tot i el vincle que s'endevina des del títol, no queda clar si els motius mexicans li serveixen d'inspiració o si són adaptacions a la llengua i la forma mètriques del poeta. És l'examen d'aquests poemes i la comparació amb els asteques, el que ens confirma que es tracta d'una traducció, diguem-ne, lliure i personal.

El primer que sobta, però, és la no fidelitat dels títols als originals —a excepció d'«Amistat», que partiria de «La amistad», segons l'etiqueta Garibay (2014: 141). En els «Cant funerari» i «Cant de tristesa» es manté el substantiu «cant» dels texts en nàhuatl/espanyol, però el complement varia: «Canto de orfandad» i «Cantos de primavera (V)». En el primer, en realitat, ambdós substantius, «funerari» i «orfandat», pertanyen al camp semàntic de la mort, cosa que els lliga als «Cants de privació»; de fet, León-Portilla (1992: 251) considera els «cants d'orfandat» com un subtipus d'aquests. En ambdues versions (Carner, 1944: 8; Garibay, 2014: 81-82), un jo

5. No sabem si Josep Carner coneixia l'idioma nàhuatl, de manera que podria haver-los llegit en espanyol; per cronologia, podria haver estat aquesta mateixa traducció de Garibay. Nosaltres en citarem els fragments per l'edició de 2014; ens hi referirem constantment com el «text original» per pures qüestions pràctiques, tot sabent que aquest es correspondria, en realitat, amb l'escrit en nàhuatl.

6. En un altre treball, l'estudiós oposava la poesia lírica, en què importa més la subjectivitat i els sentiments del poeta, a la poesia èpica i la dramàtica (Garibay, 1987: 42-43).

poètic melancòlic i apesarat recorda els pares des d'on es troba, que és «el Lugar de los atabales» / «el lloc dels tabals» –metàfora per designar la vida terrenal–, i es pregunta si estaran bé i seran feliços «allá donde ellos viven» –«Mientras yo sufro en la tierra, ¿allá donde ellos viven / se unirán en amistad, se unirán en festines?»–, una expressió que Carner suprimeix. La solució del barceloní per a no explicitar l'indret suprem habitat pels morts s'entén per contrast amb el vers anterior: «Mentre ací baix em trobo garfit de melangia, / ¿hi haurà amistat i belles dinades per a ells?».

En canvi, als versos «¿On és, on és el caminal que mena / al lloc on tots daval·len, l'imperi de l'oblit?», és Carner qui utilitza una expressió metafòrica i omet la referència explícita al regne dels morts quan, a l'original, sí que hi és: «¿Dónde está el camino hacia el reino de los muertos, / al lugar donde todos bajan, a la región del Olvido?». Igualment, manté altres figures retòriques, com la metàfora per a referir-se a Déu com «[...] Aquell que amb sa mirada / cria les coses bategants, / amaga dins de caixes i cofres els humans» («En cofre y en arca amortaja y esconde a los hombres / aquel por quien todas las cosas viven», a l'original), o les comparacions amb una «panotxa» i un «fruit verdal» («mazorca» i «fruto»).

En el «Cant de tristesa» (Carner, 1944: 9), sorprèn el títol, de sentit oposat a l'original, que al·ludeix a la primavera, estació d'alegria; tanmateix, si posem costat per costat els poemes en trobarem una possible hipòtesi. En el cant primaveral original (Garibay, 2014: 120-121), s'interpel·la Déu o el «dador de la vida», «por quien se vive» i al costat del qual es vol estar –«¿Acaso nunca habré de ir a tu lado?»–, es repeteix la idea de la brevetat de la vida –«un breve instante, y estará junto a ti y a tu lado»– i es recorda que cal gaudir-la –«¡gocemos!»– abans de marxar. En el poema carnerià, se n'elimina la segona part, en què es demanava prendre's la vida, efímera, amb goig; ara, per tant, el jo poètic s'expressa des d'una «erma negror» i demana quan anirà «[...] a escaure'm vora teu, / Tu que ens lliures la vida».

Pel que fa a «Requesta» (Carner, 1944: 9), que, des del punt de vista semàntic, és la traducció més literal, el canvi de títol –l'original «Mare meva» pertany al primer vers del poema: «Mare meva, quan em mori»⁷ posa el focus en l'acció del contingut. Aquesta és la petició a una mare que ha perdut el fill sobre el perquè dels plors: «I si algú et demanés al teu devora: / –La mare benamada ¿per què plora?».

7. Si bé hem comentat que en vam trobar l'original a partir de *Paraules d'Opòton el Vell*, novel·la posterior a aquests poemes carnerians, imaginem que el barceloní hi accediria per mitjà d'una traducció al castellà que portara per títol «Nonantsiné» / «Madre mía». Paral·lelament, segons el narrador, aquest poema nàhuatl havia estat traduït per Carner al català i al castellà; no tenim, però, la documentació per corroborar-ho.

Quant a la mètrica i la versificació –totalment absents als originals a pesar dels intents, com hem explicat, d'Àngel M. Garibay i d'altres experts a *occidentallitzar-los*–, els quatre poemes carnerians n'adopten de pròpies de la poesia catalana, amb estrofes de versos alexandrins amb dos hemistiquis, decasíl·labs, hexasíl·labs o tetrasíl·labs. Així, per exemple, el «Cant de tristesa» (Carner, 1944: 9), que només incloïa la primera part de «Cantos de primavera (V)», està compost per quatre estrofes de quatre versos cadascuna. D'aquests, el primer i el darrer de cada estrofa sempre són alexandrins; més encara, el darrer vers de les tres primeres estrofes actua a mode de tornada per aportar tranquil·litat en un context de desesperança: «Cor nostre, quietud, cor nostre, fes dormida». Respecte al segon vers, que serveix per reiterar l'apel·lació a Déu –«Tu que ens lliures la vida»–, és hexasíl·lab. I el tercer, en les tres primeres estrofes, és tetrasíl·lab, i en la quarta, octosíl·lab. A més, la rima, encadenada, es manté constant: els versos parells rimen sempre, mentre que els imparells rimen entre ells en cada estrofa, de manera que es dona l'esquema AbaB CbcB DbdB EbeB.

En qualsevol cas, com a síntesi, seguint la terminologia de Gérard Genette (1992: 293), ens trobem davant de transformacions serioses o transposicions, en la variant de transposició formal, atès que, com hem vist, es tracta de traduccions no declarades, una de les quals, la de «Cant de tristesa», a més, amb una escissió per amputació (Genette, 1992: 323), ja que se n'ha retallat la meitat. Aquesta transposició formal també implica, al seu torn, una transformació semàntica afegida en l'hipertext. En l'exemple que hem comentat, es posa de manifest amb el canvi de sentit del títol ocasionat per l'escissió: un dels «Cantos de primavera» passa, en català, com a conseqüència de l'amputació, a ser un «Cant de tristesa». El mateix succeeix amb algunes metàfores existents a l'hipotext que Carner no ha volgut mantenir als seus texts. D'altra banda, no podem parlar en sentit estricte de versificació si tenim en compte que el barceloní prengué com a referència l'antologia d'Àngel M. Garibay, però sí que es realitza una transmetrització (Genette, 1992: 282) per tal d'arrodonir aquesta inclusió d'una poesia, en origen, popular, col·lectiva i pensada per a ser cantada, a una de culta i escrita.

El pas de Lletres a Absència

Diu Albert Manent (1989: 114) que *Absència* és una mena de «quinta essència de la cristal·lització del sentiment de l'exili» en l'esperit de Josep Carner; per a Àlex Broch (1978: 97), es defineix per la «interioritat social», atès que Catalunya hi és present en tot moment, «la qual cosa fa que sigui una manifestació de catalanitat

de l'escriptor allunyat del país des de l'any 1921». Es tracta, però, d'una Catalunya irreal, mitificada i idealitzada, a què no tornarà fins al 1970 (Manent, 1969: 291).

En la mateixa línia, Marçal Subiràs (2007: 243) explica que l'*absència* té una doble cara: per un costat, la física, la del poeta lluny de la pàtria pel context polític i per principis; per un altre, la sentimental i moral, de manera que el record i la denúncia pul·lularan pel recull. Només cal comprovar els poemes que enceten i clouen el llibre: «De lluny estant», amb el contrast entre l'evocació del paisatge joïós mediterrani i la realitat amarga que habita —«En mos camins d'un temps, hom pot trobar-hi / un àngel trist amb el seu glavi tort» (Carner, 1968: 665)—, i «Lleialtat», amb l'espurna final d'esperança pel retorn —«I un nou esclat de fe m'anima encara, / i torno, cor batent, a la llum clara / per galeries del record profund» (Carner, 1968: 696).⁸

En un poemari travessat pels sentiments d'enyorança i nostàlgia per estar *absent* de la pàtria estimada i de la seua gent, cal llegir els «Temes de la lírica nàhuatl» amb nous ulls. Amb «Amistat», que ara guanya rellevància en situar-se en primer lloc, el poeta sembla elogiar la xarxa de solidaritat creada —«Però saber que no minvà cap dia / en cor amic i el meu companyonia» (Carner, 1968: 679)—, mentre que amb «Cant funerari» es fa explícit el desig de tornada i de reunió amb els seus —«De bell nou, en incerta llunyania, / ¿veuré de fit a fit mos pares? ¿és segur? / ¿Hauré llur cant, llur veu, que cerco nit o dia? Que ací ens deixaren òrfens i estem sense ningú» (Carner, 1968: 680). Amb tota probabilitat, els «pares» amb qui vol retrobar-se deuen ser una referència a la pàtria a què vol tornar. La metàfora pares/pàtria es donaria també, com ha apuntat Subiràs (2007: 258-259), a «Requesta», en què la «mare ben amada» que plora pel fill representaria la Catalunya trista pels joves exiliats. També a «Cant de tristesa», el «Tu» en majúscula del segon vers de cada estrofa —«Tu que ens has dat la vida» (Carner, 1968: 680)— admet la doble lectura d'apel·lar a Déu, com en l'original, o a la pàtria (Subiràs, 2007: 258).

Veiem, per tant, que la inclusió d'aquests poemes amb un ordre alterat en un recull en condiciona el sentit i la interpretació. En aquest procés d'inserció, d'altra banda, Josep Carner realitza una reescriptura, diguem-ne, centrada en l'estil. Si bé en «Requesta» els canvis són gairebé imperceptibles (del «benamada», «quan finiré» i «era ben tendra» de l'original al «ben amada», «en esgotats» i «tendrejava» del nou

8. Citem els versos d'*Absència* de l'edició de les *Obres completes* de Selecta de 1968, atès que, com s'assenyala a la nota editorial, es tracta d'una reimpressió del volum *Poesia* (amb l'afegit dels llibres apareguts després de 1957). Així doncs, els poemes —inclosos els «Temes de la lírica nàhuatl»— són fidels als del volum anterior.

hipertext), en «Amistat» es modifica tot un vers, suposem que per no perdre la mètrica ni la rima amb l'anterior: allà on la versió de 1944 diu «Però saber que en sa amistat no es cansa / cada cor amb qui férem amistança» (Carner, 1944: 9), en la de 1957 trobem «Però saber que no minvà cap dia / en cor amic i el meu companyonia» (Carner, 1968: 679).

Pel que fa al «Cant funerari», en la versió de 1957 el segon vers atorga un nou valor en la línia de la temàtica nàhuatl principal no present en l'anterior: «Car ma complanta sona on foren nats els vells» (1968: 679) aprofundeix en la idea de l'enyor que no observàvem de manera tan explícita en «Els nostres cants alenen on varen néixer els vells» (1944: 8). La relació entre «cants» i «complanta» és d'hiperonímia, no de sinonímia; el segon terme hi afegeix el matís del plany, del lament.

Quant al «Cant de tristesa» de 1957, els canvis estilístics semblen fets per cenyir-se més a les característiques de la poesia nàhuatl: per exemple, si en la versió de *Lletres* deia «¿És veritat que habites al lloc de la tristor, / Tu que ens lliures la vida?» (Carner, 1944: 9), ara, en la d'*Absència*, diu «¿És veritat que ens sentis al lloc de la tristor, / Tu que ens has dat la vida?» (Carner, 1969: 680). És a dir: substituir «habites» per «sentis» quan es tracta d'un «cant» hi dona coherència. Igualment, s'ha modificat el tipus de capacitat del Tu, que ja no ens «lliura» la vida, sinó que ens l'«ha dat», en concomitància amb els *cuicatl*, en què era freqüent l'ús de la metàfora «dador de vida» en al·lusió a Déu.

Fet i fet, del nou hipotext (hipotext 2) que eren els poemes de *Lletres* al nou hipertext (hipertext 2) que són les versions d'*Absència*, torna a haver-hi una transposició, en concret, una transestilització (Genette, 1992: 315). Aquesta revisió estilística obeeiria, bàsicament, a dos factors. El primer seria l'evolució personal del mateix escriptor. L'altre respondria al que Joan R. Veny-Mesquida (2004: 177) defineix com a «condicionants del canal»: la reescriptura com a conseqüència del pas d'uns poemes apareguts de manera aïllada en una revista publicada a l'exili, adreçada a un públic concret en unes coordenades espaciotemporals determinades, a un llibre, amb un fil temàtic marcat i coherent, inclòs en un volum amb pretensió perdurable de recollir tota l'obra poètica apareguda fins al moment, que es publica a Catalunya –malgrat trobar-se Carner a Bèlgica.

CONCLUSIONS

L'examen de la doble reescriptura dels «Temes de la lírica nàhuatl» ens permet extraure'n unes conclusions. D'una banda, reflecteix la fantàstica integració

de Carner a Mèxic, tal com apunten els experts, fins al punt d'adaptar o traduir, és a dir, de fer propis –i, per extensió, d'incorporar-los a la literatura catalana–, uns motius literaris que, si no haguera estat per l'experiència de l'exili, potser no hauria descobert. Es crea la simbiosi perfecta: el barceloní aprofita una plataforma creada per catalans per homenatjar la cultura d'acollida, que és la mexicana, la nàhuatl; en aquest punt, la lluita de catalans i mexicans per no veure's fagocitats per la cultura espanyola esdevé compartida. D'una altra, en passar a formar part d'*Absència*, els poemes guanyen el matís temàtic que hi aporta el conjunt, un matís que denota el cansament, el desassossec, la tristesa i la malenconia per estar lluny de Catalunya.

Segons Claudio Guillén (2007: 30), davant l'exili hom pot prendre dues actituds: la d'Ovidi, de denúncia d'una pèrdua, d'un empobriment, del jo que se sent trencat, o la de Plutarc, d'enriquiment, de descobriment, d'aprendre a compartir amb altres un procés comú i un impuls solidari. En aquesta dicotomia, Josep Carner sembla optar per una via intermèdia: si bé és cert que la vida a Mèxic transcorre amb una relativa normalitat i tranquil·litat i que, fins i tot, aprofità els descobriments culturals i literaris, també ho és que l'enyor, la nostàlgia i la pena per la distància i per les circumstàncies polítiques del seu país envaeixen part de la seua literatura. Llegir i estudiar els «Temes de la lírica nàhuatl» és, al capdavant, una manera com una altra de posar-los en valor i d'evitar que aquells anys i aquells esforços caiguen en l'oblit.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ARTÍS-GENER, Avel·lí (1983 [1a ed. 1968]): *Paraules d'Opòton el Vell*, Barcelona, Edicions 62.
- BELLAFILA (1929): «L'atracció de Mèxic», *La Publicitat*, 28 de novembre, p. 1.
- BROCH, Àlex (1978): «Nova lectura de la poesia de Josep Carner», *Taula de Canvi*, 12, pp. 96-106.
- CALDERS, Pere (1991 [1a ed. 1964]): *Josep Carner*, Argentona, L'Aixernador.
- CARNER, Josep (1944): «Temes de la lírica nàhuatl», *Lletres: Revista Literària Catalana*, 2, pp. 8-9.
- CARNER, Josep (1968): *Obres completes*, Barcelona, Selecta.
- FAULÍ, Josep (1964): «Carner, visto por Calders», *Diario de Barcelona*, 23 d'abril, p. 26.
- GARIBAY, Àngel M. (1987 [1a ed. 1963]): *Panorama literario de los pueblos nahuas*, Ciutat de Mèxic, Porrúa.

- GARIBAY, Ángel M. (2014 [1a ed. 1940]): *Poesía indígena de la Altiplanicie*, Ciutat de Mèxic, Universidad Nacional Autónoma de México.
- GENETTE, Gérard (1992 [1a ed. 1982]): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil.
- GUILLÉN, Claudio (2007 [1a ed. 1998]): *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, Barcelona, Tusquets.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel (1992): *Literaturas indígenas de México*, Madrid, Mapfre.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel (2008): *La tinta negra y roja. Antología de poesía náhuatl*, Barcelona / Ciutat de Mèxic, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg / Era / El Colegio Nacional.
- MANENT, Albert (1969): *Josep Carner i el Noucentisme. Vida, obra i llegenda*, Barcelona, Edicions 62.
- MANENT, Albert (1989 [1a ed. 1976]): *La literatura catalana a l'exili*, Barcelona, Curial.
- SEGALA, Amos (1989): *Histoire de la littérature nahuatl*, Roma, Bulzoni Editore.
- SUBIRANA, Jaume (2000): *Josep Carner: l'exili del mite (1945-1970)*, Barcelona, Edicions 62.
- SUBIRÀS, Marçal (2007): «Absència, de Josep Carner: quadern de lectura», dins J. Massot i Muntaner (coord.), *Estudis de llengua i literatura catalanes / LIV. Homentatge a Joseph Gulsoy 2*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 235-296.
- VENY-MESQUIDA, Joan R. (2004): «La revisió de la pròpia obra en els escriptors contemporanis: notes per a una tipologia de motius», *Estudis Romànics*, 26, pp. 155-182.

«EN EL FONDO TODO SEGUÍA IGUAL»

LA REINTERPRETACIÓN ESTÉTICO-IDEOLÓGICA

DE *TIRANO BANDERAS* Y *EL SEÑOR PRESIDENTE*

EN *MUERTES DE PERRO* (1958), DE FRANCISCO AYALA

Andrea Durán Rebollo

Universidad de Alcalá

«¡AH, PRÓCER! MUCHO ME TEMO QUE, A LA POSTRE, VAS A QUEDARTE SIN VINDICAR». *TIRANO BANDERAS*, *EL SEÑOR PRESIDENTE* Y *MUERTES DE PERRO*

La variedad de discursos sobre la cuestión del poder se ha desarrollado en el pensamiento literario bajo distintas formas. En el marco de las tradiciones latinoamericanas, hace tiempo que la crítica instituyó el marbete de «novela de dictador» ante el valor y el volumen del corpus de obras centradas en esta figura (Bellini, 2000). Numerosos autores han sentido la necesidad tanto de plasmar las dinámicas de socialización en los sistemas despóticos como de perfilar el retrato físico y moral del caudillo, siempre conforme a patrones reales. Novelas como *El Señor Presidente*, de Miguel Ángel Asturias, publicada en 1942, inspiraron algunas narrativas del exilio republicano que tematizaron, en analogía, los avatares de la dictadura franquista. Precisamente en el ámbito español, uno de los modelos principales fue, a este respecto, Valle-Inclán. En palabras de Aznar Soler, «no cabe duda que tanto la calidad literaria de sus obras como el sentido crítico de [...] sagas narrativas como la de *El ruedo ibérico* o de esperpentos teatrales como *Luces de bohemia* [...] constituían

méritos más que suficientes para [el] reconocimiento internacional del escritor gallego como antifascista universal» (2017: 437). Dentro de su producción, *Tirano Banderas* (1926) es, como expresa Caudet (2016: 107), un texto capital dentro de los paradigmas de representación dictatorial hispánica.

Varias de las problemáticas que la novela pone en juego atraviesan las poéticas de sus sucesores, pero se reconfiguran en virtud de coyunturas ideológicas personalizadas. *Muertes de perro* (1958), de Francisco Ayala, atestigua la voluntad de explicar, sobre la base del estilo de Valle y de Asturias (Castellanos y Martínez, 1981), los mecanismos que definieron el poder totalitario en el siglo XX. A la luz de estas ideas, el objetivo de este capítulo es comprender cómo el autor exiliado reinterpreta en su obra la construcción estético-ideológica de *Tirano Banderas* y *El Señor Presidente* para concebir una nueva propuesta teórica de organización política.

Parto en este trabajo de una premisa: las reflexiones sobre el poder y el contrapoder de los escritores del exilio traducen una triple coyuntura derivada de su condición: el contacto con la realidad política americana, la concepción de la literatura como herramienta de denuncia y resistencia y la vivencia personal de desarraigo. Estas experiencias pueden rastrearse en una línea de pensamiento crítico comprendido en un intervalo de tiempo amplio, que ocupa desde los últimos años de la década del cuarenta, en la posguerra de la Segunda Guerra Mundial, hasta los años sesenta, en el apogeo de la Guerra Fría. Fue este un momento de ruptura: la Guerra Fría influyó a los autores exiliados que, o bien asimilaron los lineamientos ideológicos del bloque oriental, comandado por la URSS, o bien los del occidental, liderado por los Estados Unidos (Balibrea, 2017: 55). Los escritores Francisco Ayala, Ramón J. Sender y Segundo Serrano Poncela literaturizaron, concretamente, la ideología antimarxista con la que convivieron y comulgaron en lugares como Argentina, Norteamérica y Puerto Rico. Para ello, abstraieron experiencias concretas y las sublimaron en significados políticos relacionados con el poder, convertido en continuo universal. El uso de la novela de dictador es claro ejemplo de todo ello.

Los iconos del tirano. Sobre la caracterización grotesca del sistema dictatorial

La obra de Valle-Inclán narra el fin del gobierno de Santos Banderas, dictador en un espacio imaginario de Latinoamérica llamado Santa Fe. Mientras los funcionarios llevan a cabo negociaciones con la Colonia Española y el cuerpo diplomático para garantizar su adhesión al régimen, el general Domiciano de la Gándara comienza una conspiración y dirige la revolución que termina por derrocar al tirano. En la obra se reconocen algunos ejes argumentales y estéticos

que guiarán la narrativización de los sistemas totalitarios en el exilio republicano. Hay que recordar que la deformación sistemática que singulariza al esperpento se corresponde especularmente con la realidad que representa, absurda por sí misma (Caudet, 2016). Por su parte, el argumento de *El Señor Presidente* gira en torno a la misión de Cara de Ángel, asesor del presidente, de ayudar al general Eusebio Canales a escapar antes de ser arrestado por la muerte del coronel José Parrales Sonriente, asesinado, en realidad, por un mendigo llamado el *Pelele*. La dictadura tortura, encarcela y fusila a los implicados que conocen la verdad del caso para objetivar la versión que inculpa del crimen tanto a Canales como al licenciado Abel Carvajal, enemigos que el régimen tiene interés en eliminar. Ambas obras se comunican con el exilio republicano. Por un lado, Valle-Inclán fue uno de los muchos referentes literarios considerados modelos estético-ideológicos por los escritores desterrados. De hecho, antes había sido «consagrado en el Primer Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, celebrado en París en junio de 1935, como el símbolo de la literatura antifascista española» (Aznar, 2017: 437). Por otro lado, la primera edición de *El Señor Presidente* se publicó en la editorial B. Costa-Amic Editor, fundada por el exiliado republicano Bartolomeu Costa-Amic en México en 1942. El editor se solidarizaría con Asturias, exiliado por la dictadura de Manuel Estrada Cabrera; según Agustí (2020: 143), la labor de Costa-Amic, el cual trabajó, por cierto, una temporada en Guatemala como secretario de Educación, intervino políticamente en la sociedad

a partir de sus apuestas editoriales, en especial a favor de los aliados en su lucha contra el nazismo, en defensa de la cultura catalana, en su lucha contra del franquismo y –siempre y de manera tenaz y sostenida– contra el estalinismo, pero también en cualquier otra lucha que considera justa y humana, ya sea la del Tíbet frente a la China, los procesos revolucionarios contra los dictadores Batista y Trujillo, más tarde, contra las injusticias del castrismo o las sucedidas en los países del Este, o incluso contra la homofobia.

No es raro, entonces, que Ayala reinterpretase los universos ficcionales de *Tirano Banderas* y *El Señor Presidente* en *Muertes de perro*. En 1947, había conceptualizado sus ideas sobre el poder en su *Tratado de sociología*. En él se encuentran los resultados de sus investigaciones sobre «la discriminación de clases como manifestación de las relaciones de poder que fundan la sociedad» (Ayala, 1961: 143), el orden político y su estructuración, los procesos de creación de la nación, el surgimiento del totalitarismo como modelo de organización de los Estados, «la cultura, concretada en el sujeto viviente de la Historia» (ibid.: 495), etc. Sobre la base de estos temas, *Muertes*

de perro presenta a un pseudohistoriador llamado Luis Pinedo que, como narrador principal, recopila materiales sobre el asesinato del caudillo latinoamericano Antón Bocanegra a manos de su secretario personal Tadeo Requena.

Un aspecto que *Tirano Banderas*, *El Señor Presidente* y *Muertes de perro* comparten es la caracterización grotesca, bestializada o paródica de la figura del dictador, cuyo referente histórico aparece, generalmente, de forma implícita o enmascarada. Valle describe a Santos Banderas en clave esperpéntica y, por tanto, escatológica como un «pájaro nocharniago» (Valle-Inclán, 2022: 43), taciturno e imprevisible con una mueca verde que «remecía los venenos de una befa aún soturna y larvada en los repliegues del ánimo: Diseñaba la vírgula de un sarcasmo hipocondriaco» (ibíd.: 203). El jefe es una «momia india» (ibíd.: 55), una calavera deshumanizada, cosificada y decadente. Con sus ojos de reptil, vigila *—mira—* desde una altura simbólica a los indios que trabajan en el campo:

El Generalito acababa de llegar con algunos batallones de indios, después de haber fusilado a los insurrectos de Zamalpoa: Inmóvil y taciturno, agaritado de perfil en una remota ventana, atento al relevo de guardias en la campa barcina del convento, parece una calavera con antiparras negras y corbatín de clérigo. En el Perú había hecho la guerra a los españoles, y de aquellas campañas veníale la costumbre de rumiarse la coca, por donde en las comisuras de los labios tenía siempre una salivilla de verde veneno. Desde la remota ventana, agaritado en una inmovilidad de corneja sagrada, está mirando las escuadras de indios, soturnos en la cruel indiferencia del dolor y de la muerte [...]. Santa Fe celebraba sus famosas ferias de Santos y Difuntos. Tirano Banderas, en la remota ventana, era siempre el garabato de un lechuzo (Valle-Inclán, 2022: 36).

El tirano contagia la degeneración al pueblo y al territorio. En *El Señor Presidente*, la repugnancia y la corporeización/cadaverización del país estructuran un mensaje oscuro en clave de tragedia surrealista. El lugar, espejo de la Guatemala gobernada por Estrada Cabrera, es un páramo moral de esclavitud y vicio en el que el ser humano es un desperdicio sometido a réditos de un poder para el que

el delito de sangre era ideal; la supresión de un prójimo constituía la adhesión más completa del ciudadano al Señor Presidente. Dos meses de cárcel, para cubrir las apariencias, y derechito después a un puesto público de los de confianza, lo que solo se dispensaba a servidores con proceso pendiente, por la comodidad de devolverlos a la cárcel conforme a la ley si no se portaban bien (Asturias, 1995: 132).

El control se hace evidente en visiones anticipatorias y en la sensación de los personajes de ser manejados por «una red de hilos invisibles, más invisibles que los hilos del telégrafo, comunicaba cada hoja con el Señor Presidente, atento a lo que pasaba en las vísceras más secretas de los ciudadanos» (Asturias, 1995: 28). El mundo es constantemente aludido como una gran sepultura, un laberinto, como también dirá Ayala, que atrapa en redes de amistades y negocios corruptos a una población consumida cuya existencia solo puede expresarse a través de llantos y alaridos. Para caracterizarlo, Asturias se sirve del campo semántico de la muerte, de la sangre, de la carne, de la putrefacción. También de la expresión de una violencia exacerbada y deshumanizadora.

En *Muertes de perro*, Antón Bocanegra es un faraón impasible que llegó al poder por su astucia y su capacidad oratoria. Como el Señor Presidente de Asturias, su origen humilde pierde sus connotaciones positivas. Irónicamente, «el populacho le afecta el corazón» (Asturias, 1995: 73). Tiempo después se exhibe, al estilo de los líderes totalitarios históricos, como un hombre bigotudo que posa «sobre la letrina [...], y desde ese sitio estaba presidiendo a sus dignatarios» (Ayala, 2020b: 30-31). *El Señor Presidente* muestra una imagen del dictador en constante degeneración, contrapuesta a la apariencia que transmiten los alegatos de los más fervientes, que lo tildan de «Prohombre de “Nítche”, el Superúnico» (Asturias, 1995: 191) y de *superdemócrata*. El personaje es un fondo, sinécdoque del sistema y, simbólicamente, «un ojo que [...] persigue» (ibíd.: 44). El poder se inocula bajo el lema «pienso con la cabeza del Señor Presidente, luego existo» (ibíd.: 196). La síntesis del país es, en definitiva, la lotería que distingue al oprimido del opresor.

Ayala detalla la fotografía completa de un líder que asimila todos los órganos de poder estatal, incluido el académico; un líder cuyo lustre empaña un comportamiento bien alejado de los estándares canónicos de grandiosidad y que vomita en «una palangana que en el fondo tenía esmaltado el escudo de la República» (ibíd.: 168). En su novela, Ayala concreta rasgos físicos y conductuales del mismo modo que lo harán Valle y Asturias. Al igual que la mirada enturbiada por el alcohol, la distorsión del habla será un símbolo que *monstrifique* a los victimarios. Este tipo de recurso prosopopéyico es recurrente en las literaturas sobre dictadores. Como ejemplo significativo, el escritor portugués José Cardoso Pires metamorfosea, en su novela *Excelentísimo Dinosaurio* (1971), al Emperador António de Oliveira Salazar en un animal fosilizado:

Nunca nadie le dijo que hacía mucho había perdido el trazo humano y que ya proyectaba hacia lo lejos una sombra de monstruo solitario y espalda

ondulante, errando por los paisajes crepusculares de las cenizas y el metal (Cardoso Pires, 2017: 79).

La metáfora es clara; todos los victimarios históricos se convierten en estatuas (ibíd.), en «retrato[s] sempiterno[s] [con] un aura remota de poder incontrastable, hecha de los más vagos temores y esperanzas» (Ayala, 2020b: 25). Sus espectros alegóricos infectan, para siempre, las naciones, porque todavía hoy se confunden con un «bien perdido: tan relativas son las cosas de este mundo» (ibíd.: 97).

En todos los textos, la descripción hiperbólica del dictador entra en correspondencia con la de un séquito de figurones degradados que reproduce, irreflexivamente, los mandatos del dómine (Gómez Gray, 2010: 321). Esta situación se ve influida por el contexto, los conflictos internacionales, la unidad nacional, los intereses y las tensiones coloniales, la represión, los cambios económicos, la discriminación laboral, la mecanización de la sociedad europea, la falta de libertad de expresión, la violencia o la práctica opositora. La corte de aduladores que asciende a puestos de poder no está capacitada para organizar la vida de un Estado. En palabras de Asturias, estos son «mugra de mugrientos, soplacobres, rascatripas y machacatambores. Los payasos enharinados repartían programas de colores, anunciando la función de gala dedicada al Presidente de la República, Benemérito de la Patria, Jefe del Gran Partido Liberal y Protector de la Juventud Estudiosa» (Asturias, 1995: 18). El poder coloniza las mentes de todos sus eslabones; hasta «los niños reían de ver llorar... Los niños reían de ver pegar...» (ibíd.: 41). En las novelas de Ayala, Asturias y Valle, los aduladores no son solo los adeptos del régimen, sino también funcionarios, subordinados, en primer grado, dentro de la jerarquía dictatorial, y también diplomáticos y otros grupos de influencia política o cultural que aportan estabilidad al régimen por intereses propios. En *Muertes de perro*, tras la toma de poder de la Junta Provisional Revolucionaria, «en el fondo todo seguía igual...» (Ayala, 2020b: 173). Su estela permanece tras ellos en un desesperanzador mensaje.

Si volvemos a la recreación rigurosa del sistema dictatorial, observaremos que los personajes de Ayala forman, como en *Tirano Banderas* y *El Señor Presidente*, un cosmos histriónico activamente ironizado. Los tres autores describen, elocuentemente y a la manera de Bulgákov en *El maestro y Margarita* (1967), el régimen como un circo en el que la sociabilización es estática y la vida se ha espectacularizado. En la cotidianidad particular del «guiñol de mitote y puñales» (Valle Inclán, 2022: 197), claramente reconocibles en *Muertes de perro*, priman la adulación y la pedantería, la «deferencia maquillada y protocolaria» (ibíd.: 47). También la manipulación, los trueques, la tergiversación, la grandilocuencia, la

falta de escrúpulos, el cinismo, la corrupción, la hipocresía, la emulación, la obsesividad, el servilismo, el envilecimiento, el oportunismo, el tráfico de influencias, la censura y, sobre todo, la demagogia:

Me congratula ver cómo los hermanos de raza aquí radicados, afirmando su fe inquebrantable en los ideales de orden y progreso, responden a la tradición de la Madre Patria [...]. Santos Banderas no tiene la ambición de mando que le critican sus adversarios: Santos Banderas les garantiza que el día más feliz de su vida será cuando pueda retirarse y sumirse en la oscuridad a labrar su predio [...]. Crean, amigos, que para un viejo son fardel muy pesado las obligaciones de la Presidencia. El gobernante, muchas veces precisa ahogar los sentimientos de su corazón, porque el cumplimiento de la ley es la garantía de los ciudadanos trabajadores y honrados: El gobernante, llegado el trance de firmar una sentencia de pena capital, puede tener lágrimas en los ojos, pero a su mano no le está permitido temblar. Esta tragedia del gobernante, como les platicaba recién, es superior a las fuerzas de un viejo. Entre amigos tan leales, puedo declarar mi flaqueza, y les garantizo que el corazón se me desgarraba al firmar los fusilamientos de Zamalpoa (ibíd.: 38).

Todas estas actitudes generan en algunos personajes de *Muertes de perro* «una cosa rara, especie de náusea, o vértigo» (Ayala, 2020b: 144). Este malestar casi sartriano es el mismo que siente José Torres en «La cabeza del cordero» (1949), también de Francisco Ayala, al digerir su cargo de conciencia por el sacrificio de familiares inocentes durante la Guerra Civil: «La cabeza del cordero me pesaba ya insoportablemente; me arañaba con sus dientes en las paredes del estómago, y me producía náuseas» (Ayala, 2020a: 405). Pues, como dice Larraz, en el cuento «la posición de privilegio heredada por quienes detentan un poder (económico, cultural, ideológico, social, político...) esconde una violencia ancestral de la que son culpables» (2009: 172).

HISTORIA, DOCUMENTO Y VERDAD. REFLEXIONES NARRATIVAS SOBRE LA FIABILIDAD DE LA FICCIÓN

Además de complejizar todo este escenario dictatorial, Ayala da cabida, en su novela, a una reflexión sobre la memoria. Como decíamos, la historia la cuenta Luis Pinedo, el narrador principal heterodiegético —a veces intradiegético—, equiscente e infidente. Si bien su grandiosa tarea es, como la de todo historiador, objetivar la realidad, su selección de documentos se ve mediada por reparos y elecciones

ideológicas derivadas de su conservadurismo. El personaje, involucrado en la trama, es un vehículo para exteriorizar pensamientos en torno a la práctica –y el compromiso– de historizar el pasado, lo que implica una problematización de la literatura como portadora de verdad histórica:

Ahora me explico por qué el cine, y por qué la literatura, y los relatos históricos, y hasta los cuentos que hacen de viva voz a sus nietos los testigos presenciales de semejantes sucesos, dejan siempre una falsa impresión de movimiento vertiginoso, cuando el horror de épocas tales consiste más bien, curiosamente, en la lentitud con que los acontecimientos se dilatan, sometidos a una expectativa insaciable, tensa, que estira hasta lo insufrible los minutos, y las horas, y los días, y las semanas, y los meses (Ayala, 2020b: 17).

Esta problemática se extrae, en *El Señor Presidente*, gracias a la aparición de fragmentos que confunden la veracidad al comprender, con sarcasmo, los delitos del régimen bajo la máscara de la magnanimidad. El parte que se hace al Señor Presidente consta de delaciones anónimas y avisos antirrevolucionarios, pero también de peticiones banales. Para salir de la oscuridad de la cárcel, hay que *hablar* y acceder a los fragmentos anónimos que recomponen la historia de todos los fusilamientos.

Ayala concluye a través de su narrador que la ficcionalización realista no solo ostenta verosimilitud, sino que también puede transmitir verdad. La perspectiva de Pinedo se introduce en un periodo ficticio que va a ser Historia y que resuena al contexto totalitario europeo o latinoamericano. Esta Historia se construye a partir de documentos que sacan a la luz datos adulterados o filtrados por la conciencia individual, lo que se hace especialmente evidente en *El fondo del vaso*. En esta novela, secuela de *Muertes de perro*, José Lino Ruiz y el gallego Rodríguez se dedican a contrahistorizar la caída del régimen de Bocanegra para salvar la reputación del caudillo.

En sus obras, Ayala genera una comunicación entre textualidades –las cartas de doña Práxedes y de la viuda de Lucas Rosales, los informes del ministro de España y otros diplomáticos, el diario de María Elena, las conversaciones con la tía Loreto, las memorias de Requena...– escritas y narradas por personajes que subjetivizan los pedazos del relato que les corresponden. La fiabilidad y la certeza se desdibujan: «Se inventa, se fabula, se miente, se confía a la imaginación la tarea de satisfacer con engañoso pasto a la voraz curiosidad» (Ayala, 2020b: 18). La historia se construye, además e irónicamente, sobre fragmentos absurdos y fuentes irrelevantes. El relato de Pinedo es una narración con miras a su supervivencia y, por tanto, a favor del poder revolucionario representado, finalmente, por Olóriz: «Olóriz me mantuvo medio abierta la bolsa del pan [...]. ¿Qué remedio me quedaba, tampoco?; tenía

que seguir viviendo, ¿no? Además que, con buena voluntad, Olóriz y yo éramos al fin algo parientes» (ibíd.: 99).

¿CON O CONTRA LA REVOLUCIÓN? TRES DESENLACES IDEOLÓGICOS

En *Tirano Banderas* y *Muertes de perro*, la literaturización del poder y del poderoso implica la descripción humorística de su contrapunto. El retrato del arquetipo revolucionario es especialmente expresivo, en tanto que se ve influido por posicionamientos ideológicos. Domiciano de la Gándara se yergue como portavoz romántico, mítico y positivamente «herético» (Valle-Inclán, 2022: 96) del idealismo. Es un vidente que, con su heroísmo intuitivo, liberará a una masa sumisa, silenciada e insensibilizada por los castigos del poder. En *Muertes de perro*, por el contrario, Tadeo Requena es un personaje arribista, oscuro y demoníaco (Ayala, 2020b: 77), según Pinedo. Sobre todo, es el desencadenante de los acontecimientos tragicómicos que causan el fin del terrorismo de Bocanegra. Su estrategia para derribar al enemigo consiste en revertir su subordinación al asumir el silencio y la obediencia como métodos de espionaje. Para triunfar, modifica los significados de la visualidad: Requena *vigila*, con el «poder corrosivo de una mirada inhumana que volatiliza, disipa, vacía, corrompe, destruye» (ibíd.: 77; cursivas nuestras) al *vigilante*. Para librarse de la mirada —el control, la manipulación, la represión...—, elimina a su poseedor (ibíd.: 215). No obstante, antes se deja *dominar* por la primera dama, doña Concha, una lady Macbeth coprófaga y acaso principal culpable de la muerte de Bocanegra, su marido. Curiosamente, el revolucionario acaba reproduciendo la brutalidad, la manipulación y el autoritarismo, como si el subalterno reconceptualizara el poder tras haberse contagiado de la atmósfera absolutista en la que se ve obligado a intervenir.

En *El Señor Presidente*, las implicaciones de la figura del revolucionario están difuminadas. Un Canales quijotesco pretende guiar una revolución desde su exilio para destruir un régimen desleal «con el ideal, con la tierra y con la raza...» (Asturias, 1995: 141). Su muerte temprana imposibilita su propósito y el de la estirpe de indios que, como fantasmas descalzos, vuelven a sumergirse en las sombras. La insurrección no es una realidad posible, como tampoco lo es la justicia ni la verdad. En un plano existencial, es incomprensible que sean capaces de fusilar «hombres así, gente con el mismo color de piel, con el mismo acento de voz, con la misma manera de ver, de oír, de acostarse, de levantarse, de amar, de lavarse la cara, de comer, de reír, de andar, con las mismas creencias y las mismas dudas...» (ibíd.: 165).

Importa más, en la novela de Asturias, la etopeya de Cara de Ángel. Como Requena, es la mano derecha del prócer. Su retrato es ambiguo; bello como un ángel y malo como Satán, coopera con el poder, pero se percata de que «seguida siendo el perro educado, intelectual, contento de su ración de mugre, del instinto que le conservaba la vida» (ibíd.: 167). El personaje siente remordimientos y se plantea el alcance moral de sus acciones cuando rapta *—se enamora, dice el libro—* a la hija de Canales, victimizada, como el resto de mujeres, e involucrada, finalmente, «en la farsa en que bailaban todos» (ibíd.: 169). La afectividad se envilece en el momento en que sus lazos se ven atravesados por el dominio inevitable del dictador. Canales es eliminado, simbólicamente, en el momento en que el jefe apadrina la boda de su hija. Cara de Ángel, que había cumplido el papel de «instrumento ciego, en su puesto de esbirro, en su sitio de verdugo» (ibíd.: 52), acaba muriendo por disentería pútrida en la cárcel. Antes de morir, observa el retrato del Señor Presidente.

En la obra Valle, la subalternidad popular se personifica, como propondría Asturias, en «oscuros bultos de borroso realce» (Valle-Inclán, 2022: 82) que se subyugan al «raro prestigio» de la sombra del tirano (ibíd.: 55). La subjetividad de la «síntesis expresiva y monótona» (ibíd.: 145) se sume, como en *A esmorga* (1959), de Eduardo Blanco Amor, en el deterioro del ambiente que planea sobre ella. Allí se neutraliza su mentalidad. La enajenación animaliza también en la novela de Asturias, e impulsa «una sensación embotada de irrealidad soñolienta» (ibíd.: 176) que coarta la posibilidad ontológica de escapar del poder. La unión colectiva, entendida en *Tirano Banderas* sobre la oposición ciencia-racionalidad-instinto-sino, se connota, a veces, burlescamente. No obstante, el matiz negativo es realmente apreciable en *Muertes de perro*; la revolución es, según el narrador, fruto de la venganza, del espiritismo, de la providencia, de la mala fortuna... También del azar que «da origen al *dramatismo situacional*. La organización del texto permite ver que la intención del autor no es tanto historiar una dictadura, como mostrar el envilecimiento de la vida bajo la tiranía» (Gullón, 1977: 473). Todo lo que ocurre es espiritualmente trágico y sobrepasa los límites de la realidad asumible a causa del horror. Las acciones no parecen venir de decisiones conscientes, sino de una «fatalidad ineluctable» (Ayala, 2020b: 111) que quita responsabilidad al victimario y se la otorga, interesadamente, al pionero del cambio. La novela se opone, manifiestamente, a la idea de que

las revoluciones sociales, o revoluciones en sentido amplio, implican una transformación total de la sociedad, desde su base económica a su supraestructura. Así, por ejemplo, la revolución social [...] no se reduce a la toma del poder político sino que, valiéndose de este, transforma profundamente

la sociedad hasta construir en todas sus esferas una transformación social que se distingue estructuralmente de la anterior (Sánchez Vázquez, 2013: 277).

En la obra de Valle, la revolución es, en cambio, un proceso anticipado, una misión que hará llegar «una luz de sendero matinal y sagrado» (Valle-Inclán, 2022: 166). De ahí que parezca resucitar potencialidades dormidas. En pugna con los moldes históricos imperantes, «el ayer más próximo es un remoto pretérito» (ibíd.: 221). Fuerzas desconocidas buscan que el sistema se quiebre, cosa que solo puede suceder si su encarnación terrenal se extingue. Finalmente, el panoptismo se invierte, como en *Muertes de perro*; Santos Banderas se ve cercado por la población que él acechaba y sometía. Muere acribillado por las hordas revolucionarias y su cabeza queda expuesta, a modo de trofeo, en la plaza de Armas. En *Muertes de perro*, Requena asesina, bajo mandatos de doña Concha, a Bocanegra. Pero, al final de la novela, Pinedo también acaba con la vida de Olóriz. ¿Termina el narrador, el que tiene el poder para contar, con el totalitarismo?

CONCLUSIONES

La reinterpretación ayaliana de *Tirano Banderas* y *El Señor Presidente* se inserta en el paradigma de recuperación de una herencia significada por el compromiso con un antifranquismo escindido durante los años de la Guerra Fría; de un legado que integre el acervo cultural del exilio republicano y que dialogue con otras tradiciones contemporáneas, en este caso latinoamericanas, para articular un compromiso común frente al despotismo. Este tipo de actitud implica trascender la situación propia de exilio sin dejar de lado una crítica ideológica contextualizada. La cuestión del poder se piensa, desde el exilio particular de Ayala, a partir de una caracterización común del líder, pero en contra de la solución revolucionaria que otros exiliados preconizaban. El autor crea una ficción en la que la revolución es, como la dictadura, una realidad esperpéntica. La primera es grotesca e infructuosa; la segunda, grotesca y perdurable.

Mientras que Valle proponía la necesidad ética de una revolución, Asturias constata su inviabilidad y Ayala advierte contra ella porque descrea de sus efectos éticos. Desde su conciencia liberal, señala cómo debe organizarse la oposición antifranquista. Las conductas de los personajes revolucionarios o se soslayan o se connotan negativamente. La rebelión violenta no acabará con Franco; la junta revolucionaria heredará, irónicamente, un poder corrosivo inscrito en sagas de colores diversos. La

conclusión que se saca es que el republicanismo debe atenuar los efectos del régimen, no subvertirlos, pues el sustituto consumirá a la nación tanto como el sustituido.

Estas impresiones de Ayala se inscriben dentro de la crisis histórica de las ideologías republicanas. Su análisis trasciende lo meramente diacrónico para participar en controversias de actualidad sobre la llamada Tercera España, a la que es adscrito en ocasiones el republicanismo liberal conservador. Es este un marbete problemático; la génesis tanto de *Muertes de perro* como de otras ficciones del exilio permiten refutar a quienes tratan de usar las posiciones de sus autores para legitimar la Transición, atrayendo a determinadas voces consideradas más moderadas —«liberales»— para desprestigiar tanto al exilio como al Franquismo desde una pretendida neutralidad superadora. En cualquier caso, lo que parece claro es que la crítica al totalitarismo de Ayala no supera la mera enunciación. En su escepticismo y en el contexto de la Guerra Fría, no propone alternativas de cambio real. La lucha frente al dominador que los exilió se desorienta: pierde fuerza y sentido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUSTÍ, Lluís (2020): «Bartomeu Costa-Amic: entre el compromiso, la aventura y la edición», *Laberintos* 22, pp. 129-165.
- ASTURIAS, Miguel Ángel (1995 [1942]): *El Señor Presidente*, Barcelona, RBA Editores.
- AYALA, Francisco (1961 [1947]): *Tratado de sociología*, Madrid, Aguilar.
- AYALA, Francisco (2020a [1949]): *Los usurpadores. La cabeza del cordero*, Madrid, Alianza.
- AYALA, Francisco (2020b [1958]): *Muertes de perro. El fondo del vaso*, Madrid, Alianza.
- AZNAR SOLER, Manuel (2017): «Mitos de la literatura, las artes y la política en el exilio. Valle-Inclán», en Mari Paz Balibrea (ed.): *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*, Madrid, Siglo XXI, pp. 437-439.
- BALIBREA, Mari Paz (2017): «Exilio y militancia», en Mari Paz Balibrea (ed.): *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*, Madrid, Siglo XXI, pp. 54-58.
- BELLINI, Giuseppe (2000): *El tema de la dictadura en la narrativa del mundo hispánico (siglo XX)*, Roma, Bulzoni.
- CARDOSO PIRES, José (2017 [1972]): *Excelentísimo Dinosaurio*, Madrid, El Paseo.
- CASTELLANOS, Jorge y Miguel A. MARTÍNEZ (1981): «El dictador hispanoamericano como personaje literario», *Latin American Research Review* 2(16), pp. 79-105.

- CAUDET, Francisco (2016): *Tirano Banderas de Valle-Inclán. El paradigma sistémico de las dictaduras hispanas*, Berlín, Logos.
- GÓMEZ GRAY, Alana Berenice (2010): *Estrategias de poder en la novela y la sociología de Francisco Ayala*, tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada.
- GULLÓN, Germán (1977): «Degradación y dictadura en *Muertes de perro* de Francisco Ayala», *Cuadernos Hispanoamericanos* 329-330, pp. 469-476.
- LARRAZ, Fernando (2009): «El pasado y la memoria como fuentes de moral en *La cabeza del cordero*, de Francisco Ayala», *Península* 6, pp. 163-172.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo (2013 [2003]): *A tiempo y destiempo. Antología de ensayos*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- VALLE-INCLÁN, Ramón M. del (2022 [1926]): *Tirano Banderas. Novela de tierra caliente*, Madrid, Espasa Calpe.

LA CENSURA DE *LA LLUNA MOR AMB AIGUA*
D'AGUSTÍ BARTRA
ARBITRARIETAT I EXPURGACIÓ MORAL

Josep-Vicent Garcia Raffi
Universitat de València

INTRODUCCIÓ: AGUSTÍ BARTRA, MÈXIC I *LA LLUNA MOR AMB AIGUA*

La lluna mor amb aigua és la darrera obra narrativa de l'autor, la segona d'inspiració mexicana. Recordem que Bartra va estar exiliat a Mèxic des de 1941 a 1970. En 1939 havia estat presoner als camps de concentració francesos i exiliat a Santo Domingo i Cuba en 1940-41. Per a Pi i Vilà (1996: 75),

la prolongada convivència amb aquesta terra i els seus habitants que només interrompé en tres ocasions amb les estades dels Bartra als Estats Units, donà com a fruit dues obres de temàtica mexicana: el llarg poema *Quetzalcòatl* i la novel·la *La lluna mor amb aigua*. Fins al moment d'escriure aquesta obra, la poesia anterior de Bartra havia girat a l'entorn d'uns temes molt concrets: l'experiència de la guerra, els camps de concentració, l'exili i, com a resultat universalitzador d'aquests processos dramàtics, l'angoixa de l'home contemporani.

La novel·la ha estat considerada per alguns estudiosos com un exemple de transculturalitat (Junguito, 2018: 205-216) i alhora una síntesi de gèneres, de tècniques amb un llenguatge molt pròxim a la prosa poètica i al vers. En definitiva, una novel·la mítica i un intent de novel·la total (Aulet, 1988: 100-101). Pel que

fa a la recepció crítica, Guzmán (2008: 145) explica que hi hagué dues posicions enfrontades respecte a l'obra: per uns era molt ambiciosa, de difícil lectura i no del tot reeixida, mentre que altres la consideraven una de les millors obres de Bartra. També s'ha assenyalat que és «difícil de classificar en la nostra tradició literària» (Aritzeta, 1995: 226).

La lluna mor amb aigua ofereix una sèrie d'intertítols (Genette, 2001: 250): «I. Els murmuris», «II. La flama» i «III. La cendra». Són parts amb una extensió desigual. «La flama» és la més extensa i està dividida en onze capítols: «Cant», «Cavalls», «El nan i Alejo», «La llanterna», «El riu», «Sidora», «El cap», «La carta», «El corneta», «La verge alada» i «Escoli de la muntanya i el colibrí». Són un cant, nou relats i un escoli. La narració està emmarcada en l'agonia i el deliri de Braulio Solar, el seu personatge protagonista, i destacada tipogràficament amb cursives o parèntesis pels diversos canvis narratius.

«Els murmuris» (1968*b*: 7-73) són records dispersos de la infantesa i joventut de Braulio Solar, un vell llenyataire del Popocatepél, entre els quals es van narrar records col·lectius ancestrals i on són introduïts molts personatges que transformen la narració en coral. Mots nauhas, deus, ritus antics agiten la memòria i consciència de Braulio.

Tot el món prehispanic es revela en el paisatge geogràfic i humà que l'envolta, moltes vegades d'amagat, com en la peregrinació des d'Aztlán a Chalco, que va durar vuitanta anys, o en la deïficació del cérvol propi de la cultura mexicana que l'associa amb la mare de Déu, la protectora dels pobres de Mihuacán, Tecalco, Zoyatzingo i Ozumba.

La segona part (1968*b*: 75-173), «La flama», que ja hem assenyalat que és la més extensa, està centrada en els fets de la Revolució. Braulio va marxar del seu poble amb un grup de zapatistes comandat per Belisario, un revolucionari italià que s'ha traslladat a Mèxic per continuar la lluita. Braulio viu una sèrie d'aventures militars en les quals queda reafirmada la lleialtat incondicional cap al líder. L'escamot de zapatistes rebutja l'ús indiscriminat de la violència que, desgraciadament, s'estén per tot Mèxic. Enmig del camí, en una cabana, troba un nan, Macario, que viu una vida miserable i a qui la revolució ofereix l'oportunitat de viure lliure com un combatent més i que s'incorporarà al grup. Macario crea elements tragicòmics en la narració. També s'hi uneix Sidora, una dona forta que sap guanyar-se l'admiració dels homes, que acabarà de companya de Belisario, el líder que, encara que no es correspon amb cap personatge històric de la revolució, sintetitza tot el que de bo hi havia en aquells líders zapatistes que defensaven els humils camperols de Mèxic.

La tercera part (1968*b*: 175-266) és una narració entre el que va poder ser i el que va acabar sent la revolució mexicana. Comprén des de l'entrada triomfant de les forces revolucionàries a la ciutat de Mèxic fins a la mort de Braulio, que ha anat canviant de guerriller a camperol pobre i després a llenyataire. En un episodi delirant del protagonista, veiem els fantasmes dels amics zapatistes que esperen l'arribada del llenyataire per cavalcar per l'eternitat. En aquesta darrera part apareixen nous personatges, com ara la Pelona, Fernando de la Col, Vicente Rambla, etc. És la Pelona el més dramàtic: plora pels seus fills i pels morts de la revolució i, en una mena d'insert teatral, posseïdora d'una força indestructible, profetitza un futur millor.

La mort de Braulio és també la mort de la seua lluna, del seu temps que ja ha acabat i amb ell tot un món que desapareix: la lluna mor amb aigua. No és la lluna la que s'esvaeix, la lluna romandrà perquè altres homes puguen contemplar el seu reflex a l'aigua i somniar en crear un altre món en un altre temps. Ell, però, ja no ho farà.

L'EXPEDIENT DE CENSURA DE *LA LLUNA MOR AMB AIGUA*

Com ha explicat Larraz (2014), exili i censura van ser instruments bàsics del règim franquista per a marcar per sempre la història literària i estan interrelacionats: molts escriptors s'exilien per evitar la repressió física, però alhora l'exili els allunya de la repressió immediata del que escriuen. En el cas de Bartra, quan escriu en català i s'autotradueix a l'espanyol ho fa des de la llibertat de viure fora de la dictadura franquista però en un país que no parla la seua llengua. Anna Murià (1992: 267) va anotar que

aquesta novel·la aparegué simultàniament (setembre i octubre del 1968) en primera edició castellana a Mèxic i catalana a Barcelona, la darrera amb algunes mutilacions fetes per la censura. La versió castellana ha tingut una segona edició a Barcelona el juliol del 1973 (sense mutilacions perquè ja havia estat permesa a Espanya la distribució de l'edició mexicana).

Hi ha tres edicions en català de l'obra. La primera fou publicada en 1968 per l'editorial Martínez Roca; la segona, dins les *Obres completes* d'Edicions 62 en un volum conjunt que recull tota la narrativa i el teatre de Bartra. En aquest volum, en la «Nota a l'edició», L.S.B. [Llorenç Soldevila Busquets] (1987: 31) explica:

Per a *La lluna mor amb aigua* hem pres com a base l'edició catalana de 1968 (Barcelona, Martínez Roca) tenint present el manuscrit, especialment per a reincorporar els fragments suprimits per la censura, i l'edició castellana (Barcelona, Edicions Picazo, 1972).

I, per últim, la del diari *El Observador* en la col·lecció Clàssics Catalans del Segle XX, de 1991, publicada en dos volums i que era venuda amb l'exemplar del diari. Aquesta tercera edició no diu d'on prové el text, si de l'edició de 1968 o de les *Obres completes*, però en les dades tècniques apareix el copyright d'Edicions 62. Per tant, és la de les obres completes, com hem pogut comprovar.

En la comparació entre l'edició de les *Obres completes*, en la qual el curador afirma que segueix el mecanoscrit, i l'edició primera de 1968 vam observar alguns canvis produïts per esmenar errades ortotipogràfiques o de canvi de criteri normatiu, però altres eren diferències respecte al mecanoscrit que hi ha dipositat a l'arxiu Bartra de Terrassa. Davant aquesta constatació i l'afirmació de Murià, només quedava la revisió de l'expedient de censura que hi ha dipositat a l'Archivo General de la Administración (AGA) a Alcalá de Henares.

En 1968, any de l'edició catalana de la novel·la, ja era vigent la Ley de Prensa e Imprenta aprovada en 1966 per l'impuls de Manuel Fraga Iribarne. Ja no regia la llei de 1938 i ara les editorials —que tenien un número identificatiu— podien passar per censura voluntària i enviar el mecanoscrit o les galerades prèviament a l'edició o bé anar directament a un dipòsit previ. Però moltes editorials catalanes, en aquells primers anys de vigència de la nova llei, «siguieron recurriendo previamente a la medida de precaución de una consulta, disminuyendo así el riesgo de perjuicio económico a causa de la pérdida de una tirada ya impresa» (Hout-Huijben, 2015: 353). L'any 1968, any de la publicació de *La lluna mor amb aigua*, va ser qualificat per Abellán (1980: 225) com «d'excel·lent rigor» per l'augment de supressions d'edicions i Hout-Huijben (2015: 148-209) l'inclou en una etapa que anomena de «libertad vigilada (1966-1969)».

A l'Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares es conserven les principals fonts documentals d'aquest treball. Cada expedient correspon a una obra proposada per a l'edició o la importació i sol constar de diversos documents: l'imprès de sol·licitud per l'editor, l'imprès que inclou l'informe del censor, la targeta d'autorització o de denegació i, sovint, una còpia del manuscrit o les galerades de l'obra, així com correspondència relativa a l'obra.

Els dos expedients que he consultat a l'AGA són els corresponents a l'edició catalana i espanyola. La catalana duu el núm. 6895/68 de la caixa 21/19161 i l'espanyola el núm. 9362/73 de la caixa 73/03371 de la secció de cultura. L'editorial havia demanat «consulta voluntària» de l'exemplar per evitar obertures d'expedients i sancions per editar el llibre.

Era una novetat perquè en el sistema censor anterior no hi havia voluntarietat: el lliurament de l'exemplar era previ i l'autorització del departament d'Orientació

Bibliogràfica de la Direcció General d'Informació del Ministeri d'Informació i Turisme, obligatòria. Pels papers que es conserven no sembla que hi hagué el que s'anomenava consulta oficiosa, una tercera via, una mena de transacció entre el cap censor i l'editor amb la qual l'editor tractava d'evitar futurs problemes i que se suprimira la menor quantitat de text (Larraz, 2014: 72).

L'edició espanyola era una segona edició perquè ja l'havien editat a Mèxic i, com hem llegit, la van publicar «a Barcelona el juliol del 1973 (sense mutilacions perquè ja havia estat permesa a Espanya la distribució de l'edició mexicana)» (Murià, 1992: 267). Revisem l'expedient de censura 9362/73 i, efectivament, les respostes de l'informe apareixen en blanc i en l'apartat final «Informe y otras observaciones» hi ha escrit en lletra manuscrita «Procede en activar su autorización. Aceptado el depósito». Aquest vistiplau correspon al lector –eufemisme emprat per no dir censor– núm. 10 que corresponia a José Luis Elso Quílez (Hout-Huijben, 2015: 400). Llegim en documents adjunts que el llibre tingué un tiratge de 4.000 exemplars per l'editorial Picazo i la data d'entrada era del 9 de setembre de 1973.

Al paràgraf inicial de la instància obligatòria que feien tots els editors quan presentaven un volum, han afegit mecanogràficament: «Autorizada su venta España nº registro 44449. A empresa importadora nº 257». Per tant, l'editorial tenia el vistiplau perquè el llibre ja havia entrat a Espanya importat des de Mèxic. No hi ha tampoc més documentació dins el sobre de l'expedient assenyalat. Sí que hi ha la fotocòpia d'una ressenya d'Antonio Tovar (1969: 26) de la novel·la en la secció «Narrativa» de la *Gaceta Ilustrada*. Ignore el sentit d'incloure-la: si era una aportació de l'editorial que presentava el volum (la ressenya era de l'edició mexicana) o era documentació afegida per la Direcció General. En altres expedients que he consultat no n'hi havia cap. Hem d'annotar-hi que les exportacions de llibres entre Mèxic i Espanya van ser freqüents i anaren en creixement a principis dels anys setanta (Cisquella *et al.*, 1977: 135). Per tant, el lector en espanyol de la novel·la va poder llegir-ne en 1968 o en 1973 una edició completa, no mutilada com l'edició catalana. A tall d'exemple, podem comparar un paràgraf sense censurar de l'edició mexicana amb l'equivalent censurat de la catalana:

Tenemos pobreza, que es un no tener, tenemos la sangre, el sudor, la paciencia herida y la semilla prestada y el sexo que cuelga entre los muslos como un tizón o como un viejo cencerro... (Bartra, 1968a: 43)

Tenim pobresa, que és un no tenir, tenim la sang, la suor, la paciència ferida, la llavor manllevada, i el sexe que penja entre les cuixes com una brasa o com un esquetllot... (Bartra, 1968b: 37)

Pel que fa a l'expedient 6895/68, corresponent a l'edició catalana, conté, a diferència de l'expedient de l'espanyola, tota classe de materials. El sobre té tres segells de goma que anuncien «Original. Galeradas. Obra». A més, a la part superior hi ha el segell de l'AGA. En lletra manuscrita amb llapis blau hi ha el mot «Catalan Tachal com» (sic). Escrit en tres línies una dalt de l'altra. En llapis roig hi ha una X al costat. Dins el sobre hi ha una instància d'entrada a la «Dirección General de cultura popular y espectáculos» del Ministerio de Información y Turismo que està datada el 13 d'agost de 1968 i signada en nom de l'editorial Martínez Roca S.A. El tiratge va ser de 1.500 exemplars. Hi apareix el títol *La lluna mor amb aigua* en majúscules i entre cometes. Al costat i entre parèntesi hi ha l'anotació: «Para publicar en catalán». Sota el sintagma mecanografiat en majúscula i amb tinta roja, «Un solo ejemplar», hi ha l'afegitó manuscrit en una columna a sota: «Tachaduras pags. 27-32-34-35-36-40-51-74-121-156-157-161-171-174-184-185-186-187-188. 2-9-68». En dues notes llegim que el llibre s'ha lliurat en consulta voluntària.

La novel·la es presenta el mateix dia que la instància, el 13 d'agost, a «consulta voluntaria», encara que no fou fins al 16 d'agost quan va passar a censura, ja que sota el segell de goma de la data figura l'advertiment: «Pase al lector don 17» i un altre segell amb data del 21 d'agost i a sota «Pase al lector don Pardo», amb la qual cosa la novel·la tenia dues lectures censores. Moltes vegades els censors signaven amb un número, altres també ho feien amb noms i cognoms. El número C17 correspon a José Mampel Llop (lector fix des de 1965 fins a 1974) i el segon a Antonio Pardo Riquelme (Hout-Huijben, 2015: 399-400). Per finalitzar tota l'estructura administrativa censora de l'expedient de *La lluna mor amb aigua*, aquest és signat pel cap de negociat de lectorat.

En els informes que omplien els «lectors» hi havia impreses les conegudes preguntes: «¿Ataca al dogma? ¿A la moral? ¿A la Iglesia y a sus ministros? ¿Al régimen y a sus instituciones? [...]». En cap dels dos informes dels censors, hi ha una resposta escrita.

Cronològicament, és Mampel Llop qui el 21 d'agost de 1968 presenta el seu informe i en l'apartat «Informe y otras observaciones» hi ha un text de dos paràgrafs mecanografiats:

Con un estilo ultramoderno el autor pinta el mundo de una familia pobre mejicana, con sus supersticiones, sus estrecheces, sus inmoralidades; siguen escenas de una revolución mejicana; termina con los recuerdos de los antiguos guerrilleros.

La novela es una burda imitación de 'Kaputt' de Malaparte. Políticamente (contra lo que podría presumirse) no contiene nada censurable. Pero emplea un lenguaje naturalista en extremo con abundantes expresiones y escena inmORALES. Propongo tachaduras en las pgs. 9, 19, 26, 27, 32, 34-6, 38, 40, 51, 70, 74, 114, 121, 155, 156, 157, 161, 171, 174, 175, 177, 179-180, 184, 185, 186, 187-8.

AUTORIZABLE con múltiples tachaduras.¹

El text mostra el recel del censor cap a Agustí Bartra perquè sap que és un exiliat: «Políticamente (contra lo que podría presumirse) no contiene nada censurable».

El segon informe mecanografiat està datat el 2 de setembre de 1968 i és d'Antonio Pardo. En «Informe y otras observaciones» hi ha un text de tres paràgrafs:

Novela de estilo modernista, en la que entremezclan escenas reales con fragmentos oníricos, que tiene por tema central la vida de una familia pobre mexicana y su ambiente. El protagonista se alista en las fuerzas de Zapata en la revolución y se relatan algunas escenas de tipo guerra civil.

Políticamente no contiene nada censurable, pero relatando la vida de los pobres mexicanos expone, escenas penosas y que algunas veces bordean la inmoralidad. También emplea un lenguaje naturalista y realista, con frecuentes expresiones gruesas. No obstante creo que con la supresión que se propone puede autorizarse.

Al haber utilizado un ejemplar que ya tenía señaladas supresiones en color rojo, propongo las siguientes supresiones señaladas con bolígrafo azul: páginas 27, 32, 34, 35, 36, 40, 51, 74, 121, 156, 157, 161, 171, 174, 184, 185, 186, 187 y 188.²

Com a comprovació que les correccions havien estat fetes en l'edició tenim en l'expedient les galerades lliurades des de l'editorial amb les frases ja suprimides. La pàgina té una anotació a mà en vertical i amb una ratlla que identifica l'espai concret de la línia que havia suprimit la censura i que no és inclosa a la galerada. Com diu Larraz (2014: 43), tot «un esfuerzo letricida». És sorprenent quan els censors intenten descobrir el significat de la novel·la i pretenen fer-ne crítica literària. És cridanera la comparació de la novel·la de Bartra amb la de Malaparte, per exemple.

1. Els números apareixen marcats amb una ratlla blava i aquest mot en majúscula.

2. Els números apareixen marcats amb una ratlla roja a sota en l'original. Està datat a Madrid, 2 de setembre de 1968, hi ha un segell de goma blau amb data manuscrita que diu: «Comprobadas y conforme las tachaduras 18 de octubre de 1968 El jefe de sección de lectorado».

Per a Larraz (2014: 43), «en muchos informes de censura descubrimos que el trabajo de censor consiste en descubrir el significado o tesis de la novela, algo que, desde su perspectiva, ha de existir siempre como criterio para poder emitir su juicio».

Una lectura acurada dels informes evidencien els prejudicis dels censors. Quan s'adonen que, sorprenentment, en la narració dels fets de la revolució mexicana no troben elements de censura política, centren l'atenció en la pobresa i la relacionen amb la immoralitat i els comportaments humans degradants.

El 19 d'octubre és autoritzada la publicació i el 28 de novembre és dipositada l'obra. Com a declaració definitiva de l'edició futura del llibre trobem, un dia abans que el llibre entre en dipòsit, el 27 de novembre de 1968, una instància d'entrada a la «Dirección General de cultura popular y espectáculos» signada en nom de Martínez Roca S.A. en la qual es reafirma el tiratge de 1.500 exemplars i que duu els segells corresponents de la seua acceptació. En una targeta de cartó que conté la fitxa de la novel·la i de l'expedient per l'anvers i pel revers, amb segells de goma diferents s'anoten les dues dates essencials de tot el procés de control de la novel·la: la data d'autorització del 19 d'octubre de 1968 i la del 28 de novembre, en què l'obra fou dipositada a punt per a la impremta. Al final de la targeta han escrit en roig: «Tachaduras (4-9-68)».

Els números de les pàgines a les quals remetien els informes dels censors corresponen a l'original mecanoscrit de Bartra, del qual tenim una còpia exacta que es conserva al fons Bartra-Murià de Terrassa. El mecanoscrit ocupa 203 pàgines d'escriptura seguida i neta, amb textos en lletra redona i d'altres en la mateixa lletra però subratllats, un recurs per a advertir que apareixeran en cursiva a l'edició, com ocorre amb les paraules en llengües indígenes. Hi ha algunes esmenes manuscrites i alguns canvis lèxics o morfosintàctics marcats en negre.

Quan examinem l'exemplar que passà per censura, veiem que les pàgines censurades tenen les línies ratllades en negre amb uns signes angulars amb llapis roig que corresponen a Mampel i en claudàtors amb bolígraf blau els de Pardo. Els censors acostumen a coincidir en la selecció del paràgraf sospitós encara que no en la llargària o el nombre de línies a eliminar. Quan els dos coincideixen en la mateixa línia o paraula a ratllar se superposen aquests signes gràfics. La quantitat de paraules i frases ratllades per Mampel és superior a les assenyalades per Pardo. De fet, aquest no en proposa cap de nova respecte a Mampel, ben al contrari, retalla el nombre i la llargària de les ratlles del seu company. En cas de divergència, la decisió corresponia al més veterà o de major influència, era per tan una mostra de poder jeràrquic dins la censura. I l'autoritat era del segon censor, Antonio Pardo Riquelme, el cap de «Negociado de Orientación Bibliográfica» (1968-1971) que dictaminà que només els seus fragments ratllats serien els que es retallarien.

Finalment, hem repassat aquests fragments censurats de la primera edició amb el text de la segona edició, feta en un context democràtic de desaparició de la censura, per comprovar si hi havia alguna variació.³ Tot i l'afirmació de l'editor que es tractava de l'obra original de Bartra, no es van recuperar tots els fragments que desaparegueren censurats en la primera edició que en aquesta segona havia de ser completa.⁴ Per exemple, en la pàgina 27 del mecanoscrit⁵ llegim la frase ratllada pelsensors que no va aparèixer en la primera edició:

Tenim hores, tenim dies, tenim nits i pluges, tenim pobresa, que és un no tenir, tenim la sang, la suor, la paciència ferida, la llavor manllevada, i ~~el sexe~~ que penja entre les cuixes com una brasa o com un esqueletot... vine, Àngela, mira tinc les dues bales a la mà, atansa't, Àngela, agafa aquesta bala daurada que és el sol i pren aquesta altra, blanca, que és la lluna, la teva cama nua brilla immensa.

En la segona edició (1987: 153) tot i que hauria de ser, no hi és:

Tenim hores, tenim dies, tenim nits i pluges, tenim pobresa, que és un no tenir, tenim la sang, la suor, la paciència ferida, la llavor manllevada... vine, Àngela, mira tinc les dues bales a la mà, atansa't, Àngela, agafa aquesta bala daurada que és el sol i pren aquesta altra, blanca, que és la lluna, la teva cama nua brilla immensa.

La mateixa absència es produeix en la tercera edició. Aquesta no restitució del total dels fragments censurats va ser una pràctica massa estesa en les reedicions del postfranquisme (Cornellà-Detrell, 2017: 121-123).

L'ARBITRARIETAT CENSORA I EL PURITANISME

Segons l'escriptor Estanislau Torres (1995: 55), hi havia tres tipus de censura: la del mateix autor, la dels responsables de les editorials i, finalment, la de l'aparell repressor franquista. La totalitat dels fragments censurats en la novel·la pertanyen al que consideràrem censura moral sexual –en definitiva, puritanisme– i són realitzades

3. És clar que per raons d'espai no podem transcriure tots els fragments censurats.

4. Hem de matisar així l'opinió de Hout-Huijben (2015: 178, n. 84) que anota que «en ediciones posteriores de la obra se parece haber preservado todas las modificaciones reclamadas en 1968 por censura (Edicions 62, 1991)». Es recuperaren moltes –sobretot els fragments més llargs–, però no totes.

5. Citarem el número de pàgina del mecanoscrit conservat a l'AGA.

per l'aparell franquista. Sabem com a lectors de textos censurats durant el franquisme, o com a ciutadans que hi vam viure, que el sexe esdevé tabú i obsessió repressora:

el tema sexual ha sido siempre en este país tratado con unos criterios tan estrechos que igual se han incluido en él las palabras 'malsonantes' referidas al sexo que los estudios científicos escritos por eminentes médicos o psicólogos (Cisquella *et al.*, 1977: 81).

La censura fou normalment preventiva i, per tant, es condemna preventivament l'escàndol o la subversió abans que es produïsquen:

El gesto punitivo de censurar tiene su origen en la reacción de ofenderse. La fortaleza de estar ofendido, como estado mental, radica en no dudar de sí mismo; su debilidad radica en no poder permitirse dudar de sí mismo. [...] El censor actúa, o cree que actúa, en interés de la comunidad. En la práctica, es frecuente que exprese la indignación de la comunidad o que imagine dicha indignación y la exprese (Coetzee, 2007: 11 i 24).

A més a més, sabem dels criteris arbitraris i diferents que tenien els censors:

que colocaba a los escritores en un estado de inseguridad aun cuando hubieran mostrado una buena predisposición a la autocensura. Existió siempre una zona de indeterminación excesivamente amplia en la que no era posible prever qué suerte podía correr determinado léxico, grado de sensualidad o tipo de personajes (Larraz, 2014: 79).

Un repàs dels expedients publicats així ho mostra. En el cas que analitzem, veiem que la repressió del censor Mampel és superior quantitativament i que considerava que calia suprimir qualsevol paraula o situació que ell considera «amoral», per exemple el mot «cabró». Destriar-ne el grau de puritanisme de les paraules ratllades, tractar de trobar les seues línies roges és complicat per l'arbitrarietat que el guiava, a la qual se sumarien els seus fantasmes personals cap al sexe.

Per exemple, el primer fragment que proposa censurar Mampel és a la pàgina 9 del mecanoscrit «Ai, daina, petita daina,/ acorralar-te voldria;/ Voldria ser com el vent:/ llavors sí que et muntaria...» Com Pardo no la va ratllar, la trobem publicada (Bartra, 1968*b*: 15). El mateix passa en la pàgina 19: «un untet de testicles de llop» que també proposa suprimir-lo el mateix lector, cosa que no aconsegueix (Bartra, 1968*b*: 27), com en el cas anterior.

En canvi, en la frase «Perquè s'havia mort el soldat que es masturbava a l'ombra dels aqüeductes» (p. 161) el verb «masturbar» sí que es considera censurable pels

dos «lectors». I malauradament no ha aparegut mai en cap edició. La censura, però, va afectar també fragments llargs: com ara la pràctica totalitat de la pàgina 174.

Hi ha també el cas excepcional d'una frase que no va estar censurada però que no es va reproduir en la primera edició i, en canvi, s'ha recuperat en la segona (p. 200): «també adormit, bavejava sobre el seu peu, i la lluna», no apareix a l'edició de 1968 (havia d'estar en la p. 263), però sí en la segona edició (1987: 318).

Els canvis que produeix la censura atenuen l'erotisme de les expressions o de les escenes. En el cas de *La lluna mor amb aigua* els fragments censurats no són reescrits de nou, però la supressió censora ofereix una escriptura nova respecte a l'original. En falten fragments que havia escrit l'autor, que són enllaçats linealment, amb algun mot d'enllaç o amb algun canvi sintàctic indispensable:

p. 51: ¿I com era, Déu meu, com era possible que, malgrat haver estat usada como una cosa, ~~entre monedes i ejaculacions, la porta que s'obre i, es tanca de vegades en una nit, el [entre] ritu horrend de besos i mossegades i semen,~~ amb Déu esbaldregat al peu del llit i un sol de cucs al coixí, com era possible que continués essent Àngela? (1968*b*: 65 i 1987: 176).

No hi hagué autocensura o autoexpurgació posterior de l'hipotext. Les suppressions imposades per la censura pertanyen al tipus de relacions hipertextuals que funcionen per expurgació, segons explica Genette (1989: 299-300). En definitiva, una amputació per raons morals. Aquestes expurgacions, una escisió per amputació selectiva, són dins les transformacions formals perquè està afectada la seua textualitat.

En resum, l'obra s'autoritza amb suppressions que van d'una ratlla a tota una pàgina del mecanoscrit. El primer censor va esmenar vint-i-nou pàgines de l'original presentat, que van ser reduïdes a dinou pel segon censor. En la meua revisió del procés de censura de la novel·la, he comptat vint pàgines perquè hi ha una supressió no marcada pels censors (com he comentat adés) que degué ser una errada de picatge. Segons la classificació que va fer Larraz (2014: 103) dels sis graus de perjudici censor del text narratiu, situaríem *La lluna mor amb aigua* en el tercer grau perquè hi ha una bona quantitat de pàgines ratllades i per la longitud que tenen algunes d'elles.

Del total de suppressions, onze no es van recuperar en la segona edició inclosa a les *Obres Completes*. Les corresponents a les pàgines 27, 32, 34 (dues), 35, 36, 40, 74, 157, 161 i 171 del mecanoscrit que hem transcrit a l'annex.

ALGUNES CONSIDERACIONS FINALS

Agustí Bartra com a escriptor era un exiliat doble (del seu país i de la seua llengua), però escrivia des de la «llibertat» d'un altre país, perquè no tenia present la norma opressora de la llei que amenaçava la seua creativitat. A més, tenia l'opció de l'autotraducció de la seua obra. Una situació molt diferent a la dels altres escriptors catalans contemporanis que vivien a Catalunya sota el pes de la por i de l'autocensura. Des de Mèxic, ja amb gairebé tres dècades vivint-hi i amb algunes estades als EUA, ¿era conscient que la censura franquista podria retallar el que escrivia o havia perdut els límits precisos del que era possible o no escriure perquè li mancava el context repressor que es vivia a l'interior del país?

Pel que fa alsensors, comprovem en l'inventari dels fragments ratllats que pretenen atenuar els elements que jutgen com a eròtics sense que els importe la integritat de l'obra. Cap respecte al text perquè hi ha la voluntat d'eliminar qualsevol connotació sexual. Aquestes supressions confirmen la fermesa amb la qual es van aplicar els criteris de moral sexual i el rebuig de les autoritats a tot el que posés en perill els bons costums i els principis de l'integrisme catòlic.

La falta de recuperació en edicions posteriors dels fragments censurats és un greuge a l'obra de l'autor i una anomalia en la transmissió del corpus de la nostra literatura. En el nostre cas, també hem d'annotar el greuge comparatiu que en espanyol el lector té accés complet a l'autotraducció bartriana de *La lluna mor amb aigua*, mentre que el lector català no ha tingut mai accés a la lectura sencera de la novel·la com la va pensar i escriure l'escriptor.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ABELLÁN, Manuel L. (1980): *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Península.
- ARITZETA, Margarida (1995): «El mite de la Revolució: lectura de *La lluna mor amb aigua* i *La muerte de Artemio Cruz*», dins A. Schönberg i T. D. Stegmann (eds.), *Actes del desè col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes*, vol. 1, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 225-237.
- AULET, Jaume (2004): «L'obra narrativa», *Faig*, 30, pp. 87-105.
- BARTRA, Agustí (1968a): *La luna muere con agua*, Mèxic, Joaquín Mortiz.
- BARTRA, Agustí (1968b): *La lluna mor amb aigua*, Barcelona, Martínez Roca.
- BARTRA, Agustí (1973): *La luna muere con agua*, Barcelona, Picazo.

- BARTRA, Agustí (1987): *La lluna mor amb aigua*, dins *Obres Completes IV. Narrativa 2. Teatre*, Barcelona, Edicions 62, pp. 127-320.
- BARTRA, Agustí (1991): *La lluna mor amb aigua*, vol. 1 i 2, col. Clàssics Catalans del Segle XX, Barcelona, *El Observador*.
- CISQUELLA, Georgina; José L. ERVITI i José A. SOROLLA (1977): *Diez años de represión cultural. La censura de libros durante la ley de prensa (1966-1977)*, Barcelona, Anagrama i altres editorials.
- COETZEE, John Maxwell (2007): *Contra la censura. Ensayos sobre la pasión sobre silenciar*, Barcelona, Debate.
- CORNELLÀ-DETRELL, Jordi (2017): «Estratègies contra la censura durant el període democràtic: reedició, reescriptura i polítiques editorials», dins M. Bacardí i Pilar Godayol (curs.), *Traducció i franquisme*, Lleida, Punctum, pp. 121-137.
- GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- GENETTE, Gérard (2001): *Umbrales*, Mèxic DF, Siglo XXI.
- GUZMÁN, Carlos (2008): *Una geografia imaginària: Mèxic i la narrativa catalana d'exili*, València, Tres i quatre.
- HOUT-HUIJBEN, Lidwina M. van den (2015): *El rojo crítico. Expresión de la literatura catalana bajo censura (1962-1977)*, Universitat de Groningen, tesi doctoral, en línia: <<https://research.rug.nl/en/publications/el-rojo-cr%C3%ADtico-expansi%C3%B3n-de-la-literatura-catalana-bajo-censura->> [consulta: 01/09/2024].
- JUNGUITO CAMACHO, Marcela (2018): *Narratives of detachment and literary transculturation*, Stanford University, tesi doctoral, en línia: <https://stacks.stanford.edu/file/druid:gg601xj9169/Junguito_Dissertation-augmented.pdf> [consulta: 01/10/2024]
- LARRAZ, Fernando (2014): *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*, Gijón, Trea.
- MURIA, Anna (1992): *L'obra d'Agustí Bartra. Assaig d'aproximació*, Barcelona, Pòrtic.
- PI i MURUGÓ, Anna i Anna VILA i SERRET (1996): «L'obra mexicana d'Agustí Bartra», *Serra d'Or*, 436, pp. 75-78.
- SOLDEVILA BUSQUETS, Llorenç (1987): «Nota a l'edició», dins Agustí Bartra, *Obres Completes IV. Narrativa 2. Teatre*, Barcelona, Edicions 62, p. 31.
- TORRES, Estanislau (1992): *Les tisoires de la censura*, Lleida, Pagès editors.
- TOVAR, Antonio (1969): «Narrativa», *Gaceta Ilustrada*, 655, p. 26.

ANNEX

Fragments censurats pels dos censors que no van aparèixer en la primera edició (1968*b*) i que no es van recuperar tampoc en la segona edició (1987):⁶

Tenim la sang, la suor, la paciència ferida, la llavor manllevada i el sexe que penja entre les cuixes com una brasa o com un esqueletot. (p. 27; hauria de ser en 1987: 153).

- Tu m'anomenaràs sempre "la primera"; i jo t'anomenaré "el darrer". Després de tu, el meu cos emmudirà...)

... i vaig seguir-la fins al camp de moresc tendre, on ella es va ajeure entre dos solcs, s'arromangà el jorongo fins al ventre i alçà els braços, i damunt el seu cos tremolava l'ombra d'una fulla de moresc, com una espasa, i quan ja em trobava entre els seus braços, vaig veure una vegada més el seu fi somriure d'aigua, i després la boca s'esbadellà i començaren els gemecs de dona sosca-vada que, al final, es convertiren en un gran crit agut, de mort i de triomf; i quan la vaig deixar encara continuava ajaguda, amb els ulls closos, i tornava a somriure, ja amb lluna a la cara... (p. 32; hauria de ser en 1987: 159).

Andrés, molt fanfàrria, ell, perquè segons deia ho podia fer deu vegades seguides al llit fins a deixar la dona com un sac d'encenalls i per al canyet, això, deia (p. 34; hauria de ser en 1987: 160).

Cridaren: "Que Melitón vagi amb la grassa", i varen col·locar el ganàpia al costat de la barram, i el tipus del llavi lepori es posà davant els nuvis, els declarà solennement bou i vaca i després d'haver-los beneïts els digué que ja se'n podien anar al carall (p. 34; hauria de ser en 1987: 160).

Devia tenir uns deu anys més, deu anys de prostituta, més de tres mil dies, a quatre o cinc homes per dia, o per nit, feien una llarga corrua, una filera llarguíssima que acabava amb mi (p. 35; hauria de ser en 1987: 161).

Cada vegada s'assemblava menys a Àngela, i ara romanía amb les mans sota el cap i les cames arronsades [encongides] i obertes, de manera que se li veia tota la pelussera de l'entreuix (p. 36; hauria de ser en 1987: 161).

Cuixes sembrades d'estrelles, sexe de barranc (p. 40; hauria de ser en 1987: 166).

Què gràciós! Hauries de tallar-te allò que penja al davant i fer-ho servir per a gratar-te el nas:

=Quin morros de cony estàs fet! (p. 74; hauria de ser en 1987: 197).

6. Els textos en cursiva són de l'original.

Chac-mool dansà, Chac-mool dansà/ al caire del xiulet del serpent,/ entre l'ombra del darrer borratxo d'or/ i les santes assotades per la verola de la calamarsa!/ Perquè s'havia mort el soldat que es masturbava a l'ombra dels aqüeductes (p. 161; hauria de ser en 1987: 281).

Perquè cada vegada anava pensant més en Maria com a dona i en mi mateix com a home, ajagut allà, palpant-me el cos amb dits tafaners, per tal de comprovar el meu vigor, i, sí, els braços i els pits eren musculosos, el ventre enclotat, sense greix, les cuixes fortes i el membre dur, caram!, perquè amb el pensament la veia nua, com si me l'hagués portada una ràfega de la nit, amb una lluïssor de lluerna a la pell i la boca mullada de lluna i (p. 171; hauria de ser en 1987: 291).

No em regales el teu barret, nan? Em durà sort. Si me'l dones, t'ho faré de franc una vegada casa setmana durant tres mesos: (p. 184; hauria de ser en 1987: 304).

II
ESTUDIS SOBRE LA CENSURA

CENSURA I RESISTÈNCIA CULTURAL VALENCIANISTA
A LA REVISTA *PENSAT I FET*
EL NÚMERO PERDUT DE 1946

Jesús Peris Llorca
Universitat de València

LA REVISTA *PENSAT I FET*

La revista *Pensat i Fet* va nàixer l'any 1912 per la iniciativa d'un grup de joves encapçalat per Josep Esteve i Victòria, l'il·lustrador Ramil i Ricard Sanmartín. Els unia el seu valencianisme i la consciència de la importància de la festa popular en el teixit social i cultural valencià. El plantejament era molt senzill, però tota una troballa comercial: publicaven els esbossos de les falles abans de la festa i, junt amb aquests, incloïen continguts molt variats: articles costumistes i reflexions sobre la festa, entrevistes, notícies, poemes lírics i satírics, i il·lustracions. La iniciativa va tindre un gran èxit i aviat es convertí en un projecte editorial rendible i amb tiratges creixents.

Aquest èxit mostra la conversió de les Falles en la festa major, de fet, de la ciutat per aquestes dates, amb la potència identitària que tenen les festes en la modernitat urbana. També estaven esdevenint un producte cultural de masses, amb el seu *star system* d'artistes i poetes i el camp cultural associat. Però, a més –i sobretot– la revista

* Aquesta recerca s'ha realitzat dins del Projecte d'Investigació finançat per la Generalitat Valenciana «Subjectivitats en crisi en la Literatura espanyola contemporània» (CIGE/2023/74).

tenia un objectiu molt clar, lúcid i conscient: ser un doble lloc de trobada. Per una banda, enllaçant amb la tradició de les revistes satíriques il·lustrades valencianes, com *El Mole* i *La Traca*, acostava a un públic ampli i popular textos escrits en la llengua pròpia. Per una altra, i crec que açò és precisament el que la fa tan original i tan valuosa, en les seues pàgines coincidien tots els registres literaris de la llengua: el satíric, el neopopular, el costumista i el líric, la prosa i el vers, no dubtant a més a incorporar signatures de tot el domini lingüístic. No és casual que el primer text del número 1 fos «Les falles» signat per Santiago Rusiñol: «Les falles valencianes —escriu—, aquestes caricatures tan típiques ab qu’el poble exteriorisa els fets culminants del seu barri, s’en podrien dir: “sátira plástica”» (1912: 9).¹

És a dir, la revista era un projecte sorgit des del valencianisme que s’estava articulant amb treball en aquelles mateixes dates i tenia el propòsit clar d’estendre la seua base social i els elements centrals de la seua agenda. Açò s’intensificaria considerablement en els anys de la Segona República. Es pot assenyalar en aquest sentit el protagonisme que se li va concedir en les seues pàgines al valencianisme polític («Els regidors valencianistes i les falles», 1932: 18) o dos elements centrals de la seua línia editorial durant aquests anys: la utilització i la promoció activa en tots els registres de la llengua de les Normes Ortogràfiques de Castelló des de l’endemà mateix de la seua aprovació i la constant reivindicació de l’estatut d’autonomia per al País Valencià. I tot això en una revista d’impecable modernitat, tant pel que fa a la maquetació com al material gràfic que incloïa.

EL NÚMERO DE 1940

La primera vegada que es plantaren falles després de la Guerra Civil, és a dir, en 1940, la revista tornà a aparèixer. La situació havia canviat molt, amb col·laboradors anteriors morts o en l’exili, com és el cas d’Eduard Buil, per exemple. La revista, però, després d’uns temptejos inicials, va redefinir el seu lloc i el seu espai en la nova societat. La fase expansiva i de reivindicació va donar pas a una constant i ferma tasca de resistència cultural.

Al número de 1940 criden l’atenció les lloes a Franco i a la seua victòria escrites i publicades en valencià, des de l’article «En aquest renàixer d’Espanya» (1940: 8) il·lustrat amb un retrat a ploma del general. Fa fins i tot gràcia que se l’anomene «Cabdill», així, en valencià. I és que en principi la revista tenia motius eloqüents per

1. Les citacions dels textos de la revista *Pensat i Fet* són una reproducció exacta de l’original.

a pensar que podia trobar lloc en el nou règim. Alguns col·laboradors, i possiblement el mateix Ricard Sanmartín –i no diguem ja els col·laboradors com ara Xavier Casp i Miquel Adlert–, catòlics més o menys militants, es podien considerar vencedors de la guerra. De fet, un dels fundadors, Josep Maria Esteve i Victòria havia sigut assassinat per milicians anarquistes en agost de 1936. Les pàgines dedicades al seu homenatge assenyalaven la continuïtat entre el seu pensament social i el discurs obrer del falangisme: «L'horda roja, en segar la seua vida, li negà el consol de poder mirar com l'espassa victoriosa de Franco conquistava el cor dels obrers, i com ens farà arribar en un termini potser no molt llunyà, al segur integral anhelat per Esteve» (Zacarés Chisvert, 1940: 10).

Al mateix temps, però, subratllaven una vegada i una altra el valencianisme d'Esteve, el seu compromís amb la llengua: «Les seues paraules, com les del Sant, fon sempre en llengua vernàcula» (Sanmartín, 1940: 10). Un dels col·laboradors, Josep Sanç Moya ho feia com a «Conseller de Acció Valencianista», l'associació cultural amb la qual estaven tractant de continuar la vida del partit polític valencianista conservador Acció Nacionalista Valenciana. Sembla que la revista tractava de fer com si la tornada a una situació cultural semblant a l'anterior a la guerra, o si més no a la República, fos possible. Potser pensaven que així era, potser volien tractar de fer-ho possible en la pràctica conreant el doble perfil d'adeptes al règim i valencianistes. Els fets, però, anaven a desmentir-ho ràpidament: el mateix mes de març, l'associació fou dissolta i prohibida per les autoritats franquistes en un procés paral·lel a l'expulsió dels seus membres de Lo Rat Penat, acusats de «separatistes». És significatiu, de tota manera, que encara en 1942 Xavier Casp considerava la revista com a publicada «pels amics d'acció» (Ripoll, 2010: 231).

En aquest número de 1940 ja es troben senyals de la que serà la nova estratègia en aquests inhòspits anys quaranta. Eduard López-Chàvarri (1940: 26) torna al discurs de Teodor Llorente plantejant que

Pensat i Fet retorna a viure aquells bons dies de Llorente, de Rosinyol, d'artistes que sentien i pensaven només que en això, en art, sense que les particularitats d'uns llenguatges significaren, ni remotament, res que estiguera fora d'Espanya.

És a dir, es desvinculava el conreu i la reivindicació de la llengua pròpia de qualsevol temptació «separatista», però al mateix temps s'implicava una concepció d'Espanya que incloïa al seu si la diversitat cultural i lingüística. Es tracta, en efecte, de la mateixa retòrica que va emprar Llorente per tractar d'apaivagar els recels que el seu regionalisme cultural provocava mentre contrarestava el centralisme omnímode

exportador de *cuneros* de Madrid i ofería una alternativa al nacionalisme espanyol de matriu castellana, tal i com ha estudiat en profunditat Rafael Roca (2002).

També es pot assenyalar, en el mateix número, el gest de relligament amb la tradició comuna dels Països Catalans. L'article de Joan Amades (1940: 29), català ell mateix, situa al calendari les festes diverses que tenen el foc com a centre. Les falles són així els primers focs de primavera, seguides per les fogueres de Sant Marc (25 d'abril) i Sant Isidre (15 de maig). I fins i tot es poden trobar reivindicacions identitàries que entren en polèmica amb la política cultural ja encetada pel règim franquista. «¡València de Sant Josep!... / ¿Quin valencià no et recorda?», exclama Jesús Morante Borràs en un poema titulat exactament així, «València de Sant Josep» (1940: 24). Crec que es pot entendre com una contraposició al nom despersonalitzador i castellanitzador de la ciutat que estava sent emprat i promocionat pel franquisme: Valencia del Cid.

ELS VERSOS DE 1945

Evidentment, la pressió sobre la revista va augmentar en anys posteriors. Les autoritzacions per publicar-la anaven estretint el marge de les possibilitats. Fins a l'any 1945, en què els editors reberen la indicació de publicar en valencià només els versos satírics. El contingut «seriós» de la revista i els textos en prosa haurien de publicar-se en castellà i, evidentment, així, el *Pensat i Fet* no seria el *Pensat i Fet*, que tenia com a raó de ser precisament estar escrit íntegrament en valencià. Seria una altra cosa, com *El Turista Fallero*, que inicia la seua vida l'any 1942 i que es plantejava precisament com allò que promet el títol, com una guia per als visitants. I ho van resoldre d'una manera original i enginyosa que, com veurem, tindria conseqüències: el van publicar íntegrament en vers. Així, van escriure en vers l'editorial (p. 5), que pot llegir-se com una declaració d'intencions:

En la festa i per la festa
més bellament popular
on l'ingeni es manifesta
tan gloriosament preclar,
torna com en anys hui a alçar
el seu crit, patri ressó
d'optimisme i tradició,
oferint en este dia
una novella il·lusió,
com bocinet d'alegria.

També estan en vers les narracions, per exemple «La fallera fallida», del poeta de Castelló Bernat Artola (p. 6):

La fadrina més festera
 del barri de 'La Tisora'
 per massa festejadora
 l'anomenaren 'fallera'.
 I tan alta de polsera
 la posà el nomenament,
 que es feu sèria 'de repent'
 I per parèixer més noble
 rebutjà la veu del poble...
 i oblidà son pretenent.
 I marmolava la gent: –Calla, calla,
 que pareixes el ninot de la falla!...

O «Chopetí és un críticó», de Vicent Sastre, amb una bona dosi de crítica esmolada a la política municipal (p. 9):

En la banda del seu poble
 vingué a falles *Xopetí*,
 el més famós cornetí
 que es coneix per aquell rogle...
 Porta el xic, de tant bufar,
 els llavis com a codonys
 i unflats els peus, plens de bonys,
 quan al poble ve a tornar,
 i en el casino, als amics
 conta, amb to prou desinquet,
 que no està molt satisfet
 de quant en València ha vist.
 Com se comprén –diu cremat–
 que te planten falles cent
 i se quede mig caent
 un palau, gran obra d'art?
 ¿Que cremen castells de foc
 mentres deixen als carrers
 uns famèlics tarongers
 plens de «serpeta» i «poll roig»?

Fins i tot hi ha escrita en vers una «Carta al nostre director», remesa de manera anònima des de Buenos Aires (p. 30):

Des de Buenos Aires a
revista *Pensat i Fet*.
En este dia gloriós
de festes de Sant Josep
del nou-cents quaranta cinc
vinc a escriure-li a vosté,
mon estimat Director,
perquè passar no puc més.
És el cas, vosté dispense,
que en este dia en què estem
tots els humors tinc revolts
i l'inyor el cor em pren
perquè sé que ma València
té les falles pels carrers.

Per cert, un dels molts elements interessants que té la revista en aquests anys és la manera de fer referència als valencians de la diàspora i particularment a les falles que les comunitats d'exiliats plantaran en llocs com ara Argentina o Mèxic. L'editorial de 1943 (p. 8) havia declarat explícitament que una de les seues «missions» era «volar arreu del mon i dur una poca de satisfacció i un poc de goig íntim, a tots aquells valencians que per desigis de la vida roden per eixos mons».

El número de 1945 inclou, per suposat, poemes satírics, com ara unes «Cançons Populars en estraperlo» (p. 9) i una auca, «Sols per l'ingeni t'expliques / que una pobra comissió / logre més animació / que totes les falles riques», amb versos de Ric (un dels pseudònims de Ricard Sanmartín) i dibuixos d'Anton (p. 8). O poemes costumistes, com ara «Per què me diuen Pepico?» de Roc, un altre dels pseudònims de Ricard Sanmartín: «Perquè el món mana i res més. / Vaig nàixer dia de falles / i ardent la del meu carrer / en gran caliu i una atmòsfera / de bunyols i d'aiguardent...» (p. 28).

Però també conté poemes lírics allunyats del to satíric i popularista, com per exemple «S'acosten les falles», de Prudenci Alcón i Mateu (p. 6):

Com rellisquen per la mar les ones blanques
fins la platja, sens detur, per a besar
l'ara santa de la terra, mare sempre
que s'abilla en vestit nou d'arenes clar,

acollint amorosida les carícies
de les aigües –nacre, perles, iode, blaus...–
en oneig de cents de plomes inspirades
fan llurs versos a València, mare gran.

També el sonet «Sant Josep», de Carles Salvador, en la pàgina següent: «Amb llavi humit, / gotjós, es manifesta / –oh Sant Josep– la típica diada / que Vós porteu florida i perfumada, / primavera, amb ritme de gran festa» (p. 7). Així, la revista es convertia, també en aquest número, en una oportunitat gens habitual en 1945, per a un públic ampli, de llegir un valencià culte amb voluntat estètica.

A més, inclou, sempre en vers, textos molt interessants i, sense dubte, gens casuals. Per exemple, es recupera un poema de Consantí Llombart dedicat al renai-xentista Josep Sanmartín i Aguirre que acaba amb uns versos que ressonen en el nou context: «En regalar, lliberal / en diversions un xaval / en escriure molt claret; / en son tracte un senyoret / i en política “ilegal”» (p. 10). A més, una quarteta anònima pot definir l’alegria dels carrers de la ciutat durant la festa i marcar-la com a identi-tària amb la referència a les senyeres que presideixen la celebració: «Llorers, bunyols, aiguardent, / traques, coets, *pasacalles*, / senyeres, gent i més gent? / València en dia de falles» (p. 32). En un sentit semblant es pot llegir «Falles, fogueres i gaiates», de Sofia Salvador, que afirma, a partir de les festes, la integritat d’un país sense refe-rents institucionals conjunts: «Les tres capitals del Reine / planten ja les seues falles. / Tenen el mateix costum / perquè les tres són Germanes» (p. 29). I «R.S.B», és a dir, una altra vegada Ricard Sanmartín Bargues, al poema «Xeniums fallerium», en demanar silenci per a poder escriure el llibret de la falla, diu contundent: «Que se calle eixa ràdio, que em molesta / del cante jondo els funestos “jipíos”» (p. 31). Entre les explicacions de les falles escrites pel mateix Ricard Sanmartín, a més de referències a l’estraperlo, als problemes amb la llum i les freqüents apagades, o a la creixent quantitat de falles apològiques, que defugen la crítica per no tindre problemes amb les autoritats, en descriure la temàtica de la falla Pintor Sorolla - Universitat, ens trobem amb els versos següents: «Tant als perills vui ú se fia / que a d’això que es diu morir / és quasi una tonteria» (p. 11).

EL MISTERI DE 1946

No és estrany, aleshores, que l’any 1946 no es publicara la revista. Aquestes seran les úniques falles entre 1912 i 1972 en què els valencians i les valencianes no

podran trobar els esbossos del monument a la revista *Pensat i Fet*. I les circumstàncies d'aquest fet són un misteri al qual potser mai trobarem una resposta. El 1947, com després comentaré, torna a aparèixer la revista i ja ho farà de manera ininterrompuda fins que al seu veteraníssim director l'abandonen les forces.

El que sempre s'ha dit és que, davant les dificultats, van desistir de publicar el número del 46 i fins i tot es plantejaren la fi de la revista. Però, personalment hi ha alguna cosa que no em quadra d'aquesta versió. Ricard Sanmartín, el que seria el darrer supervivent del grup fundador, tenia vint-i-tres anys en llançar el primer número i huitanta-quatre quan es publicà el darrer. És, entre altres iniciatives editorials, l'editor de *Lletres Valencianes*. Pot ser que, sense més, sense ni tan sols intentar-ho, decidira no publicar el *Pensat i Fet* de 1946, el seu major èxit a nivell de vendes, i amb els beneficis del qual consta que cobria pèrdues d'altres i finançava iniciatives culturals diverses, com, per posar un exemple, la publicació de *Volar*, llibre de poemes de Xavier Casp i la seua presentació a Barcelona, com explicava en una carta Francesc Soriano Bueso a Josep Maria Casacuberta en 1944 (Ripoll 2010: 142). Fa temps que tracte de localitzar algun rastre documental d'aquest número, però a l'Arxiu del Regne de València no hi ha documentació d'aquest any i a l'Archivo General de la Administración d'Alcalá de Henares fins ara no he tingut sort, encara que tinc pendent una darrera expedició. Amb l'ajuda de Lucía Gandía Castelló, de l'arxiu valencià, he trobat en el procés de confecció d'aquest text una referència a la revista en un expedient, encara que no per a aquest any. Per experiència sé que les caixes de l'AGA porten sorpreses, així que no descarte res. Per a mi trobar qualsevol rastre documental del número perdut del *Pensat i Fet* seria molt emocionant.

I és que hi ha un xicotet detall que em fa pensar que, com a mínim, es va començar a planificar. Bernat Morales i Sanmartín és un periodista i escriptor que va tindre notorietat en la València anterior a la Guerra Civil. Té una obra narrativa i dramàtica molt interessant, tant en castellà com en valencià, de la qual m'he ocupat en altre lloc (Peris Llorca, 2023). Després de la Guerra Civil, el seu republicanisme burgés i haver sigut –sota el pseudònim de Fidelio– una signatura habitual del diari *El Mercantil Valenciano*, van implicar el seu ostracisme absolut. Doncs bé, un dels pocs llocs on encara va poder publicar sota el franquisme va ser el *Pensat i Fet*, on publicà breus narracions i articles costumistes o erudits relacionats d'una manera o altra amb les falles als números de 1940 («València i les falles davant d'un estranger», p. 28), 1941 («La falla del Micalet», p. 12), 1942 («Les falles», p. 9), 1943 («La falla cervantina», p. 8) i 1944 («La falla popular i la falla artística», p. 13). En 1945, el del número totalment en vers, no publicà res. El dia 7 de gener de 1947 va morir

i en el *Pensat i Fet* d'aquell any es publicava una pàgina sencera d'homenatge i un darrer article seu, «Sant Josep, les falles i el cotó», presentat com a «article inèdit escrit en 1946», al darrer paràgraf del qual es pot llegir: «I heus ací com una revista festeria i bunyolera com PENSAT I FET pot donar-vos una nota nova en llaor del seràfic patriarca Sant Josep» (p. 27), és a dir, que l'article està escrit explícitament per a la seua publicació en la revista.

Va escriure'l abans de morir per al número de 1947? Pot ser, però Carmelina Sánchez-Cutillas, en un article de 1968, dirà el següent sobre els costums de Ricard Sanmartín: «Sanmartí, que coneix la dificultat que representa la nostra petita col·laboració en el *Pensat i Fet*, cascuna vegada ens la demana més prompte, com enguany, que per Nadal ja ens va fer l'encàrrec» (p. 10). Per Nadal li sembla prompte, o siga que no és probable que la planificació del número començara abans, i recordem que Morales i Sanmartín va morir el 7 de gener. És per això que tinc la sospita que l'article en qüestió –i qui sap si altres textos del número de 1947– va ser escrit per al del 1946 i que, per tant, com a mínim, va començar a planificar-se. És una sospita i una intuïció, però ho crec fermament. El que no sabem per ara i potser mai sabrem és en quina fase del procés d'edició es va quedar.

LA IMPORTÀNCIA DE LA REVISTA *PENSAT I FET*

En qualsevol cas, el ben cert és que el 1947 el *Pensat i Fet* va acudir a la seua cita amb els lectors i les lectores. I que, com ja he dit, continuaria fent-ho puntual fins al 1972. I en aquests vint-i-cinc anys va tindre ocasió de sostindre la flama d'unes falles en valencià mentre s'anaven convertint cada vegada més en festa d'interés turístic i en ocasió de lluïment per a les classes dirigents als paradors que desplaçarien els de la Fira de Juliol. En aquest context, cada vegada que va ser necessari, la revista, aprofitant el seu tiratge i la seua penetració social, va prendre partit. Així, per exemple, quan Martí Domínguez Barberà va ser defenestrat com a director de *Las Provincias*, el *Pensat i Fet* li va cedir l'editorial del 1960 («La sal en la cresta», p. 3); després de la polèmica al voltant del llibre *El País Valencià* de Joan Fuster i dels fets de la cavalcada del ninot de 1963, Ricard Sanmartín va escriure el 1964 un editorial antològic que portava per títol «Les falles, els fusters i la unió dels valencians» (p. 3); i quan se li va negar al professor Manuel Sanchis Guarner el càrrec de cronista de la Ciutat de València el 1972 li va cedir també la pàgina editorial («La doble missió del foc de les falles», p. 7). Que necessari que hauria sigut un espai com el *Pensat i Fet* per al valencianisme cultural de la ciutat de València després

de 1972. Lamentablement, a Ricard Sanmartín ja no li quedaven forces i no hi va haver ningú que prenguera el relleu, i això és tristament significatiu.

Però això és una altra història. Quedem-nos hui amb la idea que és la primera revista publicada íntegrament en la nostra llengua en tots els Països Catalans durant el franquisme, que ho va ser amb contingut literari i cultural valencianista, i que va lluitar per sostindre un espai de resistència cultural en els anys més foscos. Per això tancaré aquestes pàgines amb l'editorial del 1947 (p. 3), també en vers: tota una declaració de principis i també de voluntat de persistència i tenacitat. No pareix sobrer fer-la nostra quan torna la tenebra i els atacs sostinguts a la nostra llengua, sense oblidar que, si som un poble unit, alegre i combatiu –com deia el mestre–, la nostra alegria no pot tornar a prescindir mai de la festa popular realment existent, que, si no, altres estan més desperts i passa el que passa. En fi, sense més, això escrivia Ricard Sanmartín quan el *Pensat i Fet* va renàixer de les cendres:

Vui com ahir, PENSAT I FET pren vida
reviscolat per Març que tot ho mou
i travessant l'espai com forta eixida
ofrena s'alegria de bell nou.

I ahir com vui, exempt de tot desmai
com coet volador intermitent,
ruixim de foc enfila per l'espai
i quan sembla que es perd, ix novament.

I s'obri en l'horitzó com gaia flor
per a escampar ses fulles grana i or.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ALCÓN I MATEU, Prudenci (1945): «S'acosten les falles», *Pensat i Fet*, 36, p. 6.
AMADES, Joan (1940): «Les fogueres», *Pensat i Fet*, 31, p. 29.
ARTOLA, Bernat (1945): «La fallera fallida», *Pensat i Fet*, 36, p. 6.
DOMÍNGUEZ, Martí (1960): «La sal en la cresta», *Pensat i Fet*, 49, p. 3.
LÓPEZ-CHÁVARRI, Eduard (1940): «Camí», *Pensat i Fet*, 31, p. 26.
MORALES I SANMARTÍN, Bernat (1940): «València i les falles davant d'un estranger»,
Pensat i Fet, 31, p. 28.
MORALES I SANMARTÍN, Bernat (1941): «La falla del Micalet», *Pensat i Fet*, 32, p. 12

- MORALES I SANMARTÍN, Bernat (1942): «Les falles», *Pensat i Fet*, 32, p. 9.
- MORALES I SANMARTÍN, Bernat (1943): «La falla cervantina», *Pensat i Fet*, 34, p. 8.
- MORALES I SANMARTÍN, Bernat (1944): «La falla popular i la falla artística», *Pensat i Fet*, 35, p. 13.
- MORALES I SANMARTÍN, Bernat (1947): «Sant Josep, les falles i el cotó», *Pensat i Fet*, 37, p. 27.
- MORANTE BORRÀS, Jesús (1940): «València de Sant Josep», *Pensat i Fet*, 31, p. 24.
- PENSAT I FET (1932): «Els regidors valencianistes i les falles», *Pensat i Fet*, 26, pp. 18-19.
- PENSAT I FET (1940): «En aquest renàixer d'Espanya», *Pensat i Fet*, 31, p. 8.
- PENSAT I FET (1943): «I com tots els anys la flama...», *Pensat i Fet*, 34, p. 7.
- PENSAT I FET (1945): «En la festa i per la festa», *Pensat i Fet*, 36, p. 5.
- PENSAT I FET (1947): «Hui com ahir *Pensat i Fet* pren vida», *Pensat i Fet*, 37, p. 3.
- PERIS LLORCA, Jesús (2023): «Bernat Morales y Sanmartín. Las ficciones olvidadas de Fidelio en el campo cultural valenciano anterior a la Guerra Civil», *Pasajes*, 67, pp. 11-26.
- RIPOLL DOMÉNECH, Faust (2010): *Valencianistes en la postguerra. Estratègies de supervivència i de reproducció cultural*, Catarroja, Afers.
- ROCA, Rafael (ed.) (2002): *Teodor Llorente: Escrits polítics (1866-1908)*, València, Institució Alfons el Magnànim.
- RUSIÑOL, Santiago (1912): «Las fallas», *Pensat i Fet*, 1, p. 9.
- SALVADOR, Carles (1945): «Sant Josep», *Pensat i Fet*, 36, p. 7.
- SALVADOR, Sofia (1945): «Falles, fogueres i gaiates», *Pensat i Fet*, 36, p. 29.
- SÁNCHEZ-CUTILLAS, Carmelina (1968): «Sanmartí i els bons oficis», *Pensat i Fet*, 56, p. 10.
- SANCHIS GUARNER, Manuel (1972): «La doble missió del foc de les falles», *Pensat i Fet*, 60, p. 7.
- SANMARTÍN, Ricard (1940): «A Josep Maria Esteve i Victòria», *Pensat i Fet*, 31, p. 10.
- SANMARTÍN, Ricard (1945): «Bocets de les falles d'enguany», *Pensat i Fet*, 36, pp. 11-25.
- SANMARTÍN, Ricard («Roc») (1945): «Per què me diuen Pepico», *Pensat i Fet*, 36, p. 28.
- SANMARTÍN, Ricard («Ric») i Antón (1945): «Sols per l'ingeni t'expliques / que una pobra comissió / logre més animació / que totes les falles riques», *Pensat i Fet*, 36, pp. 8-9.
- SANMARTÍN, Ricard («R.S.B.») (1945): «Xeniums fallerium», *Pensat i Fet*, 36, p. 31.

- SANMARTÍN, Ricard (1964): «Les falles, els fusters i la unió dels valencians», *Pensat i Fet*, 52, p. 3.
- SANMARTÍN I AGUIRRE, Josep (1945): «Constantí Llombart», *Pensat i Fet*, 36, p. 10.
- SASTRE, Vicent (1945): «Chopetí és un críticó», *Pensat i Fet*, 36, p. 9.
- SENSE AUTOR (1945): «Cançons populars en estraperlo», *Pensat i Fet*, 36, p. 9.
- SENSE AUTOR (1945): «Purnes», *Pensat i Fet*, 36, p. 32.
- SENSE AUTOR (1945): «Carta al nostre director», *Pensat i Fet*, 36, p. 30.
- ZACARÉS CHISBERT, Josep (1940): «A Josep Maria Esteve i Victòria», *Pensat i Fet*, 31, p. 10.

DE MADAME DILLON A L'HEREVA DE DONA OBDÚLIA, DE
LLORENÇ VILLALONGA

LES REESCRITURES D'UNA NOVEL·LA PROHIBIDA
PER LA CENSURA FRANQUISTA

Pere Rosselló Bover
Universitat de les Illes Balears

LES EDICIONS DE 1936 I 1937

Madame Dillon començà a publicar-se el juny de 1936 a la revista *Brisas*. Però el segon lliurament, el del juliol, fou l'últim, interromput per la Guerra Civil.¹ Un any després, el juliol de 1937, Llorenç Villalonga decidí editar el llibre pel seu compte, per tal que es conservàs «lo único un poco notable que he escrito» (Villalonga, 1997: 36). Haver-se adscrit al bàndol dels revoltats i haver fet propaganda feixista a la premsa i a la ràdio li devien donar una certa tranquil·litat. *Mme. Dillon* va aparèixer en un volum a finals de 1937, estampat per la Impremta Vich, de

* El meu agraïment a la Casa-Museu Llorenç Villalonga de Binissalem i a la Biblioteca Bartomeu March de Palma per haver-me facilitat la consulta dels seus fons documentals.

1. El número 26 de *Brisas* contenia una *Introducción*, seguida dels dos primers capítols de l'obra, que duïen els epígrafs *Espejos. El muchacho que fumava Abdullas* i *Son Creus*, i iniciava el tercer capítol *Chez Angélica*, que quedava interromput per la promesa de ser continuat al número següent de la revista. En el número 27, del mes de juliol, apareixien els tres darrers paràgrafs del capítol tercer, el quart (*Presagios*) i una bona part del cinquè (*Así transcurría el diálogo aquella tarde*). Aquest segon lliurament ni tan sols acabava la darrera frase d'un dels personatges, que quedava interrompuda per una promesa de continuació.

Palma. Però, quan encara l'edició estava en marxa, l'autor ja havia pres la decisió de no posar el llibre a la venda, la qual cosa –deia– justificaria que no el compràs ningú. El mes de novembre, amb la novel·la a punt de ser impresa, plasmà a *Diario de guerra* la por que el llibre li pogués ocasionar sancions o represàlies,² sobretot per culpa del sector eclesiàstic:

Los curas –los mismos que han pasteado tanto, los que en Vascongadas han hecho tanto daño al Movimiento Nacional– arremeterían contra mí y es muy posible que logran meterme en la cárcel. Y yo no soy tan idiota de exponerme a eso por haber escrito una novela algo mejor que las demás (Villalonga, 1997: 61).

Villalonga no tenia l'autorització de les noves autoritats franquistes i se'n va guardar prou de difondre-la, excepte entre el cercle de les seves amistats. El curs perillós que havia pres la repressió feixista a Mallorca el feu desistir de dur la novel·la a les llibreries. A més, en aquell moment era impossible distribuir el llibre fora de Mallorca.

Els pocs capítols que havien aparegut a *Brisas* no diferien gaire dels de l'edició en llibre.³ L'autor hi afegí un pròleg, titulat «R.I.P.», que al·ludeix a la desaparició d'un món antic i a la Guerra Civil. És clar que, quan començà a publicar *Madame Dillon* a *Brisas*, Villalonga encara estava redactant la novel·la.⁴

UNA PRIMERA REESCRITURA

Un cop acabada la guerra, Villalonga intentà aconseguir el permís de la censura per tornar a reeditar l'obra. Creia en el valor literari de la seva novel·la i confiava poder aconseguir l'autorització. Abans, però, va sotmetre el seu text a una primera

2. Jaume Pomar conta que Villalonga va donar un exemplar de *Mme. Dillon* a Eusebi Riera Esta-da –professor de filosofia i pare de l'escriptora Carme Riera– «amb la recomanació de no mostrar-lo a ningú, tement “que em puguin dur a Can Mir només per haver escrit una novel·la”» (Pomar, 1995: 191). El magatzem de Can Mir s'havia convertit en una presó, on els feixistes tancaven els republicans, molts dels quals, quan eren posats en llibertat eren assassinats abans que arribessin a casa seva.

3. Però a l'edició en llibre, la nota inicial va acompanyada de tres quartets que no sortien a *Brisas* i la *Introducció* passa a titular-se *Pauta*.

4. A *Falses memòries de Salvador Orlan* ens diu que n'havia tret uns fragments a *Brisas* i que «La resta va ser escrita dins la solitud de Robines i publicada en una edició íntima, quasi secreta, que no vaig voler posar a la venda» (Villalonga, 1982: 168-169).

reescritura. Per fer-la, emprà un dels exemplars de *Mme. Dillon* impresos el 1937 i que regalava, mig d'amagat, a amics i coneguts.⁵

Les transformacions que Villalonga realitzà a mà sobre el text imprès el 1937 són moltes i obeeixen a dos objectius: millorar el llenguatge i l'estil, tot corregint mots i expressions; i intentar eliminar o canviar els fragments a què la censura podia posar obstacles, sobretot les referències a la religió i a l'Església. Aquesta edició de *Mme. Dillon* de 1937 esdevé l'hipotext a partir del qual l'escriptor du a terme diverses transformacions hipertextuals. L'autor escriu a mà sobre l'exemplar, com si es tractàs d'unes proves d'impremta, amb alguns afegits en altres fulls intercalats o aferrats sobre les pàgines del volum. Bàsicament, potser perquè fa la revisió sobre un text ja imprès, aquesta reescritura només consisteix a canviar, eliminar i afegir text a la novel·la. Es tracta bàsicament d'*excisions* (Genette, 1982: 323), quan elimina fragments del text, i d'*extensions* (o extensions temàtiques), quan afegeix text a l'obra, tot augmentant-ne el contingut (Genette, 1982: 364). En canvi, no hi ha *concisions* (abreujaments del text sense suprimir-ne cap part significativa) ni *expansions* (dilatacions del text tot allargant les frases).

Maria J. Gallofré pensa que presentar l'obra a la censura a partir d'un original ja imprès, amb fragments escrits a mà i amb supressions, que sovint permetien llegir el que hi havia escrit abans, demostra la confiança que devia tenir en l'aprovació de la publicació. Alguns dels canvis volien esborrar aspectes que podien presentar dubtes religiosos o morals als censors. Aquesta reescritura és, per tant, un cas evident d'*autocensura*. Però Villalonga no canvia res essencial de la història narrada, que és on els censors franquistes veuran la immoralitat, perquè això hauria implicat escriure una altra novel·la completament diferent.

Les correccions de la coberta del llibre palesen les vacil·lacions de l'escriptor. Hi ha ratllat el títol amb què s'imprimí el llibre (*Mme. Dillon*); a sobre escriu, també ratllat, *Alicia*,⁶ el nom de pila de la protagonista; i sobre aquest apareix el títol definitiu, de moment, *Madame Dillon*, sense abreujar la paraula *madame* –tal com havia aparegut a *Brisas*–, potser per evitar una abreviatura que li devia desagradar.

El pròleg, titulat «R.I.P.», sofreix transformacions importants. Les nou primeres línies són reescrites de bell nou en un paper aferrat sobre el fragment reescrit. Vet aquí les dues versions:

5. Aquest volum, procedent del fons Jaume Pomar, a qui Villalonga l'havia regalat, es conserva a la Casa Museu Llorenç Villalonga (Binissalem).

6. El títol d'*Alicia* «responia a una elemental cautela davant unes autoritats que perseguïen amb obstinació les mostres d'estrangeria –sobretot les de certa procedència– i que pretenien lluitar contra formes com *Palace* i contra termes com *swing*, per posar només dos exemples» (Gallofré, 1994: 19).

<i>1937 (hipotext)</i>	<i>Reescriptura (hipertext 1)</i>
<p>Los aviones de la «Generalitat» bombardearon Mallorca, interrumpiendo las complicaciones de la dama sensible que lleva el mismo apellido de la <i>fashionable</i> y entrañable amiga de una reina de Francia. «Mme. Dillon» empezó a ver la luz hace un año (junio de 1936) en un magazine nacional. No aparecerá ya sino en una edición íntima, para media docena de amigos. Alicia Dillon es tan cadáver como Obdulia Montcada.</p> <p>[...]</p> <p>Mme. Dillon no dice de que color eran las camisas de los muchachos.</p>	<p>Los aviones de la discordia bombardearon la isla, ahuyentando las complicaciones de la dama sensible, que lleva el mismo nombre de la entrañable y <i>fashionable</i> amiga de una reina de Francia. Y después hubo que curar las heridas y reponer la vajilla: la vida devenía adusta. <u>Mme. Dillon</u> apareció en una edición íntima, como otras obras de su autor, para media docena de amigos que hubieron de leerla con la mente ocupada en asuntos más perentorios y primarios. La señora Dillon es tan cadáver como Obdulia Montcada.</p> <p>[...]</p> <p>Alicia Dillon encarnaba un mundo decadente, desaparecido en buena hora. Paz a los muertos.</p>

Hi veiem dues substitucions, molt il·lustratives: «los aviones de Cataluña» es converteix en «los bombardeos aéreos» i la darrera frase de la pàgina, que al·ludia a les camises blaves dels falangistes, és substituïda per una altra totalment neutra («Alicia Dillon encarnaba un mundo decadente, desaparecido en buena hora. Paz a los muertos»). I també ratlla el poema format per tres quartets, el primer vers del qual («Un espejo de plata al borde de un camino») fa referència a la famosa frase de Stendhal.

Una gran part de les transformacions només tenen un objectiu estètic o estilístic. Molts són canvis lingüístics, com els dels demostratius («ese» per «este» o «aquel»; «este» per «aquel»; «eso» per «esto»; «estos» o «esos» per «aquellos»; «esta» per «aquella»)⁷ o d'altres tipus d'adjectius i de nexes (com «Muchas» per «Algunas»; «tal» o «aquella misma»; «como» per «semejante a»; etc.). D'altres poden implicar petites variacions del sentit, no gaire significatives, com els següents exemples: «se haga» > «sea»; «fue» > «acudió»; «dice» > «asegura»; «de que comerá» > «de que vivirá»; «ir a ver» > «visitar»; etc. També suprimeix o canvia expressions que podien resultar de mal gust⁸ o simplifica frases per fer-les més àgils (com «elegía las horas mañaneras para ver a sus amigas» > «solía hacer sus visitas por la mañana»), tot eliminant el que era redundant⁹ o innecessari:

7. Villalonga no sol accentuar ni els pronoms personals ni els demostratius.

8. Canvia «Budellot!» > «Somera»; «histórica» > «desequilibrada»; «estrujarla» > «embrujarla»; «¿Lo ves, estúpido?» > «¿Lo ves, querido?»; etc.

9. Al capítol III cita uns versos d'*El castell buit*, de Miquel S. Oliver, i abans ens diu que en aquest poema «se describe un viejo palacio abandonado», explicació que en la reescriptura és eliminada per

vestido en Inglaterra > vestido irreprouchablemente
 enviudar, con un hijo y cerca de un millón de pesetas > enviudar. El marido
 la había dejado un hijo y un capital respetable
 desde que heredara la fortuna de > desde la muerte de
 Sentada frente al tocador de molduras doradas > Sentada frente al tocador; etc.

Entre les excisions destaca la frase amb què, com a *Mort de Dama*, presentava reiteradament el personatge de Xim Puigdesaura, potser per massa recercada. «El muchacho que fumaba Abdullas» sol ser substituït per expressions com «nuestro protagonista», «Xim», «éste», «su amigo» o se suprimeix quan no és necessària.

La intenció de deslocalitzar l'acció motiva altres transformacions, potser perquè ara el *lector ideal*—entre el qual hi ha, en primer lloc, el censor— no és mallorquí o no coneix l'illa:

Mallorca	la isla
Palma	la Ciudad
la Superiora de Jesús	la Superiora del sanatorio
perro de pastor	mastín
a la llar	al hogar
los olivos	bosque / árboles / encinar

Algunes vegades introdueix alguna extensió per agregar alguns detalls. Per exemple, al capítol v, en un moment en què s'ha referit a «Mme. Dillon» hi afegeix «¿Madame o Mistress? Nadie conocía exactamente su nacionalidad». Algunes de les extensions només reforcen altres aspectes de l'obra com el proustianisme,¹⁰ el lligam amb *Mort de Dama* o precisen millor els fets narrats. Altres transformacions, bé excisions bé extensions, potser només són fruit de raons estètiques o narratives de l'escriptor.

innecessària. Aquests onze versos citats (40-50) d'Oliver a la versió definitiva de *L'hereva de dona Obdúlia o Les temptacions* seran reduïts únicament a dos (40 i 41). Un paràgraf després, en el mateix capítol, a l'edició de 1937 tornava a citar cinc versos més (53-58) del mateix poema d'Oliver. A la reescriptura afegeix un vers que mancava a l'edició de 1937 («en les buidors poblades de soledat plorosa»). Aquests sis versos són traduïts al castellà en una nota a peu de pàgina, a mà, a la reescriptura. Tanmateix, a *L'hereva de dona Obdúlia o Les temptacions* també redueix aquesta citació només als dos primers versos (53 i 54).

10. L'extensió del final del capítol VIII palesa el proustianisme de Villalonga: «¿No fue una magdalena empapada en una infusión de tila lo que reveló inopinadamente a Marcel Proust todo el mundo maravilloso de *A la Recherche du temps perdu*?».

TRANSFORMACIONES MOTIVADAS PER L'AUTOCENSURA

Quant a les transformacions que creiem que foren motivades per superar la censura, una bona part es refereixen a la sexualitat o a la moralitat, com en els exemples següents:

heredosifilítica	sin ventura
era impotente	resultaba débil
conforme había visto a cierta cocota sueca	SUPRIMIT
viciosa	vespertina
los amantes a quienes se había entregado	los hombres a quienes había conocido
La virtud que respiraran al nacer, las había intoxicado a las cuatro.	SUPRIMIT
amante	Amado
el orgasmo sexual	el orgasmo
desflorara a una doméstica	besara a una doméstica
dos lesbianas alemanas	dos amigas alemanas
dos alemanitas lésbicas	dos alemanitas sáficas
relaciones carnales	relaciones íntimas.
-¡Huy, qué tetas!	-¡Huy, qué tía!
al llegar al acto sexual	al llegar al amor
intimidad sexual	intimidad conyugal
se acostaría con ella?	se quedaría a solas con ella?
dormir con una mujer	tener intimidad con una mujer
amante	Fernando, agresor
...de no apagarlos carnalmente. Alicia estaba cansada del acto monótono que los animales no realizan más que en épocas determinadas y que el hombre, más brutal, practica todos los días.	de no apagarlos.
[Fifi Visconti diu:] Mirad mi Tano, que guapo es. Ya he tenido tres abortos por causa de este ladrón. Todos los guardo en un cristal de casa Gordiola.	Mirad mi Tano, que guapo es.
otras que, sin concretar el sexo, le proponían citas	otras que le proponían citas

Altres cops suavitza alguna expressió de caire sexual tot precisant-la amb una extensió. Per exemple, ens diu que el Dr. Wassmann havia demostrat en el llibre *El homosexualismo creador* «que la cultura de Occidente reposa sobre una base uranista»,

la qual cosa és completada amb una nova frase: «Aquellos disparates, y otros similares, eran tomados muy en serio en el Rendez-Vous».

L'autocensura de Villalonga s'extrema quan es refereix als eclesiàstics i a la religió catòlica. Un dels canvis més importants de cara a la narració és la transformació del personatge del «Padre Vicens» en un laic. Villalonga elimina totes les referències en què a l'edició de 1937 es deia que aquest personatge era un capellà. On deia que Vicenç era «sacerdote», «cura» o «Padre» ara diu «anciano», «secretario», «minorista» o bé hi posa el nom del personatge («Don Vicens») o elimina el mot «sacerdote» sense substituir-lo per cap altre. I al capítol II introdueix algunes extensions per explicar que el personatge volia semblar un capellà, tot i no ser-ho:

Don Vicens, un anciano vestido en una especie de holopanda, casi un traje talar, aunque no era sacerdote, y que hacía las veces de secretario de la casa.

[...]

Don Vicens, complacido ante una distinción que solo se dispensa a los sacerdotes.

[...]

Alicia miró a su amigo:

–Pero ¿quien es ese señor?

–Es el secretario. No ha podido llegar a cura, aunque lo parece por el traje. Si alguna vez le llamas Padre, estará muy satisfecho.

Quan empra el mot *Padre* per referir-se a Don Vicenç (capítol XII), subratlla la paraula per indicar que en fa un ús irònic. I al final del tercer paràgraf del capítol XII introdueix una nova extensió, conseqüència del fet d'haver transformat el pare Vicenç en un llec, al qual complau que la gent es pensi que és un sacerdot:

El minorista sonrió ante el título de Padre igual que ante una golosina. El domingo anterior, después que el cura que había dicho la misa hubiera regresado a Bearn, una anciana que no era del lugar, tomando a Don Vicens por un sacerdote, había intentado confesarse con él. Y Alicia había podido observar la misma expresión de complacencia inefable que en estos instantes expresaba el rostro del anciano.

–Ya es tarde, mujer, replicó el minorista. Confiésate otro día. Hoy, de todas maneras, ya no podrías comulgar...

Y, suavemente, la empujó hacia la puerta, guardándose de declarar que él solo se hallaba facultado para leer meditaciones desde el púlpito. El placer que le producía ser tomado por sacerdote le inducía a aquella pequeña trampa.

–Padre Vicens, repitió Xim, cuente la historia de la princesa de Némours.

Les funcions que Vicenç pot fer també canvien, perquè ara ja no és sacerdot: «podía decir misa, consagrar hostias y perdonar pecados» es transforma en «podía rezar y meditar en el púlpito, dar consejos morales y mandar en la capilla».

S'eliminen en tota la novel·la les referències als estaments religiosos. L'escriptor suprimeix o transforma tot el que podia donar lloc a interpretacions d'irreverència envers la religió, l'Església o els seus ministres, com en els següents casos:

el Obispo había consagrado, en cierto modo, citándola en una pastoral	D ^a Obdulia Montcada había consagrado, en cierto modo, invitándola a recitar en su casa
El Sr. Obispo acabó de sobornarla	ELIMINAT
ir a hablar con el Obispo o el Gobernador	ir a visitar las fuerzas vivas
ir a ver al Sr. Obispo para hablar de la trata de blancas	asistir a una junta de caridad
canónigo	Notario
Niño Jesús	santito / santo / escultura
aquel Niño Jesús cortesano y pedigüeño	aquella escultura cortesana y pedigüeña
[La imatge de Jesús Infant] más que de un Dios parecía de un ayuda de cámara	ELIMINAT
El ángel había retornado al cielo, consciente de que no cumplía con su deber, pero sin fuerzas para luchar con una hembra tan rotunda como la Violeta.	El ángel había retornado al cielo.
un debate teológico	un debate dialéctico
—¿Si creo en Jesucristo? —había contestado a una dama de Palma, despistada hasta el punto de acudir a un te de la danzarina, creo que «ese señor» era un epiléptico: eso es lo que creo.	—¿Si creo en Mahoma? —había contestado a una dama árabe, creo que «ese señor» era un epiléptico: eso es lo que creo.

Dues vegades introdueix extensions en forma de notes a peu de pàgina per precisar el sentit de les escenes en què intervé un àngel. En el capítol XVI una nota diu: «El buen sentido del lector comprenderá que se trata de una fantasía literaria sin alcance teológico de ninguna clase, inspirada en un viejo cuento popular mallorquín titulado “Ángels malavenguts”». Al capítol XXV torna a posar una nota a peu de pàgina, quan ha esmentat l'arcàngel Sant Gabriel: «Repetimos, según ya se dijo en el capítulo XVI, que se trata de una fantasía literaria sin alcance teológico alguno, inspirada en un viejo cuento popular».

També hi ha excisions motivades perquè algun mot o petit comentari podria ser malvist pelsensors, com els casos següents:

por boca del sacerdote, que jamás la aturdió con escrúpulos intempestivos.	por boca del sacerdote.
superiora espantada de San Vicente de Paül?	superiora espantada.
Clawdia no podía moralizar: eso le estaba vedado.	Clawdia no podía moralizar.
–En la Ciudad Jardín –decía otra anciana– han construido un gran estanque para que los hombres y las mujeres puedan bañarse juntos. Todas se signaron.	SUPRIMIT TOT MENYS Todas se signaron.
¿Cómo Dios permite tanta depravación [?]	SUPRIMIT
éxtasis místico	éxtasis

I supprimeix un fragment del final del capítol XVI¹¹ on esmentava Voltaire i Renan, dos autors malvistos per l'ortodòxia catòlica. Potser per no ser mal interpretat, elimina una referència a Sant Agustí. Tanmateix, la motivació d'altres transformacions se'n escapa, com les que fa d'algun escriptor («Hebbel» per «Lessing»), músic («Ravel» per «Debussy») o pintor («Berruguete» per «Luis Dalmau»). Igualment, el canvi de nom del personatge d'Asunción, que es converteix en Margarita. N'hi ha una, però, que té un clar sentit humorístic o autoparòdic: quan la revista *Brisas* es converteix en *Prisas*.

Si bé la novel·la quasi no contenia referències polítiques, algunes poques són transformades. Així, la frase «en favor de los bolcheviques» és canviada per «acerca de los anarquistas» i la paraula «*duce*» és substituïda per «amo», potser per evitar el record de Mussolini. Una referència a Gabriel Alomar al capítol VII («como en ciertos barrios no se olvida que Gabriel Alomar, cuando era muchacho, dijo algo que nadie recuerda sobre un dogma de la religión católica»; Villalonga, 1937: 66) també és completament eliminada, potser perquè podia ser inconvenient esmentar l'escriptor i polític mallorquí, aleshores exiliat a Egipte, i podia recordar que li havia prologat *Mort de Dama*. En canvi, al capítol XXXIV manté una referència a les deportacions de periodistes jueus fetes per Hitler.

Sens dubte, la transformació més important és l'extensió de la novel·la amb dos capítols nous, que Villalonga incorpora a l'exemplar corregit amb unes quarrelles doblades, escrites a mà, que intercala entre els capítols, anterior i posterior. La primera s'afegeix després del capítol XVI i es titula *Interrogaciones* i la segona va després del capítol XVII (ara XVIII) i es diu *Ambivalencias*. Aquestes dues extensions impliquen que la numeració de tots els capítols a partir del XVI sigui modificada.

11. «Ya teníamos bastante con los señores Voltaire y Renán –había dicho una santita a *la page*– para que los mismos de casa nos propongan dificultades.»

Madame Dillon no va superar el filtre de la censura. Els dos censors que el 1942 van llegir el llibre, el consideraren immoral i proposaren que no fos autoritzat (Gallofré, 1991: 202). No va servir de res que fos l'Editora Nacional qui el presentava, ni tampoc l'afiliació de l'escriptor a Falange. L'any següent, Villalonga, a través de l'Editorial Tartesos, tornà a intentar –infructuosament– obtenir l'aprovació, tot aprofitant la influència de Juan Aparicio, que era el Delegado Nacional de Prensa i amic del seu germà Miquel Villalonga (Gallofré, 1994: 22).¹² Sembla que encara hi va haver altres intents de publicar *Madame Dillon*, però tots van fracassar.¹³ Un d'ells tengué lloc el 1954: aquesta vegada va tornar a mecanografiar tot el text, cosa que feia invisible el que deia a la versió de 1937, però tornà a ser rebutjat per la censura (Gallofré, 1991: 203-204). De ben poc li havia servit eliminar frases o fragments, perquè el que la censura trobava immoral era tot el text sencer, de cap a peus.¹⁴

DE *MADAME DILLON* A *L'HEREVA DE DONA OBDÚLIA*
O *LES TEMPTACIONS*

Després de l'èxit de *Bearn* en català, el 1961, Villalonga va rebre de Joan Sales l'encàrrec d'escriure una novel·la que continuàs el món de *Mort de Dama*, la reedició de la qual també havia tengut una bona acollida. Aleshores va traduir *Madame Dillon* al català i hi afegí una sèrie de capítols nous, en què conta la història de Francisca Pérez (Violeta de Palma) i els seus amors amb Antonio, un immigrant murcià, una història paral·lela a la d'Àlícia Dillon i Xim Puigdesaura.

Als inicis dels anys seixanta els temps havien canviat, però la censura seguia funcionant i encara no s'havia instaurat la *censura voluntària* (1966). Aquesta nova novel·la, que titulà amb un cert oportunisme –instigat per Joan Sales– *L'hereva de donya Obdúlia* (Ferrà-Ponç, 1997: 134), implicava dues transformacions importants: la traducció del text de 1937 al català,¹⁵ amb les esmenes introduïdes després

12. Aquest cop tornà a ser refusada per la censura ja que fou considerada «*sumamente dañosa, no obstante su destacado valor literario*» (Gallofré, 1994: 22).

13. Pomar també es refereix a un intent de publicar el llibre per una petita editorial mallorquina, Clumba (vinculada a la llibreria Libros Ereso), que també fracassà (Pomar, 1998: 76).

14. Jaume Pomar creu que un dels grans problemes per obtenir el permís provenia del capítol titulat «Sodoma y Camorra», en què, tot al·ludint Proust, tracta el tema de l'homosexualitat, que el franquisme considerava intolerable (Pomar, 1998: 76).

15. La traducció d'obres seves del castellà al català serà freqüent en Villalonga: la majoria dels contes anteriors a *El lledoner de la clastra* procedeixen de relats escrits i publicats en castellà a la premsa. També la novel·la *El misantrop*, que havia escrit inicialment en castellà. No entrarem en el tema

(i algunes altres de noves), i la incorporació de deu capítols nous en què es desenvolupava la història de Francisca, l'hereva de dona Obdúlia, que a *Madame Dillon* ja apareixia com un personatge secundari. Les extensions amb aquests nous capítols es poden veure en l'esquema següent:¹⁶

<i>Edició de 1937</i>	<i>Capítols afegits a les esmenes</i>	<i>Versió catalana</i>
«R.I.P.»		
Pauta		
		I. Les motivacions insignificants
Espejos. – El muchacho que fumaba Abdullas		II. Miralls
II. Son Creus		III. Son Creus
III. Chez Angélica		IV. Les habitacions de n'Angèlica
IV. Presagios		V. Presagis
V. Así transcurría el diálogo, aquella tarde		VI. Així transcorria el diàleg aquell horabaixa...
		VII. Palau restaurat
VI. Clan de Aina Cohen		VIII. El clan de N'Aina Cohen
VII. El <i>Rendez-vous</i> de Clawdia		IX. El <i>rendez-vous</i> de Clawdia
		X. Darrera la roca
VIII. La madelaine trempée		XI. La <i>madeleine trempée</i>
		XII. La temptació
IX. «Nosotras, las señoras mallorquinas...»		XIII. «Nosaltres, les senyores mallorquines...»
X. Marmon, Schoenbrunn		XIV. Marmon, Schoenbrunn
XI. Entre tanto, en Son Creus...		XV. Mentrestant, a Son Creus...
		XVI. Investigacions
XII. Princesa Nemús		XVII. La princesa Nemús
XIII. El escándalo de anoche		XVIII. L'escàndol d'ahir a vespre
XIV. Tempestad		XIX. Tempestat

polèmic de *Bearn o la sala de les nines*, que, si bé va aparèixer primer en castellà el 1956, almenys hi ha indicis que hauria estat escrit inicialment en català.

16. Villalonga degué traduir cada capítol al català en quartilles, plegades després en quadernets molt semblants als que anteriorment havia fet en introduir els dos capítols nous al volum corregit de 1937. Dos d'aquests quadernets es troben exposats a la Casa Museu Llorenç Villalonga.

<i>Edició de 1937</i>	<i>Capítols afegits a les esmenes</i>	<i>Versió catalana</i>
XV. «X puntos baja»		XX. «Baixa X punts»
XVI. De como una niña inocente perdió su ángel de la Guardia		XXI. De com una nina perdé el seu àngel de la guarda
		XXII. Un cor d'infant
	XVII. Interrogaciones	XXIII. Interrogacions
XVII. Semana socrática		XXIV. Setmana socràtica
	XVIII. Ambivalencias	XXV. Ambivalències
		XXVI. Fins se n'han escrit òperes
XVIII. Enhorabuena		XXVII. Enhorabona
		XXVIII. Condemnat a mort
XIX. Dafnis y Cloe		XXIX. Dafnis i Cloe
		XXX. Diplomàcies i suspicàcies
XX. Atracción de la tierra		XXXI. Atracció de la terra
XXI. Trenca-pinyons		XXXII. Trencapinyons
		XXXIII. Guanya la raó
XXII. Sodoma y Camorra		XXXIV. Sodoma i Camorra
XXIII. Locuras y supervivencias		XXXV. Bogeries i supervivències
XXIV. Soledad de Alicia		XXXVI. Soledat d'Alícia Dillon
XXV. Sonaba un sollozo		XXXVII. Sentien plorar
XXVI. Una carta de Alicia		XXXVIII. Una carta d'Alícia Dillon

Josep A. Grimalt ens diu que algunes de les propostes que Joan Sales havia fet al nostre novel·lista «no foren acceptades», com és «un canvi en l'ordre dels capítols, de manera que la neboda de Dona Obdúlia aparegués en escena des del principi, amb la finalitat de captar immediatament l'interès del lector»; o que el personatge d'Antonio no cometés un assassinat, sinó un robatori, i no fos condemnat a mort. Però aquests canvis equivalien «a escriure de bell nou la novel·la» (Grimalt, 2013: 55).

El creixement de la novel·la es produeix per extensió, gràcies a la juxtaposició dels nous capítols que narren la història de Francisca (Grimalt, 2013: 54) als de la història original, però no hi ha una fusió de les dues històries. Jaume Vidal Alcover (1980: 92) pensa que les dues històries, la d'Alícia i la de Francisca, no encaixen, de tal manera que es podrien llegir per separat. Precisament, aquesta manca d'unitat

provocà problemes a l'hora de posar títol a la novel·la, que en tengué diversos: *L'hereva de donya Obdúlia*, *L'hereva de dona Obdúlia*, *Les temptacions* i, finalment, *L'hereva de dona Obdúlia o Les temptacions*. Fins i tot sembla que, cap al 1961, Villalonga havia pensat titular el llibre *Boires*.¹⁷ El títol de *Les temptacions* (1966, dins el volum d'*Obres Completes*) permetia camuflar la duplicitat d'històries de la novel·la, que era el que més preocupava Villalonga, perquè el llibre tenia dues protagonistes tan diferents «que harmonitzaren per contrast com Don Quixot i Sancho Panza» (Villalonga, 1988: 137). Finalment, s'imposà una solució salomònica: *L'hereva de dona Obdúlia o Les temptacions* (1970).

La traducció del text castellà al català va implicar una reescriptura total del llibre, que multiplicà les possibilitats de canvis (Genette, 1982: 293). De fet, en la versió catalana podem constatar —a més dels deu capítols nous— la incorporació d'excisions (Villalonga sempre sol tendir a la reducció), algunes extensions i altres canvis.

El 1970 *L'hereva de dona Obdúlia* fou traduïda al castellà per Jaume Pomar amb el títol de *Las tentaciones*. En aquesta ocasió, Pomar i Villalonga pensaren que no calia traduir de bell nou al castellà els capítols corresponents al volum esmenat el 1937 i que bastava traduir els deu capítols nous escrits per a la nova versió catalana, tot aprofitant l'edició de 1937 amb els canvis introduïts als anys quaranta (Pomar, 1998: 78-79). Algunes de les extensions introduïdes en la traducció al català sí que són traduïdes i incorporades a la versió castellana, però no totes. I, així mateix, alguns dels fragments eliminats durant la traducció al català es conserven en aquesta versió castellana. Per això, entre les dues versions hi ha divergències importants.¹⁸

L'any 1985 Jaume Vidal Alcover va realitzar una edició crítica de les versions en castellà de *Mort de Dama* i de *L'hereva de dona Obdúlia* per a l'editorial Plaza y Janés, en la qual anotà les diferències entre el text de *L'hereva de dona Obdúlia* i l'edició de 1937 a partir del volum esmenat per Villalonga, però no hi assenyalà les

17. Així ho afirma en una entrevista que *Serra d'Or* va fer a diversos escriptors, on Villalonga es refereix a una novel·la que està preparant, ambientada cap al 1935 i que podríem dir que és una continuació de *Mort de Dama*. Vegeu «Enquesta als escriptors catalans: narradors, II», *Serra d'Or*, 8 (1961), pp. 12-14.

18. Tanmateix, sí que Villalonga i/o Pomar hi feren alguns canvis. Per exemple, el bar o cabaret que a l'edició de 1937 i a la versió catalana de *L'hereva de dona Obdúlia o Les temptacions* es diu Spideum, a la traducció castellana de 1970 passa a dir-se Snoopy. El personatge d'Asunción, que apareixia a l'edició de 1937, a les correccions a mà fetes posteriorment es transforma en Margarita i en Margalida a *L'hereva de dona Obdúlia o Les temptacions*, però es converteix en Rita el 1970, a la tercera edició de *L'hereva de dona Obdúlia* i a la versió castellana d'aquest mateix any. Grimalt, a les *Obres Completes* de 1988, opta per l'opció d'anomenar-la Rita. Aquest canvi de nom del personatge comporta que a les diferents edicions i versions s'esmentin les festivitats de l'Ascensió, de Santa Margarida o de Santa Rita, segons el nom de pila que aquest personatge adopta en cada versió de la novel·la.

diferències entre la versió catalana i la castellana. Vidal es refereix al desencert de la traducció castellana, que titlla de «chapuza» (Vidal, 1985: 76). Al volum 1 de les *Obres Completes* de 1988, Grimalt introduí seixanta-nou notes constatant diferències entre les tres edicions anteriors de *L'hereva de donya Obdúlia o Les temptacions*, en català, però no amb la de *Madame Dillon*, ni amb l'exemplar de 1937 esmenat.

En general, a *L'hereva de donya Obdúlia* Villalonga va mantenir la majoria dels canvis que havia fet al text de 1937. No oblidem que en aquells moments encara hi havia censura prèvia, però, a més, molts dels canvis realment milloraven el llibre. I això explica que no tornàs enrere les transformacions fetes. Per exemple, les que atenyen el personatge de Don Vicenç, que segueix essent un llec, potser perquè a l'autor li agrada l'ambigüitat que el personatge ha adquirit pel fet de no esser sacerdot però actuar com si ho fos. També segueix parlant d'un «santet» en lloc de la figura d'un Nin Jesús i no reincorpora les referències al bisbe. Mahoma, que substituïa una referència anterior a Jesucrist, tot i resultar fora de lloc, se segueix conservant en la nova versió catalana. Les dues alemanyes lesbianes del text de 1937 ara són «dues sospitoses amigues alemanyes» i encara les qualifica amb l'adjectiu «sàfiques». Tampoc no restaura la referència, absurda i de mal gust, als avortaments de Fifi Visconti. Expressions com «conjugal» o «íntim», que havien substituït «sexual», es conserven en la nova versió. També manté la primera nota a peu de pàgina que matisa l'aparició de l'àngel al capítol XVI (ara XXI), tot i que elimina la del capítol XXV (ara XXXVII), potser per ser redundant. Tampoc no hi reincorpora el fragment del final del capítol VII (ara IX) en què el 1937 esmentava Gabriel Alomar i no hi recupera els esments a Voltaire i a Renan.

Tanmateix, Vidal Alcover i Grimalt rescaten l'al·lusió als falangistes del pròleg «R.I.P.» de l'edició de 1937, suprimit en la primera reescriptura, i el col·loquen al final de la novel·la. La frase «Mme. Dillon no dice de que [sic] color eran las camisas de los muchachos», separada de la resta del capítol per un espai, dona «sentit real, punyent, a tot el paràgraf» (Pomar, 1998: 79). Però el sentit d'aquesta frase ve donat pel fet que la carta final d'Alícia Dillon en la versió de *L'hereva de donya Obdúlia* i en les següents està datada el juliol de 1936, cosa que, en canvi, no ocorria a l'edició en castellà de 1937, que no duia data. Tanmateix, aquesta transformació és una llicència que es prengueren els editors, no l'autor.

Al pròleg a la tercera edició (1970), Villalonga conta la complexa història del seu llibre, però passa de puntetes sobre el tema de les reiterades prohibicions per la censura, tot i que en altres indrets s'hi havia referit. Potser hi influeix que el 1969 *L'hereva de donya Obdúlia* hagués rebut el Premio Nacional de Literatura Catalana «Narcís Oller», que aleshores atorgava el Ministerio de Información. Això sí, en

aquest pròleg deixava ben clar que aquesta era ja l'edició definitiva del llibre i que ja no el tocava més.

CONCLUSIÓ

La reescriptura de *Madame Dillon* feta a partir de l'edició de 1937 no sols millorava una novel·la que havia estat escrita i editada d'una manera poc acurada, sinó que pretenia superar la censura franquista. Era un cas claríssim d'autocensura, que tanmateix resultà inútil. Quan, una vintena d'anys després, Villalonga tengué l'oportunitat de publicar la novel·la en català, aquesta versió reescrita fou la base de la nova obra en català i, també, de la seva «traducció» al castellà del 1970. L'escriptor va mantenir la majoria de les esmenes que hi havia introduït, perquè no canviaven en res essencial la història i, en canvi, la milloraven. Excisions, extensions i traducció –però no concisions ni expansions– foren les principals operacions textuais d'aquesta reescriptura.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- FERRÀ-PONÇ, Damià (1997): *Escrits sobre Llorenç Villalonga*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Universitat de les Illes Balears.
- GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil.
- GALLOFRÉ I VIRGILI, Maria Josepa (1991): *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*, Barcelona, Edicions 62.
- GALLOFRÉ I VIRGILI, Maria Josepa (1994): «*Mme. Dillon / Alicia*. Documents sobre algunes provatures dels anys quaranta i cinquanta», *Randa*, 34, pp. 19-33.
- GRIMALT, Josep A. (2013): «Els avatars dels textos de Llorenç Villalonga», *Llengua & Literatura*, 23, pp. 45-66.
- POMAR, Jaume (1995): *La raó i el meu dret. Biografia de Llorenç Villalonga*, Palma, Moll.
- POMAR, Jaume (1998): *Llorenç Villalonga i el seu món*, Binissalem, Di7 Edició.
- VIDAL ALCOVER, Jaume (1980): *Llorenç Villalonga i la seva obra*, Barcelona, Curial.
- VILLALONGA, Lorenzo (1937): *Mme. Dillon*, Palma, Impremta Vich.
- VILLALONGA, Lorenzo (1970): *Las tentaciones*, traducció de Jaume Pomar, Barcelona, Seix Barral.

- VILLALONGA, Llorenç (1982): *Falses memòries de Salvador Orlan*, Barcelona, Club Editor.
- VILLALONGA, Lorenzo (1985): *Muerte de Dama. La heredera de Doña Obdulia o Las tentaciones*, edició de Jaume Vidal Alcover, Barcelona, Plaza & Janés.
- VILLALONGA, Llorenç (1988): *Obres Completes*, 1. *Mort de Dama. L'hereva de dona Obdúlia o Les temptacions. La novel·la de Palmira*, edició a cura de Josep A. Grial, Barcelona, Edicions 62.
- VILLALONGA, Lorenzo (1997): *Diario de guerra*, pròleg i notes de José Carlos Llop, València, Pre-textos.

CENSURA I REESCRITURA

D'EL CEL NO ÉS TRANSPARENT A LA PLUJA ALS VIDRES

Vicent Simbor Roig
Universitat de València

LA CENSURA, D'OFICI

El 9 de novembre de 1949 l'editor Jaume Aymà va presentar l'original de Maria Aurèlia Capmany *El cel no és transparent*, guanyador del Premi Joanot Martorell de 1948, al preceptiu aval de la censura. Gràcies a Maria Josepa Gallofré (1991: 335-336), primer, i sobretot a Guillem-Jordi Graells (1996), després, coneixem amb tota mena de detalls el *via crucis* que desembocà finalment en la prohibició de la novel·la. D'acord amb l'exhaustiva informació que aquest darrer ens facilita, podem resumir el llarg procés en les etapes següents. El 16 de novembre de 1949 el «lector» encarregat de l'informe, després d'assenyalar tres «roces» amb el Dogma i un amb el «Régimen», conclouïa que «salvo lo señalado, el resto lo creemos tolerable» (Graells, 1996: XXII). Semblava que la censura inicialment n'aprojava l'edició, tal com hi ha escrit amb llapis damunt la instància original: «Autorizada con la tachadura de la pág. 65. 19-XI-49» (Graells, 1996: XXII). Pel que sembla, dels quatre «roces», només un exigia l'expeditiva supressió. Aquest fragment, en efecte, ataca frontalment i dura el catolicisme, com veurem més avall en el punt tercer, dedicat a la reescriptura. Els altres tres, segons suggereix Graells, serien:

Després, la dona, incapaç de lluitar, amb la seva fe petita i enrardida d'estampeta i missa dominical, abandonà Maria al seu marit i es refugià en Teresa

amb la secreta esperança que aquell terreny no li seria discutit. I així va ésser (Capmany, 1996: 445).

Noia, no t'hi amoïnis, has fet molt bé. Què s'ha cregut! No hauria de ser castellà!

– Però si no és castellà! Si parla perfectament bé el català! (Capmany, 1996: 460).

Ella s'havia ruboritzat. Tenia el rubor instintiu de tota persona descreguda enfront de la manca de pudor espiritual d'un catòlic. No es podia acostumar que ell pronunciés a tort i a dret la paraula *Déu* (Capmany, 1996: 487).

Com veiem, els tres paràgrafs conflictius són de molt baixa intensitat i perfectament suprimibles, si així calia, per l'editor i l'autora: el primer i el tercer xoquen contra el «Dogma» i el segon, contra el «Régimen». Com també he avançat, l'altre que introduiré en el seu moment ja és una altra cosa, però igualment podia ser suprimit si, a canvi, la novel·la podia eixir al carrer.

Tanmateix, aquest inici passablement afortunat no va durar gaire. Encara el 22 d'aquell novembre, el mateix «lector» insistia a considerar-la publicable. Però aquest mateix dia 22 l'aprovació va ser substituïda per la suspensió i el dia 24 següent la decisió final denegatòria li era comunicada a l'editor. Resulta sorprenent, fins i tot coneixent l'arbitrari funcionament de la censura, la prohibició d'*El cel no és transparent*. Els motius al·legats són certament exigus, com ho demostra l'informe inicial. Per què, doncs, finalment, contra el criteri del «lector» es va decidir el contrari? L'única explicació mitjanament raonable és que ens trobem en els anys quaranta, en un moment de repressió molt dura del català, quan el Règim franquista era menys permeable i veia amb lupa l'ús editorial d'una llengua «separatista».

LA RESPOSTA EDITORIAL I AUTORIAL

L'editor no es va quedar de braços creuats i va recórrer a la mediació, diguem-ne bastant habitual, de Juan Beneyto, antic universitari valencianista, que es va enlluernar pel feixisme italià en anar a Itàlia a ampliar estudis de dret, i esdevingué franquista militant. Aleshores era adscrit a la Subsecretaria de Educació Popular i tenia estrets contactes en les altes esferes. El 7 de febrer de 1950 Jaume Aymà va escriure a Beneyto en cerca d'ajut, sense resultat positiu. L'any següent, el 26 de gener de 1951, va haver-hi un nou intent de sol·licitud de revisió de l'expedient a

càrrec de Federico Martínez de la Madrid, en qualitat de representant de l'editorial. Al seu torn, Aymà tornà a escriure a Beneyto el 7 de febrer. El resultat final va ser emès el 28 de febrer: es rebutjava el recurs de reposició i es reafirmava el veredict inicial. Beneyto li va contestar quasi un mes després, el 16 de març, dient-li que, feta la revisió, s'havia considerat que no era possible canviar la denegació i, en nova carta de 16 d'abril, aconsellava de fer les «modificaciones pertinentes» per a subsanar l'«ataque a la moral». Aymà, però, ja no va insistir (Graells, 1996: XXI-XXIV).

L'autora, tanmateix, no es va oblidar de l'original impubliable. Segons confessa l'any 1963 en el pròleg a la primera edició del text revisat, publicat amb el títol *La pluja als vidres*, es va dedicar durant aquests llargs 15 anys a «refer una i altra vegada aquesta novel·la» (Capmany, 1994: 213). El treball de reelaboració que fa de la seua obra s'insereix dins l'ampli camp de la intertextualitat, en sentit general, o de l'hipertextualitat, tal com és definida per Genette a *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982). En aquest treball seguiré la seua proposta i, deixant el terme d'intertextualitat per a descriure les relacions de copresència (cita, plagi, al·lusió i també referència, com apunta Bouillaguet [2000: 31]), entendré la hipertextualitat com «toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertext*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr *hypotext*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire» (Genette, 1982: 11-12). Ací, però, ens trobem davant un exercici hipertextual peculiar, car la reelaboració d'un text nou (hipertext) a partir d'un altre d'anterior és responsabilitat de l'autora mateixa del primer (hipotext).

Per descriure aquest cas concret d'autorefecció, alguns estudiosos han proposat els termes de «reescriptura» o «rescriptura» i d'«intratextualitat». Anne Claire Gignoux observa que la rescriptura, més que no en la referència, es basa en la relació (2005: 109), en el cas concret de relació que és la repetició. No literal, és clar, sinó amb modificacions, de tal manera que es pot entendre com «une pratique massive, consciente, affichée et souvent ludique de la réécriture d'un livre de soi-même ou d'autrui, caractéristique d'une certaine modernité, et génératrice de littérarité» (Gignoux, 2005: 111-112). I el resultat de tal procés reescriptor és l'obtenció d'un text diferent: «le texte original transformé par la réécriture donne naissance à un nouveau texte» (Gignoux, 2005: 117). El caràcter «souvent ludique», cert per a gran nombre de reescriptures, generalment les fetes sobre una obra aliena, no és compartit en aquest cas d'autoreescriptura. Tot el procés de transformació, com de seguida comprovarem, és de règim seriós. José Enrique Martínez Fernández (2001) i Jesús Camarero (2008) denominen intratextualitat aquest cas tan singular de reelaboració, o siga «cuando el proceso intertextual opera sobre textos del mismo autor», de

manera que «la intratextualidad implica lo que habitualmente llamamos “reescritura” o más precisamente “autoreescritura”» (Camarero, 2008: 41-42).

En efecte, ens trobem davant un cas ben particular de reescritura, aquella assumida per l'autora mateixa d'ambdós textos, l'autoreescritura. És un joc hipertextual, en terminologia genettiana, que planteja un interès interpretatiu o analític també singular i que veurem en l'apartat següent tot partint de la proposta teòrica de la transposició seriosa hipertextual genettiana. Nathalie Piégay-Gros ha remarcat precisament que la proposta de Genette «convoque-t-il sciemment [...] des textes dont la relation de dérivation ne saurait être mise en doute», car no es tracta de revelar un hipotext ocult i la seua significació –en aquest cas, ben conegut i de la mateixa Maria Aurèlia Capmany–, sinó sobretot de «montrer la nature de cette relation et de l'analyser d'un point de vue pragmatique» (1996: 15).

L'estímul de la primera reelaboració, segons afirma ella mateixa (Capmany, 1994*b*: 213) i explica Graells (1994: XIII), va ser degut a Salvador Espriu, membre del jurat del premi que va guanyar *El cel no és transparent*, bé que ell no l'havia votat. L'autora recorda les opinions oposades de Salvador Espriu i de Maurici Serrahima: «No sé si era una bona novel·la, com deia en Maurici Serrahima, o era una pila de maons per fer un edifici, com deia en Salvador Espriu» (Capmany, 1997: 536).

Recorda Graells (1994: XIII) que Espriu, el qual, com acabem de descobrir, hi veia potencial, es posà en contacte amb l'autora precisament per a explicar-li els motius pels quals no l'havia elegit: «l'Aymà júnior em va dir que Salvador Espriu em volia conèixer i volia explicar-me per què no m'havia votat» (Capmany, 1997: 536). Mestre i deixeble es posaren ràpidament d'acord sobre aquesta mena de curs pràctic accelerat de l'art de narrar:

–Vostè vindrà aquí cada dissabte i em portarà les pàgines corregides i les discutirem, paraula per paraula. Si vostè no es cansa, corregirem el llibre –tenia unes quatre-centes holandeses– i llavors el podrà donar a la impremta, amb la certesa de no haver-se equivocat.

–No em cansaré –vaig dir jo (Capmany 1997: 537).

I la refosa va ser enllestida en uns quants mesos, a gust d'Aymà i no tant de Maurici Serrahima, el valedor de la primera redacció: «No puc recordar si va durar tres mesos o cinc, el que és segur és que la novel·la va quedar corregida, reduïda, refeta de cap a peus, molt al gust de l'editor i ja no tant d'en Maurici Serrahima» (Capmany, 1997: 538).

Pel que conta l'autora mateixa, sembla que el mestratge d'Espriu va ser especialment notable en la concepció «d'aquesta estranya eina que és el llenguatge»:

«ell m'ensenyà sobretot a no usar mai una paraula sense necessitat, sense deliberat propòsit» (Capmany, 1994: 213). En algun moment del procés de reescriptura Maria Aurèlia Capmany va decidir canviar el títol primer per *La pluja als vidres*, una mena d'homenatge a Salvador Espriu, car es tracta d'un fragment d'un vers del poema XXV del seu llibre *Cementiri de Sinera*: «que fa la pluja als vidres!».

Però anys després l'autora tornà a refer la novel·la amb la intenció d'alliberar-la de la influència massa absorbent d'Espriu i fer-la més «seua»:

M'adonava que precisament en la mesura que jo volia acostar-me a l'art del meu mestre, més ell interferia amb la meua estètica en el meu text i, com que no hi ha valors formals sense incidència en el projecte vital, jo adoptava falsament una experiència fingida. ¿Serviria d'alguna cosa explicar que utilitzava un model *Miratge a Citera*? Sense la ironia del jove Espriu, però; fes el que fes jo dipositava en els meus escrits tota la meua passió, tota la meua positiva energia.

No sé com em vaig adonar que em calia alliberar-me d'aquella decisiva influència, que jo havia de pescar en el meu esperit alguna cosa només meua; jo m'havia de defensar d'aquella adoració de la bona alumna. M'havia de desfer del mestratge, però no de l'amistat. La seva [segurament error per «meua»] admiració, la meua adhesió a la persona va anar augmentant de dia en dia, però jo volia escriure d'una altra manera (Capmany, 1997: 539).

Una nova reelaboració més «personal» és la que va caure en mans de l'editor Joan Sales. En efecte, pocs mesos abans de la publicació l'any 1963 en el Club Editor, de Joan Sales, aquest va tenir accés, segons l'autora, a la lectura d'una «nova versió», que el va entusiasmar fins al punt de demanar-li un nou esforç revisor abans de publicar-la:

el seu entusiasme va ser creador i exigent. ¡Tan exigent, que em demanà encara una altra revisió, un últim esforç per arribar a la versió definitiva, que segons ell constituïria la meua millor novel·la! L'esforç que em demanà era considerable, i vaig pensar-m'hi.

He fet aquest «últim esforç», amb tota responsabilitat. Per darrera vegada he reescrit de cap i de nou aquesta novel·la. Tot treballant-hi, m'ha semblat veure reaparèixer d'una boirosa calcomania un món que jo havia conegut. Molt més viu i molt més autèntic que en el meu record. Crec que he estat fidel a aquella primera novel·la que vaig escriure; però *La pluja als vidres* que ara, per fi, dono a la impremta, és una novel·la nova, acabada de fer. Bona o dolenta (no sóc jo qui ho ha de dir), és la més treballada de totes les meves obres. En sóc plenament responsable (Capmany, 1994b: 214).

Tenim, doncs, en paraules de l'autora, una última reescriptura de la primera novel·la, fidel a l'original, però, tanmateix, nova o diferent. Aquesta és la revisió que ens ha quedat dels múltiples assajos i és la que de seguida analitzarem. Autora, editor i lectors ho «deuen» tot al zel inquisitorial de l'aparell repressor franquista. Sense la seua interdicció *La pluja als vidres* no existiria. Val a dir que el públic lector de 1963, any de la seua publicació, no coneixia el text original, el d'*El cel no és transparent*, que tardaria encara trenta-sis anys a eixir pòstumament a la llum, i no podia comparar les dues versions. Ara, nosaltres sí que ho podem fer: «bona?», «dolenta?», hem vist que es preguntava l'autora sobre la versió última i afegia que no era ella qui havia de contestar. Aquest, en canvi, és el nostre propòsit.

LA REESCRITURA

Després d'anys de reflexió i d'esmenes, tal com hem vist—recordem que passen quinze anys des de 1948 fins a 1963—, Maria Aurèlia Capmany va donar per enllestit l'hipertext o nova versió de la novel·la. El fet més determinat és, en terminologia de Genette (1982), la proposta del qual ens servirà de base per a l'anàlisi d'aquest punt, la transposició o transformació seriosa formal. Si bé, i com a conseqüència, també ha recorregut —o almenys ha provocat— a la transformació pragmàtica mitjançant el procediment de la transvaloració, en la variant de la desvaloració d'alguns personatges, de la transmotivació per desmotivació o eliminació d'alguns motius i de la transmotivació completa o substitució d'un motiu per un altre.

Tota l'operació de reescriptura efectuada per l'autora es resumeix en una enorme reducció per autoexcisions múltiples i disseminades al llarg de la novel·la, una vertadera poda textual, que afecta, és clar, el significat, car «réduire ou augmenter un texte, c'est produire à partir de lui un autre texte, plus bref ou plus long, qui en dérive, mais non sans l'altérer de diverses manières» (Genette, 1982: 264). En efecte, en el nostre cas podem comprovar com aquest procés de poda textual traspasa els límits dels retocs estrictament formals per a penetrar dins l'àmbit del significat, de tal manera que la frontera que el separa de les transposicions directament temàtiques «semblera bien fragile, ou poreuse» (Genette, 1982: 238).

Gràcies a la publicació dels dos textos en la mateixa edició de l'*Obra Completa*, amb la mateixa caixa i el mateix tipus de lletra, podem saber amb precisió l'abast esporgador realitzat per l'autora de la primera versió a la segona. *El cel no és transparent* té una extensió de 217 pàgines mentre que *La pluja als vidres* només en té 128. És a dir, que hi ha hagut una reducció del 41 %. I les conseqüències no poden ser

menors, com tot seguit veurem. Curiosament, ambdues novel·les tenen el mateix nombre de capítols, vint-i-vuit, però, naturalment, de diferent llargària en cadascuna.

L'autoexcisió brutal que aplica l'autora no té repercussions en la concepció del narrador i del relat. És un model tradicional amb narrador extradiegètic-heterodiegètic amb focalització zero (Genette, 1972: 206-267), el tradicionalment anomenat narrador en tercera persona omniscient, aquell narrador-déu amb poder de situar el focus de percepció dins qualsevol personatge. També els recursos utilitzats en la distància són els tradicionals, com ara el psicorelat (Cohn, 1981: 37-74) o resum del narrador d'allò que pensa o sent un personatge i el monòleg interior prejoicià, racional i introduït pel narrador i emmarcat entre cometes.

Les conseqüències afecten l'àmbit de la història, és a dir, els personatges. A més d'algunes petites modificacions en personatges anecdòtics, com ara el canvi de nom (una Caterina de la primera versió esdevé Carmina en la segona), l'alteració més transcendent és la reducció dràstica de la importància diegètica d'alguns personatges que ocupen un primer pla en la primera versió i que, en la segona, queden reduïts a comparses elementals, secundaris, gràcies a la supressió d'una sèrie d'accions, cosa que afecta la seua caracterització i la seua riquesa psicològica. Breu: la proposta coral amb una visió calidoscòpica de la societat, o almenys d'una determinada classe social (la classe mitjana), ha desaparegut en benefici d'una càmera molt més centrada en les peripècies d'un trio protagonista, amb el pegot d'uns secundaris difícilment encabits en la història. I cal ressaltar que el trio no ha eixit beneficiat d'aquest major protagonisme, car l'autora no ha ampliat la seua actuació, al contrari.

Es manté, doncs, el trio protagonista compost per Maria Carcereny, Pere Girbalt i el professor Sebastià Valcàrcel. I conserven els mateixos trets caracterològics: la jove progressista i alliberada Maria, educada en un ambient familiar liberal; el conservador i catòlic militant Pere; el ja madur, solitari i esquerp catedràtic universitari. No hi ha grans alteracions en substància, però sí retallada d'episodis, en perjudici de la seua caracterització. Així i tot, cal ressaltar l'eliminació d'un parell d'episodis biogràfics de Maria que crec rellevants. Es tracta d'una transformació temàtica pragmàtica per transmotivació en la variant de desmotivació o elisió d'un motiu de la versió original. En efecte, en *El cel no és transparent* l'autora fa que la veu narrativa expliciti un canvi molt important en el tarannà de Maria: aquella jove desimbolta i inconformista, definida per Josep Estruch en aquesta novel·la com a posseïdora d'uns aires «de xicotot que esparvera» (Capmany, 1996: 446) i per Pere Girbalt en *La pluja als vidres* com a posseïdora d'un aire «de xicot atrevit i mofeta» (Capmany, 1994: 218), sembla que acceptava la retirada a la vida domèstica de la llar una vegada casada amb Pere:

A canvi, ella consentia a ésser allà, a casa, mentre ell anava i venia. S'havia acostumat ja a la sorpresa de trobar-la, no pas tal com creia trobar-la, sinó una mica nova, com si hagués aconseguit que tot s'aquietés al seu voltant i un cercle meravellós la fes invulnerable.

I tot allò no podia ni tan sols ésser formulat, perquè ella era propícia, quasi dúctil. Li havia calgut la submissió d'ella per a comprendre que no l'obtindria mai (Capmany, 1996: 658).

La desaparició d'aquest fragment en la nova versió elimina una mena de rendició vital extrema de Maria. O almenys evita entendre-ho així. L'altre episodi igualment exclòs en la segona versió torna a incidir en aquesta mateixa rendició vital de Maria. En *El cel no es transparent* no sols capgira les seues idees acceptant la religió i demanant la confessió, com també ocorre en la segona versió, sinó que a més a més fins i tot li demana a Pere que l'acompanye a combregar, acte que cal entendre com una mena de regal al seu promès: «Voldries venir a combregar amb mi, demà?» (Capmany, 1996: 623).

La resta de personatges resten molt més diluïts, com ja he avançat. Així, els dos nuclis familiars, els Carcereny i els Girbalt, amb tots els integrants, veuen desaparèixer en gran mesura la seua presència. Josep Estruch conserva les relacions amoroses, primer amb Bernardina i després amb Rosalia, i Martí Girbalt amb Natàlia, tanmateix ara queden minimitzades, simplificades. Tots han patit un procés de transvaloració pragmàtica en la variant de desvaloració, car s'han vist desposeïts d'un seguit d'accions mitjançant una transmotivació pragmàtica per desmotivació, i, en conseqüència, han perdut importància diegètica i complexitat de caràcter. L'auto-excisó, però, és generalitzada i afecta també el trio d'actors principals, com adés he advertit. Per exemple, Maria escriu set cartes a la seua amiga Isabel, que la convida a visitar-la a Múrcia, en la primera versió, en lloc de sis i més breus, en la segona.

Cal fer esment d'un aspecte sociolingüístic interessant perquè afecta la versemblança de la realitat ficcionalitzada. M'estic referint a l'ús del castellà segons quins personatges o segons quins contextos. En *El cel no és transparent* Maria Aurèlia Capmany tira al recte i fa parlar en català tots els personatges en tots els contextos. En *La pluja als vidres*, en canvi, hi ha un esforç per tal d'ajustar l'opció lingüística a la realitat social. Així, Modesta, la criada gallega de la casa dels Carcereny, i Paca, la criada de la llar dels Estruch, intervenen en català en la primera versió i en castellà en la segona; el xiquet murcià s'adreça a Maria en català en la primera, i en castellà en la segona; el nucli familiar segovià dels Valcàrcel no sols parlen en català sinó que porten noms de pila catalans (Rafaela, que no varia, Esteve i Andreu) en la primera i parlen en castellà i duen noms castellans en la segona

(Rafaela, igual, Esteban i Andrés). Tanmateix, el professor Sebastià Valcàrcel fa les classes en català a la Universitat de Barcelona dels anys trenta, tant en la primera com en la segona redacció, una opció lingüística més desitjable que real. La major sensibilitat sociolingüística, li arribava via Espriu, via Sales o era d'inspiració pròpia? No ho sabem, però en aquest cas la reescriptura sí que millora el text original. Ens trobaríem amb un cas de transmotivació completa o substitució d'un motiu (lingüístic) per un altre.

Si hem vist abans que l'acció de la censura resultava difícil d'entendre tenint en compte l'escassa envergadura dels fragments reprovats, serà interessant comprovar si ara, en aquesta edició catorze anys posterior a la prohibició, ha canviat el judici de l'aparell repressiu i Maria Aurèlia Capmany ha pogut incloure sense entrebancs els paràgrafs condemnats. Descubrim que no hi ha inclòs cap dels quatre episodis assenyalats. Ara bé, no podem estar segurs de la responsabilitat de la censura, car l'autora mateixa, per autocensura o per decisió estrictament literària, ha pogut decidir-ne la no inclusió. No hem d'oblidar l'enorme poda que recorre tot el text i la consegüent desaparició d'episodis, dins els quals s'encabien els paràgrafs anotats. En tot cas el fragment que més escandalitzà la censura, i en aquest cas amb motiu, el discurs d'Enric Carcereny, el pare de la protagonista, un al·legat incendiari contra el catolicisme, estructuralment podia haver sigut conservat, ja que l'episodi al qual pertanyia en la primera versió s'ha mantingut en la segona. Autocensura? Decisió esteticoliterària? En tot cas la seua desaparició no és gratuïta, car priva el lector de poder conèixer molt millor la ideologia del pare i també «preceptor» ideològic idolatrat de Maria. No sembla, doncs, raonable esborrar-lo, si no és per prudent autocensura:

Maria, ¿t'adones del que significa que un demani consell en matèria d'amor? Que sortosament no hi ha amor. És una broma pesada, aquesta qüestió de l'enamorament que ens llença amb la fúria de l'instint, però no amb la seva simplicitat. Però ara que hi ets a temps separa-te'n. No et casis amb un catòlic, Maria, no són gent de bé. No per les seves intencions, que són meravelloses. Però ells mateixos diuen que l'infern està empedrat de bones intencions. Ells han empedrat sobradament el nostre infern. Han intentat fer creure a la gent que calia preocupar-se de l'altre món i no d'aquest. I que hi ha una diferència mínima entre un potentat i un miserable, per la senzilla raó que són iguals davant la mort. Com si aquesta igualtat última justificqués la misèria i la desesperació. Enverinen les simples lleis de la convivència amb idees absolutes que no serveixen per a res, i no fan sinó convertir aquesta convivència en un cercle tancat, semblant a un cercle dantesco. No poden ser tolerants perquè tenen una missió redemptora. Ara, per al teu amic Pere, el sol fet d'atreure't

cap a ell és ja el començament de la redempció. A mesura que passi el temps, exigirà més. Preferirà salvar-te a deixar-te. Tranquil·la¹ (Capmany, 1996: 490).

Al capdavant, la segona versió és essencialment una forta condensació de la primera. Reeixida literàriament? La història ix millorada o perjudicada? I fins on arriba la responsabilitat de la censura? Intentaré respondre en l'apartat següent, dedicat a les conclusions.

CONCLUSIONS

Recordem que Maria Aurèlia Capmany en el pròleg a l'edició de l'any 1963 de *La pluja als vidres* afirmava que era «la més treballada de totes les meves obres» (Capmany, 1994b: 214). I en aquest mateix lloc, i amb una certa coqueteria d'autora, es negava a avaluar el resultat del seu esforç de revisió, encara que el context permet al lector traure la impressió que n'està satisfeta. Al seu llibre de memòries *Això era i no era*, publicat vint-i-sis anys després, si bé, com hem vist adés, no prenia partit entre les opinions contràries de Salvador Espriu i de Maurici Serrahima en contra i a favor d'*El cel no és transparent*, en canvi no dubtava de criticar sense ambigüitats la fillola reescrita: «Vaig intentar traslladar una part d'aquella emoció en la meua novel·la impubliquada *El cel no és transparent*, que després va passar reduïdíssima a ser la versió malgirbada que vaig titular *La pluja als vidres*» (Capmany, 1997: 511).

Guillem-Jordi Graells, curador de l'*Obra completa* i bon coneixedor de la producció capmaniana, tampoc no amaga una avaluació negativa, que val la pena recordar, perquè ens situa en el punt neuràlgic que ara estem tractant. Després d'advertir que l'autora mateixa ha remarcat diverses vegades la «seva insatisfacció pel resultat final de *La pluja als vidres*», entra a analitzar els motius d'aquesta insatisfacció, que ell diposita en «el seguit d'històries laterals referents a personatges vinculats a la protagonista, que, a mesura que avança la narració es fa cada cop més complex i excèntric en incorporar personatges que ja no hi tenen una relació tan directa». És a dir, hi ha problemes «estructurals bàsics» (Graells, 1994: XIV).

En efecte, és el moment de recordar els resultats a què arribàvem en el punt dedicat a l'anàlisi del procés de transposició hipertextual mitjançant l'autoreescriptura

1. Potser hi ha un error en aquesta frase final i hauria de dir: «Preferirà salvar-te a deixar-te tranquil·la». De fet és així com consta en la transcripció del fragment de l'informe de la censura (Graells, 1996: XXIV-XXV).

o intratextualitat. Tot l'esforç reductor que, recordem-ho, significava la supressió d'un 41 % global del text primer tenia conseqüències immediates en la concepció de la història: no millorava cap aspecte del text original. Els processos de desvaloració dels personatges i de desmotivació d'episodis de l'acció concorren a afeblir-ne l'estructura i a empobrir-ne els actors, els secundaris i, també, els protagonistes.

Les intervencions inquisitorials de la censura sempre, llevat de comptadíssimes casualitats, que, per si de cas, no cal excloure, han tingut efectes perversos sobre l'obra reprimida. Però habitualment els estralls han sigut directes, és a dir, han forçat l'eliminació de fragments, pàgines i, fins i tot, capítols sencers, amb conseqüències catastròfiques per a la coherència del text, que editors i autors han hagut d'admetre a canvi del permís d'edició. O també han condemnat l'obra al silenci, a la inexistència pública, bé perquè no han donat cap altra opció (com en el present d'*El cel no és transparent*), bé perquè l'editor o l'autor no han transigit amb la humiliació, per integritat moral o per exigència estètica. Ara bé, no sol ésser freqüent que l'efecte pernicios sigui, com en el cas present, degut a la provocació «indirecta» de la decisió denegatòria. Vull dir que l'autora, davant la negativa de la censura, i sota l'estímul inicial de Salvador Espriu, es va dedicar en cos i ànima, més que no a «salvar» els mínims fragments conflictius i esperar-ne el pas afortunat per la censura, a refer-la de dalt a baix. Malauradament, com hem comprovat i ella mateixa acceptava, amb un molt poc feliç premi. La censura havia obtingut –oh gran mèrit!– no sols destrossar una novel·la, la versió original, sinó també fer malversar a l'autora multitud d'hores de treball, que hauria pogut dedicar a uns altres projectes de major recompensa. L'aparell repressor de la censura era un monstre de mil braços, capaços d'entrebancar de mil maneres l'activitat creativa dels escriptors.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BOUILLAGUET, Annick (2000): *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert. L'imitation cryptée*, París, Champion.
- CAMARERO, Jesús (2008): *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Barcelona, Anthropos.
- CAPMANY, Maria Aurèlia (1994a [1a ed. 1963]): *La pluja als vidres*, dins Guillem-Jordi Graells (cur.), *Obra completa, 2. Novel·la*, Barcelona, Columna, pp. 211-343.
- CAPMANY, Maria Aurèlia (1994b [1a ed. 1963]): «Pròleg de l'autora a la primera edició [de *La pluja als vidres*]», dins Guillem-Jordi Graells (cur.), *Obra completa, 2. Novel·la*, Barcelona, Columna, pp. 213-214.

- CAPMANY, Maria Aurèlia (1996): *El cel no és transparent*, dins Guillem-Jordi Graells (cur.), *Obra completa, 4. Narrativa breu*, Barcelona, Columna, pp. 441-660.
- CAPMANY, Maria Aurèlia (1997 [1a ed. 1989]): *Això era i no era*, dins Guillem-Jordi Graells (cur.), *Obra completa, 6. Memòria*, Barcelona, Columna, pp. 457-599.
- COHN, Dorrit (1981 [1978 1a ed. en anglès]): *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Éditions du Seuil.
- DURVYE, Catherine (2001): *La réécriture*, Paris, Ellipses.
- GALLOFRÉ, Maria Josepa (1991): *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- GENETTE, GÉRARD (1972): *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil.
- GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil.
- GIGNOUX, Anne Claire (2005): *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses.
- GRAELLS, Guillem-Jordi (1994): «La producció literària de Maria Aurèlia Capmany. II. La novel·la (b)», dins Guillem-Jordi Graells (cur.), Maria Aurèlia Capmany, *Obra completa 1. Novel·la*, Barcelona, Columna, pp. IX-XXVIII.
- GRAELLS, Guillem-Jordi (1996): «La producció literària de Maria Aurèlia Capmany. IV. La narrativa breu», dins Guillem-Jordi Graells (cur.), Maria Aurèlia Capmany, *Obra completa 4. Narrativa breu*, Barcelona, Columna, pp. XI-XXV.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2001): *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie (1996): *Introduction à l'Intertextualité*, Paris, Dunod.

L'IMPACTE DE LA CENSURA EN *RAIMON* DE JOAN FUSTER

Xavier Hernández-i-Garcia
Universitat de València / IIFV

L'ENCÀRREC D'ALCIDES

Pere Puig Quintana va ser un advocat i activista catalanista que va crear, amb Fèlix Millet i Maristany, la fundació clandestina Benèfica Minerva el 1943. Rebatjada el 1951 com a Cultural Minerva, gràcies al mecenatge de diversos empresaris, aquesta iniciativa ajudava els escriptors catalans que havien tornat de l'exili i que sovint no podien exercir cap professió ni escriure a la premsa, com ara Carles Riba, Josep Maria de Sagarra o Ferran Soldevila (Manent, 1988: 124). Davant del distanciament de Millet del projecte, Francesc d'Assís Ripoll va animar Pere Puig a fundar l'editorial Alcides, que es va estrenar amb el volum col·lectiu *Un segle de vida catalana 1814-1930* (1961), dirigit pel mateix Soldevila. Segons Albert Manent (1988: 128), que hi va treballar com a redactor juntament amb Francesc Vallverdú, Alcides tenia com a objectiu «publicar allò que no feien d'altres editorials i sobretot, mitjançant una divulgació de qualitat, eixamplar la base del públic en català». És per això que la col·lecció central van ser les «Biografies populars», de les quals van publicar díhuit títols, repartits en sis sèries.

* Aquest treball s'ha beneficiat de l'ajuda per a la contractació de personal investigador en formació de caràcter predoctoral del Vicerectorat d'Investigació de la Universitat de València i de la subvenció a Grups d'investigació consolidats de la Direcció General de Ciència i Investigació de la Generalitat Valenciana CIAICO/2021/143 per al projecte «Les relacions hipertextuals en la literatura catalana (1939-1983)».

Com destaca Marcillas (2015: 128), en aquesta col·lecció, Alcides va aconseguir un equilibri entre les figures biografiades reconegudes pel seu prestigi intel·lectual, com ara Sagarra, Riba o Pompeu Fabra, i aquelles populars entre les classes treballadores, com ara Margarida Xirgu, Joan Capri o Raimon. Els protagonistes de la col·lecció tenien en comú la contemporaneïtat, l'èxit professional i la identitat catalana –en alguns casos, d'adopció, com passava amb Raquel Meller, Pablo Picasso o Kubala. Així mateix, els biògrafs eren escriptors de qualitat, com ara Palau i Fabre, Pere Calders o Sebastià Gasch. El seu renom havia d'assegurar l'èxit d'aquesta literatura *popular* que, com a tal, podia resultar més acceptable per als censors. Amb tot, Alcides va haver de tancar durant la tardor de 1964, «per manca de suport econòmic», sense poder completar l'última sèrie de biografies (Manent, 1988: 128).

La correspondència de Joan Fuster amb l'editorial ens permet veure el desenvolupament del procés d'edició de la biografia que Pere Puig Quintana va encomanar a l'assagista.¹ Puig i Fuster s'escrivien regularment des de 1961, ja que l'escriptor havia col·laborat en altres projectes d'Alcides, com ara *El llibre de tothom* (1962-1965) i el *Llibre de l'any* (1962 i 1963). El 30 d'octubre de 1963, Puig li demanava la seua participació en la col·lecció:

Diverses vegades m'he atrevit a demanar-vos una biografia per la nostra col·lecció de Biografies Populars, sobre un personatge d'actualitat del País, per tal de publicar-ho. Avui em permeto reiterar-vos el prec. Per altre cantó us voldria demanar la vostra opinió i un nom concret en cas que ho cregueu oportú, per tal de fer la biografia de Raimon. Crec que malgrat la seva joventesa, encaixa per la seva personalitat, dins l'esperit i finalitat de la col·lecció.

L'escriptor resoldrà les dues peticions de l'editor assumint ell mateix la biografia de Raimon, sobre el qual ja ha escrit alguns textos –com la contracoberta del seu primer disc. El 20 de novembre, Puig acollirà la proposta entusiasmat: «Referent a la qüestió de la biografia de Raimon, trobem magnífic que la feu vós. Estem segurs que fabricareu, per usar els vostres mateixos mots, un paper divertit i interessant». Per aquesta carta, sabem que Alcides estava disposada a pagar al biògraf «el deu per cent sobre el preu de la venda de cada exemplar», que era de 40 pessetes, i una anticipació de l'import de mil exemplars de l'obra, una vegada entregat l'original.

1. Una part de la correspondència citada ha sigut publicada recentment per l'editorial Tres i Quatre (Fuster, 2023). Les cartes en què no s'indica aquesta referència són inèdites i han sigut recuperades per l'autor gràcies al permís de la Biblioteca de Catalunya i a l'ajut del tècnic de l'Arxiu Joan Fuster de Sueca, Enric Alforja.

La suma devia resultar-li insuficient a l'assagista, com es pot observar per les excuses que li presenta l'editor, en una carta del 13 de gener de 1964:

Respecte a les vostres cordials, realistes i divertides reflexions sobre les tarifes d'Alcides –aquesta modesta empresa espiritual i en aquest cas això no és un tòpic, ni una excusa de burgès farisaic... Vós sabeu però el que representa fer només llibres catalans, com és el nostre fat. A pesar de les corrents eufòriques dels patriotes, això vol dir, tenint èxits, anar fent la viu-viu. Quan heu assolit un plafó de tres mil exemplars col·locats –parlo de la generalitat dels llibres– podeu llançar totes les campanes al vol, perquè heu arribat al cim de la comercialitat.

Fuster entrega l'encàrrec a principis de febrer de 1964, seguint les indicacions de Puig, que volia tindre el llibre enllestit per a Sant Jordi: «Ara cada dia que passa és un any. Penseu en la Censura» (Fuster, 2023: 259). Davant les presses d'Alcides, l'escriptor envia el text sense el vistiplau de Raimon, com li fa saber al biografiat:

L'altra carta teua m'ha arribat tard. Ja havia acabat el paper sobre tu. Avui mateix l'envie a l'editor. Me'n fot de si t'agrada o no. Havíem quedat que m'advertiries de canvis o rectificacions, i no ho has fet. Però amb els meus «clients», jo em veig forçat a ser més seriós que tu amb els teus. Les meues tarifes són més baixes que les teues... Misèries del capitalisme! Els d'Alcides volen llençar el llibre per Sant Jordi (abril), i abans han de passar-lo per censura i tot. No sé com s'ho apanyaran. La censura torna a estar furiosa. Ara m'acaben de «tombar» un llibre sencer (Fuster, 2023: 51).

Convé assenyalar que el llibre al qual es refereix Fuster era *Agenda pública*, fragments del qual es publicarien més tard a *Causar-se d'esperar* (1965). Efectivament, la censura estava «furiosa», sobretot amb Fuster, el qual ja era un personatge públic destacat, que havia estat exclòs de la premsa valenciana arran de la publicació de *Nosaltres els valencians* i *El País Valencià* el 1962. El mateix autor explicava aquests problemes amb la censura en una entrevista de 1975:

Cierto que las oficinas de Fraga dieron luz verde a *Nosaltres els valencians*, pero fue un descuido. [...] No pudimos pasar, teóricamente, de una segunda edición. Y *El País Valencià*, libro de consumo, con unas bellas fotografías de Ramón Dimas, fue puesto también en entredicho. A raíz de la publicación de *El País Valencià* se desencadenó una polémica grotesca. [...] Si a eso añadido un libro de versos degollado, y una *Agenda pública*, que se convirtió, con los recortes, en *Causar-se d'esperar*... Y más cosas, muchas más... (Beneyto, 1975: 225)

Entre les moltes coses més, també figuraria el llibre sobre Raimon, respecte al qual, el biografiat, que només tenia vint-i-tres anys, es mostrava escèptic i insegur. El volum, com ha analitzat Anna Esteve (2018: 117), no tenia com a objectiu descriure la curta vida del cantant, sinó projectar-lo com a símbol nacional. És per la seua «innegable transcendència» que Fuster, en la mateixa biografia, admet haver acceptat l'encàrrec malgrat les seues «eixutes i cansades capacitats literàries» (Fuster, 1964: 59). Alcides també justifica l'elecció, en la introducció, al·ludint al «signe del seu cant i la consciència que ha demostrat el nostre públic a seguir-lo» (Fuster, 1964: 5).

Raimon, tanmateix, estava preocupat per no estar a l'altura de les circumstàncies: «Potser és inútil tota la meua lluita, potser sóc jo l'inútil i per necessitat s'ha fet de mi una cosa per a la qual no tinc “pasta”» (Fuster, 2023: 39-40). Alhora, estava inquiet per l'anàlisi que Fuster faria de les seues cançons: «Així de sobte, he pensat que el teu nom de crític es veuria compromès al jutjar la meua merda de lletres de cançons que tenen una ressemblança amb allò que vosaltres en dieu poesia» (Fuster, 2023: 41). L'assagista li contestava irònicament:

Quant al contingut de la teua carta, no passes ànsia: crec que els dos capítols finals del llibret resulten «oportuns» i «adequats». Jo no he hagut de fer-me cap violència personal en parlar de les teues lletres. Ets imbècil, si penses que no sóc capaç d'apreciar el «valor» del «Raimon» sense comparar-lo a Shakespeare o a Paul Valéry. Tot, en aquesta vida (i en l'altra, segons la teologia) té el seu «lloc»: el «Raimon» i el Dant. No veig per què hagen de confondre's les coses (Fuster, 2023: 52).

LA INTERVENCIÓ DE LA CENSURA

Els expedients de censura, conservats en l'Archivo General de la Administración d'Alcalá de Henares,² mostren que Domingo Valls Taberner, un dels industrials catalans que col·laboraven en Cultural Minerva, demana l'autorització del llibre el 19 de febrer de 1964. El 26 de febrer, el document es transmet al lector 26, qui entrega el 9 de març un primer informe. El text, signat per F. Aguirre, és el següent:

La obra es la biografía de un cantor valenciano llamado Raimon natural de Játiva, contemporáneo cuyo mérito principal es que canta sus canciones en valenciano, sigue un breve comentario a las canciones compuestas, letras y

2. Vull agrair al professor Josep-Vicent Garcia Raffi la seua ajuda a l'hora de localitzar la documentació.

música por el artista. La obra es regionalista y defiende el uso del catalán como lengua vernácula en Valencia, véase pág. 48, pero no me parece separatista por lo que creo que se puede permitir su publicación.

Segons Fernando Larraz (2014: 88-89), F. Aguirre era Francisco Aguirre Cuervo, canonge de la catedral d'Oviedo i catedràtic de sagrades escriptures, grec bíblic i hebreu. Formava part, així doncs, del grup restringit de censors religiosos que tenien una bona formació acadèmica. Va destacar, a més, com un dels censors més actius del Ministerio de Información y Turismo, on va treballar del 1956 al 1968. Aguirre era un censor «generalmente benévolo» (Larraz, 2014: 134), malgrat que va col·laborar en la prohibició i en les retallades d'obres de diversos autors com ara Joaquim Carbó, Rafael Azcona, Alfonso Grosso o Dolores Medio.

En l'informe sobre *Raimon*, Aguirre és efectivament benèvol, ja que autoritza la publicació del llibre sense cap supressió, ni tan sols el troba «separatista», malgrat que afirmi la unitat de la llengua catalana. Ara bé, com assenyala Larraz (2014: 78), en casos «de textos de cierta complicación podía requerirse la asistencia de otros lectores», i Fuster era un escriptor, com hem vist, en el punt de mira del ministeri públic.

En conseqüència, el dia 10 de març, l'endemà de l'informe presentat per Aguirre, la biografia passa a mans del lector Ros qui, com recull Maria Salicrú-Maltas (2024: 307), va ser un falangista català condemnat a mort durant la Guerra Civil, però no executat. Larraz (2014: 163) situa Félix Ros entre els escriptors «mediocres» que es posaren al servei del règim durant els primers anys de la postguerra per a elaborar «una novela burguesa donde se hacía recuento de los horrores de la “barbarie roja”». I és que, com ens recorda Fuster, en l'entrevista abans mencionada:

En este país, y en los últimos años, la censura no ha sido ejercida por un sargento intonso o por un burócrata subnormal, sino por catedráticos de Universidad, por canonistas doctorados, por escritores de oficio. [...] El intelectual es el peor enemigo del intelectual (Beneyto, 1975: 223).

A diferència d'Aguirre, Ros respon a les preguntes que encapçalaven aquest tipus de document (Larraz, 2014: 78) i considera que el llibre ataca «al Régimen y a sus instituciones», així com a «las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen». Les observacions del lector són molt contundents:

Mucho cuidado, con Joan Fuster. Si existía el problema catalán, este caballere está INVENTANDO el –inexistentísimo– problema valenciano (?). Y, con un Joan Fuster en cada región, si no la disgregación de España, sí se produciría, al menos, un estado de malestar absolutamente combatible DESDE AHORA.

En pos de sus «altos ideales», el cernidísimo, hermético, intelectual que es Fuster (de la generación por los 40, imagino), no tiene inconveniente en escribir la «biografía» (!!!) de un muchacho de 23 años, ganador del último premio de la «Canción Mediterránea» en Barcelona, con una canción en catalán.

Naturalmente, hay tanta intención –mala, separatista intención– en este folleto, por otra parte excelentemente escrito, que, pese a la aparente inocuidad del tema, me he visto obligado a múltiples tachaduras, amén –desde luego– a la supresión del final, absolutamente intolerable.

Resumen: *que se publique tan mutilado casi* como el ¡inexistente! españolismo de su autor... [*subratllat* en l'original].

Com es pot observar, el censor identifica Fuster com un perill per a la unitat d'Espanya que cal combatre durament i com més prompte millor. L'abundant ús de les majúscules i els signes de puntuació, així com la sintaxi catòlica i la forta adjectivació delaten l'odi de Ros cap a l'autor de la biografia i la ideologia que representa. En el mateix document, el censor assenyala que cal suprimir fragments en les pàgines 10, 11, 13, 15, 17, 22, 25, 32, 33, 35, 36, 46, 47, 48, 54, 68, 69, 70 i 71, i adjunta les galerades censurades. Per qüestions d'extensió no podem comentar en detall totes les supressions efectuades per Ros, però sí que podem analitzar els principals motius que semblen provocar-les.

En el primer capítol, «Orígens i casualitat de “Raimon”», el censor elimina les referències crítiques a la dictadura: en la p. 10 es ratlla la frase en què Fuster diu que s'expressa amb «eufemismes» perquè no pot parlar directament de «certs problemes civils»; en la p. 11, en canvi, s'esborra que la Guàrdia Civil va prohibir un Aplec de la Joventut del País Valencià, que s'havia de celebrar a Bocairent; en la p. 13, se suprimeix el fet que els Setze Jutges cantaven la cançó «Lletania» de manera clandestina; en la p. 15, es ratlla la paraula «políticament», lligada a un concert de la Nova Cançó; en la p. 17, el fet que es va impedir que Raimon actuara a València, i quan ho va aconseguir, que el públic va embogir amb el tema «Diguem no!» –cançó prohibida i censurada, al seu torn, fins ben entrada la Transició.

En la segona part, «Un xicot de Xàtiva, només», el censor modifica les al·lusions a la Guerra Civil i a la immediata postguerra. També es prohibeix la descripció que Fuster fa de les múltiples detencions que va patir el pare de Raimon, sovint basades en interessos privats o ressentiments, i del desmantellament que les autoritats franquistes van fer de la fusteria familiar. En la p. 25, en canvi, hi ha una ratllada provocada més aviat per motius estètics que no polítics: quan Fuster esmenta la faceta d'actor de Raimon, el censor elimina un fragment en què l'assagista afirmava que *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca és una «insuportable llauna teològica».

De la tercera part, «Aules, viatges i escenaris», també sorprén l'eliminació d'una referència a «la impermeabilització d'Espanya» decretada per Felip II que, segons Fuster (pp. 32 i 33), ha provocat històricament que els estudiants i els acadèmics no viatgen fora de l'Estat per a formar-se. La censura tampoc tolera que Fuster, en la p. 35, critique amb ironia el rigor del servei militar pel qual va haver de passar Raimon. Un dels fragments censurats és el següent: «Havia de marcar el pas, fer gimnàstica, maniobrar veloçment el mosquetó, ser conscient dels seus deures envers la Pàtria. Li demanaven massa coses. I a Ronda feia molta calor i hi havia –també– molts andalusos».

En les pàgines 36, 46 i 57 –les dues darreres pertanyents a la quarta part, «Com creix una cançó»– Ros suprimirà les referències als «moments difícils» i a les «injustícies òbvies» per les quals passa la llengua catalana, així com a la «revindicació» i a l'«afirmació» de la llengua que suposava el cantant de Xàtiva. A més, el censor elimina, de nou, les al·lusions a la cançó «Diguem no!». En la p. 48, l'única assenyalada també per Aguirre, Ros ratllarà tot un paràgraf en el qual Fuster explicava el conflicte anticatalanista que s'havia originat a València i que havia derivat en atacs cap a Raimon per part de la premsa.

En la cinquena part, «Interpretació d'un èxit», es poden observar supressions fetes de manera diferent, amb un altre bolígraf i tan ratllades que resulten il·legibles. En aquest cas, hi podria haver intervingut un tercer censor, per exemple, el cap de secció, el qual s'encarregava de resoldre l'expedient –probablement, en aquesta època, Antonio Barbadillo Gómez (Salicrú-Maltas, 2024: 298). Les supressions citades, en les pàgines 53 i 54, afecten frases sobre Raimon com «En una situació com la nostra, de silenci forçat, d'impotència rabiosa, d'inermitat, la seva veu i la seva guitarra supleixen moltes coses». A més, Ros elimina la referència als Països Catalans com a única solució «desalienadora» dels problemes col·lectius.

Finalment, el censor suprimeix les tres últimes pàgines del llibre, que pertanyien a la sisena part «Paraules al vent: “al vent del món”», en les quals Fuster feia una anàlisi de «Diguem no!» i «D'un temps, d'un país». La primera cançó, per a l'escriptor, provocava grans adhesions no només dels joves, sinó també dels majors, que sentien remordiments «per la indiferència, pel servilisme i per la dimissió –per l'oblit, en un mot– amb què rebem la injúria». En canvi, la segona evidenciava la necessitat de construir un país des de l'esperança i la fe: «cantar com canta Raimon és *vida*: és lluita, resolució, constància de vida. És preparació: advent» [cursiva en l'original]. En conseqüència, Fuster acabava la biografia defensant de nou els Països Catalans, que Raimon representava tan bé pels seus orígens valencians: «Des de l'entranya del poble valencià, i per a tots els catalans, Raimon ha cantat, canta i cantarà... Escoltem-lo».

Convé destacar que Ros, potser per negligència o com una concessió cap a una obra «excelentement escrita», es va deixar sense ratllar alguns fragments políticament compromesos del llibre, per exemple, quan Fuster parla de la transcendència nacional del cantant i de la seua capacitat per a «realitzar una extraordinària tasca de consolidació idiomàtica i de presa de consciència. En injectar-se no sols a la campanya per la “nova cançó”, sinó a tot el conjunt d’esforços resistents i constructius que hi ha en marxa» (1964: 60). D'altra banda, tampoc va eliminar totes les referències al «Diguem no!» ni a la censura per part de la premsa (1964: 54).

UN *RAIMON* «AFÒNIC»

L'11 de març, Puig, en una carta a Fuster, expressa el seu neguit pel silenci administratiu, «A pesar de fer una colla de dies que tenim el text a censura encara no ens han dit res. Donat que la cosa s'ha endurit, aquest silenci no deixa de ser emprenyador» (Fuster, 2023: 265). Dos dies després, amb el llibre quasi enllestit, en canvi, es mostrarà optimista: «La Censura ens fa guarar el permís. Confio que arribarà en qualsevol moment sense estralls majors» (Fuster, 2023: 267). A finals de mes, és Fuster qui preveu problemes amb la censura, que deu haver-se adonat –com efectivament havia passat– de les intencions polítiques del volum. Així li ho transmet a Joaquim Maluquer: «El *Raimon* de l'Alcides encara està pendent de censura, i temo que el llapis vermell dictatorial hi faci estralls. Però, és clar, una “biografia” del tenor, si no venia ben condimentada d'insinuacions polítiques, ¿quin interès podia tenir? En fi...» (Fuster, 2005: 34-35).

Una vegada rebudes les males notícies, el 22 d'abril, Vallverdú, que tenia més amistat amb l'escriptor que no Puig, es posarà en contacte amb Fuster per a comunicar-li que la biografia ha quedat feta «un sant llàtzer» (Fuster, 2023: 269). Per tal que comprove «els “criteris” de la censura, «alguns dels quals ben “encertats”», li envien també les galerades. L'editorial, tanmateix, continua volent publicar el llibre que, malgrat les retallades, «substancialment segueix dient el mateix, i fort». D'altra banda, desaconsellen a l'autor l'opció «d'omplir els buits amb passatges edulcorats», ja que la censura no els va autoritzar aquesta solució amb la biografia de Carner, també censurada.

L'endemà, Sant Jordi –quan l'editorial volia publicar el llibre–, Puig escriu a Fuster per a donar suport a Vallverdú i recordar-li que l'edició està pràcticament a punt per a impremta (2023: 271-272). Paral·lelament, li explica que la censura no només ha sigut molt dura en el cas de les dues últimes biografies –Carner i

Raimon—, sinó que també els han prohibit publicar sencer el *Llibre de l'Any* 1963. La resposta de Fuster no es fa esperar més que dos dies:

Realment és lamentable l'estat en què els censors han deixat el «Raimon». Algunes de les supressions resulten literalment grotesques, com les referències a Calderón i a Felip II. D'altres potser són una mica més «comprensibles» des del punt de vista oficial, però de tota manera en altres ocasions els funcionaris han estat més tolerants. En fi...

L'escriptor estaria disposat a publicar el llibre «tal com l'han deixat els censors, mutilat i trist», si no fora per la supressió de les tres últimes pàgines: «Sense aquesta petita apoteosi retòrica, el paper no té cap sentit» (2023: 275). En conseqüència, proposa a l'editorial repartir-se «com a bons germans la qualitat de víctima»: retornar els diners que li havien avançat i deixar-ho córrer. Amb tot, l'assagista es pregunta per què la censura maltracta tant Alcides últimament i és més indulgent amb altres editorials: «¿És que hi ha “procediments” distints, els uns més eficients que els altres, d'aconseguir dictàmens benèvols del Ministeri? Ho hauríeu d'estudiar...». Fuster acaba la carta mostrant-se «consternat per l'incident del “Raimon”», però no tancat del tot a una possible «solució digna», de la qual li agradaria parlar amb el biografiat, que està de viatge per Itàlia.

El 6 de maig, després d'un «petit parèntesi de reflexió», Puig insisteix en la publicació del volum i assegura que, per a Vallverdú, Manent i ell mateix, «l'obra conserva substancialment tota la seva vigència, d'acord amb els cànons i finalitats amb què l'havíeu concebuda. Fora de la supressió final, la gent veurà perfectament tot el que en l'obra volíeu dir» (2023: 277-278). L'editor apel·la a la importància que la biografia tindrà per a «l'interès col·lectiu», que ha d'anar per damunt dels beneficis econòmics de l'editorial i de l'orgull de l'autor.

Aquestes cartes i, potser una conversa amb el cantautor, fan que Fuster es decante finalment per publicar l'obra amb les supressions, un «*Raimon* “afònic”» segons li explica a Maluquer (Fuster, 2005: 37). No obstant això, proposarà alguns canvis per a conservar la dignitat de l'escrit, com sabem per una carta de Puig del 15 de maig:

M'he empapat igualment de la vostra prosa masoquista i descriptiva de les terrors del suposat Editor davant certes solucions que apunteu. Us diré sense tremolar-me la mà, que la que proposeu de posar a la solapa interior la frase «paper incomplet», em sembla molt atinada, i si no maneu el contrari enviaré de seguida a Censura les proves amb aquest petit aditament sobre el que no penso dir res. Si passa, passa, i ja veurem després. No crec que passi res, i si no lloat sia Déu (2023: 279).

El 19 de maig, per tant, Puig aporta a la censura les galerades definitives amb l'afegit, en la primera pàgina dalt a l'esquerra, de «Volum 16 (paper inacabat)». Pel que fa a les supressions, la majoria es presenten tal com les marca el censor: algunes vegades, si el fragment és llarg, s'afegeix un salt de paràgraf on hi havia el tros eliminat, com una manera d'indicar la interrupció del discurs; d'altres –poques–, es canvia el sintagma esborrat per un altre d'eufemístic. Per exemple, quan la censura suprimeix «políticament» de l'oració «em vaig perdre la millor part de la funció, l'única que políticament valia la pena de presenciar: la durada de les ovacions», Fuster modifica la paraula prohibida per «en cert sentit» (1964: 15).

L'escriptor tampoc accepta les substitucions proposades pel censor, que volia reemplaçar les expressions «l'alçament militar del 36» per «la Guerra» i «una fase d'experiment socialitzador» per «una fase de caos». En el primer cas, Fuster opta per «els fets del 36» i, en el segon, per «una fase de la revolta proletària» (1964: 25). Així mateix, quan s'obliga l'autor a suprimir la referència a Felip II, Fuster la canvia per «Del s. XVII ençà», la qual apunta al final del regnat del mateix monarca (1964: 36). Per últim, per a marcar que l'obra és inacabada, Fuster afegeix uns punts suspensius a la frase final: «I “Raimon” diu “no!” a la mort...» (1964: 75).

Per sort per als implicats, totes aquestes alteracions són acceptades el 26 de maig pel cap de la Sección de Lectorado. L'endemà, Puig envia a Fuster els primers exemplars de l'obra i organitza una presentació amb Raimon (2023: 283). Amb tot, també li comunica que «[n]o s'han acabat els malestars» perquè la censura els autoritza a publicar el *Llibre de l'any* a canvi que eliminin gran part dels passatges que ha escrit Fuster, la qual cosa demostra que, més que una persecució contra l'editorial, la censura castigava l'autor: «evidentment sou objecte de les seues preferències», diu Puig (2023: 281).

Fuster prompte començarà a rebre felicitacions pel seu treball com les de Maurici Serrahima –pare de Lluís Serrahima, un dels impulsors de la Nova Cançó–, que li escriurà dues cartes, el 19 i el 30 de juny, minimitzant l'impacte de la censura en el llibre:

el motiu d'aquestes ratlles és acabar d'esbossar el teu relatiu –i tant!– descoratjament per les retallades que Dr. Anestèsia –com li dèiem en temps de la Dictadura– ha fet en el teu llibre sobre Raimon. Et diré que la meua impressió, quan el vaig acabar, va ésser: «No sé com diantres s'ho fa en Fuster perquè li deixin dir tot el que diu!»–. No pateixis, per tant: la finalitat del llibret serà a bastament aconseguida.

La resposta de Fuster a la primera, el 26 de juny, mostra que l'escriptor no està del tot decebut amb el resultat del llibre: «si un lector com tu, creu que el paper no és absolutament inútil, em dono per satisfet –ja que no per content».

El 20 del mateix mes també es publica una ressenya de Josep Faulí, en el *Diario de Barcelona*, que elogia la biografia, especialment l'anàlisi final de les cançons:

Fuster hace a la vez biografía y sociología, y el simple relator de un fenómeno de categoría social no puede olvidar al crítico y, al final del libro, nos ofrece una sabrosa penetración en las letras, los temas y las maneras del inconfundible estilo de Raimon (1964: 37).

L'activista cultural Pau Ginés també destaca l'anàlisi de les cançons, en una carta a Fuster del mateix dia:

Us felicito per l'excel·lent biografia d'en Raimon, tan meravellosament ben escrita que vaig llegir-la d'un glop, i especialment, els darrers paràgrafs o capítol sobre els texts de les cançons, els trobo encertadíssims, aclaridors, meravellosos.

El 25 i 26 de juny són Santiago Ninet i l'editor Jaume Pla qui el feliciten respectivament. I el 29 de juliol, l'escriptor Joan Argenté, que també ix mencionat al llibre com a col·laborador de la Nova Cançó.

NOVES PROPOSTES EDITORIALS

Dos anys després, Fuster rep la primera proposta d'elaborar una nova biografia de Raimon per part de l'editor Josep Benet. Arran de l'èxit del cantautor a l'Olympia de París, Benet pensa que seria bona idea publicar «un petit llibre que podria titular-se per exemple “Raimon, chanteur d'un peuple”, o alguna cosa semblant» (carta del 13 de setembre de 1966). La segona, vindrà de la mà de l'editorial DOPESA que, l'1 de març de 1971, li oferirà publicar una biografia del cantant, en la col·lecció «Españoles Populares Contemporáneos», d'unes característiques semblants a la publicada en Alcides, però més ben pagada –20.000 pessetes en entregar l'original. Fuster no n'acceptarà cap de les dues.

L'1 d'octubre del mateix any, 1971, en rebrà una altra, de Júcar Ediciones, més ambiciosa que les anteriors: ha d'incloure 100 pàgines de biografia amb bibliografia crítica i 100 més amb una antologia del cantant. L'editor, Manuel Aragon Pariente, vol publicar-la com a número 1 de la col·lecció «Juglares», on apareixeran noms com Jacques Brel, Georges Brassens, Atahualpa Yupanqui o Joan Baez. En

aquest cas, Fuster accepta l'encàrrec i l'avançament de 10.000 pessetes, però mai el durà a terme. El 1976, després de cinc anys de cartes en què l'editorial li reclama l'entrega, rebutjarà la proposta, de manera que el llibre serà finalment elaborat per Jaume Pomar i publicat el 1983.

Entremig d'aquests projectes irrealitzats, Octavi Sarsanedas, fundador del Grup del Llibre, proposarà a Fuster, el 17 de gener de 1974, reeditar i actualitzar la biografia publicada en Alcides. L'escriptor no hi consentirà, potser perquè encara recorda amb indignació la censura de la biografia i no vol tornar-s'hi a exposar. L'any següent, en l'entrevista citada afirmarà: «En un librito sobre Raimon, el censor de turno me privó de opinar acerca de una pieza de Calderón de la Barca, y no sé que *El Gran Teatro del Mundo* forme parte de las Leyes Orgánicas...» (Beneyto, 1975: 225).

Serà a través de Raimon que l'editor de La Magrana, Carles-Jordi Guardiola, s'assabentarà, el 1987, que Fuster té interès a publicar un volum en què es recupere la biografia juntament amb altres textos que ha escrit sobre el cantant. Guardiola enviarà la proposta de l'editorial a l'autor –50.000 pessetes per avançat– en una carta del 14 d'abril, que curiosament tardarà quatre mesos a arribar a l'escriptor, ja que el servei de correus l'havia enviada a Suècia, i no a Sueca.

El 16 d'agost, Fuster tramet la biografia amb els passatges censurats a Guardiola: «Com veuràs, els fragments suprimits per la censura de l'època [...] són d'una innocència notable. De tota manera, em fa gràcia restituir-los al seu lloc». A més, hi afegeix els textos en català que ha escrit per als discos de Raimon i li suggereix que hi incloga l'últim article del llibre *Un país sense política*, «L'altre dia, a Madrid», publicat per la mateixa editorial el 1976. Fuster, que es trobava en la seua etapa de silenci públic (Castellet, 1988: 12), no es va voler encarregar ni del pròleg ni del títol del nou volum, que va deixar a la «discreció» de l'editorial.

D'aquesta manera, va ser Guardiola (carta del 5 d'octubre) qui va triar el títol genèric *Raimon* i va encarregar el pròleg a Josep Maria Castellet. El llibre, en aquesta ocasió, sí que va estar disponible per Sant Jordi. En conseqüència, l'editor va proposar a Fuster una presentació conjunta amb Raimon (carta del 29 de març de 1988), però l'escriptor va rebutjar repetir l'experiència vint-i-quatre anys després (carta del 12 d'abril).

Cal remarcar que la primera versió de 1964 i la de 1988 no són del tot idèntiques. El text de La Magrana de vegades manté solucions de la versió censurada, potser perquè Fuster es va descuidar o perquè li agradava algun matís de la reescriptura que havia hagut de fer-hi. És el cas del sintagma comentat anteriorment, «l'única que en cert sentit valia la pena de presenciar» (1988: 27), o de la fórmula «Del s. XVII ençà», que l'escriptor manté juntament amb la menció a Felip II: «D'ençà

que Felip II hagué decretat allò que el nostre sapientíssim Joan Reglà anomena “la impermeabilització d’Espanya”. Del segle XVII ençà la població intel·lectual rarament ha creuat la frontera [...]» (1988: 44). La recuperació dels passatges censurats de la biografia original constituïa el gran atractiu de l’obra, com destacava Castellet:

aquests escrits de Fuster tenen dues lectures. Una, la primera, la que va ser vàlida en el moment de la publicació de la biografia/estudi sobre Raimon. L’altra, la segona, que és la que s’ha de fer des d’avui, és la del testimoniatge del que cal no oblidar perquè la història no es trenqui en noves o imprevisibles aventures sinistres (1988: 12).

CONCLUSIÓ

Iniciatives com l’editorial Alcides (1961-1965) ens mostren les dificultats que l’edició en català va patir durant el franquisme. El mateix Fuster va ser director literari d’A. C., un projecte que va sobreviure el mateix nombre d’anys que l’editorial de Puig, de 1964 a 1968, i que també va patir la precarietat derivada de la censura i les prohibicions franquistes (Muñoz Lloret, 2022). Els activistes, que sovint no eren editors professionals, podien arruïnar-se, com Puig, que després de la fallida d’Alcides es va retirar al poble d’Orpí per a dedicar-se a l’agricultura.

Com hem vist, elsensors tenien un gran poder dins la repressió cultural propugnada pel règim que cercava exterminar la dissidència a través de la violència física, econòmica, política i cultural (Larraz, 2014: 77). Actuaven com a editors dels textos, però sovint no estaven prou formats per a comprendre’ls ni tenien directrius clares per a prohibir-los. Això ocasionava informes contradictoris, ratllades incoherents amb altres passatges autoritzats i supressions absurdes, com l’eliminació de l’opinió de Fuster sobre una obra de Calderón de la Barca. Els editors i escriptors, que no rebien els informes de censura sinó directament les ratllades, es trobaven totalment desprotegits davant l’arbitrarietat del ministeri públic, ni tan sols podien autocensurar-se amb garanties de no endur-se alguna sorpresa (Larraz, 2014: 83).

A més, com delata l’informe de Ros, l’Estat identificava els autors conflictius com Fuster i els aplicava uns criteris més estrictes. A més de perseguir la crítica a les accions i la moral de l’Estat franquista, elsensors buscaven exterminar la reivindicació de qualsevol llengua que no fora la castellana. Fuster –i molts altres, com el mateix Raimon– en pagarien les conseqüències durant tota la vida. Tanmateix, els llibres de l’assagista i els discos del cantautor prosperarien i els consagrarrien com a símbols nacionals i escriptors reconeguts –de fet, tots dos reberen el Premi d’Honor

de les Lletres Catalanes. *Raimon* va ser un èxit modest, que no va permetre salvar l'editorial Alcides, però va tindre una gran recepció. Una bona prova en són les múltiples propostes que Fuster va tindre de repetir l'experiència en altres llengües i de reeditar-lo en català. La influència de la censura, però, es mantindria fins a la segona edició del 1988, que encara incorporaria canvis que l'escriptor va fer a causa de les ratllades del censor. Ben entrada la democràcia, l'ombra del franquisme continuava sent ben present.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BENEYTO, Antonio (1975): «El ensayo incisivo en Joan Fuster», dins *Censura y política en los escritores españoles*, Barcelona, Euros, pp. 221-226.
- CASTELLET, Josep Maria (1988): «Pròleg», dins *Raimon*, Barcelona, La Magrana, pp. 5-13.
- ESTEVE, Anna (2018): «Des de la perifèria: la construcció d'un símbol a través de la biografia de Raimon, de Joan Fuster», *Zeitschrift für Katalanistik*, 31, pp. 111-122, en línia: <<https://doi.org/10.46586/ZfK.2018.111-122>> [consulta: 01/10/2024].
- FAULÍ, Josep (1964): «Fuster y Raimon», *Diario de Barcelona*, 20 de juny, p. 37.
- FUSTER, Joan (1964): *Raimon*, Barcelona, Alcides.
- FUSTER, Joan (1988): *Raimon*, Barcelona, La Magrana.
- FUSTER, Joan (2005): *Correspondència. Volum cinqué. Joaquim Maluquer i Sostres, 2a part*, València, Tres i Quatre.
- FUSTER, Joan (2023): *Correspondència. Volum vinté. Raimon i altres noms de la Nova Cançó*, València, Tres i Quatre.
- LARRAZ, Fernando (2014): *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*, Gijón, Trea.
- MANENT, Albert (1988): «Puig Quintana en l'acció cultural dels anys quaranta», dins *Solc de les hores. Retrats d'escriptors i de polítics*, Barcelona, Destino, pp. 121-129.
- MARCILLAS, Isabel (2015): «Catalan national identity and popular biographies from Editorial Alcides», dins E. Balaguer, M. J. Francés i V. Vidal (eds.), *Aproximació a l'altre / An approach to the other: Biografies, semblances i retrats / Biographies, resemblances and portraits*, Amsterdam, John Benjamins, pp. 125-131, en línia: <<https://doi.org/10.1075/ivitra.11.15mar>> [consulta: 01/10/2024].

- MUÑOZ LLORET, Teresa (2022): «A.C., una aventura editorial de Joan Fuster», dins F. Carbó, A. Furió i T. Grimaltos (eds.), *Una posteritat de paper. Simposi Internacional Joan Fuster*, València, Publicacions de la Universitat de València, pp. 321-347.
- SALICRÚ-MALTAS, Maria (2024): *Aquesta cançó, no! Cara a cara amb elsensors de la Nova Cançó*, Barcelona, Comanegra.

IL BRAGHETTONE

COL·LACIÓ ENTRE LES DUES VERSIONS

D'ELS LLUÏSOS DE JORDI COCA

Francesco Ardolino

Universitat de Barcelona

UNA PETITA EXPLICACIÓ

Potser el títol d'aquest capítol necessita una breu explicació inicial. La circumstància, fins a un cert punt anecdòtica, per entendre'l és que Jordi Coca va fer una estada d'un mes i mig a Roma, entre abril i maig de 2024. Enmig de les visites turístiques obligatòries a la Ciutat Eterna, també va visitar, religiosament, la Capella Sixtina i en va tornar enfurismat. Quan em va contar les seves desaventures vaticanes (preus, incomoditats, aglomeració de persones, temps reduïts...), per calmar-lo, li vaig explicar la història del *Braghettone* –àlies de Daniele da Volterra– que es va fer famós per haver revestit, públicament, els personatges (de fet, les ànimes) del fresc d'*El Judici Universal* de Miquel Àngel. Va ser una operació de *remake* pictòric marcada per la *prudèria* del Concili de Trento –a partir de *Gen.*, 3, 21: «Fecit quoque Dominus Deus Adae et uxori eius tunica pelliceas et induit eos» («Llavors el Senyor-Déu va fer túniques de pell i va vestir l'home i la dona»)– que es va dur a terme just després de la mort de l'artista, i cal afegir que també les restauracions més recents han volgut mantenir, a tall de testimoni de la mentalitat de la Contra-reforma, les intervencions del Braghettone.

Fet i fet, es tractava d'un cas de censura que potser anava en una direcció oposada respecte al text que aquí s'examina: si en el fresc de Miquel Àngel se sobreposava material, en la nova edició «restaurada» d'*Els Lluisos*, la intenció inicial era de recuperar les formes eròtiques que s'havien eliminat del manuscrit després de la primera redacció. Veurem que les coses no van ser exactament així, però no m'avanço i procediré per ordre.

HISTÒRIA DEL LLIBRE

Aquest estudi no és deutor de cap visita a Alcalá de Henares, sinó més aviat de l'oportunitat de parlar directament amb l'autor per adreçar cronològicament les vicissituds textuais del llibre i traçar-ne la genealogia. Abans, però, hi ha una declaració que Coca va fer a Jordi Malé i que dona llum a tot el context. A la pregunta sobre el seu bateig literari i l'edició inicial del volum, la resposta és força exhaustiva:

De la seva publicació arrenca un altre cercle de relacions i de coneixences. Novament en va ser l'esca en Xavier Fàbregas. Perquè jo havia presentat aquesta novel·la a un premi, però no ho havia dit a ningú. I un dia ell va llegir que un tal Jordi Coca havia quedat no sé si tercer o quart en un premi –diria que era el Sant Jordi, però no n'estic segur. I em va preguntar: «Aquest Coca que ha presentat una novel·la a un premi ets tu?». Quan li vaig respondre que sí, em va dir: «Home, no me n'havies dit mai res!». Me la va demanar i, un cop llegida, em va dir que s'havia d'editar i que la duria a Edicions 62 (Malé 2024: 38).

En realitat, el premi en qüestió era el Josep Pla, no pas el Sant Jordi, però tant s'hi val: a més a més, l'explicació que em va donar quan el vaig entrevistar (Ardolino, 2024) era gairebé idèntica, i vaig insistir-hi per obtenir-ne més detalls. Per exemple, em va revelar que Castellet, al qual Fàbregas havia fet arribar el manuscrit, el va passar a dos lectors –un dels quals era Pere Gimferrer– que en van expressar un judici positiu; en conseqüència, el mateix Castellet va trucar a Coca per dir-li que el publicarien i li va demanar quan de temps trigaria per fer-li arribar l'original «tancat» –i recorda que va fugir d'estudi davant de la pregunta perquè no tenia la mínima idea de què significava l'expressió «text tancat». Fos com fos, en aquesta fase va poder disposar de dos lectors de primera qualitat: Miquel Martí i Pol i Joan Brossa. Els havia conegut perquè, abans d'entrar en l'Institut del Teatre, i també abans del servei militar, va treballar a la Tecla Sala que tenia la seu entre Via Laietana i Casp, a Barcelona, però també en tenia una altra, destacada, a Roda de Ter,

i ell s'ocupava de les comunicacions amb Roda de Ter on el seu interlocutor era Miquel Martí i Pol, que encara no havia arribat a la seva màxima popularitat, però que ja s'havia fet un nom després de la publicació de *La Fàbrica*. En una d'aquestes converses, Coca va manifestar-li la seva dèria per la creació literària, tot i que li va confessar que la seva llengua d'escriptura era el castellà. Tant Martí i Pol com, en un segon moment, Joan Brossa van insistir perquè se'n passés al català. De fet, va canviar d'idioma una mica per aquestes empentes diguem-ne «ideològiques» que rebia, una mica perquè, una vegada traslladat a Madrid durant el servei militar, va patir una forma d'alienació lingüística i es va adonar que no podia escriure cartes a la família en castellà.

Sigui com sigui, era natural que en aquestes primeres passes no se sentís segur amb la llengua, i va demanar a Martí i Pol que donés un cop d'ull al manuscrit abans d'enviar a l'editorial el «text tancat» que li reclamaven. El poeta va proferir el seu veredictes i també li va dir que li semblava que la puntuació era molt estranya, gairebé respiratòria –potser ara podríem substituir aquest adjectiu amb «rítmica»– i, per això, li aconsellà que no la modificqués i que fins i tot impedís als revisors que la modificuessin per normalitzar-la. Per l'altre cantó, Brossa va donar-li el seu vistiplau, tot i les reticències que tenia respecte al gènere novel·lístic.

Passem així a l'enviament a la censura i a la resposta que en va arribar. La primera impressió que en va tenir l'autor –i amb ell el seu editor– era que no hi havia cap esmena que atemptés contra l'estructura de la novel·la: els canvis que li havien assenyalats tocaven, en la quasi totalitat dels casos, aspectes eròtics o expressions vulgars que resultaven si més no prescindibles. Així que van acceptar ràpidament la versió censurada per publicar-la com més aviat millor. D'altra banda, amb un èmfasi una mica exagerat, ja havia declarat pocs mesos abans a Pi de Cabanyes i Graells (1971: 264) que fins a aquell moment no havia tingut problemes de censura, «però en tindrè quan es vulguin publicar *Els Lluïsos*».

LA SEGONA VERSIÓ

Si ens traslладem un quart de segle després a la seu de Destino, veurem la segona part d'aquesta història. El 1992 Coca va guanyar (ara sí) el premi Josep Pla amb *La japonesa*, el llibre que, sens dubte, va ser el més exitós, pel que fa a les vendes, de tota la seva carrera. Havia esdevingut autor de la casa i, per això, Andreu Teixidor tenia la idea de publicar alguna altra cosa seva: Coca li havia lliurat una *nouvelle*, *Louise: un conte sobre la felicitat*, i Teixidor li va preguntar si tenia alguna

altra cosa preparada. Com que encara no havia acabat la redacció de *L'Emperador*, li va proposar una reedició d'*Els Lluïsos* amb la intenció de tornar el text a la seva redacció original: encara en tenia un exemplar manuscrit que va deixar a l'editorial per la nova edició i que després ja no tornarà a reclamar. Hi ha un document que ens ajuda amb la cronologia, atès que, abans de la publicació del llibre, el mateix any 1971, va expressar aquest propòsit: «sí, segurament hauré de canviar el títol, perquè tothom es pensa que es tracta dels Lluïsos de Gràcia. Potser es dirà *Corrent mal temps*» (Pi de Cabanyes i Graells, 1971: 258). Així, doncs, la conversió del títol original en un subtítol no representa un canvi de punt de vista produït durant la dècada dels noranta, sinó que arrossega una decisió prèvia que, tanmateix, no havia tingut temps d'introduir a la primera edició: només després de fer circular el manuscrit entre els seus coneguts algú li va retreure l'ambigüitat del títol i ell va descobrir què eren els Lluïsos de Gràcia i la seva associació. Ara bé, amb aquesta transformació, el títol, inicialment temàtic, adquireix una limitació d'acció temporal («un dia d'aquells estius») de la qual el lector de la primera edició no podia ser conscient.

La reedició és de 1995, però dos anys més tard, just després de la publicació de *L'Emperador*, Andreu Teixidor va vendre l'editorial a Planeta, i el fons de Destino va quedar paralitzat durant anys. Aquesta darrera novel·la va desaparèixer, de forma gairebé immediata, de les prestatgeries dels llibreters, i això explica per què Isidor Cònsul la va reintroduir, l'any 2000, com a segona obra de la Biblioteca Jordi Coca que havia muntat a Proa, al costat d'una Biblioteca de Jaume Cabré i d'una altra de Robert Saladrigas –amb una operació editorial que hauria d'haver merescut més bona sort. Finalment, el 2017 Comanegra l'aprofitaria per fer-ne un nou volum en ocasió dels vint-i-cinc anys de la seva primera publicació.

Però tornem a *Un d'aquells estius (Els Lluïsos)*, perquè hi ha un altre aspecte paratextual important, la presència del pròleg de Guillem-Jordi Graells que ocupa insòlitàment dinou pàgines sota el títol «Jordi Coca, l'artifici de la simplicitat». Graells cerca definicions peremptòries i en troba si més no dues: la de novel·la que ressegueix «la millor tradició realista» (Coca, 1995: 18) i la de «novel·la d'aprenentatge», si bé, puntualitza, es tracta d'un «aprenentatge paral·lel, però: el del personatge que la centra i el del narrador que vol explicar-lo» (Coca, 1995: 18). També s'afanya a desmuntar algunes opinions que havien circulat a la primera aparició del text, com la de «novel·la difícil», potser perquè havia estat llegida com a producte intern d'un conjunt generacional de creacions al qual no pertanyia del tot:

Coca no recorre a un bon nombre de tòpics temàtics generacionals [...]. Així no hi trobem, per exemple, el pes obsessiu de la religió, la naturalesa alienant

de l'ensenyament o la influència creixent de certs *mass-media*, com el còmic o el cinema (Coca, 1995: 21-22).

És veritat, era massa fàcil als anys noranta ironitzar sobre tots els préstecs i influències que els lectors qualificats havien trobat en el llibre, però cal admetre que Graells tampoc no és complaent amb si mateix i que la seva peroració té raó de ser perquè, en recuperar la idea de *simplicitas* del text, dona la resposta a uns dubtes sobre la recepció que el volum havia provocat a l'època: «Com era possible que, entorn d'aquest llibre, s'hagués congriat aquella reputació de dificultat experimental?» (Coca, 1995: 17). D'acord, als anys noranta ja es podia foragitar la visió de la llarga ombra de Terenci Moix com a germà major que condicionava la producció dels joves escriptors emergents dels setanta i, d'altra banda, també havia vingut el moment de reduir una lectura de l'obra massa lligada a la biografia de l'escriptor; i aquí potser cal apel·lar a Jaume Melendres (1976: 15) que pretenia fer d'*Els Lluïsos* un model exemplar de la producció dels autors primerencs, amb el *dictum* que «cada llibre primer ha estat l'expressió catàrtica d'una adolescència trista».

Les rectificacions que demana Graells semblen adreçades, en bona part, cap a l'estudiós que vint-i-dos anys abans va compartir amb ell un díptic de ressenyes a *Serra d'Or* sota el sobretítol «Dues novetats». Sí, perquè mentre Graells s'ocupava d'*El jaqué de la democràcia* de Maria-Aurèlia Capmany, Manuel Jorba (1973) dedicava la seva atenció a *Els Lluïsos* i en farcia la lectura amb referències literàries (Woolf, Joyce, Faulkner, Butor i el *nouveau roman* fins a Joan Brossa). Però Jorba també es va adonar de la barreja de nivells lingüístics que distingeix la narració de Coca i de la importància de les tècniques narratives que s'hi adopten per concloure que l'obra

per llur prou madura conjuminació, és d'una remarcable bellesa; però potser cal dubtar que, per irrepètible, pugui marcar un camí nou a una novel·la catalana de qualitat sostinguda, sense caure en l'exotisme o en la pura pirotècnia, sobretot si l'autor persisteix en el rebuig suïcida de la major part de la tradició literària pròpia (Jorba, 1973: 48).

Una tradició que, però, Coca encara desconeixia (Ardolino, 2024). Fet i fet, la meitat dels noms il·lustres ja els havia explicitats Joan Triadú (1972) el qual, en canvi, aplaudia incondicionalment la publicació, assenyalant-ne, això sí, la dificultat de cara a un lector comú. Val la pena acabar aquest recorregut crític *à rebours* amb una ressenya de Rosa Cabré (1971) força curiosa perquè, per explicar la duplicitat dels Lluïsos, s'adreçava a «*Il visconde [sic] dimezzato* di Italo Calvino». I també perquè la majoria de les observacions dels altres lectors professionals tenen el seu punt

de suport en aquest text de Cabré, tant pel que fa a la llista d'influències possibles, com respecte a les observacions lingüístiques i lexicals, des de l'índex apuntat contra els mots *quelcom* i *llur* (consti que també Jorba, paradoxalment, condemnava l'ús antiquat del possessiu de tercera persona plural per, en canvi, fer-lo servir en la seva ressenya) fins al considerable «nombre de mots castellans» –una crítica, per cert, que es podria estendre a moltes altres obres de Jordi Coca, però que cal interpretar a partir de les seves formes i solucions lingüístiques a la recerca d'un efecte realista.

ANÀLISI

Encara que l'autor juri solemnement de no haver-hi tocat res excepte les parts que corresponen estrictament a la fase de la *restitutio textus*, és impossible acceptar les seves declaracions amb un acte de fe. També podríem aduir que el Jordi Coca del 2024 no és el mateix del 1995 i que el del 1995 no era el del 1971, i fins i tot ens resulta fàcil donar-ne constància. A l'entrevista amb Marta Nadal, quan encara no se n'havia publicat la segona versió, diu que entre les obres del passat, *Els Lluïsos*:

[...] m'interessa fins al punt que la vull reeditar; per això n'he fet una neteja –no solament una revisió–, sobretot en l'aspecte lingüístic, qüestions idiomàtiques, d'estil... També hi he incorporat tot el que va tallar la censura, que va ser molt (Nadal, 1994: 17).

Sigui com sigui, en el moment en què tenim la possibilitat de col·lacionar els dos textos, la qüestió de la persona que està al darrere d'aquestes modificacions esdevé força secundària. Perquè ja ha vingut el moment d'acceptar que, dins la complexa estructura editorial que, de la segona meitat del segle passat fins als nostres dies domina la indústria cultural del llibre, no es pot eliminar la presència d'una figura que s'afegeix a la clàssica tripartició de les *intentiones* (*authoris*, *operis*, *lectoris*) amb què, fins fa poc, havíem delimitat els models d'anàlisi del text:

L'editore diventa quindi «protagonista della trasmissione del testo», [per cui] l'«l'ultima volontà dell'autore» –anche in presenza dell'autore stesso– diventa fatalmente l'«ultima volontà del curatore» e, in caso di assenza dell'autore, o di latitanza del curatore, l'«ultima volontà del redattore» (Italia, 2013: 89).

Ara mirem una mica més a prop aquests canvis. D'una banda, hi ha la inserció de connectors indispensables per evitar salts sintàctics que podrien produir-se en aquestes circumstàncies –i és impossible saber, sense tenir sobre la taula els

manuscrits, quins ja pertanyien a la primera redacció i quins hi han estat afegits en un segon moment amb una mena de talla-i-enganxa postís. De l'altra, és evident que, malgrat la sinceritat de qui parla i recorda les pròpies accions, els resultats davant dels quals ens trobem van més enllà d'unes intervencions mínimes perquè impliquen transformacions més profundes, tot i que moltes podrien haver-se produït en fase d'*editing* i l'autor podria no haver-ne estat del tot informat. I afegeixo aquí un altre aspecte: les que poden semblar modificacions insubstancials, com per exemple la caiguda d'uns parèntesis, en una lectura sinòptica arriba a ser alguna cosa més que unes mera correcció tipogràfica. Ara bé, aquest és un cas extrem ja que Jordi Coca admet que aquesta operació en concret sí que es deu a la seva mà (Ardolino, 2024). Mirem-ne un cas senzill, gairebé al començament:

A més, en sortir de l'escola deien anem al bar de l'àvia, i travessaven el carrer de la Muntanya, llarg, inacabable, el col·legi de monges i el bar de l'àvia d'en Lluís. (El carrer de la Muntanya semblava molt més curt i estret. Algú havia posat taulells nous i havia canviat la marca de cervesa, però, això sí, el mateix empedrat, els mateixos fanals, les porteries estretes, no tan fosques, el tramvia ja no hi era però s'hi veien les vies tapades a trossos amb quitrà, etcètera; quan hi passà amb el cotxe sentí perfectament com tot s'havia reduït i a poc a poc, volenterosament, mirà de reconèixer-ho encara que no li ho va dir: «Em sembla més estret i menys fosc.») (Coca, 1971: 9-10).

A més, en sortir de l'escola deien anem al bar de l'àvia, i creuaven el carrer Capella sense asfaltar, el carrer de la Muntanya, llarg, inacabable, passaven pel col·legi de monges i pel bar de l'àvia d'en Lluís. De totes maneres, el carrer de la Muntanya semblava més estret que uns anys enrere, algú havia canviat les vidrieres més velles i havia enganxat a la paret uns anuncis metàl·lics de cerveses; però, això sí: continuava havent-hi el mateix empedrat; els mateixos fanals; les porteries estretes, potser no tan fosques; el tramvia ja no hi era, però s'hi veien les vies tapades a trossos amb quitrà, etcètera (Coca, 1995: 31-32).

Un altre exemple de col·locació/remoció dels parèntesis:

Allò era el que cadascú havia passat. I aquí, en aquest carrer, diuen, tingué lloc el més cruent de la vaga. Ací mateix bolcaren el tramvia (i en aquesta foto —era un abric molt vell— era bufó, oi? A la gatzoneta, tenia el braç estirat i el voltaven molts coloms; en tenia a l'espatlla esquerra i a la mà dreta. Tot és el mateix però amb l'abric nou) i van ferir d'un cop de pedra la senyora aquella que després es va morir (Coca, 1971: 19).

Allò era el que cadascú havia passat. I aquí, en aquest carrer, diuen, va tenir lloc el més dur de la vaga. Aquí mateix va bolcar el tramvia i van ferir d'un cop de pedra la senyora aquella que després es va morir (Coca, 1995: 45).

I encara més, sense sortir d'aquest episodi:

Els agents s'enfrontaren a la multitud, però tres cotxes eren pocs. (En el fons és molt millor així, pensà, que hagués callat; és ella qui té la raó.) Les muntanyes eren a la vora i el sol picava perquè, si bé no gaire altes, privaven el barri d'oreig; sols quan venia de la mar feia una mica de fresca (Coca, 1971: 21).

Els guris s'enfrontaren a la multitud, però tres cotxes eren pocs. El sol picava fort perquè una muntanya no gaire alta privava tot el barri del vent, menys quan venia de la mar; si el dia abans havia plogut les façanes i les taules es veien netes, i la muntanya perfectament dibuixada, amb colors clars, definits, i aleshores no feia tanta calor (Coca, 1995: 47).

En la primera versió, l'ús dels parèntesis és estratègic, programàtic o, si més no, pragmàtic: assenyala la intervenció de distanciament del narrador o també de desdoblament del personatge que explicita el que va pensant; és a dir, són unes expressions que ens imaginem estructurades racionalment, però que encara no s'han produït oralment en fase de *parole*, per dir-ho saussurianament. Aquestes caigudes tipogràfiques –que no es realitzen sistemàticament– sovint impliquen la desaparició de frases senceres i redueixen el caràcter dialògic que la primera edició mantenia de forma gairebé obsessiva al llarg de la narració; de passada caldrà observar que, paradoxalment, el títol ha fet el camí contrari perquè ara indica el lligam entre la nova i la vella publicació a través de l'ús dels parèntesis.

Ara bé, quines foren les parts afectades per la censura i després reintegrades? Quin aspecte tenien i com tornarien a configurar el llibre en la versió de 1995? Una visió general de les derivacions eròtiques o vulgaritats ens traurà de dubtes. Em quedo en les primeres pàgines del llibre:

Tenia ganes de pixar, tenia set li feia mal el cap, el coll, els peus [...]

Fins que el pare no li deia: vés-te'n, si vols, però no diguis a la mare que m'has vist aquí, ell es quedava quiet i encara que en Lluís el cridés no s'hauria mogut (Coca, 1971: 11-12).

Comparem això amb la nova edició (les cursives són meves):

En Lluís tenia ganes de pixar, tenia set, li feia mal el cap, el coll i els peus, *la puta que els ha parit* [...]

Fins que el pare no li deia: *vés-te'n*, si vols, però no diguis a ta mare que m'has vist aquí, ell es quedava quiet *encara que es pixés a sobre* o que en Lluís el cridés, no s'hauria mogut per res del món (Coca, 1995: 34).

I també:

Ahir no et vaig veure. No. De vegades passava algú que els coneixia i els miraven i ells també (Coca, 1971: 13).

Ahir no et vaig veure. No, vam anar a comprar. Tu et tornaràs una nena. *Sí, per la part dels collons. Que t'ho expliqui el pare del Perico què és ser maricon*. No ho sé. De vegades passava algú que els coneixia i els mirava (Coca, 1995: 38).

En fi, aquí parlem realment de supressions mínimes (si és que n'hi ha hagut) que tampoc no atenuen el to violent dels discursos. Ara bé, si fem un pas endavant, tant en la tria de les pàgines com en les argumentacions, i entrem dins les qüestions més estrictament sexuals, les variacions no són pas més significatives:

[...] però per fi, tombat de sobines va separar les cames i no va fer res més per treure's la mare d'en Lluís del cap, ans forçava una situació que havia estat casual per fer-la llarga i provocada; i aquella nit i d'altres nits *va masturbar-se* pensant en la mare d'en Lluís (Coca, 1971: 82).

[...] però per fi, tombat de panxa enlaire, va separar les cames i no va fer res més per treure's la mare d'en Lluís del cap, més aviat al contrari: mirava d'inventar-se una situació que, partint d'aquells moviments casuals, els allargava tant com podia *mentre es tocava fins a l'estremiment* (Coca, 1995: 117).

La veritat és que en alguns casos la segona versió resulta més eufemística i menys violenta respecte a la duresa de la primera. O quasi indiferent, com quan en Lluís cerca l'altre Lluís, que està amb la seva germana, i els troba «tots dos estirats al llit quasi despullats» (Coca, 1971: 83) mentre que, cinc lustres més tard, si bé la parella manté la mateixa posició, hi ha un afegitó que substitueix la nuesa dels dos personatges amb l'especificació «i la Carme amb les faldilles arremangades» (Coca, 1995: 118).

Una altra cosa, naturalment, és que, quan els altres nens «li varen dir que havien vist el seu pare amb una puta, i un altre home amb una altra puta» (Coca, 1971: 99) el text es trenqui així, una mica *ex abrupto*, passant directament a la reacció d'en Lluís. En la lliçó més recent, ben al contrari, (re)apareix una consideració final que ornamenta la imatge i li dona el sentit transgressor sense el qual no tenia

sentit parlar de l'altra parella: «li van dir que havien vist el seu pare amb una puta, i un altre home amb una altra puta, tots quatre a la mateixa habitació» (Coca, 1995: 138-139).

I, per no sortir de l'espai d'aquesta vintena de pàgines, també sembla remetre a un cert sentit de la decència el canvi d'edat d'una noia-amant del pare d'en Lluís (potser caldria especificar: d'en Lluís «ric»), tot i que sospito que també es podria capgirar aquesta observació i afirmar que Coca, l'any 1995, li rebaixa espontàniament els anys. Sigui com sigui, «Deien que la dona era molt jove, que no tenia més de vint-i-cinc anys i que l'havia coneguda quan encara no en tenia vint» (Coca, 1971: 88) esdevé «Deien que la dona ho sabia, també deien que la noia era molt jove, que no tenia més de vint-i-dos anys i que l'havia coneguda quan encara no en tenia vint» (Coca, 1995: 124).

Malgrat tot, si ens quedem en aquestes porcions de text, la pregunta que hauríem de formular-nos seria més aviat com és possible centrar en el tema de la censura una relació entre aquestes dues edicions quan ens adonem que, a un petit diàleg que en el text de 1995 tanca el capítol que acabo de citar li correspon, a la versió de 1971, més d'una pàgina de continuació amb descripcions de la família i desigs eròtics d'en Lluís, «que hauria volgut ser Clark Kent per a tornar-se Superman i mirar de tan lluny el cos nu de la senyora Marta» (Coca, 1971: 90). (Vindrien ganes de corregir Graells respecte a la indiferència de l'autor cap al còmic, però la frase de Coca és l'excepció que confirma la regla; altrament, també desapareix de l'edició més recent de l'obra.)

CONCLUSIONS

La novel·la té un desequilibri palès, tant en l'una com en l'altra edició atès que els dos Lluïsos no són tractats de la mateixa manera, i potser és per això que el relat no arriba a configurar-se com un territori del doble. Però això no en minva ni la inquietud ni el desconcert que la història pretén causar en els lectors. L'operació «cosmètica» de la segona edició no ens mostra una mutació substancial ni ens revela un model narratiu frustrat a causa de la censura que, en aquest cas, sembla haver treballat com si diguéssim d'ofici, sense posar-hi una passió especial i limitant-se, tal com ho ha reconegut Jordi Coca, a apuntar l'índex contra parts insignificants, expressions mínimes i poques paraules aïllades. Davant de l'absència del manuscrit amb les notes de censura, és difícil saber quins canvis es deuen a l'autor i quins a les persones implicades en la tasca editorial, però això poc importa: la lògica que

ha conduït a aquestes transformacions es mou dins uns paràmetres lligats a unes simplificacions generals (fins i tot de caire tipogràfic i visual) i a una reducció del llenguatge anàrquic, barroer –però també fascinant per la seva actitud dantesca– en un model de llengua més uniforme i submís a l'estàndard. Tot això porta inevitablement a una rectificació de la meua hipòtesi inicial: l'operació que Coca aporta a aquesta reedició no és exactament una còpia al revés de la feina del Braghettone, sinó una revisió general basada en criteris d'un autor que tenia gairebé el doble de l'edat de quan, el 1971, va aparèixer el text d'*Els Lluïsos* i hi aplica objectius i idees narratives que ja no corresponen a una voluntat revengista contra la censura, sinó que, de tant en tant, fins i tot es pot permetre de suavitzar algun element trencador, i no necessàriament sexual, de la primera versió per normalitzar la nova recepció de l'obra.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ARDOLINO, Francesco (2024): Entrevista gravada a Jordi Coca, 23 d'octubre.
- CABRÉ, Rosa (1971): «Els Lluïsos», *Revista del Centre de Lectura de Reus*, 11, p. 1111.
- COCA, Jordi (1971): *Els Lluïsos*, Barcelona, Edicions 62.
- COCA, Jordi (1995): *Un d'aquells estius (Els Lluïsos)*, Barcelona, Destino.
- ITALIA, Paola (2013): «*Editing*» *Novecento*, Roma, Salerno editrice.
- JORBA, Manuel (1973): «Dues novetats. *Els Lluïsos* de Jordi Coca» *Serra d'Or*, 162, p. 48.
- MALÉ, Jordi (2024): *Jordi Coca. Mirar endarrere per anar endavant*, Barcelona, Institut del Teatre.
- MELENDRES, Jaume (1976): «Mirant endavant amb pànic», *Tele/Expres*, 21 de gener, p. 15.
- NADAL, Marta (1994): «Jordi Coca. Paisatges interiors» [entrevista], *Serra d'Or*, 409, pp. 16-19.
- PI DE CABANYES, Oriol, i Guillem-Jordi GRAELLS (1971): *La generació dels 70*, Barcelona, Pòrtic.
- TRIADÚ, Joan (1972): «Del mestratge de Pedroló al descobriment de Jordi Coca», *Serra d'Or*, 152, pp. 37-39.

LA CENSURA EN *DE MICA EN MICA S'OMPLE LA PICA*, DE JAUME FUSTER

Gonçal López-Pampló
Universitat de València / IIFV

LA CENSURA DESPRÉS DE LA CENSURA: LA REPRESSIÓ TARDOFRANQUISTA

Els plans de desenvolupament de 1959 situaven la indústria del llibre entre els sectors estratègics que calia orientar cap a esquemes capitalistes homologables al context europeu més pròxim (Martínez Martín, 2015: 274). Aquest impuls entrava en conflicte amb el sistema de censura que s'havia perpetuat des de 1938, atés que la liberalització econòmica exigia una certa apertura intel·lectual. Altrament, l'activitat es veuria frenada a tota hora i els problemes entre les autoritats i les editorials provocarien una mala imatge que el règim pretenia evitar, tot i la llarga nòmina d'episodis polèmics que s'havien de produir (Larraz, 2014: 326). L'any 1966, després d'un llarg procés (Martín de la Guardia, 2008: 62-63), es va aprovar l'anomenada Llei de Premsa i Impremta, amb la qual es posà fi a la censura prèvia. Aquesta fita, assolida amb Manuel Fraga com a ministre d'Informació i Turisme, no instaurà un entorn de llibertat d'expressió, sinó que va servir per a mantindre els procediments repressius d'una manera més subtil, però igualment insidiosa i arbitrària. Així, les empreses tenien obligació d'enviar al ministeri els exemplars dels llibres ja editats amb un dia d'antelació per cada cinquanta pàgines. Aquest «dipòsit previ» obria un termini durant el qual les autoritats podien avaluar negativament l'obra i

prohibir-ne la distribució (Martín de la Guardia, 2008: 64). Davant d'un risc així, nombroses editorials optaren per una altra fórmula, prevista en l'article 4: la «consulta voluntària». Abans de publicar un llibre, s'enviava el text al ministeri, el qual emetia l'informe corresponent. Per tal de mantindre el simulacre de desaparició de la censura, s'evitaven verbs com ara *denegar* i s'usaven expressions paternalistes com *desaconsellar*:

Simplemente, se «desaconsejaba» a la editorial que lo imprimiera y difundiera, y mediante este eufemismo la censura trataría de demostrar su benevolencia. Al editor le quedaba todavía la posibilidad de presentar un recurso pidiendo que se revisara la lectura y, en algunos casos, conseguía que se autorizara el texto (Cisquella *et al.*, 2002: 56).

Aquest fou, exactament, el cas de la novel·la *De mica en mica s'omple la pica*, de Jaume Fuster, una de les principals aportacions al gènere policíac dels anys setanta i un dels primers *best-sellers* catalans del moment (Broch, 1991: 131). Segons una declaració arreglada per Canal i Martín (2011: 75), l'autor havia concebut l'original per a «La Cua de Palla», d'Edicions 62, però la col·lecció va tancar i finalment aparegué en «El Balanci». El mecanoscrit fou presentat per l'editorial el 3 de gener de 1972, segons consta en el registre d'entrada del Servei d'Ordenació Editorial de la Direcció General de Cultura Popular i Espectacles. En resposta a aquesta «consulta voluntària», una resolució signada el 7 de febrer de 1972 pel director general Jaime Delgado Martín —qui tan sols duia tres dies en el càrrec—, indicava que «no es aconsellable la edició de la obra». El 15 de febrer, Edicions 62 va recórrer la decisió amb una petició de «reconsideración», la qual fou atesa el 10 de març. En el formulari corresponent, signat de nou per Delgado Martín, s'aconsellava la supressió dels passatges assenyalats en un total de vint-i-tres pàgines.¹ La novel·la, convenientment esporgada, fou enviada al dipòsit previ el 14 d'abril. Al cap de quatre dies, el 18 d'abril, es va autoritzar la publicació amb la fórmula habitual: «se han cumplido los requisitos de depósito previo a la difusión exigido por el artículo 12 de la vigente Ley de Prensa e Imprenta».² La versió editada de la novel·la —que ha assolit xifres de venda molt considerables al cap de cinc dècades— ha mantingut sempre les mutilacions provocades per la censura.

1. Per raons d'espai, en aquest capítol no podem transcriure de manera exhaustiva tots els fragments marcats pel censor, sinó tan sols aquells que considerem més representatius o rellevants.

2. Tots aquests documents es troben en la capsa número 3 del fons Jaume Fuster de la Biblioteca de Catalunya, el qual hem pogut consultar per a l'elaboració d'aquest estudi.

Tot i que aquesta peripècia no és massa coneguda,³ no es tracta de cap excepció, sinó que exemplifica una pràctica paradigmàtica durant el tardofranquisme. A això cal afegir el zel amb què es van examinar aquelles obres que, com era el cas de Jaume Fuster, feien servir alguns recursos de caràcter matisadament experimental per a vehicular un determinat missatge polític (Larraz, 2014: 309-369).⁴

El cas d'Edicions 62

Edicions 62 va ser una de tantes empreses perjudicades per la Llei de Premsa i Impremta (Cisquella *et al.*, 2002: 69-71). L'ambició per esdevindre una editorial moderna en català, regida per estàndards professionals i amb un catàleg i un disseny innovadors (Guillamon, 2012: 30-33) ja era, en si mateixa, una aposta sospitosa. A això cal afegir l'exili forçat de Max Cahner, un dels seus promotors, l'estiu de 1964.⁵ No és gens estrany, doncs, que l'editorial patira una de les conseqüències més perniciososes de l'aplicació de la llei: en entrar en vigor, s'exigia la inscripció de totes les empreses en un registre de nova planta; si no es presentava la informació requerida i no es complien determinades condicions, es denegava el número de registre i l'editorial no podia continuar amb l'activitat. Edicions 62 no es va veure obligada a tancar, però es va trobar, durant vora sis anys, en una situació d'indefinió que li provocà nombrosos entrebancs, els quals se sumaren, al final de la dècada, a una gravíssima crisi interna i sectorial.⁶ La denegació sistemàtica del número de registre constituïa una estratègia de dilació que obstaculitzava el treball de l'editorial i que,

3. El mes de març de 2003, la Biblioteca de Catalunya va organitzar una petita mostra al voltant de l'arxiu de Jaume Fuster, que la seua vídua, Maria Antònia Oliver, hi havia dipositat la tardor de 2002. Tot i que estava documentat, fou llavors quan es va poder accedir al mecanoscrit mutilat i a l'expedient administratiu conservat per l'autor (Bonada, 2003). Més tard, s'han ocupat del cas Hout-Huijben (2015: 226-227) i Martín Escrivà (2018: 47-48).

4. En aquest capítol posarem l'accent en l'ús –relativament innovador– dels paratextos per a construir un discurs paral·lel sobre la dimensió política de la novel·la policíaca. En canvi, no analitzem altres aspectes narratològics que també suggereixen aquest caràcter experimental, com ara el monòleg interior.

5. Amb Josep Maria Castellet acabat d'incorporar a la direcció literària, Cahner –de nacionalitat alemanya– fou expulsat per la seua activitat «rojo-separatista». Entre les «proves» que l'incriminaven, la policia va incloure la propaganda de llançament de «La Cua de Palla», que va confondre amb pamflets d'un hipotètic grup clandestí (Muñoz, 2006: 170).

6. Al voltant de 1969, la situació financera d'Edicions 62 arribà a ser crítica. D'una banda, el projecte de la Gran Enciclopèdia Catalana hagué de ser reconduït per a no condemnar l'empresa a la solsa econòmica; d'altra banda, la distribuïdora Ifac feu fallida, cosa que suposà un sotrac per a bona part de les editorials que publicaven en català. Aquestes circumstàncies es donaren en un moment de crisi del sector després de l'efervescència de la primera part de la dècada (Cornellà-Detrell, 2016: 114-118; Muñoz, 2006: 260). Durant un període de vora cinc anys es rebaixà el nombre de novetats

a més a més, l'obligava a enviar tots els llibres a «consulta voluntària». En aquest context hostil, l'any 1972 la situació es va poder regularitzar d'una manera que revela les pràctiques totalitàries de l'Administració. En octubre, l'empresa va rebre per fi el número de registre, amb el compromís escrit de continuar enviant els llibres a consulta voluntària (Cisquella *et al.*, 2002: 71). Les dades disponibles sobre Edicions 62 i Península (la seua marca en castellà), permeten acreditar trenta-tres casos d'originals que van ser «desaconsellats» i posteriorment publicats, amb canvis o supressions (Cisquella *et al.*, 2002: 186-187). Jaume Fuster no fou l'únic autor en català perjudicat: Manuel de Pedrolo, Oriol Pi de Cabanyes i Biel Mesquida es trobaren en una situació semblant (Cisquella *et al.*, 2002: 110-117). Encara més: entre 1966 i 1975, Edicions 62 va veure completament aturada l'edició de trenta-nou projectes, una nòmina a la qual caldria sumar una quantitat encara major de prohibicions en el cas de Península.

DE MICA EN MICA S'OMPLE LA PICA:

LA DIMENSIÓ POLÍTICA DE LA NOVEL·LA NEGRA

Durant tota la postguerra, el món literari català compregué que la novel·la, el gènere popular per excel·lència, havia de jugar un paper clau en la represa cultural i lingüística. És en aquest sentit que cal interpretar l'aposta per la novel·la negra o policíaca. Amb els referents immediats de Rafael Tasis i Manuel de Pedrolo, i amb l'experiència de la col·lecció «La Cua de Palla» com a punt de partida (Piquer i Martín, 2006: 50-61, 66-78), Jaume Fuster esdevingué un dels principals conreadors del gènere.

En aquest capítol ens centrem en la seua aportació inicial: *De mica en mica s'omple la pica* fou la segona novel·la que va publicar, amb la qual inaugura el *cicle* protagonitzat per Enric Vidal (Piquer i Martín, 2006: 88-89). El deute amb l'experiència de «La Cua de Palla» es fa evident en una de les dedicatòries del llibre (Fuster, 1976: 7): «A Rafael Tasis i Manuel de Pedrolo, que varen tenir la gosadia d'escriure novel·les policíacques en català».

Enric Vidal, el protagonista de *De mica en mica s'omple la pica*, no és cap policia ni investigador privat, sinó una mena d'aventurer sense ofici ni benefici, sempre en els límits de la llei. L'amant de la seua germana Júlia, Andreu Rodergues, li ofereix

i els llibres originals en llengua catalana adquiriren més pes davant de les traduccions (Jané-Lligé, 2016; Muñoz, 2006: 176).

una faena senzilla i ben pagada: conduir un cotxe per diferents ciutats europees i establir-hi una sèrie de contactes. Aviat, Vidal s'adona que el vehicle transporta alguna cosa amagada, però decideix no esbrinar-ho. La investigació personal es desencadena en tornar a Barcelona: Júlia Vidal i Andreu Rodergues han estat assassinats i algú pretén culpar-lo del crim. El fil el conduirà fins a l'industrial Jaume Romagosa i les seues pràctiques corruptes i d'explotació laboral, les quals susciten la protesta dels treballadors i la intervenció de la policia, fets que Vidal testimonia de manera directa. Tot i que al remat podrà aclarir les raons del crim, els responsables no podran ser posats a disposició d'unes autoritats que, en última instància, també en són còmplices.

La novel·la, des d'aquesta perspectiva, adquireix un matís desencantat i se situa en una clara posició de denúncia social, emmarcada dins dels paràmetres de la novel·la policíaca. En paraules d'Àlex Broch (1991: 131), es produeix «una inversió de les claus del gènere a favor d'un plantejament ideològic», cosa que permet introduir «un conflicte de classe representat pels interessos sindicals».

Aquesta dimensió no va passar inadvertida per als censors. A partir dels informes conservats en l'Arxiu General de l'Administració, a Alcalá de Henares, Hout-Huijben (2015: 226-227) ha pogut reconstruir la resposta interna que va suscitar la novel·la. Així, el censor José Mampel Llop assenyalava que es tractava d'una «seria denuncia contra la situación socio-política actual» i associava la figura de Jaume Romagosa amb la de Joan Vilà Reyes, un empresari barceloní implicat en l'escàndol de l'empresa tèxtil Matesa, la qual dirigia. Tanmateix, aquest no era el problema principal:

Pero aún hay más. Entre capítulo y capítulo, el autor intercala textos marxistas que dejan entender que el comunismo es la solución frente a los males que se denuncian en la novela. También abundan las conductas inmorales y un lenguaje excesivamente realista.

Per tot això, dictaminava que la novel·la era «denegable». En canvi, l'informe signat per Francisco Fernández-Jardón era més suau i acceptava la publicació de l'obra sempre que s'eliminaren «las tesis de Marx y Engels, así como la de Brecht» (Hout-Huijben 2015: 227). Com hem vist, però, la novel·la fou desaconsellada en primera instància; quan l'editorial va sol·licitar la revisió de l'expedient, la resposta fou favorable, amb el benentès que calia suprimir els fragments assenyalats, com va succeir.

La censura dels paratextos

Les claus interpretatives de la novel·la estan clarament reforçades gràcies als paratextos del llibre. Si ens centrem en la versió editada, veiem que el primer epígraf –després de la pàgina de crèdits i la portada– és una citació del muntatge *Balades del clam i la fam*, de Xavier Fàbregas i Josep A. Codina,⁸ la qual justifica el títol de l'obra i n'insinua la dimensió política:

De mica en mica s'omple la pica
o si voleu
De gota en gota s'omple la bóta
o si voleu
Els catalans de les pedres en fan pans.

A continuació, trobem un conjunt de vuit dedicatòries. La primera s'adreça al pare de l'autor, qui el va iniciar «en la lectura de novel·les de “lladres i serenos”». La segona inclou la referència a Tasis i Pedrolo. La tercera apel·la a Dashiell Hammett, «el millor autor del gènere». Les dues següents contenen un elogi de «La Cua de Palla»: en primer lloc, Fuster reconeix la tasca de «tot l'equip de traductors» per «la seva aportació a un llenguatge típic de les obres policíacques»; en segon lloc, dona les gràcies a Anna March i Maite Carrasco, d'Edicions 62, per haver-lo ajudat a completar la col·lecció. Tot seguit, Fuster agraeix a Maria Antònia Oliver –la seua parella sentimental– la lectura de les «diverses versions d'aquesta novel·la» i a Francesc Vallverdú, també treballador de l'editorial, «les orientacions lingüístiques» sobre el lèxic de l'obra. La darrera dedicatòria proposa una genealogia del gènere policíac:

I també, per què no?, als personatges de sèrie que més m'han impressionat:
Sherlock Holmes, Arsène Lupin, Sam Spade, Nick Charles, Phil Marlowe,
Mike Hammer, comissari Maigret, Perry Mason i el més gran de tots, Char-
les Auguste Dupin.

Abans de començar la novel·la, Fuster encara inclou un complet «Dramatis personae». Finalment, trobem l'*intertítol* (Genette, 1987: 297) que obri la «Primera part»: «Plantejament: dos morts i un viatge». Òbviament, la segona i la tercera es presentaran amb una fórmula idèntica: «El nus: embolica que fa fort» i «Desenllaç:

7. Gérard Genette (1987: 147) defineix epígraf «comme una citation placée en exergue». A grans trets, els paratextos que susciten el gros de la nostra anàlisi es poden encabir en aquesta categoria.

8. Es tracta d'una obra estrenada a Barcelona l'any 1967 i basada en peces de teatre popular del segle XIX, sotmeses a un procés de resignificació estètica i ideològica.

esclata la violència o qui la fa la paga». Cadascuna d'aquestes parts es divideix, al seu torn, en tres capítols, els quals apareixen numerats, sense cap paratext més (ni intertítols ni epígrafs amb citacions).

A més dels paratextos que acabem de descriure, la versió enviada a la censura⁹ en tenia molts altres, que foren parcialment censurats. L'autor els havia ordenat alfabèticament i els havia intercalat en diferents punts del llibre. En concret, l'apartat *a)* correspon a les dedicatòries i a la llista de personatges, mentre que el *b)* apareixia entre el primer i el segon capítol de la primera part (p. 26). Aquest epígraf no va tornar retallat pel censor, però va desaparèixer en la versió editada. Contenia dues citacions d'extensió mitjana, encapçalades pel títol «Unes notes sobre novel·la policíaca». En concret, n'hi ha una de Salvador Espriu i una altra de *Cultura i literatura*, d'Antonio Gramsci, traduït per Jordi Solé-Tura en la col·lecció «Biblioteca Bàsica de Cultura Catalana», d'Edicions 62. En ambdós casos, s'aborda el caràcter popular de determinats gèneres literaris i la seua relació amb la realitat social.

El següent epígraf, situat abans del tercer capítol (p. 48), deia així: «*c)* Que serveix, després d'haver parlat del gènere, per a parlar de la versemblança d'aquesta història». Hi trobem una llarga citació del *Manual del perfecto investigador*, del comissari Manuel Casal Gómez, publicat en l'editorial barcelonina La Educación l'any 1943. El fragment citat, que cal interpretar en clau irònica, adverteix que la ciutat ha esdevingut atractiva per a determinats «hampones extranjeros», els quals dissimulen la seua condició «llegando incluso a confundirse con las personas decentes».

La mutilació més significativa es produeix abans de la segona part, atés que apareixen ratllats dos fulls sencers (pp. 71 i 72), els quals contenien cinc citacions d'extensió mitjana de Marx i Engels,¹⁰ a més d'una altra de Miquel Bauçà, igualment suprimida. En aquest darrer cas, es tracta d'uns versos de marcat caràcter polític, extrets del seu primer llibre, *Una bella història* (1962):

fan guerres, amnisties, armistícis,
fan mites, ens enganyen, colonitzen, maten negres,
independitzen, fan negocis.

9. A partir d'ara citarem entre parèntesis les pàgines del mecanoscrit conservat a la Biblioteca de Catalunya.

10. Les traduccions provenien del llibre *Teoria econòmica*, de Jordi Solé-Tura, publicat per Edicions 62 l'any 1967 en la col·lecció «Llibres a l'Abast». Heus ací una altra de les obsessions de la censura: allò que es podia permetre en els llibres divulgatius o assagístics no era admissible en les novel·les.

Aquestes citacions s'inclouïen en l'epígraf *d*), en què llegim: «Que serveix per a recordar als lectors que:». La conjunció *que* es repeteix abans de cada citació, cosa que no tan sols aporta cohesió sintàctica, sinó que reforça, per acumulació, la tesi sostinguda per l'autor. Així, per exemple, la darrera frase de Marx i Engels («la història de totes les societats ha estat, fins ara, la història de les lluites de classe») dialoga amb el poema de Bauçà i posa l'accent en la *responsabilitat* dels crims de la novel·la, més que no en la seua *autoria*.

En les pàgines 94, 95 i 96 del mecanoscrit, abans del segon capítol de la segona part, hi havia un altre paratext llarguíssim, amb tres citacions encapçalades per l'epígraf següent: «*e*) Que serveix per oferir els lectors tres exemples dels vincles entre la novel·la policíaca i la política». Potser el censor ho va «perdonar» perquè provenien d'obres anglosaxones que exigien una certa extrapolació (en concret, es tracta de *Collita roja*, de Dashiell Hammett, *Una nit solitària*, de Mike Spillane i *Els culpables tenen por*, de James Hadley Chase).¹¹

Més curiós resulta el cas de Bertolt Brecht —una de les dianes predilectes de la censura (Jané-Lligé, 2016: 93-96)—, esmentat per Fuster abans del tercer capítol de la segona part (pp. 127 i 128), amb un epígraf tan explícit —i provocador— com el següent: «*f*) Que serveix per a citar unes frases de Bertolt Brecht». Resulta inexplicable que el censor deixara sense ratllar aquestes citacions, no només perquè l'informe les assenyalava com un dels elements que calia suprimir, sinó per la seua evident càrrega política. La primera correspon al discurs del Primer Congrés Internacional d'Escriptors per la Llibertat de la Cultura, que conclou amb l'exhortació següent: «Companys! Parlem de les relacions de propietat!». També crida l'atenció que el censor respectara l'epígraf *g*), el qual resava: «Que serveix per parlar de classes socials» (pp. 141 i 142). Ací trobem tres citacions: la primera és del manual *Sociologia*, de Salvador Giner, aparegut també en la col·lecció «Llibres a l'Abast», d'Edicions 62, l'any 1968; a continuació, n'hi ha dues d'*El capital*, de Karl Marx, que incideixen en la reflexió sobre les lògiques de la propietat que travessa transversalment la trama de la novel·la.

En la tercera part del llibre trobem, abans del segon capítol (p. 159), l'epígraf *h*) («Que serveix de reflexió sobre la legalitat i el delict»), on hi havia una altra citació del llibre de Giner.

11. Les novel·les de Hadley i Hammett havien aparegut en «La Cua de Palla» l'any 1968, amb els números de col·lecció 61 i 63, en ambdós casos amb traducció de Josep Vallverdú (Canal Martín, 2011: 369-370).

El paratext anterior al tercer capítol de la tercera part és l'únic que presenta les idees de l'autor sense recórrer a cap citació. Pel seu interès, el reproduïm íntegrament (pp. 184-185):

i) que serveix de desafiament al lector

La novel·la policíaca d'entreguerres va posar de moda una fórmula que augmentava la tensió, el «suspense» o, si voleu, l'enjòlit, del gènere: abans que l'heroi (es digués Ellery Queen o bé Philo Vance) descobrís tota la trama de l'assassinat o assassinats que eren la clau de l'obra, l'autor, abandonat a la seva posició de déu-que-mou-els-titelles, s'enfrontava amb el lector i el desafiava a descobrir qui era el culpable.

Aquesta moda que, afortunadament, sembla haver desaparegut de la novel·la, ha estat aprofitada en ocasions pel cinema: rellotges que indiquen els darrers minuts d'angoixa o enganys similars ajuden a vendre un producte que ja es ven prou bé sense haver de recórrer a trucs d'aquesta casta.

Doncs bé. M'agradaria, en aquesta darrera nota, plantejar, jo també, un desafiament al lector. Però no del mateix tipus que esmentaven més amunt, sinó bastant diferent.

És molt possible que vosaltres ja conegueu al culpable; d'altra banda, ben poca cosa he fet per dissimular-ho als vostres ulls. Però, de totes passades, m'agradaria preguntar-vos, com els autors de la vella escola:

Malgrat que sapiguen qui és el culpable directe dels tres assassinats, fins ara descrits a la novel·la,

~~quina persona o quin organisme, o quina classe social
és el veritable culpable?~~

Res més. Penseu-hi.

Fins on nosaltres hem pogut esbrinar, aquest text havia romàs inèdit fins ara; la censura només hi suprimia el fragment que presentem ratllat, precisament aquell que contenia tota la càrrega política i de denúncia. L'últim paratext del llibre, situat després de la darrera pàgina de la novel·la (p. 200), és una citació del *Manifest del Partit Comunista* que també va tornar ratllada.

En total, veiem que la censura suprimia només dos dels onze paratextos que Jaume Fuster havia previst dins del llibre, i tan sols en retallava un; és a dir, es respectaven els huit restants. Tanmateix, en la versió editada es va eliminar tot, amb l'excepció dels preliminars. Així, el discurs paral·lel sobre la significació política o social de la novel·la policíaca, bastit sobre una suggeridora combinació d'apel·lacions al lector, citacions i argumentacions breus, va desaparèixer del llibre. Ara com ara no disposem de cap document que acredite les causes d'una decisió així. No podem demostrar, doncs, si fou l'autor qui es va inclinar per aquesta mesura dràstica

o si fou l'editorial (caldría pensar en el director literari, Josep Maria Castellet) qui l'animà a operar així. No sabem tampoc si la decisió era purament pragmàtica o si responia a un possible enuig per no poder presentar completa l'argumentació que inicialment acompanyava la novel·la.

LA CENSURA DE LA NOVEL·LA

La desaparició dels paratextos és, de bon tros, el canvi més significatiu que experimentà *De mica en mica s'omple la pica* a causa de la censura. L'acció sobre la novel·la pròpiament dita, però, no tingué efectes tan insidiosos. Si comparem el mecanoscrit enviat al ministeri amb el llibre publicat, ens adonem que l'autor o l'editorial es limitaren a prescindir dels fragments assenyalats pel censor, amb els canvis sintàctics indispensables, sense cap reescriptura o reformulació.

En primer lloc, trobem una sèrie d'intervencions de caràcter moral, efectuades sobre fragments descriptius que expressen la percepció masculina del cos femení, com ara els següents:

La mossa del telèfon em llançà una rialleta de conilla [...] i la faldilla [...] li pujà un parell de centímetres més amunt. Aquesta vegada m'hi vaig fixar. ~~Eren unes cuixes colrades, rodonetes, amb tot el que cal i allí on cal. Eren unes cuixes per a fer-hi virgueries.~~ Se li van enrojolar les galtones, llises, vellutades, sense maquillatge, potser per culpa de la insistència de la meua mirada [...] (p. 11).

Dormia bocaterrosa i ~~mua~~, amb els cabells rossos i llargs esbarriats damunt l'esquena colrada [...] (p. 14).

La seva secretària [...], amb una brusa transparent i ~~uns sostenidors que encara ho eren més i que li feien ensenyar els mugrons~~, em demanà què volia (p. 24).

Duia uns pantalons vaquers i un jersei amb un esquinç a la pitrera que li feia mostrar la sina. ~~No duia sostenidor~~ (p. 175).

En un altre moment, s'evita un eufemisme referit als genitals masculins, mostra potser del llenguatge «excessivament realista» denunciat pel censor Mampel Llop:

—No? Doncs m'han dit que el podria trobar aquí.

—Qui us ho ha dit?

Aquell pinxo m'estava tocant allò que no sona.

—I a vós que s'us en dona? (p. 67).

Lògicament, la retallada s'aplica també quan el terme és explícit: «No, no sóc de la bòfia. Però m'haureu d'explicar ben explicat on *colltons* vau fer l'amagatall...» (p. 106).

La resta d'intervencions aborden aspectes polítics, coherents amb la línia argumental defensada en els paratextos. En moltes ocasions, se suprimeixen les referències al clima de repressió política i policial, com es veu en l'exemple següent: «La policia, si no em busca ja, em buscarà d'aquí molt poc. ~~Tu no saps com van les coses en aquest país~~» (p. 42). En altres moments, el censor procura atenuar la imatge negativa de les forces de seguretat, com ara quan fa desaparèixer un joc de paraules amb l'adjectiu *grisos*, referit a un parell d'agents: «Arribaren sigil·losament un darrera l'altre, *grisos*» (p. 77). L'objectiu de les supressions següents és el mateix:

Els policies acudiren, la mà al cinturó, a punt de treure's la porra o ~~Farma~~ (p. 82).

L'havia d'estovar una miqueta perquè cantés. ~~Me'n recordava d'algun sistema que m'havien explicat companys de curs i que posaven en pràctica els bòfies. Vaig encendre un altre cigarret [...]~~ (p. 170).

En un altre cas, el censor pretén eludir determinats usos sociolingüístics, però es descuida de suprimir la segona referència (que marquem en cursiva), la qual es manté en la versió publicada (p. 80):

El grup d'homes que subjectaven l'Enric Vidal es fongué. El deixaren per terra, malmès. Un rajolí de sang li mig tapava un ull. Es posà de quatre grapes i s'aixecà. Algú parlava per un altaveu, *en castellà*.

–Desallotgeu la fàbrica. Que cadascú torni a casa seva. S'us avisarà amb temps per a reprendre la feina. *Magistratura* ha dictaminat la suspensió temporal de treball. *La reunió que esteu fent és il·legal i el pati és ple d'agents de l'ordre que si no deposeu la vostra actitud provocativa, hauran d'intervenir...*

Reconegué la veu, malgrat que parlés *en castellà*, malgrat la deformació metàl·lica de l'altaveu.

L'exemple que acabem de llegir evidencia que el censor va decidir suprimir oracions o paràgrafs en què es denunciava la situació de les classes treballadores i dels grups estudiantils. A continuació, tenim un cas encara més explícit (p. 81):

~~Et tu que creies que aquestes coses ja no passaven! El que ara està dient aquest home és exactament el mateix que dieu vosaltres a la Universitat, el mateix que escriviu a les parets, als fulls ciclostilats. Fins i tot les paraules són les mateixes. Les paraules, Enric, però no el to, no la desesperació del to. Et~~

sents frapat per aquestes paraules, per aquest to de veu, però t'és ben igual: Amagues la sorpresa i t'esmunys cap a la sortida de camions. Penses: ja s'ho faran. No, no t'afecta. Ans al contrari: n'estàs satisfet. Totes aquestes raons que et recorden la teva època abandonada d'estudiant de farmàcia, et diuen, també, que la policia no et busca, que no eren per a tu els jeeps sigil·losos, la renglera d'homes d'uniforme, les veus que t'encalçaven passadís enllà. No, mentre ells discuteixen, mentre el portaveu dels treballadors parla de la injustícia que suposa que tanquin la fàbrica i que la els deixin al carrer, tu...

En definitiva, el gros de les intervencions del censor es produeix en els fragments que testimonien el clima repressiu i corrupte propi del moment, com demostra la tria de passatges que transcrivim a continuació:

Esclatà una tempesta de crits. [...] L'Enric Vidal apressà el pas cap a la sortida. El desgavell de veus es barrejà amb el so agut dels xiulets. La porta era tancada. Ara se sentien els patacs secs, crits de dolor, consignes de resistir: Feu girar el forrellat. La nau de la fàbrica s'havia convertit en un camp de batalla. La porta s'obrí i l'Enric Vidal sortí a l'exterior. (pp. 81-82)

Que en Romagosa està ficat en negocis bruts? I què? Ja fa temps que ho sabem això. Però a Magistratura no els interessa (p. 85).

—Què vols dir? És que vosaltres, o qualsevol diari, no podria publicar tot l'afer?

—Nosaltres, vull dir la premsa, si arriba l'ordre de no fer-ho, no ho farem. Ja ha passat altres vegades. Però jo li conec enemics. Enemics polítics tan forts com ell... (p. 131).

—En Romagosa va presentar els llibres i va poder demostrar que l'empresa hi perdía calés. I una mè, que n'hi perd. Els llibres no eren bons. Res no és bo; en aquest cony de país... I ara ens foten al carrer. Una indemnització de tres rals i busca't feina. Com si la cosa estigués per trobar-me (p. 180).

Cada vegada hi havia més homes. No tots eren de la fàbrica. N'hi havia d'altres fàbriques, de totes les fàbriques de Barcelona. Se'n preparava una de grossa. I jo recordava aquells temps d'universitat i les corregudes i els jeeps i les esbatussades... (p. 182).

Quan se sentiren les sirenes hi hagué un moment de recul, com de por. Però només durà uns instants. Tancaren files, s'agruparen. I començaren a cridar. Fou tràgic. Els jeeps els encerclaren. Hi havia més d'un centenar de policies. I n'arribaven més. (p. 197).

—I què me'n dieu? Sort que la policia ha arribat a temps...

—N'han enxampat molts?

=Dues dotzenes, a tot estirar. La majoria de la fàbrica d'en Romagosa. Pobre home, no li faltava més que això: un expedient de crisi i una vaga obrera. No sí ja ho dic jo que tornem als temps d'abans de la guerra. En Martí xerrava amb un home alt, ben vestit [...] (p. 199).

CONCLUSIONS

L'examen de la documentació conservada en el fons Jaume Fuster de la Biblioteca de Catalunya permet constatar en quins termes es va produir la intervenció de la censura sobre *De mica en mica s'omple la pica*. Tot i ser poc conegut, es tracta d'un cas paradigmàtic dels procediments repressius i de les dificultats que van experimentar durant el tardofranquisme empreses com ara Edicions 62. Els fragments suprimits en la novel·la responen a dues de les obsessions clàssiques delsensors: el sexe i la política.

Encara que no hem pogut esbrinar la raó concreta, en la versió publicada es van retallar, sense més, els elements assenyalats. Potser era l'opció més adequada per a guanyar temps, ja que les supressions no alteraven el sentit de la novel·la. En canvi, sí que es va produir un canvi molt significatiu en la proposta a causa de l'eliminació total dels paratextos abans analitzats. Si bé la censura n'havia suprimit dos i tan sols havia intervingut en un més, l'edició del llibre renuncia a aquest recurs, amb comptades excepcions, cosa que fa desaparèixer una rica línia argumental sobre la dimensió política de la novel·la policíaca.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BONADA, Lluís (2003): «Jaume Fuster abans de Jaume Fuster», *El Temps*, 976, pp. 86-89.
- BROCH, Àlex (1991): *Literatura catalana dels anys vuitanta*, Barcelona, Edicions 62.
- CANAL, Jordi i Àlex MARTÍN (2011): *La Cua de Palla: retrat en groc i negre*, Barcelona, Alrevés.
- CISQUELLA, Georgina; José Luis ERVITI i José A. SOROLLA, (2002): *La represión cultural en el franquismo. Diez años de censura de libros durante la Ley de Prensa (1966-1976)*, Barcelona, Anagrama [1a ed.: 1977].

- CORNELLÀ-DETTRELL, Jordi (2016): «El terratrèmol de les lletres catalanes»: traducció, censura i mercat del llibre en català als anys 60», dins L. Vilardell (ed.), *Traducció i censura en el franquisme*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 97-126.
- FUSTER, Jaume (1976 [1972]): *De mica en mica s'omple la pica*, Barcelona, Edicions 62.
- GENETTE, Gérard (1987): *Seuils*, París, Éditions du Seuil.
- GUILLAMON, Julià (2012): *El compromís pop. Els primers anys d'Edicions 62*, Barcelona, Edicions 62.
- JANÉ-LLIGÉ, Jordi (2016): «La traducció de narrativa dels anys 60 i la censura», dins L. Vilardell (ed.), *Traducció i censura en el franquisme*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 75-96.
- LARRAZ, Fernando (2014): *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*, Gijón, Trea.
- MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex (2018): *Jaume Fuster, gènere negre sense límits*, Barcelona, Alrevés.
- MARTÍN DE LA GUARDIA, Ricardo (2008): *Cuestión de tijeras. La censura en la transición a la democracia*, Madrid, Síntesis.
- MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A. (2015): «El capitalismo de edición moderno. Las empresas editoriales: negocios, política y cultura. Los años sesenta», dins Jesús A. Martínez Martín (dir.), *Historia de la edición en España (1939-1975)*, Madrid, Marcial Pons, pp. 273-328.
- MUÑOZ LLORET, Teresa (2006): *Josep M. Castellet. Retrat de personatge en grup*, Barcelona, Edicions 62.
- PIQUER, Adolf i Àlex MARTÍN (2006): *Catalana i criminal. La novel·la detectivesca del segle xx*, Palma, Documenta Balear.
- HOUT-HUIJBEN, Lidwina van den (2015): *El rojo crítico. Expansión de la literatura catalana bajo censura (1962-1977)*, Groningen, Rijksuniversiteit Groningen.

LA CENSURA EN EL TEATRE INDEPENDENT VALENCIÀ

CAP A UN TEATRE INVISIBILITZAT O MUTILAT

Ramon X. Rosselló

Universitat de València

INTRODUCCIÓ

En aquest estudi tenim com a objectiu rastrejar la informació disponible sobre els efectes de la censura en l'activitat dels grups (i autors) que conformaren el denominat teatre independent valencià.¹ El fenomen del teatre independent coincideix als diferents territoris de l'estat, encara que amb cronologies no del tot idèntiques, en un període en què estava activa la censura del règim franquista.² Atesa la gran quantitat de grups i d'espectacles, ens centrarem en certs casos concrets que feren servir la llengua catalana.

No tenim com a objectiu l'estudi dels expedients de censura d'obres concretes destinades a l'escena o a l'edició. Tampoc no atendrem les estratègies discursives per evitar al·lusions directes a la realitat o a determinats referents —que podrien encabir-se dins el camp de l'autocensura.³ Centrarem l'interés en les trajectòries

1. Sobre el teatre independent valencià, vegeu Rosselló (1997) i Herreras (2000).

2. El 1978 es va publicar el Reial decret 262/1978, de 27 de gener, sobre llibertat de representació d'espectacles teatrals, que entrà en vigor el 4 de març de 1978, any en què es dona per acabada l'etapa del teatre independent valencià, tot i que encara continuà un sistema de qualificació per edats (Muñoz, 2005: 409). Sobre la censura teatral podeu veure també Feldman i Foguet (2016).

3. Vam tractar aquest assumpte, des de la idea d'un teatre «en clau», a Rosselló (2000).

escèniques i en els processos de producció, on trobem els tràmits de censura i les possibles prohibicions o supressions, i no tant en el llibre de teatre, encara que en comentarem un cas en la part final. Les dades amb què treballarem ens han arribat, sobretot, com a part del peritext editorial, com ara pròlegs o notes, i de l'epitext públic, com ara entrevistes, crítiques o articles.⁴

Cal dir que el tema de la censura ha estat poc estudiat en el teatre valencià, tot i que era considerat, de manera breu, pel que fou un treball pioner sobre el teatre independent, quan estava encara en marxa i del qual formava part l'investigador. Així, el 1977 Juli Leal va presentar a la Universitat de València la tesina de llicenciatura *El teatre independent a València de 1960 a 1976*. En aquest treball, dins un apartat dedicat a les «condicions administratives», hi trobem un subapartat sobre la censura (1977: 108-109), en què es presenten, des d'una mirada totalment crítica, algunes dades sobre el procediment que calia seguir a l'hora d'estrenar un text, en què s'afirma sobre aquesta el següent: «organisme repressor feixista, la censura sempre ha tingut com a denominador comú l'arbitrarietat» (1977: 108). A més, Leal cita alguns exemples d'obres que van patir-ne els efectes: «Texts com “El cavaller dels miracles”, de R. i J. LLuis [sic] Sirera, Pense que... del Grup Ballaruga, Dansa de vetlatori, han estat censurats o prohibits, d'altres com “L'hort dels cirerers” han patit esmenes inexplicables, etc.» (1977: 108).⁵

NOTÍCIES SOBRE CENSURA EN ESPECTACLES DEL TEATRE INDEPENDENT

Començarem amb el Centre Experimental de Teatre (CET), grup actiu entre 1968 i 1972, del qual formava part Rodolf Sirera. En la primera entrevista feta a l'autor, a càrrec de Jaume Fuster (*Serra d'Or*, febrer de 1973), a banda d'explicar els orígens de la seua activitat teatral, quan parla dels muntatges inicials del CET, encara fets en castellà, comenta que, després de plantejar «un muntatge de quatre entremesos de Cervantes», van estrenar el 1969 *La Estrella de Sevilla*, de Lope de Vega,

4. A més, hem consultat amb l'Archivo General de la Administración (AGA) l'existència dels expedients de censura de teatre i de censura literària d'algunes obres i autors, amb les dates d'inici i final d'aquests, que en algun cas ha estat una informació rellevant. També hem recorregut a persones implicades per completar certes dades, concretament a Rodolf Sirera, Xavier Oms, Francesc Pérez Moragón, Manel Cubedo, Joan Vicent Cubedo, Joan Muñoz i Remei Miralles.

5. Sabem que Francesc Foguet ha investigat els expedients de censura del Grup 49, com a part d'un treball encara inèdit.

«text muntat ja amb una certa sensibilització política i que només va ser autoritzat per a representacions en *capitales de provincias*» (Fuster, 1973: 53).⁶

A la «Introducció» que R. Sirera escriu per a *La Pau (retorna a Atenes)*, veiem que, encara que de manera indirecta, aquest primer text estrenat en català pel CET va estar marcat per l'acció de la censura. Sirera (1985: 7) explica que «l'espectacle fou proposat al grup, i, com que era una peça curta, aniria acompanyat d'un altre text, aquest de Samuel Bosc, *Figures d'actualitat*».⁷ L'estrena d'aquest tercer espectacle estava prevista per al 17 de gener de 1970, d'acord amb un document intern del CET. Segons Sirera (1985: 8), «ambdues peces van ser començades a assajar a finals de 1969, però, en ser pràcticament destrossada per la Censura *Figures d'actualitat*, vam abandonar momentàniament el projecte».⁸ Així, la impossibilitat de portar endavant aquesta funció amb les dues peces, provocà que durant l'estiu de 1970 Sirera en fes una segona versió, ampliada, la qual fou estrenada el setembre de 1970.⁹ Comprovem, per tant, com la prohibició de *Figures d'actualitat* dona lloc a una reescriptura de *La Pau (retorna a Atenes)* i, després, a un nou text, ja que «dos o tres anys després, seria reescrit pel meu germà amb el títol d'*El cavaller dels miralls*, estrenat per El Rogle a l'UCE de Prada de 1972, i prohibit després a casa nostra» (R. Sirera, 1985: 8).¹⁰

El relat de R. Sirera a Fuster (1973) continua amb la creació del grup El Rogle el 1972, sobre els inicis del qual conta que «durant l'any vam treballar en una sèrie de muntatges que han tingut sempre problemes administratius». Aquestes dades es completen amb les que ofereix J. L. Sirera al pròleg de *Memòria general d'activitats*, on es recorden, a més dels sis espectacles estrenats pel Rogle entre 1972 i 1976,

6. En un document intern del CET, «Informe del Consejo Directivo», de gener de 1970, es donen més dades sobre problemes amb la censura que impossibilitaren dur endavant aquest projecte tal com estava previst inicialment.

7. Samuel Bosc era el pseudònim que feia servir Francesc Pérez Moragón, que no era membre del CET però mantenia una relació d'amistat amb Sirera per haver estudiat junts als Escolapis de València.

8. Sabem per l'AGA que l'expedient de censura es va tramitar durant el 1969 i que conté el «llibreto» de *Figures d'actualitat*, un fet que ens permetria conèixer un text que no conserva l'autor.

9. Sabem per Fàbregas (1984: 158) que «a causa d'una representació [de *La Pau*] que tingué lloc a Sagunt hom li negà el passaport, situació que es perllongarà durant una pila d'anys, ja que a la fitxa que obrí la policia en aquella ocasió s'hi féu constar que havia fet un al·legat en favor de la pau, sense que s'adonessin que es tractava d'una representació teatral».

10. Trobem informació sobre la funció, datada el 20 d'agost, a Fàbregas (1972a: 54): «Més que d'estrena, val a dir-ho, hauríem de parlar de lectura escenificada, ja que causes estranyes a la voluntat del grup impediren la presència de la totalitat dels actors a Prada; i hi faltaren, precisament, l'autor del text, Josep Lluís Sirera, i el director del muntatge, Rodolf Sirera». A la secció de «Fitxes d'estrenes» (Fàbregas, 1987: 257) tenim més dades sobre aquesta funció de Prada. Fàbregas (1975: 60) ofereix un comentari del contingut ideològic d'aquesta obra.

els dos que, malgrat ser muntats, no arribaren als escenaris a causa de la censura. A banda del citat *El cavaller dels miralls*, «per prohibició de la censura, tot i que de la darrera van fer-se dues representacions: una, mig lectura mig representació, a Prada; l'altra, clandestina, en un poble de la Costera» (J. L. Sirera, 1978a: 5-6), hi esmenta una traducció de *La granada*, a càrrec de Josep Lluís. Aquesta obra, sobre la qual J. L. Sirera no dona més dades, segons R. Sirera (Fuster, 1973: 53), era «d'un autor sudamericà, sobre l'exèrcit i la guerra», el periodista i escriptor argentí Rodolfo J. Walsh (1927-1977).¹¹

Quant a espectacles posteriors, van estrenar *Homenatge a Florentí Montfort* al I Cicle de Teatre de Granollers, «la nit del 9 de desembre de 1972» (J. L. i R. Sirera, 1983: 22). De fet, es va estrenar «en substitució d'*El cavaller dels miralls*, que va tenir problemes administratius» (Fuster, 1973: 53).¹² Aquest muntatge també va patir la censura, ja que a la segona edició de l'obra, sobre la qual tornarem més tard, s'explica:

(El text original de l'espectacle pressuposava que, un cop acabat el seu epíleg, havia de descendre [*sic*] del teler una pantalla, per projectar-hi un documental cinematogràfic que fos la contrapartida dialèctica de la visió que del País Valencià havia subministrat el nostre acte d'homenatge.

La censura de l'època, però —parlem de l'any 1972—, va prohibir aquest text, i, en conseqüència, el documental mai no es realitzà [...]) (J. L. i R. Sirera, 1983: 96)

Després d'aquesta acotació, apareix el «Text del documental».¹³ Malgrat aquesta situació, Pérez (1998: 38) comenta que el text censurat del documental final era llegit «per Rodolf Sirera en escena si les circumstàncies de censura li ho permetien».¹⁴

Fora de l'activitat d'aquests grups, tenim l'impacte de la censura en el que podem considerar el text més rellevant d'aquesta etapa de R. Sirera, *Plany en la mort*

11. En una entrevista de 1974 (publicada al maig), a càrrec de José Monleón per a *Primer Acto*, preguntat per la trajectòria d'El Rogle, R. Sirera insistia en els problemes amb la censura. Aquestes prohibicions també són recollides a Bartomeus (1976: 100-101).

12. Si mirem el programa d'aquest cicle, comprovem que en la programació inicial apareix per al 7 de desembre de 1972 *El cavaller dels miralls*. D'acord amb l'AGA, l'expedient fou tramitat entre el 20 i el 31 d'octubre de 1972 i conté el text. Aquesta circumstància ens permetria conèixer una peça que, consultada la família de l'autor, se'ns va comunicar que no es conserva.

13. En una crítica de l'espectacle representat a Alacant (Lacarra, 1974), dins el VII Cicle d'Orientació Teatral organitzat pel grup Alba-70, s'insistia que en l'obra original «había, tras la apoteosis valencianista final, un reportaje cinematográfico en donde de manera muy fría se describía la situación del País Valenciano, su economía y su lengua. Pero no fue permitido».

14. Cal tenir en compte, com també han explicat altres fonts, que una cosa era el text que s'havia de representar i una altra el que en cada funció es feia.

d'Enric Ribera. L'obra va obtenir el II Premi «Ciutat de Granollers», concedit el 16 de desembre de 1972. Segons explicava Fuster (1973: 54):

Afortunadament per a Rodolf Sirera (cinquanta mil pessetes són moltes pessetes) i afortunadament per a nosaltres, perquè hem descobert una gran obra. Però no solament els quatre crítics, jurats i gent de sempre, sinó el públic. Perquè el premi de Granollers patrocina econòmicament la representació de les obres guanyadores.

Aquesta representació, però, fou víctima de la censura, tal com R. Sirera (1974: 25) explicava en una «Nota previa» a l'edició bilingüe que la revista *Pipirijaina* va publicar el 1974. De fet, d'acord amb les dades d'expedients de censura de teatre, el d'aquesta obra té com a data inicial el 1973 i com a data final el 1976. L'estrena, finalment, es feu el 18 d'octubre de 1977 al Festival de Teatre de Sitges pel Teatre del Celobert.¹⁵

El Grup 49, amb Manuel Molins com a director i dramaturg, fou un altre dels grups pioners del teatre independent, del qual es poden rastrejar diferents problemes amb la censura al llarg de la seua trajectòria (1968-1982). De l'etapa en castellà (1968-1974), sabem que *Dies Irae* (1971) va patir la censura i, segons explica Manuel Molins, això va motivar que també es titulés *Balada para un hombre solo* «per camuflar el seu nom original i burlar així la censura» (Rosselló, 2008: 365). Foguet (2019: 16) explica sobre *Dies Irae* que, «després de representar-se clandestinament, perquè l'espectacle fou censurat i perseguit, arribà a Madrid gràcies als contactes del jove Manuel Aznar Soler». També disposem d'informació aportada per Molins (2023) que en aquests anys volgueren representar *La noche de los asesinos* (1965) del dramaturg cubà José Triana (1931-2018), però que la censura ho impedí.

Respecte a les obres en català, a través de la revista *Gorg* (R. Sirera, 1972a i 1972b) es dona a conèixer que el Grup 49 estava preparant durant 1972 el muntatge de *Dansa de vetlatori*. Sabem, pel programa del Cicle de Teatre de Granollers de 1972, celebrat al novembre i desembre, que «Del País Valencià hi haurà només “El Rogle”, de València, doncs al “Teatre Club 49”, d'Alfara del Patriarca, que també havia de venir, no els ha estat permesa».¹⁶ De fet, aquesta obra, en la seua primera versió, no es va poder estrenar fins a la temporada 1974-1975.

15. Foguet (2015) recull la censura d'aquest espectacle muntat a Catalunya.

16. A l'«Enquesta» publicada a *Gorg* sobre el Grup 49 (Sirera, 1972b: 37), en què apareix recollida l'activitat fins al 1972, el grup esmenta «problemes constants amb la totpoderosa “Administració”».

Així mateix, dos espectacles del Grup 49 plantejats durant 1975 i 1976, *Crònica especial* i *Vaixell de boira* (Rosselló, 2004), també van sofrir les prohibicions de la censura, tal com explica Molins al volum *Oratori del nostre temps* (1978), de V. A. Estellés. El text de Molins, motivat perquè *Vaixell de boira* incorporava l'*Oratori per la mort de Víctor Jara* del poeta valencià, explica sobre *Crònica especial* que «la censura, però, va acabar amb aquella tasca, tot prohibint-nos un treball en el qual havíem posat moltes il·lusions» (1978: 49).¹⁷ També *Vaixell de boira* va ser víctima de la censura i, segons Molins (1978: 51), aquesta una «altra vegada no ho va trobar escaient i ens va prohibir totalment l'*Oratori*»;¹⁸ tot i això, l'autor esmenta que l'*Oratori* «va ser representat en una improvisada sessió a Alacant el 17 de maig de 1976, a la Universitat» (1978: 51). Tota aquesta situació portà el Grup 49, segons explicava el programa de mà de la reposició de *Dansa de vetlatori* (Rosselló, 2008: 370-371), a continuar-ne l'activitat amb una segona versió (temporada 1977-78).

Finalment, ens detindrem en *Mort el gos, queda la ràbia*, un espectacle del grup L'Entaulat que simbolitza la fi d'una etapa. Estrenat el 13 d'abril de 1978 al Teatre Micalet de València, amb direcció de Joan Vicent Cubedo, fou un projecte singular quant al procés de creació, ja que estava conformat per un conjunt de peces breus. De fet, es presentà com un «espectacle d'adults de distints autors del teatre independent del País Valencià que han estrenat durant el franquisme». Es tractava de Rodolf Sirera, Josep L. Sirera, Manuel Molins, Manel Cubedo, Joan Vicent Cubedo i dels col·lectius Pluja Teatre, PTV i L'Entaulat.¹⁹ El muntatge comptà amb una repercussió mediàtica important per tota una sèrie de problemes amb les autoritats, que provocaren el retard de l'estrena (del 7 al 13 d'abril) i que, segons s'insisteix en la premsa, motivaren una «autocensura» per tal de poder estrenar l'espectacle. Entre els relats d'aquesta situació aportats per diferents mitjans, recorrem a les paraules de L'Entaulat per a *El poble valencià* (Dolç, 1978: 22):

Nosaltres vàrem enviar l'obra al Ministeri, on va romandre vora tres mesos. Al cap de més i mig ens varen contestar que l'obra no presentava cap problema,

17. El text fou editat per primera vegada al volum 1 de *Teatre Complet* (2019) de Molins, on es comenten les prohibicions d'aquests espectacles (2019: 509-510).

18. Junt amb el text de Molins veiem el document del Ministerio de Información y Turismo, datat el 24 de febrer de 1976, en què s'informa de la prohibició de l'*Oratori per la mort de Víctor Jara* (Molins, 1978: 55).

19. Hem pogut accedir al text estrenat gràcies a una còpia conservada per Manel Cubedo. Només la peça de Rodolf Sirera, *Arriba, escuadras, a vencer*, es va publicar —a la revista *Els Marges* (núm. 13) el maig de 1978 i, posteriorment, dins el volum *El Príncep. Històries de desconeguts* (Edicions 62, 1986).

però estaven esperant que aparegués el decret d'abolició de la censura, i per tant no ens la podien qualificar [...].

És llavors que apareix el decret d'abolició de la censura i els hi queda, com a única funció, la de qualificar les obres que hi siguen presentades, per edats, i, cas d'haver-hi conflicte, denunciar-ho al Ministeri Fiscal (segons l'article 2 de la nova llei).

Trucàrem per telèfon i ens van dir que l'obra estava qualificada estrictament majors 18 anys i que, bé que es podia fer, el Ministeri Fiscal havia [fet] la corresponent comunicació que la representació podia incórrer en delictes, doncs s'hi presumia que atemptava el Codi Penal.

Aquesta situació va dur la companyia a múltiples gestions i versions del text que detallen, les quals van comportar la supressió de *Roda la mola*, de Pluja Teatre, «que per la seua temàtica de cap manera es podia representar.²⁰ També que al de Manolo Molins [*Rutas y estrellas o a cavall flastomat el pèl li lluu*] hi havia un personatge que al senyor Governador [...] li semblava que ens podria portar problemes militars» (1978: 23). Aquesta situació va obligar a suspendre l'estrena i «ens dedicàrem a refer el text» (1978: 23). El relat continua amb «anàrem a Governació, on vàrem portar el text una vegada refet, i al cap d'una hora i mitja ens va rebre el Secretari General, que ens comunicà que el senyor Governador ja havia llegit el text, i que, bo i estant en principi bé, no podríem representar aquelles parts ratllades pel senyor Governador» (1978: 23). Però la situació es complicà quan la Junta Directiva de la Societat Coral el Micalet —que segons informació de J. V. Cubedo rebé amenaces— va decidir ajornar l'estrena fins que haguessen vist en privat l'obra. Aquestes vicissituds motivaren un escrit per part de la crítica teatral, en què es deia que «tots aquests fets vénen a demostrar ben a les clares la impossibilitat de construir una societat vertaderament democràtica sense un ple i efectiu exercici del dret a la llibertat d'expressió» (J. L. Sirera, 1978b: 28). El dia de l'estrena, segons Bellveser (1978), el director va interrompre la sessió per informar el públic dels entrebancs que havien patit i va llegir l'autorització del Govern Civil on s'assenyalava l'exclusió del text de Pluja i els reajustaments al de Molins. En tota aquesta situació planava la viscuda amb *La torna* (1977) d'Els Joglars, tal com explicava Monleón (1978: 83):

20. Des de Pluja Teatre se'ns ha informat que l'arxiu de la companyia està dipositat al Centre de Documentació Escènica, on es podria trobar la seua peça. A hores d'ara, no hem rebut resposta sobre si el text prohibit es troba a l'arxiu.

«Casi inútil decir que en los problemas políticos de “Mort el gos, queda la ràbia” [...] contó el desconcierto creado por el consejo de guerra a Els Joglars».²¹

LA CENSURA LITERÀRIA:

EL CAS D' *HOMENATGE A FLORENTÍ MONTFORT* (1972 I 1983)

Cal tenir en compte que durant els anys en què estigué vigent la censura i l'etapa del teatre independent valencià, l'edició teatral va ser escassa. La col·lecció «El Galliner» d'Edicions 62 publicà entre 1972 i 1978 quatre volums amb obres de Rodolf Sirera, sol o acompanyat per Josep Lluís, el primer dels quals fou *Homenatge a Florentí Montfort*. A més, la col·lecció «Teatre» de Tres i Quatre, que s'encetà el 1976 amb *El brunzir de les abelles*, dels germans Sirera, publicà cinc volums fins al 1978. Dels quatre restants dos es vinculen directament als autors del teatre independent: *Memòries de la coentor* (1977), de Juli Leal,²² i *Dansa de vetlatori* (1978), de Manuel Molins. De 1978 és també *Oratori del nostre temps*, de V. A. Estellés, que, ja en aquest moment, pogué ser editat a diferència del que passà amb el muntatge del Grup 49.²³

Homenatge a Florentí Montfort, peça coescrita pels germans Sirera el 1971, es presentà al I Premi de Teatre «Ciutat d'Alcoi», al qual podien concórrer obres escrites en català i en castellà; d'acord amb el crític i historiador del teatre Xavier Fàbregas (1971: 105), membre del jurat, «a proposta del jurat fou creat un premi especial, que s'atorgà el 6 de novembre de 1971».²⁴ Aquest fou el primer text editat d'aquest nou teatre valencià sorgit de l'activitat dels autors del teatre independent i es tracta d'un cas singular, ja que es produeix abans l'edició de la peça que l'estrena.²⁵

21. J. V. Cubedo ens comenta que a totes les funcions assistí algú per tal de controlar que s'ajustaven al text censurat.

22. Espectacle estrenat el mateix 1977 pel grup Carnestoltes (Leal, 2000: 93).

23. Anteriorment, Tres i Quatre havia publicat la versió de *La farsa de misser Pere Pathélin* feta per R. Sirera («Papers bàsics», núm. 2, 1973). Una edició excepcional fou la de *Plany en la mort d'Enric Ribera*, publicada el 1974, en edició bilingüe, per la revista madrilenya *Pipirijaina* (col·lecció «Textos», núm. 6-7). Segons ens comenta l'autor, no recorda que aquesta edició fos sotmesa a «consulta voluntària», situació que les dades sobre censura literària corroborarien ja que no consta en la llista facilitada per l'AGA.

24. El jurat estava format, segons Bordera (1974), per Joan Valls Jordà, Antonio Reverté Cortés, Ricardo Doménech, José Monleón, Xavier Fàbregas, Joan-Anton Benach, Mario Silvestre i Jaime Bordera.

25. Cal tenir en compte que J. L. i R. Sirera (1972: 17) parlen d'una primera versió presentada al premi «Ciutat d'Alcoi» i una segona versió que serà estrenada pel Centre Experimental de Teatre.

L'obra compta amb dues edicions, la primera d'octubre de 1972 i una segona de setembre de 1983, les quals presenten diferències, circumstància que fa palesa l'editorial des de la coberta, ja que l'edició de 1983 incorpora aquest text: «L'obra considerada com el punt de partença del nou teatre valencià es publica per primera vegada, en aquesta segona edició d'El Galliner, en versió íntegra i fidel al text original».²⁶ Les diferències entre ambdues edicions tenen a veure tant amb el text com amb els paratextos. Respecte al primer, sabem que l'efecte de la censura se centrà en la secció denominada «Epíleg» en l'edició de 1972, que incorporava el text del documental no autoritzat per a l'espectacle. Si bé les dues edicions contenen aquesta secció, en comparar-les, veiem un fragment final no present a la primera:

tres milions de persones, silencioses i quietes perquè encara no han pogut aprendre a moure's i a parlar, perquè se'ls ha impedit que tingueren les possibilitats de fer-ho, però que, esteu segurs, no han de restar per sempre en aqueixa situació, quietes i mudes eternament, com les gàrgoles que de dalt de la Llotja observen el paisatge d'una ciutat que dorm (J. L. i R. Sirera, 1983: 101).²⁷

Ara bé, el que resulta interessant és que aquesta «versió íntegra i fidel al text original» va més enllà de restituir-ne un fragment. Per una banda, incorpora moltes acotacions que no eren presents a la primera i, per una altra, en modifica l'estructura.²⁸ A la primera edició l'obra es divideix en dues parts, cadascuna amb dues seccions. «Discursos» i «Sis poemes antològics d'En Florentí Montfort i Bustamante» en el cas de la primera; quant a la segona part, tenim la peça «Oh, dolça barraqueta valenciana» i la secció denominada «Epíleg», que conté la intervenció d'una Veu en off i el denominat «Text del documental». Per contra, l'edició de 1983 presenta quatre parts: «Acte d'Homenatge», que equival a «Discursos», «Recital de poemes», «Oh, dolça barraqueta valenciana» i «Epíleg». I, tot seguit, incorpora una «Addenda», que recull el «Text del documental», que s'inicia amb una acotació que, a més del que hem citat en parlar de l'espectacle, acaba així: «([...]. Tampoc no va ser autoritzada l'edició íntegra del text en qüestió, i, per això, l'ofereim tot seguit a mena de cloenda.) (J. L. i R. Sirera, 1983: 96).

Els canvis, però, van molt més enllà, ja que la primera part incorpora com a final l'«Himne de l'A.D.V.N.T.» (pp. 45-46), mentre que la segona part inclou una

26. A la primera edició apareixia un altre text en aquest mateix espai: «L'obra suposa una visió crítica de la realitat valenciana, enfocada a través de la insuficiència de la Renaixença autòctona».

27. En aquest fragment, atés el temps transcorregut entre les edicions, es passa de dos a tres milions.

28. Sobre la falta d'acotacions i la censura, Sirera ens comenta que «com menys explicacions donàrem del que s'havia de fer a escena, millor».

nota prèvia als poemes adreçat al lector sobre la normativa amb què són presentats (pp. 48-49) i reestructura l'ordre dels poemes. A més, si a l'edició de 1972 la primera part acabava després del recital, en la de 1983 es planteja un «petit descans» (p. 50) abans d'aquest, durant el qual continua l'acció al pati de butaques a partir d'una nova acotació. Respecte a la tercera part també s'incorpora una acotació i una altra nota semblant a la comentada. I, si bé totes dues edicions presenten una secció denominada «Epíleg», a la segona s'incorpora una extensa acotació abans de la intervenció de la Veu en off, la qual acaba amb «FI DE L'ESPECTACLE» (p. 93).²⁹

Per tant, es pot afirmar que la voluntat d'oferir aquesta «versió fidel i íntegra» porta aparellada una transformació del caràcter de l'obra, ja que l'edició de 1983 esdevé un «text-memòria» respecte a la idea de «materials textuals» de la primera, que no contenia, de debò, una representació virtual (Rosselló, 2011). Aquesta circumstància es fa evident amb l'eliminació d'un dels paratextos de l'edició de 1972, «Notes sobre l'Homenatge». Així, en un fragment d'aquest es diu: «Cal tenir en compte que tot el “dossier” Florentí és només que una base de treball, una eina d'investigació. El treball teatral resta encara per fer. Nosaltres vos subministrem aixades i pales... tracteu de fer la soca [...]» (1972: 104). Amb la segona edició es tanca, així, el cercle d'un procés extens en el temps en què s'interrelacionen escriptura, censura, posades en escena i reescriptura. Aquesta darrera reescriptura dona compte de l'espectacle que va poder escenificar *El Rogle* el 1974 i posa en relleu allò que mai no va poder incloure: el documental. Tota aquest periple esdevé un exemple del que Abellán (1980: 62) comenta sobre la influència que la censura dels espectacles tingué sobre l'obra teatral com a llibre.

CONCLUSIONS

Després d'aquest recorregut, i a falta d'aprofundir-hi, podem esbossar algunes conclusions sobre l'impacte de la censura en el teatre independent valencià. Una d'aquestes seria el que al títol denominem «teatre invisibilitzat», és a dir, el fet que determinats espectacles no pogueren arribar als escenaris i només n'hagen quedat «rastres». Ho hem comprovat amb *Figures d'actualitat* i *El cavaller dels miralls*. Curiosament, aquestes obres, la segona una reescriptura de l'altra, van ser preparades

29. Sirera ens ha informat que al muntatge de 1974 presentat al València-Cinema «incloïem una espècie de dansa de la mort, en què participaven tots els personatges, amb el rostre cobert per unes màscares de calaveres», tal com recull aquesta acotació.

per autors que no arribaren a desenvolupar posteriorment una producció en solitari, la qual cosa ens porta a pensar en el pes que aquesta prohibició va poder tenir en les seues trajectòries. En algun cas, com ha ocorregut amb *Crònica especial*, de Molins, per al Grup 49, s'ha pogut, si més no, recuperar el text molts anys després (Molins, 2019).

Si pensem en les trajectòries «públiques» dels grups, aquestes van quedar sotmeses a les autoritzacions, molt sovint amb supressions, o prohibicions, amb espectacles que iniciaren un camí de producció però que no pogueren representar-se, un fet que va incidir en el treball intern dels grups. En aquest sentit, comprovem com l'activitat del Grup 49 es va veure greument impactada en gran part de la seua trajectòria en català, entre 1972 i 1978. Aquesta afectació sobre l'activitat dels grups, com hem esmentat, no deixa de citar-se des de diferents paratextos per part dels damnificats durant aquells anys i amb posterioritat. Un impacte que, sens dubte, cal reconèixer per poder entendre la trajectòria completa (pública i privada) dels grups independents.

Un altre impacte seria el de retardar la recepció de les obres, en tramitacions que s'allargaren en el temps, a més dels canvis que calgué introduir-hi —qüestió que no ha estat objecte del nostre estudi. Aquests retards tingueren repercussions en les trajectòries públiques dels autors. Ho veiem en Rodolf Sirera amb l'estrena de *Plany en la mort d'Enric Ribera*, obra cabdal en la seua carrera, o en Molins, amb *Dansa de vetlatori*, la qual cosa, a més, va fer que el Grup 49 no es presentés en llengua catalana fins a la temporada 1974-1975. Fins i tot, en casos com *Plany en la mort d'Enric Ribera* i *Crònica especial*, dues obres que són construïdes des d'un plantejament teatral ben especial (Rosselló, 2024), podem pensar fins a quin punt el retard o la prohibició no va repercutir en la possibilitat d'aconseguir una major influència en les formes teatrals del moment i en la mirada que s'anava configurant sobre l'escriptura dels autors.

Tot això sense oblidar l'impacte general en els processos de creació i de comunicació teatrals. Per una banda, en la llibertat de creació, tant des de la idea general d'autocensura com des de la concreció dels recursos i models teatrals emprats en un context de censura. Per una altra, en la producció escènica, la representació i la recepció, que, com comenta Santos (2013), en el públic «aguzó su ingenio para captar lo insinuado y no dicho hasta puntos insospechados» i, quant a les empreses o companyies, aquestes foren «víctimas de prohibiciones y sanciones que ahondaban en unas finanzas muchas veces ya de por sí precarias». Sense menystenir que, ateses les circumstàncies concretes, cada funció podia presentar determinades peculiaritats, fins i tot arribar a esdevenir un acte clandestí, sempre pendants, més enllà

dels informes de censura, d'autoritzacions per funció o de la presència d'agents de la repressió als teatres.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ABELLÁN, Manuel L. (1980): *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Península.
- BARTOMEUS, Antoni (1976): *Els autors de teatre català: testimoni d'una marginació*, Barcelona, Curial.
- BELLESER, Ricard (1978): «Sorry...», *Las Provincias*, 15 d'abril, en línia: <https://documentacionescenica.com/banco/archivos/Mort_el_gos_prensa.pdf> [consulta: 15/10/2014].
- BORDERA, Jaime (1974): «Notas sobre los autores, obras y miembros del jurado en las otras convocatorias del I y II Premio de Teatro Ciudad de Alcoy», *Yorick* 64, p. 17.
- DOLÇ, Enric (1978): «Mort el gos, queda la censura», *El Poble Valencià* 17, pp. 22-23.
- FABREGAS, Xavier (1971): «Aquest món de teatre», *Serra d'Or*, 147, pp. 104-105.
- FABREGAS, Xavier (1972): «“El cavaller dels miralls”, de Josep-Lluís Sirera», *Serra d'Or* 156, p. 54.
- FABREGAS, Xavier (1975): «Josep-Lluís i Rodolf Sirera i el nou teatre valencià», *Serra d'Or* 191, pp. 57-61.
- FABREGAS, Xavier (1984): «J. Teixidor, A. Ballester i R. Sirera: *Teatre*», dins J. M. Prado i F. Vallverdú (dirs.), *Història de la literatura catalana III*, Barcelona, Orbis / Edicions 62, pp. 157-158.
- FABREGAS, Xavier (1987): *Teatre en viu (1969-1972)*, Barcelona, Institut del Teatre.
- FELDMAN, Sharon i FRANCESC FOGUET (2016): *Els límits del silenci*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- FOGUET, Francesc (2015): «El teatro catalán y la censura franquista. Una muestra de los criterios de censura de textos destinados a la representación (1966-1977)», *Represura (Nueva época)* 1, pp. 184-215.
- FOGUET, Francesc (2019): «Molins íntegre», dins M. Molins, *Teatre complet 1*, València, Institució Alfons el Magnànim, pp. 11-79.
- FUSTER, Jaume (1973): «Rodolf Sirera, un nou teatre a València», *Serra d'Or* 161, pp. 53-54.

- HERRERAS, Enrique (2000): «Teatre independent: un viatge a algun lloc», dins R. X. Rosselló (ed.), *Aproximació al teatre valencià actual (1968-1998)*, València, Universitat de València, pp. 15-69.
- LACARRA, Concha (1974): «Homenatge a Florentí Monfort», *Pipirijaina* 4, p. 12.
- LEAL, Juli (1977): *El teatre independent a València de 1960 a 1976*, Universitat de València, tesina de llicenciatura.
- LEAL, Juli (2000): «Incidència i presència del teatre francès i italià al teatre independent valencià», dins R. X. Rosselló (ed.), *Aproximació al teatre valencià actual (1968-1998)*, València, Universitat de València, pp. 77-94.
- MOLINS, Manuel (1978): «Acotacions a l'*Oratori per a la mort de Víctor Jara*», dins V. Andrés Estellés, *Oratori del nostre temps*, València, Tres i Quatre, pp. 49-55.
- MOLINS, Manuel (2019): *Teatre complet 1*, València, Institució Alfons el Magnànim.
- MOLINS, Manuel (2023): «Cronologia (aproximada) del Grup 49», *Alfarapèdia*, en línia: <<https://alfarapedia.es/arxiu/cronologia-grup-49/>> [consulta: 30/09/2024].
- MONLEÓN, José (1974): «Entrevista con Rodolf Sirera sobre el teatro valenciano», *Primer Acto* 168, pp. 58-61.
- MONLEÓN, José (1978): «Valencia: *Mort el gos, queda la ràbia*», *Triunfo* 801, p. 83.
- MUÑOZ, Berta (2005): *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censors*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- PÉREZ, Rafael (1998): *Guia per recórrer Rodolf Sirera*, Barcelona, Institut del Teatre.
- ROSSELLÓ, Ramon X. (1997): «Sobre el teatre independent valencià i la nova escriptura teatral», *Caplletra* 22, pp. 217-230.
- ROSSELLÓ, Ramon X. (2000): «Renovació i compromís polític en la literatura dramàtica de la dictadura franquista: entorn a la idea d'un teatre "en clau"», dins F. Carbó, D. Jiménez, E. Real i R. X. Rosselló (eds.), *Les literatures catalana i francesa, postguerra i engagement*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 355-370.
- ROSSELLÓ, Ramon X. (2004): «Vicent Andrés Estellés i la renovació teatral valenciana durant la dictadura franquista», dins F. Carbó, E. Balaguer i L. Meseguer (eds.), *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 217-248.
- ROSSELLÓ, Ramon X. (2008): «Sobre el Grup 49, Manuel Molins i el cicle de l'"altra memòria": a propòsit de *Dansa de Vetlatori*», dins F. Foguet i B. Sansano (eds.), *Teatre, passions i (altres) insolències*, València, Universitat de València, pp. 353-399.

- ROSELLÓ, Ramon X. (2011): *Anàlisi de l'obra teatral*, València / Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- ROSELLÓ, Ramon X. (2024): «Quan la literatura dramàtica s'emmiralla en la música: imitacions intermedials formals en el teatre independent valencià», dins X. Hernández-i-Garcia i G. López-Pampló (eds.), *En altres paraules. La intermedialitat en la literatura contemporània*, Kassel, Edition Reichenberger, pp. 21-50.
- SANTOS, Diego (2013): «La censura teatral en la España del siglo XX: una mirada desde el siglo XXI», *Represura* 8, en línia: <http://www.represura.es/represura_8_febrero_2013_articulo5.html> [consulta: 20/10/2024].
- SIRERA, Josep Lluís (1978a): «El Rogle, cap a un assaig d'interpretació», dins El Rogle, *Memòria general d'activitats*, Barcelona, Edicions 62, pp. 5-12.
- SIRERA, Josep Lluís (1978b): «Mort el gos queda la ràbia, del grup de teatre L'Entaulat», *Cal dir* 55, p. 28.
- SIRERA, Josep Lluís i Rodolf (1972): *Homenatge a Florentí Montfort*, Barcelona, Edicions 62.
- SIRERA, Josep Lluís i Rodolf (1983): *Homenatge a Florentí Montfort*, Barcelona, Edicions 62.
- SIRERA, Rodolf (1972a): «Teatre», *Gorg* 27, p. 40.
- SIRERA, Rodolf (1972b): «Quatre notes sobre Manolo Molins» i «Enquesta», *Gorg* 29, pp. 37-39.
- SIRERA, Rodolf (1974): *Llanto en la muerte de Enric Ribera / Plany en la mort d'Enric Ribera*, Madrid, Pipirijaina/Textos.
- SIRERA, Rodolf (1985 [1a ed. 1975]): *La Pau (retorna a Atenes)*, Barcelona, Edicions 62.

PEDROLO SILENCIAT

APUNTS DE CENSURA EN PASSATGES CATALANISTES

Joana Valentines Cuadrat
Universitat de Lleida

OBJECTIUS PRINCIPALS DE L'ESTUDI

Són abundants les declaracions que constaten les devastadores conseqüències de la censura en Manuel de Pedrolo i, encara més, ell mateix ho reconeixia. Com a mostra, en un dels articles que publicà en *Serra d'Or* (1978), anunciava les abundoses retallades efectuades en el cicle novel·lístic *Temps Obert* (1963-1980). En aquesta línia, confessava: «Extensió? Alguna vegada una sola paraula, com quan no els va agradar el qualificatiu de “collonuda”; d'altres, paràgrafs sencers i fins i tot pàgines» (Pedrolo, 1978: 44).

Més profundament, les connotacions polítiques i sexuals que destacaven en moltes de les publicacions de Pedrolo eren objectius a abatre per part de la censura, i l'autor n'era conscient. En l'entrevista que concedí a Bernat Aurell el 1970 confessava que creia que les seves obres es podien haver rebutjat a causa del seu posicionament ideològic, la revelació de problemes polítics i socials, i per al·lusions sexuals (Pedrolo, 1974: 134).

Considerant les circumstàncies advertides, aquest estudi es focalitza a il·lustrar com va actuar la censura en *M'enterro en els fonaments* (1967), *Els elefants són contagiosos* (1974) i *Viure a la intempèrie* (1974). Per mitjà d'alguns dels passatges censurats més significatius –tots vinculats amb motius polítics específicament relacionats amb

el catalanisme— es pretén posar de manifest com la censura afeblia (o, directament, suprimia) el missatge original que Pedrolo pretenia transmetre.

Com a curiositat, l'autor se'n sentia, d'aquests entrebancs amb la censura. D'això, en deixà constància en l'extensa relació epistolar que mantingué amb Jordi Arbonès. En una carta que data del 27 de desembre de 1967 —parlant a propòsit de les nombroses supressions que hagué d'efectuar en *M'enterro en els fonaments* (1967)— compartia les contundents afirmacions següents: «cada cop que em trobo en aquesta situació se'm presenta un problema de consciència, però al capdavall sempre m'he de dir menys servei faria si, per un excés d'escrúpols, deixés l'obra al calaix» (Carné, 2011: 37).

ANÀLISI DELS PASSATGES CENSURATS EN *M'ENTERRO EN ELS FONAMENTS* (1967)

Abans d'iniciar l'anàlisi textual dels passatges censurats per motius polítics vinculats amb el catalanisme de, precisament, *M'enterro en els fonaments* (1967), és convenient contextualitzar l'obra. Es tracta d'una novel·la amb marcades implicacions polítiques i socials, tenint en compte que la trama gira entorn de «les manifestacions estudiantils de l'any 62 i l'actitud rebel causada dels triomfalismes de la generació vella» (Carné, 2011: 33) —així mateix fou presentada en paraules de Pedrolo a Arbonès.

Per primera vegada, l'any 1965 passà per censura amb el títol inicial *A punt de destí* a càrrec d'Aymà, però el lector Félix Ros en denegà la publicació per falta de moralitat. Sense perdre l'esperança, el 1966 tornà a presentar la novel·la amb el títol *Els límits extrems*. En aquest cas, dos lectors en feren la valoració.

El primer, Manuel Picos, la qualificà de «dudosa», ja que assegurava que el jove protagonista —segons relatava, «tratado por el autor con mal disimulada admiración» (CMT, 2006a: i)¹— es trobava impregnat d'ideologies contràries al règim i profundament catalanistes.

El segon lector fou Francisco Jardón. L'expedient elaborat per aquest va ser el definitiu: l'obra fou autoritzada, però amb una quantitat considerable de retallades. Es focalitzà, però, en la censura de passatges de caràcter sexual, tot i que ratllà

1. Les citacions dels informes de censura s'han extret de les digitalitzacions del Corpus Literari Digital de la Càtedra Màrius Torres (d'ara endavant, CMT). Les pàgines que corresponen als expedients s'ordenen amb lletres, en lloc de la numeració habitual.

algun fragment que considerava que expressava idees catalanistes. Concretament, els passatges de contingut catalanista censurats foren els següents –tots, com a resultat, suprimits en la versió publicada:²

Una veu, anònima entre la gentada, s'aixeca: –Tu a casa teva! Jo ja hi sóc!
/ Els altres, com si no ho haguessin sentit, van repetint: –A dispersar-se, a dispersar-se! Es deuen pensar que no els hem entès, però no veig que canviïn d'idioma (CMT, 2006a: 47).

Un poble que ni és lliure d'usar la seva llengua, una... (CMT, 2006a: 93)

i d'amor per les minories l'anihilament de la seva cultura... (CMT, 2006a: 242).

El primer fragment se situa dins un conflicte entre manifestants estudiantils i forces policials. En el passatge «Tu a casa teva! Jo ja hi sóc!» (CMT, 2006a: 47) s'hi entreen un missatge separatista, ja que s'associa que els cossos policials no es trobaven en la seva autèntica llar –s'entén que l'autor es podia referir al fet que no pertanyien al territori català. La referència a «no veig que canviïn d'idioma», expressada en un to irònic mitjançant el jove protagonista, exposa amb subtileza el rebuig cap a la llengua catalana.

En el segon, s'estableix una denúncia de la falta de llibertat dels catalans per expressar-se en la seva llengua. S'evidencia una opressió que, com es demostra, el règim franquista provava d'invisibilitzar. En l'última referència, es critica de manera sarcàstica l'antítesi existent entre les declaracions oficials –«d'amor per les minories»– i les accions reals –«l'anihilament de la seva cultura» (CMT, 2006a: 242).

En conseqüència, s'observa que les temàtiques que foren censurades són, en la primera citació, les al·lusions subtils a favor del separatisme i en contra de la imposició del castellà; en la segona, les repressions vinculades amb l'ús de la llengua catalana i, en la darrera, les al·lusions a la destrucció exercida pel règim quant al patrimoni cultural de Catalunya. En tots tres casos, però, s'hi veu reflectit un esperit de crítica contrari a l'opressió practicada pels òrgans de govern durant la dictadura.

2. Per motius polítics, se'n censuraren quatre. Un d'aquests no s'ha inclòs a causa que no es troba enllaçat amb la temàtica catalanista. Tot i això, es tractava de l'expressió «fins a les dents» dins el fragment «Tot d'uniformes envaeixen el carrer, ben armats, fins a les dents» (CMT, 2006a: 47). Com a resultat, també fou suprimit.

ANÀLISI DELS PASSATGES CENSURATS
EN *ELS ELEFANTS SÓN CONTAGIOSOS* (1974)³

Subsegüentment, és adient proporcionar una contextualització de l'obra *Els elefants són contagiosos* (1974). Es tracta d'un recull d'articles literaris publicats amb anterioritat, entre els anys 1962 i 1972, en revistes com *Tele-Estel* i *Serra d'Or*.

En aquests, l'autor presentava situacions amb connotacions polítiques de l'actualitat. Per fer-nos una idea, Benet i Jornet (1975: 39) sostenia que, a excepció d'alguns dels textos ubicats en la segona meitat del volum, «el conjunt s'articula de forma curiosament unitària, i constitueix una batalla verbal, única arma de la qual n'és el desenrotllament de raonaments lògics, entaulada per exigir, sense concessions, com a menys la normalització de la cultura catalana».

Es presenta a censura l'any 1973 per Edicions 62 amb una tirada de 3.000 exemplars. Com a resultat, se'n permet la publicació, encara que se sol·liciten una quantitat extensa de retallades per motius polítics, la majoria vinculades amb la defensa del català. Addicionalment, s'insisteix que en les pàgines 2 i 50 l'autor substitueixi les paraules «derrota» per «guerra», i «nacional» per «de poble» (CMT, 2006b: h) –instruccions que aquest complí. Finalment, surt a la llum el 1974 amb els canvis establerts.

D'entrada, un dels subtemes que es veu més considerablement castigat són les referències a les repressions polítiques, socials i lingüístiques. Pedrolo ja havia manifestat la seva opinió sobre la supressió de qualsevol indici de crítica contrària al règim. Segons deia, aquestes actuacions exposaven la reduïda impertorbabilitat de l'Estat, a causa que «un Estat fort i segur del seu fer necessita la crítica dels seus artistes i intel·lectuals, crítica que l'acaba d'enfortir en permetre-li evolucionar segons el sentir de les sensibilitats més despertes» (Pedrolo, 1974: 29).

Com a exemple, una de les al·lusions censurades era «després d'anys de no poder respirar» (CMT, 2006b: 50), que fou substituïda per «des que hem pogut» (CMT, 2006c: 74). Com s'observa, es retira una referència explícita al context polític restrictiu de l'època que l'autor caracteritzava amb l'ofegament al qual es trobava sotmès el poble català, i s'intercanvia per una afirmació més optimista i desdibuixada.

Un altre cas similar és el reemplaçament de «més enllà de la llarga etapa de mordasses» (CMT, 2006b: 51) per «entrebancs enllà» (CMT, 2006c: 75). Un altra vegada, s'intercanvià per una visió més diluïda que evitava emfatitzar les limitacions imposades.

3. En els comentaris de les obres *Els elefants són contagiosos* (1974) i *Viure a la intempèrie* (1974) no s'expliciten tots els passatges censurats a causa de l'espai del qual es disposa. A més, cal considerar que en ambdues obres se censuraren pàgines completes (en el cas del recull, articles sencers).

Així mateix, també substituï «tota vegada que un poble bridat o esfereït difícilment es manifesta amb el cor a la mà» (CMT, 2006*b*: 51) per «mentre no es pugui anar amb el cor a la mà» (CMT, 2006*c*: 76). Amb aquest canvi, s'eludien les referències a l'ofegament i a la paüra que provocava el règim a la població catalana. L'autor mantingué únicament l'última part del fragment, cosa que provocà que en la versió definitiva es presentés una idea més abstracta, perdent-se el missatge original.

En determinats contextos, l'ús del verb *obligar* es veu compromès, probablement perquè permetia expressar amb contundència el sotmetiment que Pedrolo pretenia fer visible i compartir públicament. En una ocasió, referint-se a la inutilització pública del català, canvia «perquè els hi obligaven» (CMT, 2006*b*: 55) per «perquè no els quedava més remei» (CMT, 2006*c*: 80). Així, suprimí la referència directa a la coerció externa i es presentà una justificació més passiva.

Una altra citació censurada vinculada a propòsit de la temàtica actual era «perquè un control superior reprimeix les primeres i estimula les segones»⁴ (CMT, 2006*b*: 90), que es va transformar en «per motius prou sabuts» (CMT, 2006*c*: 132). En conseqüència, es retirà una crítica al sistema repressiu que limitava les manifestacions culturals i socials i, amb l'objectiu d'esquivar la censura, s'optà per una formulació més vaga que evitava identificar explícitament les causes de l'opressió.

A banda de les esmenes mostrades, en molts altres casos aquests tipus de fragments resultaven suprimits. Com a mostra, el passatge «car tot allò que es pot fer ara, tot allò que es pot dir ara, està condicionat per unes lleis no escrites però terriblement vigents que forcen a adulterar la realitat» (CMT, 2006*b*: 51) fou eliminat en la primera versió que aconseguí sortir a la llum. Amb la mutilació d'aquest fragment, s'evitava la denúncia oberta al sistema de control que bandejava la llibertat d'expressió durant el franquisme.

Així mateix, li eren censurats passatges d'una extensió considerable. N'és un exemple el següent, en el qual es detecta una reivindicació penetrant a favor de la igualtat d'expressió pública:

El veritable sentir de Catalunya només s'expressarà el dia que aquest diàleg que tothom reclama i sempre diferit ens assegurí que tots, uns i altres, podem anar fins al final del nostre pensament sense que pesi damunt nostre ni l'ombra d'una amenaça; el dia que es compreguï, o es vulgui acceptar, que tots, i no solament uns quants, tenim dret a la nostra opinió i a fer-ne un ús públic (CMT, 2006*b*: 51).

4. Amb «les primeres» es refereix a les «manifestacions» de Catalunya i amb «les segones» a les «inhibicions» (Pedrolo, 1973: 90).

Adicionalment i per tancar el subtema actual, de manera més concreta, les mencions a la falta de representació i veu pròpia de Catalunya –que, al mateix torn, esdevenia una repressió per al poble català– també es trobaven en risc de ser retallades. Una referència que ho demostra és «com en tants d’altres» (CMT, 2006*b*: 53), que probablement feia referència al fet que s’excloïa els catalans de manera generalitzada dels assumptes polítics i socials rellevants.

Per l’altra banda, moltes de les comparacions entre la situació lingüística de la llengua castellana amb la catalana esdevenien ratllades. Ho observem mitjançant exemples. En primer lloc, l’autor canvia la frase inicialment censurada –«en general numèricament més extensa i que té al seu costat el prestigi de la força i de l’ànima de domini» (CMT, 2006*b*: 9)– per «que no es veu sotmesa a les mateixes possessions» (CMT, 2006*c*: 16).

Inicialment, Pedrolo proposava una crítica directa a l’autoritarisme lingüístic, ja que feia referència a la disminució d’ús i renúncia de la llengua catalana a causa de la suplantació de la castellana. Si ens hi fixem, a la censura no li molesta les mencions a l’ús majoritari del castellà, sinó la pejorativa caracterització que l’autor en realitza. Amb el canvi, se suprimeix l’essència de la denúncia.

En un altre passatge se censura «i políticament dependent» (CMT, 2006*b*: 39) –en aquest cas, Pedrolo feia referència a la suposada inferioritat de la llengua catalana a causa que depenia políticament de l’Estat espanyol. L’autor decidí canviar-ho per «i sense poder polític» (CMT, 2006*c*: 57), de manera que deixà de fer esment de la dominació lingüística. Un altre fragment –el qual fou suprimit– que reflecteix la comparativa entre ambdues llengües és el següent: «cada dia una mica més negats sota afirmacions que no poden ser fetes sense la deguda matisació.⁵ Prou mal que ens fa ja la coexistència de dues llengües» (CMT, 2006*b*: 58).

Amb la supressió de la part aportada s’anul·lava l’al·lusió al fet que el castellà –llengua dominant i imposada durant la dictadura franquista– dificultava la preservació i l’ús del català. En conseqüència, l’omissió d’aquestes afirmacions reduïa l’impacte del missatge sobre la vulnerabilitat del català com a llengua i cultura, de la mateixa manera que succeïa en les dues citacions prèvies.

Per acabar, en el conjunt d’articles també es veieren afectades moltes de les mencions a la memòria històrica específicament vinculada a les conseqüències negatives de la dictadura. Inicialment, convé destacar-ne una en concret que fou ratllada en repetides circumstàncies. Es tracta de la referència específica de «trenta anys» de crisi, la qual evoca directament la durada del règim franquista. En l’any

5. Es refereix als «valors de Catalunya» (CMT, 2006*b*: 58).

en què presentà l'obra per primera vegada a censura (1973), concretament, durava trenta-quatre anys.

Indistintament, en algunes ocasions reaccionà esmenant «trenta» per «molts» –per exemple, «crec que ja fa trenta anys que dura» (CMT, 2006*b*: 88) per «fa molts anys que dura» (CMT, 2006*c*: 128), o «trenta anys de crisi» (CMT, 2006*b*: 89) per «són molts anys de crisi» (CMT, 2006*c*: 130). En altres, directament suprimí la delimitació numèrica –com és en el cas de «som culpables, també, de la crisi dels darrers trenta anys» (CMT, 2006*b*: 90) i «fa trenta anys que el construeixen, reprès de temps més vells» (CMT, 2006*b*: 91).

En la situació específica mostrada, s'observa que la reacció de l'autor depenia de fins on retallava la censura. En els segments esmenats, el censor havia remarcat els fragments aportats sencers. En canvi, en les circumstàncies que decidí simplement suprimir la concreció especificada, tan sols s'havia ratllat la referència numèrica («trenta»).

Un altre cas que il·lustra la temàtica presentada és l'esmena de «perquè la sotragada ens ha deixat molt malmesos» (CMT, 2006*b*: 51) per «car la nostra salut estava força malmesa» (CMT, 2006*c*: 75). Aquesta modificació suavitzava l'impacte emocional i la crítica a les repercussions de la dictadura, maniobra que permetia a l'autor mantenir un to menys controvertit.

Finalment, la identificació o caracterització negativa de la dictadura també era sancionada. Un paràgraf que ho demostra és el següent, que com a resultat final fou suprimit: «en un dels moments més confusos i durs de la seva història»⁶ (CMT, 2006*b*: 49). Com s'observa, sense la referència inicial a la complicada situació política i social de Catalunya durant el franquisme, la versió definitiva perd força i deixa de ser tan crítica.

ANÀLISI DELS PASSATGES CENSURATS EN *VIURE A LA INTEMPÈRIE* (1974)

Per posar en context, l'obra es presenta a censura el 1973⁷ per Nova Terra, amb una tirada de 1.000 exemplars. Tot i que se n'autoritza la publicació, se sol·licita la

6. Fa referència a Catalunya.

7. En el Corpus Literari Digital de la Càtedra Màrius Torres apareix referenciada entre els anys 1961-1962, data que correspon a l'elaboració del text original. Així mateix, el fet que algunes de les pàgines apareguin acompanyades de la vocal *a* es deu a la numeració de l'obra. És així a causa que

censura d'una quantitat notable de passatges. Aquests es trobaven vinculats amb la defensa del catalanisme i amb la temàtica sexual –en relació amb la qual el lector en destacà la menció directa a mètodes anticonceptius. La novel·la es publicà el 1974.

En relació amb la defensa del catalanisme, una altra vegada, la temàtica de la repressió en què el poble català es trobava sotmès és un objectiu a retallar per part de la censura. Com a mostra, observem el canvi de «En aquest moment només hi ha una manera de pensar» (CMT, 2006*d*: 43a) a «Ara...» (CMT, 2006*e*: 80), el qual retira una afirmació contundent sobre la falta de llibertat de pensament en què es trobava.

Una altra exemplificació és la substitució de «Però quan tot ens oprimeix...» (CMT, 2006*d*: 102) per «Si és a l'inrevés...» (CMT, 2006*e*: 184), modificació que evidencia la pèrdua del missatge original. Per consegüent, és interessant detectar com l'autor encabia dins del fil argumental les reivindicacions de l'actualitat en què es trobava immers. Tot i això, en reiterades ocasions resultava massa evident per a la censura, i provocava que haguessin de resultar esmenades o suprimides.

Un cas de supressió n'és el fragment successiu: «–No, no ho és, Mundó. Si el pensament no es pot expressar, és una cosa inútil. I ara no es pot expressar. –Amb un altre to, afegeix–: M'estranya que digueu això» (CMT, 2006*d*: 43a). A causa de l'esborrament que es visualitza, s'elimina la crítica inicial a la repressió de la llibertat d'expressió i, en conseqüència, es perd la reflexió sobre les conseqüències de la censura, una de les vies principals que el règim emprava per a callar la tipologia de referències presentades.

Una situació similar la trobem en l'eliminació de la citació «De la manera que ho volen controlar tot...» (CMT, 2006*d*: 48a), mitjançant la qual Pedrolo provocava que el públic lector pogués reflexionar sobre l'absurd control que exercia l'autoritat sobre la societat, tenint en compte que el fragment presentat feia referència al fet de sol·licitar consentiment per ballar.

Coincidint amb les idees que esdevenien objectius per a la censura en l'obra anterior, en aquesta es tornen a mutilar les mencions a la memòria històrica i la identitat catalana. Un testimoni representatiu és la supressió del passatge «Hi ha hagut tant d'interès a fer-nos oblidar, a desnaturalitzar la història d'aquell període...» (CMT, 2006*d*: 10). En no abordar aquesta qüestió, es perd l'oportunitat de sospesar sobre l'impacte de la repressió en la construcció de la història i la importància de recordar i reivindicar la veritat dels esdeveniments viscuts.

en sorgeixen dues línies narratives –amb històries divergents, però amb el mateix protagonista– que Pedrolo diferencia mitjançant el mètode exposat.

De manera similar es produeix en el fragment següent, el qual resultà suprimit: «I també és un episodi la nostra antiga grandesa que ara neguen com poden?» (CMT, 2006d: 10-11). Com s'observa, l'omissió d'aquest comentari provoca la pèrdua d'una crítica clara a la tendència a desestimar el patrimoni cultural i històric català.

Seguint un camí consemblant, se sol·licità la supressió d'un passatge en què s'adduïa que «tot ens ha estat advers» (CMT, 2006d: 119). Amb la mutilació d'aquest, es perd una afirmació directa sobre l'adversitat a què havia estat sotmesa Catalunya i es minimitza la crítica inicial.

D'altra banda, els fragments que es referien a la insatisfacció generalitzada a propòsit de la dictadura, també tendien a ser retallats. Un exemple és la supressió següent: «No hi ha ningú que ho estigui»⁸ (CMT, 2006d: 46a). Sense aquesta frase, es desdibuixa una crítica contundent a la desil·lusió i el desencantament de la societat, i es debilita el missatge sobre les conseqüències de la repressió en el sentiment col·lectiu.

Igualment, les referències a la por col·lectiva eren un objectiu clar per a la censura. Com a exemplificació, hi trobem el fragment posterior: «—Un dia te la carregaràs. [...] —Vols dir que entre tots plegats no tenim massa por? —Potser sí. Però ja em diràs de què et servirà no tenir-ne si un dia et tanquen una temporada a l'ombra. Ell diu, amarg: —Mentre tots pensem així, no anirem enlloc» (CMT, 2006d: 230a).

Un altre cas en són les citacions en què s'inclouïa alguna crítica directa al règim. A tall d'exemple, en un episodi, l'autor identificava el règim franquista amb una oligarquia —«que ens governa una oligarquia» (CMT, 2006d: 140)—, metàfora que la censura considerà un greuge, ja que el passatge fou censurat i suprimit.

Adicionalment, passatges on s'especificava que certes situacions negatives es referien als catalans o d'altres en què simplement es mencionava alguna qüestió vinculada amb el catalanisme, tampoc en sortien indemnes. Per il·lustrar-ho, en un fragment s'eliminà la menció de «sobretot com a catalans» (CMT, 2006d: 132) —que es relacionava amb el fet que el poblat català havia patit episodis desfavorables—, cosa que provocava que es diluís la referència específica a les dificultats dels catalans durant el franquisme. Finalment, en una altra ocasió, es bandejà l'al·lusió següent: «No em pensava pas que tenia el despatx ple de catalanistes» (CMT, 2006d: 228a).

8. Es referia al fet d'estar content.

CONCLUSIONS FINALS

En síntesi, una vegada manifestades les temàtiques específiques en què actua-va la censura en relació amb els factors polítics exclusivament catalanistes en les obres sotmeses a anàlisi, es constata que les manifestacions que feien referència a les repressions de tota mena eren carn de canó. En certa manera, resulta irònic que, mitjançant els òrgans de censura –un dels instruments que emprava el règim per, justament, exercir aquesta repressió que Pedrolo pretenia visibilitzar–, es requerís la supressió dels fragments en què s'inclouïen referències a aquest ferotge silenciament.

Les al·lusions a la memòria històrica de Catalunya –acompanyades sovint amb especificacions sobre la negació d'aquesta– també patiren. L'acció de recuperar l'esmentada memòria, ja culminada l'acció censora, era una preocupació que s'instaurà de manera genèrica en la societat catalana. Així ho constataren Ainaud, Colomer i Riquer quan declararen que «era un deure ineludible per als qui hem participat en la lluita contra el franquisme, contribuir a recuperar la memòria col·lectiva –que han volgut esborrar-nos– publicant les dades prohibides durant aquest temps» (Ainaud *et al.*, 1978: 7).

S'ha pogut observar que les descripcions negatives i contràries al règim tampoc les podien consentir –criteri que no era un secret, tenint en compte que en les preguntes que figuraven en els informes s'inclouïa considerar, entre altres, els atacs al dogma, als ministres, al règim i les seves institucions i a les persones que col·laboraven amb el Règim.⁹ Endemés, gran part de les temàtiques censurades resultaven motius recurrents de denegació o retallaments en moltes de les obres de l'autor. Com a mostra, en relació amb les crítiques a la dictadura, s'adjunten les observacions extretes d'un dels informes de censura d'*Acte de violència* (1975): «Pero cualquier lector que conozca un poco a Pedrolo sabe que está hablando de España y que el juez “Domina” es Franco» (CMT, 2006f: f).

Els sentiments que provocava la dictadura i la situació de repressió en la societat catalana també resultaven danyats. Així, moltes de les mostres de descontentament o de temor eren mutilades. En realitat, l'autor provava de transmetre un sentiment real i mostrar públicament l'actualitat en què es trobava immersa Catalunya. Aquestes emocions desfavorables s'observen representades clarament en les paraules de

9. Concretament, eren les següents: *¿Ataca al Dogma? ¿A la Iglesia? ¿A sus ministros? ¿A la moral? ¿Al Régimen y a sus Instituciones? ¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen? Los pasajes censurables ¿califican el contenido total de la obra?* (CMT, 2006d: f). S'entén que servien de guia perquè el lector sabés què li calia censurar, ja que en nombroses obres no es trobaven contestades.

Joaquim Ferrer (1982) –reproduïdes per Francesc Vilanova (2001)– qui feia esment de «l’ambient de terror que experimentava la població per por a la gegantesca operació de repressió i pel caràcter totalitari i substancialment anticatalà d’aquell règim» (Vilanova 2001: 17).

Finalment, les mencions directes del catalanisme o dels catalans també es tendien a ratllar. Hout-Huijben (2007) ja apuntava, quan parlava a propòsit del projecte *L’Art literari català sota la censura en el període de 1950-1970* (1974) –dirigit per F. M. Lorda i Manuel Abellán– que «en lo tocante a la literatura catalana, toda referencia a la identidad catalana era tema tabú por excelencia, así como el empleo de vocablos como “nacional” o “nacionalidad” aplicados a Cataluña, o toda alusión a los “Países Catalans”» (Hout-Huijben, 2007: 7).

En essència, l’exposició articulada de la censura i dels canvis o supressions executades sobre la base d’aquesta evidencien els danys soferts en relació amb el significat que originalment es pretenia transmetre en cada cas. D’aquesta manera, es pot entendre millor l’objectiu més destacable de la censura –impedir la difusió de la realitat catalana durant el franquisme– i la frustració de Pedrolo qui, tot i els impediments, mai deixà de lluitar perquè els seus missatges de denúncia poguessin sortir a la llum.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- AINAUD, Josep M.; JOSEP M. COLOMER, BORJA DE RIQUER (1978): *Els anys del franquisme*, Barcelona, Dopesa.
- BENET I JORNET, JOSEP M. (1975): «Pedrolo: una actitud davant la comunitat», *Serra d’Or*, 185, p. 39, en línia: <<https://traces.uab.cat/record/27619?ln=ca>> [consulta: 05/10/2024].
- CÀTEDRA MÀRIUS TORRES (2006a): «*M’enterro en els fonaments* [mecanoscrit per a la censura amb l’expedient], 1966», en línia: <<http://www.catedramariustorres.udl.cat/materials/manuscrits/fons.php?codi=18>> [consulta: 10/10/2024].
- CÀTEDRA MÀRIUS TORRES (2006b): «*Els elefants són contagiosos. Articles 1962-1972* [mecanoscrit per a la censura amb l’expedient], 1973», en línia: <<http://www.catedramariustorres.udl.cat/materials/manuscrits/fons.php?codi=18>> [consulta: 10/10/2024].

- CÀTEDRA MARIUS TORRES (2006c): «*Els elefants són contagiosos. Articles 1962-1972*, Barcelona, Edicions 62, 1974», en línia: < <http://www.catedramarius.torres.udl.cat/materials/biblioteca/visor2.php?tipus=cont&autor=pedr004&codi=3501&pos=2&zoom=normal&ordre=edicio> > [consulta: 10/10/2024].
- CÀTEDRA MARIUS TORRES (2006d): «*Viure a la intempèrie* [mecanoscrit per a la censura amb l'expedient], Barcelona, novembre 1961 - gener 1962», en línia: <<http://www.catedramariustorres.udl.cat/materials/manuscrits/fons.php?codi=18>> [consulta: 10/10/2024].
- CÀTEDRA MARIUS TORRES (2006e): «*Viure a la intempèrie*, Barcelona, Editorial Nova Terra, 1974», en línia: < <http://www.catedramariustorres.udl.cat/materials/biblioteca/visor2.php?tipus=cont&autor=pedr004&codi=3506&ordre=edicio> > [consulta: 10/10/2024].
- CÀTEDRA MARIUS TORRES (2006f): «*Acte de violència* [mecanoscrit per a la censura amb l'expedient], 1974», en línia: < <http://www.catedramariustorres.udl.cat/materials/manuscrits/fons.php?codi=18> > [consulta: 10/10/2024].
- CARNÉ, M. Elena (2011): *Epistolari Jordi Arbonès & Manuel de Pedrolo*, Lleida, Punctum.
- HOUT-HUIJBEN, Lidwina M. van den (2007): «La censura y el caso de Manuel de Pedrolo», *Represura* 4, en línia: <http://www.represura.es/represura_4_octubre_2007_articulo1.html> [consulta: 07/10/2024].
- PEDROLO, Manuel de (1974): *Si em pregunten, responc*, Barcelona, Proa.
- PEDROLO, Manuel de (1978): «El meu gra de sorra a la història de la censura», *Serra d'Or* 226-227, pp. 43-44.
- VILANOVA, Francesc (2001): «La repressió franquista de postguerra en les obres generals d'història de Catalunya i en treballs de síntesi (1978-2000): una aproximació bibliogràfica», dins C. Mir, C. Agustí, J. Gelonch (eds.), *Violència i repressió a Catalunya durant el franquisme*, Lleida, Universitat de Lleida, pp. 13-50.

RATLLATS DE VERMELL I DISMINUÏTS DE LLETRA
L'EXPURGACIÓ MORAL EN LA NARRATIVA
DE MANUEL DE PEDROLO

Carme Gregori Soldevila
Universitat de València

UN HISTORIAL DE PROHIBICIONS I SUPRESSIONS

Al final de *M'enterro en els fonaments*, Aleix, el protagonista jove de la novel·la que acaba d'escriure la seua història, fa unes reflexions sobre censura i autocensura que reflecteixen perfectament l'opinió de l'autor, Manuel de Pedrolo. Aleix es pregunta si paga la pena pensar a publicar un llibre que indefugiblement apareixerà mutilat, a pesar d'haver estat escrit amb una inevitable autocensura:

No he dit tot el que volia, o no ho he dit prou clar. [...] alguna cosa pesa sobre meu, l'ambient, la circumstància que no em deixa ser totalment lliure ni quan em trobo sol amb mi mateix, com davant aquestes planes. Ara, més que mai, sento que m'han fet un mal immens (Pedrolo, 1967: 325-326).

L'escriptor no pot evadir-se –pensa–, com el pintor, perquè la paraula té un major «compromís amb la realitat» (Pedrolo, 1967: 326). Al capdavall, però, cal confiar que el sacrifici haurà valgut la pena i el testimoni esdevindrà una llavor de cara al futur.

Pedrolo posa en boca del seu personatge l'experiència pròpia, l'ambivalent sensació d'estar fent servei, malgrat tot, sense poder evitar un sentiment de trista mancança. Ho podem constatar en les confidències de l'autor a Jordi Arbonès, a propòsit, precisament, de *M'enterro en els fonaments*:

A mi, cada cop que em trobo en aquesta situació [una obra amb supressions de censura] se'm presenta un problema de consciència, però al capdavant sempre m'he de dir menys servei faria si, per un excés d'escrúpols, deixés l'obra al calaix. [...] sovint resulta que allò que hauria d'ésser una satisfacció –la publicació d'un llibre– es converteix en un glop amarg (Pedrolo, 1997: 567).

Pedrolo va conquerir una justa fama de ser un dels escriptors catalans més castigats per la censura.¹ Els estudis de Lidwina M. van den Hout-Huijben (2007, 2015) permeten resseguir en bona mesura i de manera detallada l'ampli historial de denegacions i autoritzacions amb supressions que va patir l'autor. Ell se'n lamentava, per exemple, en una llarga entrevista amb Estanislau Torres (1995: 42): «Em sembla que a tot arreu del món seria un escàndol l'existència d'un autor amb tantes obres no autoritzades, però aquí tothom calla com un mort».²

CENSURA I MORAL SEXUAL

Els temes tabú per alsensors són de sobres coneguts, però no hi ha coincidència plena entre els especialistes i els afectats a l'hora de fixar la gradació de les obsessions ideològiques per part dels organismes corresponents i dels executors de les seues polítiques. Per a Abellan (1989: 128), «el primer de tots els criteris era el de caire polític, seguit de les qüestions de llenguatge, moral, sexual, i el respecte a les institucions eclesiàstiques». Pedrolo (Hout-Huijben, 2007: 10-11) coincideix amb Abellan en la preeminència del criteri polític –amb una particular importància del catalanisme– però situa els atacs a la religió i a la moral sexual per davant del llenguatge considerat indecorós. En un altre lloc, l'escriptor fa una precisió que no podem perdre de vista: «las novelas donde más domina una problemática de este tipo [política o social] son las que han “caído” enteras»; tot seguit, hi afegia que el contingut eròtic era un objectiu particularment vigilat pel zel censor: «me han hecho suprimir expresiones como “tetas”, “senos”, “masturbar”, que, sin embargo, toleran a otros escritores» (Beneyto, 1975: 258). Per la seua banda, van den Hout-Huijben (2007: 5), a partir de les preguntes que guiaven els informes dels lectors, considera

1. L'ampli historial de prohibicions i retallades de les obres de Pedrolo, indiscutible en termes absoluts, s'ha de posar en relació amb el nombre d'obres presentades a censura, més elevat en Pedrolo que en la resta d'escriptors del seu temps.

2. També se'n queixava en l'entrevista amb Antonio Beneyto (1975: 256) en què les nou obres que encara tenia prohibides eren considerades «todo un récord» i afirmava «Soy un autor incómodo».

que «las normas aplicadas por la censura, globalmente se resumen en: 1. Moral sexual; 2. Religión; 3. Opinión política; 4. Lenguaje considerado indecoroso». En el que hi ha una sintonia absoluta de parers és en l'arbitrarietat en l'aplicació dels criteris, canviant fins a un cert punt segons el lector responsable de l'informe, de l'autor a avaluar o del moment.

També cal tenir present que, si les restriccions en l'expressió d'opinions polítiques responen al control ideològic propi de les dictadures i la persecució dels atacs a la religió tenen la seua causa en la confessionalitat del règim franquista, la censura que recau en la moral sexual no és exclusiva del franquisme, tot i que sens dubte la dictadura de Franco l'exerceix de manera persistent i sistemàtica. A França, un país que té la llibertat com a emblema, per exemple, es prohibia en 1956 la *Lolita* de Nabokov per immoralitat; una prohibició que es repetiria a Bèlgica, Canadà o Austràlia (Couturier, 1996: 209-224; Loison-Charles, 2017).

En el present estudi, ens centrarem a analitzar les supressions determinades per la censura o l'autocensura a tres novel·les de Pedrolo i les repercussions literàries que tenen les transformacions imposades: *Cendra per Martina*, *M'enterro en els fonaments* i *Si són roses, floriran*. Es tracta de tres casos en què l'impacte de la retallada es deixa sentir bàsicament en qüestions de moral sexual, a pesar que les dues darreres inclouen elements de crítica social.

L'erotisme no és un aspecte tangencial o decoratiu en l'obra de Manuel de Pedrolo; ben al contrari, la sexualitat hi apareix com un dels elements constitutius de la psicologia i del comportament de les seues criatures de ficció.³ En paraules seues, «el sexe constitueix una dimensió important que el novel·lista no pot negligir» (Coca, 1991: 40) o, en una altra ocasió, «en la meua novel·lística l'escena eròtica és bastant normal. Ho trobo ben natural!» (Torres, 1973: 96). Un dels censors, José Mampel Llop,⁴ ho posava també de manifest quan, en l'informe sobre *Espais de fecunditat irregular/s*, escrivia: «también abunda –¡cómo no, tratándose de Pedrolo!– la obsesión sexual». Per aquest motiu, cal pensar que les retallades d'escenes o de termes de contingut eròtic poden afectar les propostes pedrolianes originals, amputant-ne o desvirtuant-ne un tret distintiu.

Les supressions imposades per la censura pertanyen al tipus de relacions hipertextuals que funcionen per expurgació –autoexpurgació, si són fetes per l'autor

3. L'estudi d'Elisabet Armengol (2023) sobre la narrativa eròtica de l'autor en mostra, de manera sistemàtica, la importància, la recurrència i el sentit. Hi remetem els lectors interessats a aprofundir en el tema.

4. La identificació dels lectors de censura, que sovint apareixen a l'expedient només amb una signatura il·legible, ha estat possible a partir de la tesi doctoral de Lidwina M. van den Hout-Huijben (2015).

mateix—, és a dir, per «réduction à fonction moralisante ou édifiante» (Genette, 1982: 270). Encara que Genette (1982: 263) classifica les expurgacions entre les transformacions formals, ell mateix precisa, tot seguit, que un text literari no pot ser reduït o augmentat sense que aquesta modificació tinga efectes essencials en la seua textualitat. En el cas de les supressions imposades per la censura, és evident el caràcter semàntic i ideològic de les amputacions. Pedrolo (1978: 44) resumia de manera clara la incidència quantitativa dels vigilants de la moral del Ministerio de Información y Turismo sobre les seues obres: «textos que van tornar de Madrid augmentats amb tot de ratlles del cèlebre llapis vermell i disminuïts de lletra». En efecte, tisorades que acurtaven el text però amb un criteri ideològic precís, representat pel color roig, símbol universal de perill.

CENDRA PER MARTINA

Escrita en 1952, *Cendra per Martina* és presentada per l'editorial Selecta en 1953 a la Sección de Inspección de Libros de la Dirección General de Información, que en denega l'autorització. Presentada de nou en 1960 per l'autor, l'obra s'autoritza amb supressions en onze pàgines, que van de tres línies o un paràgraf a la pàgina sencera. En 1964, presentada de nou per Aymà, serà autoritzada sense cap retallada.⁵ La novel·la serà publicada en 1965, amb un retard de tretze anys respecte a la data de redacció.

Segons Pedrolo (1978: 43), en *Cendra per Martina* la censura el va obligar a «refer l'escena de la violació de la noia pel seu cunyat». L'anàlisi comparativa de les versions indica que l'autor, de manera preventiva, va introduir-hi sis retallades i tres substitucions entre el mecanoscrit de 1953 —prohibit per la Dirección General de Información— i el que va presentar en 1960. A pesar que Pedrolo rebaixa el contingut sexual de l'escena de la violació en la versió de 1960, eliminant-ne detalls de les accions de Conrad i de les sensacions de Martina, el veredict de dels vigilants de la moral ratlla de roig tota la descripció de l'episodi, massacrant dues pàgines de l'original. La versió presentada per Aymà en 1964 és idèntica a la de 1960, però ara serà autoritzada sense supressions.

En la sol·licitud de 1960, el primer informe, a càrrec de José de Pablo Muñoz, respon afirmativament la pregunta sobre si la novel·la ataca la moral, encara que

5. En la Dirección General de Información, l'expedient corresponent a la sol·licitud de 1953 és el 1360-53; el de 1960, el 5354-60, i el de 1964 el 2422-64.

considera que els dinou passatges censurables que assenyalava no qualifiquen el contingut total de l'obra, que és una altra de les preguntes del qüestionari. En l'expedient conservat, sobre l'informe d'aquest primer lector, F. Aguirre, en qualitat de lector segon, escriu a mà i signa: «Opino que no es necesario tener en cuenta las tachaduras correspondientes a los números surrayados [sic]»; la Dirección General fa seu aquest segon parer i dictamina que s'han de suprimir els fragments assenyalats en les pàgines 151, 157, 158, 196, 197, 264, 267, 269, 276, 293 i 294.

Entre la versió no autoritzada en 1953 i l'autoritzada amb supressions en 1960, Pedrolo només inclou canvis significatius en l'escena de la violació; la resta són només variacions d'estil sense voluntat de rebaixar el contingut «censurable» de la novel·la. Més encara, en alguna ocasió, fins i tot eleva el to eròtic d'algun fragment, com quan afegeix «em fregava les sines» (p. 151) a la sèrie de contactes físics entre els personatges.

Les supressions més llargues assenyalades per la censura en 1960 corresponen a episodis amb un contingut eròtic més o menys marcat: en el primer, Júlia es lliura a qui serà el seu marit mentre pensa en Adrià, el seu primer amor; en el segon, Júlia sorprèn Conrad i Martina al llit; en el tercer, es relata el desig de Conrad per Martina i una escena al bany en què ell l'abraça a la força i ella s'hi resisteix; el darrer episodi és el de la violació de la protagonista.

El criteri de Félix Ros, el censor que en 1964 no troba inconvenients morals per a la publicació de la novel·la, és ben diferent del dels seus col·legues de només quatre anys abans: «El tema es escabroso, como se ve. Pero no está tratado con regodeos de ninguna especie, sino con un aire candoroso, romántico y bastante cursi. No hay descripciones desvergonzadas, y siempre se mantienen los principios de la moral y la virtud».

Les sis supressions que Pedrolo introdueix en l'escena de la violació en el mecanoscrit que presentarà a la Dirección General de Información en 1960 i en 1964 tenen com a objectiu reduir la narració de les accions del violador i de les sensacions i pensaments amb què Martina viu la traumàtica experiència, eliminant-ne també els termes més directes:

Passejant-se per la meua cara, aturant-se llargament en els meus llavis, enfonsant-s'hi... Em sentia inerta (p. 301)

Omlint-me les sines, el ventre, els flancs... (p. 301)

Besos, carícies, paraules febrosament murmurades per la seva boca, tot això semblà durar una quantitat de temps inacabable, això i aquella sorpresa que immobilitzava el meu cos. Però no, no m'havia pas besat tantes vegades, no

m'havia pas tocat tantes vegades quan la força em retornà. Era només el meu disgust, el meu pànic, una vergonya sense nom que devia emporprar-me les galtes en la fosca, era tot això que havia multiplicat en la meva imaginació les seves carícies barroeres (p. 301)

Em subjectava per darrera el cap, immobilitzant-me'l, i ara no podia lliurar-me dels seus llavis posats allí, en la meva boca, per no deixar-me cridar. (p. 302)

Vaig desmaiar-me (p. 302)

I volgué mostrar-se tendre; ell, ell! (p. 302)

Els canvis tracten, igualment, de rebaixar la temperatura eròtica de l'escena:

<i>Versió de 1953</i>	<i>Versions de 1960 i 1964</i>
Ara m'havia estripat d'una manotada els pantalons del pijama i sentia la seva nuesa repugnant pesar en el meu ventre (p. 301)	Ara, barroerament, ell m'havia acabat d'esquinçar la roba i jo podia sentir el contacte repugnant de la seva pell (p. 294)
Era inútil colpejar-lo amb el braç que m'havia deixat lliure, l'altre retingut pel seu mateix braç enllaçant-me el coll estretament. Només podia atènyer la seva esquena i els meus cops hi sonaven dèbils, com els d'un infant. Tractava de moure les cames, però em tenia tan empresonada, s'havia aprofitat talment de trobar-me indefensa, dormida, que cada vegada que em movia no feia més que facilitar-li les coses (p. 302)	No era lliure de fer un sol moviment (p. 294)
Quelcom en el meu ventre s'estripava (p. 302)	quelcom m'esquinçava (p. 294)

En resum, Pedrolo va reescriure la part més sensible de *Cendra per Martina* després de la no autorització de 1953, en un exercici possibilista d'autocensura o autoexpurgació que, en realitat, afecta la intensitat de la narració però no el sentit de la història. És a dir, la transformació entre l'hipotext de 1953 i els hipertextos de 1960 i 1964, encara que és una amputació per raons morals, no té una repercussió significativa a nivell pragmàtic i, en realitat, a penes en té a nivell semàntic.

M'ENTERRO EN ELS FONAMENTS

En 1965, l'editorial Aymà va presentar a la Direcció General de Informació la novel·la *A punt de destí* i en va rebre una resolució denegatòria, amb un contundent informe del lector Félix Ros que en denunciava la manca de moralitat i la càrrega

política. Per a Ros, «el libro es un monumento de acusaciones al régimen y a la española de la región catalana, que niega de modo desaforado» i «el acto sexual se describe con todo detalle media docena de veces». L'any següent, la mateixa editorial torna a presentar el llibre a censura amb el títol *Els límits extrems*. El canvi de títol és una estratègia destinada a evitar el rastreig dels antecedents per part de la Secció de Orientació Bibliogràfica, amb la intenció d'obtenir-ne una nova lectura, potser més favorable, en comptes de la ratificació automàtica de la denegació prèvia. En aquesta ocasió, l'estratègia va funcionar i *Els límits extrems*, només un any després de la prohibició de 1965, va ser autoritzada, això sí, amb vint-i-una supressions.⁶ Serà publicada per Proa, amb aquestes retallades i amb el títol *M'enterro en els fonaments*, en 1967.

En una carta a Jordi Arbonès, datada el 27 de desembre de 1967, Pedrolo (1997: 567) escrivia que *M'enterro en els fonaments* «ha hagut de veure la llum amb nombroses retallades, si bé curtes, referides moltes vegades a al·lusions a la nostra catalanitat».

L'informe del primer lector, Manuel Picos Vilabella, fonamenta el testimoni de l'escriptor sobre la importància del component polític —especialment, catalanista— en l'exercici del zel censor. Picos Vilabella interpreta els personatges, sobretot Aleix, el jove estudiant, com l'encarnació de les dues preocupacions constants en la literatura pedroliana: «una arraigada antipatía a los regímenes autoritarios y un catalanismo algo más templado pero que recoge del separatismo los tópicos más corrientes». En una manifestació de cinisme extrem, Picos Vilabella acusa Pedrolo de «censor implacable», en identificar-lo amb «la descabellada e inhumana exigencia ética» del personatge. Pel que fa a la crítica social, aquest lector considera la novel·la «de tendencia disolvente» i no dubta a atribuir a l'autor «las claras y persistentes censuras político-sociales» posades en boca del jove protagonista; en canvi, no considera digne de reprovació el contingut eròtic de l'obra: «En el aspecto sexual no me parece denunciabile la novela, a pesar del fuerte sabor balzaciano que la caracteriza». El dictamen final de l'informe cataloga *Els límits extrems* com a «dudosa», és a dir, publicable si les manifestacions contràries al règim formen part del caràcter del personatge, però denunciabile si són atribuïbles a l'autor.

El segon lector, Francisco Jardón, per la seua banda, liquida com a publicables els continguts polítics perquè «responden a la psicología del joven inconformista», amb l'excepció de «las escenas de sentido catalanista-separatista», per a incidir de manera més contundent en la necessitat d'eliminar «las escenas descritas con cierta morosidad por el autor de los deliquios eróticos de la parejita joven que exceden del

6. En la Dirección General de Información, l'expedient corresponent a *A punt de destí* és el 9202-65 i el corresponent a *Els límits extrems* el 8121-66.

buen gusto y lindan claramente con la obscenidad». Així, de les vint-i-una supressions assenyalades per Jardón, que seran les que la Dirección General de Información traslladarà en la resolució final a l'editorial, només tres afecten el contingut polític de caràcter catalanista,⁷ una denuncia llenguatge considerat obscè i les divuit restants esborren continguts eròtics.

Després d'autoritzar-se amb supressions la novel·la, l'editorial demanà incloure-hi un pròleg de Joaquim Marco, del qual es van haver de retallar, precisament, per indicacions delsensors, les referències a la moral que representen, sota l'aparença d'immoralitat, els joves protagonistes, Aleix i Renata, en contraposició a la moral social dominant.

Les tres supressions de contingut polític nacionalista són:

[en una manifestació] Una veu anònima entre la gentada, s'aixeca:
–Tu, a casa teva! Jo ja hi soc!
Els altres [els policies], com si no ho haguessin sentit, van repetint:
–A dispersar-se, a dispersar-se!
Es deuen pensar que no els hem entès, però no veig que canviïn d'idioma.
(p. 47)

un poble que ni és lliure d'usar la seva llengua (p. 93)

[es qualifica] d'amor per les minories l'anihilament de la seva cultura (p. 242)

La tolerància zero amb qualsevol denúncia de l'opressió nacional resta en evidència quan comprovem que, en els exemples segon i tercer, el censor ha respectat la crítica a una situació política que permet obrers malpagats, miners explotats, gent que ha de viure en barraques o que es diga que, ara, de la infelicitat general se'n diu benestar i l'obligació de callar rep el nom de llibertat. De la mateixa manera, i malgrat l'avís d'un dels lectors, es manté la narració de l'episodi en què Ramona Ulla, una jove manifestant embarassada, perd la criatura per la brutalitat policial o les contínues crítiques al sistema polític i social que l'autor posa en boca d'Aleix.

La retallada que obliga a substituir un terme per considerar-lo indecorós, a criteri del lector, afecta «collonuda» (p. 39), com a qualificatiu de «mossa», i es canvia per «sensacional» en la versió publicada.

Les «tachaduras» de caràcter sexual es corresponen, en alguns casos, a la descripció d'accions de contingut inequívocament eròtic, com ara:

7. El lector interessat en trobarà una anàlisi més detallada en el capítol de Joana Valentines en aquest mateix volum.

em trobo entre les seves cuixes (p. 61)

Sota meu, inesperat, creix un sexe rabiós (p. 106)

Mirem tots dos on l'eslip s'infla (p. 108)

La mà s'endinsa per la camisola i li empresona una sina (p. 141)

[llavis] que s'obren com un aspirador. Les mans toquen la carn nua, remunten fins sota la brusa (p. 257)

Quan la descripció no fa servir un llenguatge directe sinó metafòric, el censor és més permissiu. Així, ratlla el segon exemple que acabem de citar però tolera, amb un sentit idèntic: «un arbre, impacient d'arrels, em creix sota el cos» (Pedrolo, 1967: 89).

En les supressions imposades, podem observar que els vigilants de la moral tenen una certa obsessió per evitar el relat de les accions corresponents a vestir-se i despullar-se, com si només l'esment del cos nu, ni que siga implícitament, ja fos una incitació al pecat:

s'anava a posar els sostenidors (p. 58)

Salten les sines i després esperneja per desfer-se de les bragues (p. 106)

—Deixa que em vesteixi.

Però només em poso l'eslip i els pantalons (p. 143)

Recullo la camisa i començo a posar-me-la mentre ella, sense treure's la bata, busca una combinació.

[...]

Em vaig cordant, amago els faldons (p. 150)

M'assec per terra, on agafo les sabates. Ella s'atansa al llit, enfila les bragues.

[...]

Me li atanso, ja vestit; la faig girar.

[...]

Acaba de posar-se el sostenidor (p. 151)

L'arbitrarietat del judici del censor fa que, dues línies més avall d'haver ratllat de roig «enfila les bragues», permeta «S'immobilitza, les bragues a mitja cuixa» (p. 151) o que, com va recordar Pedrolo (1978: 44) en més d'una ocasió, com a prova de «severitat capritxosa», «la protagonista, que s'havia tret els sostenidors, ja no se'ls pot tornar a posar i, presumiblement, es passeja tot el sant dia amb els pits lliures».

En alguns casos, les supressions no s'eliminen sinó que són substituïdes per una redacció alternativa, més al·lusiva i més sintètica, que evita les descripcions o els termes més gràfics:

<i>Text suprimit per censura en 1966</i>	<i>Text publicat en 1967</i>
<p>Allarga una mà, però jo m'incorporo una mica per deslliurar-la de la menuda peça. Després, em quedo mirant-la, les mans planes sobre el seu cos, fins que ella se n'apodera i m'atrau cap als seus llavis. Li dic: (p. 141)</p>	<p>La beso (p. 185)</p>
<p>Es projecta sobre meu i em mossega l'orella, però jo me li abraço i la faig caure cap a l'altra banda mentre ella lluita. Quelcom s'esquinça. –La camisola... Ens quedem mirant-la, ara jo una mica separat. –Deixa estar... Aixeca els braços, se la treu llestament i la deixa caure per terra. Després se'm gira i torna a abraonar-se contra meu, enllaçant-me amb braços i cames. Em pesa, feixuga i dolça, i la pell, entre-suada, s'adhereix a la meva. –Ara no et pots moure... Però jo només li enquadro la cara amb les mans, la miro. Les sines pengen sobre el meu pit, on després van aplanant-se. Els llavis tornen a ajuntar-se amb el seu terrible perfum de sal, i tota ella és olorosa. Ens endinsem l'un en l'altre, ara en silenci, i segueixo el seu moviment quan es tomba cap a un costat. L'abraçada gairebé em fa mal, però no la relaxa. Fins al final restem units, barrejant la respiració i la saliva fins que el cap li cau a una banda i jo reposo en una quietud daurada. Després em besa encara. –Aleix, Aleix...</p>	<p>La bellesa és terrible quan s'encarna en una noia, però més terrible és l'amor que creix i arrela, l'ansia que dura fora del temps. Com ara que ens perllonguem l'un en l'altre fins a la darrera besada. (p. 185)</p>
<p>Se m'arrapa, però jo la vaig girant, li trabo [sic] els braços contra el meu cos i, amb l'altra mà, faig córrer la cremallera de la faldilla, la hi estiro cap baix. Ella esperneja, però aleshores me l'enfilo al coll, acabo de fer lliscar la roba, torno a deixar-la per terra i pujo les mans fins a la seva cintura. Se m'entortel·liga de cames i tot, riu. Riem. Però no la deixo fins que li he tret les bragues, les mitges, i aleshores em separo, allargo la mà, assenyalant-la i, com ella, dic: (p. 256)</p>	<p>Corre cap al dormitori, però l'atrapo abans que faci la volta al llit, i ens esbatassem mentre li arrenco la roba de sobre. Quan ja només la cobreix la brusa, ric. (p. 322)</p>

Les vel·leïtats del criteri delsensors provoquen que, al costat d'aquestes «tachaduras», la novel·la mantinga la narració d'altres trobades sexuals dels personatges, usant mots com «fer l'amor» o «orgasme», o que l'ombra de l'incest plane sobre la història. Aleix i Rena sospiten que podrien ser germans i, tot i que finalment es descarta, ella afirma que «encara que fos la teva germana, no et sabia dir que no» (p. 318).

Com ja passava amb *Cendra per Martina*, en *M'enfonso en els fonaments* l'expurgació, ara imposada per la censura, no introdueix una transformació pragmàtica significativa perquè, encara que s'eliminen accions dels personatges, les tisorades no arriben a distorsionar els esdeveniments narrats. En aquesta ocasió, però, les retallades sí que tenen impacte en la conformació dels personatges, en la mesura que els amputen, parcialment, la dimensió sexual, visiblement reduïda. La transformació semàntica, doncs, es deixa sentir en la transformació hipertextual deguda a la reescriptura delsensors.

SI SÓN ROSES, FLORIRAN

En 1970, Edicions 62 presenta a consulta voluntària *Si són roses, floriran*. El lector responsable de l'informe, José Mampel Llop, no hi troba «dificultades» des del punt de vista polític, però sí moltes objeccions en l'aspecte moral: «emplea el autor un realismo descarnado, por lo que hay que eliminar muchos tacos y pinceladas eróticas (todas brevísimas)» que es tradueix en una proposta de trenta-una supressions; a més, aconsella la total eliminació de «la escena en el lenocinio», que ocupa vint-i-sis pàgines. Sobre el seu informe, el cap del Negociado de Orientación Bibliográfica, Antonio Pardo, escriu una nota a mà en què redueix a vuit les trenta-una «tachaduras» de Mampel i, en comptes de l'eliminació total, limita a sis supressions l'episodi del «lenocinio». El veredict de Pardo és el que es trasllada a l'editorial. Edicions 62 no publicarà finalment la novel·la, però uns mesos més tard, en 1971, en tornarà a demanar permís l'editorial Nova Terra.⁸ En aquesta ocasió, el lector serà Onofre Gómez Nisa, el qual recorda que l'obra ja havia estat avaluada anteriorment i dictamina: «Procede mantener las mismas tachaduras que en su día se indicó a la citada editorial en el mencionado expediente y que coinciden en las mismas páginas». *Si són roses, floriran* es publicarà el mateix any 1971.

8. En la Dirección General de Información, l'expedient de 1970 és el 7748-70 i el de 1971, el 1341-71.

El criteri de la censura posava l'èmfasi, com hem vist, en el contingut eròtic de l'obra, menystenint-ne les «ligeres crítiques de tipo social». Aquestes crítiques denuncien les condicions de vida de la classe treballadora i el conformisme d'una societat que no s'hi rebel·la. La impossibilitat d'accedir a un habitatge o de cobrir les necessitats bàsiques, a pesar de treballar, apareixen en els diàlegs dels personatges, acompanyades de reflexions sobre la necessitat de prendre consciència de l'opressió i fer-hi alguna cosa per revertir la situació, com es pot observar en aquest exemples, entre molts altres:

- Quin país, on treballant un home no arriba a guanyar-se la vida!
- Sí queixar-se servís d'alguna cosa...
- Hauria de servir. Si ens queixéssim tots... Però tothom fa el mateix, tothom s'arronsa d'espattes. Que no podem menjar carn? Menjarem patates. Que així i tot no hi arribem? Posarem rellogats. (p. 13)

- Treballem massa hores, és clar.
- [...]
- Qui més qui menys, tothom ha rebut.
- Els de sempre, vols dir.
- L'altre fa:
- Els econòmicament dèbils.
- [...]
- Ah, sí? I què vols fer?
- Prendre consciència dels nostres drets, per començar (pp. 143-144)

Les supressions de tipus moral es divideixen en termes o expressions que el censor considera excessivament vulgars i narració d'accions de caràcter sexual. Entre els primers, s'imposa esborrar «collonut» (p. 52), «escarranxada» (p. 52), «entreuix» (p. 53), «unes mamelletes i un tortell» (p. 136) i «que s'ho faci amb el dit» (p. 153) i l'autor substitueix «que es guanyen la vida amb el cul» (p. 64) per «que vivia de l'ullera» i «Bé has volgut que et muntés» (p. 226) per «Bé has volgut estar amb mi».

Algunes escenes de contingut sexual apareixen mutilades pel llapis roig del censor, com aquesta protagonitzada per Encarna i Gregori, on el que molesta el vigilant de la moral és l'orgasme femení, eufemísticament descrit:

- Gregori fa lliscar les dues cames al llarg de les cuixes de la seva dona, i la mà segueix el moviment amb un gest viu.*
- Encarna...
- Sí, Gregori...

S'endureix contra l'home, tanca els ulls i tomba el cap sobre el coixí, les narius dilatades, els llavis grossos, vermells i entreoberts.

[...]

Encarna refrega les mans, convulses, contra l'esquena del seu marit, *tot el cos li vibra, unit al seu, i després estira els membres.*

–Ah!

Ell reposa, molt quiet, *contra la carn de sobte blana.* La dona el separa una mica [*el rebutja dolçament*] (pp. 51-52)⁹

En altres casos, Pedroló opta per una redacció alternativa molt sintètica, en substitució del fragment censurat, com, per exemple:

<i>Fragment censurat en 1970 i 1971</i>	<i>Redacció alternativa</i>
La besa mentre les mans llisquen cos avall, cap als malucs i les cuixes (p. 191)	La besa
Però l'altra mà se li passeja per les cuixes (p. 206)	La toca

El mutable criteri de la censura fa que s'impose l'eliminació de «collonut» però que no s'hi trobe inconvenient per a mantenir «cony» o «puta», en diverses ocasions, «me cago en cony» (p. 142) o «collons» (179); o que s'obligue a suprimir, per exemple, «Amb les mans li acaricia els flancs, frega les sines» (p. 201) però es toleren altres expressions molt semblants, com ara, «La mà es tanca sobre les sines» (p. 46) o «Entafora la mà per l'escot i li toca les sines» (p. 59). Però, sobretot, el que resulta més difícil d'entendre és que troben censurables els exemples que hem citat i, per contra, no tinguen res a dir sobre una relació bastant més morbosa: Santiago, a petició de la seua dona, té sexe amb la seua cunyada Damiana, «geperuda i calenta» (p. 25) i se'n van donant detalls, com quan Santiago diu que «amb la Damiana cantava a la finestra per no deixar-la prenys» (p. 83) o «si a ella li ho fas dues tres vegades és perquè la trec» (p. 110).

L'expurgació de *Si són roses, floriran*, més enllà de la reducció formal, quantitativa, imposa una transformació semàntica sobre l'original pedrolí en la mesura que en rebaixa, sense eliminar-los, la presència de termes considerats vulgars pel censor o d'escenes de contingut sexual. Aquesta disminució de continguts que ataquen la moral sexual, des de la perspectiva de la censura, respon a un criteri ideològic ben definit i pretén, per tant, incidir en la significació moral de l'obra.

9. En cursiva, els fragments eliminats per la censura.

CONCLUSIONS

En les novel·les analitzades, les tissors de la censura amputen gairebé de manera exclusiva fragments de contingut sexual o expressions considerades indecoroses, a pesar de les crítiques politicosocials presents a *M'enterro en els fonaments* i *Si són roses, floriran*. El llapis roig només assenyala, en aquests casos, els continguts polítics catalanistes que apareixen de manera puntual en *M'enterro en els fonaments*.

Les escenes sexuals de *Cendra per Martina* fan servir un llenguatge més metafòric i al·lusiú que les altres dues obres en la descripció d'accions o sensacions eròtiques. Això s'explica, segurament, per la data de la redacció original –1952–, amb una censura molt més fèrria i, amb l'autoexpurgació realitzada per Pedrolo en la versió que presenta novament en 1960, ens indica que l'impacte de l'autocensura és molt més destructiu en aquest període que en els anys seixanta o setanta.

En *M'enterro en els fonaments* i *Si són roses, floriran* el criteri de la Direcció General de Informació encarregada de la censura de llibres s'inclinarà per l'informe del lector més permissiu, imposant un nombre de «tachaduras» inferior al de l'informe més repressiu. La raó d'aquesta relativa indulgència cal atribuir-la a la tímida obertura duta a terme pel règim a partir de la Llei de Premsa i Impremta de 1966.

Les supressions imposades a les novel·les, comparades al text tolerat de contingut o expressió similar, indiquen que la Sección de Orientación Bibliogràfica exercia les seues funcions amb una severitat capritxosa, per dir-ho amb els mots de Pedrolo.

Però el més sorprenent és que elsensors s'acarnissen amb descripcions o expressions relativament discretes, ben allunyades de l'obsenitat pornogràfica, i, en canvi, no tinguen cap objecció a l'hora de permetre el relat de situacions amb un caràcter molt més morbós o violent: la violació de Martina en l'àmbit familiar, amb una certa instigació de la pròpia germana; la sospita d'una relació incestuosa entre Aleix i Rena o el sexe entre Santiago i la seua cunyada Damiana, a petició de la muller i germana, respectivament. En aquest mateix sentit, podem adduir també la permissivitat amb el tractament normalitzat de la prostitució: Rena l'exerceix puntualment com a complement econòmic als ingressos pel seu altre treball; Anselm, un metge que ha acceptat l'ordre i el sistema de valors de la dictadura a *M'enterro en els fonaments*, té una amant amb pis parat i Mèlia representa la prostituta humanitzada que acull Santiago i li ofereix una nova esperança.

En definitiva, l'anàlisi de l'impacte de la censura en les obres objecte del nostre estudi indica que hi ha una voluntat de condicionar-ne l'escriptura original, amb unes amputacions que tenen com a efecte la reducció de la intensitat eròtica d'unes novel·les ja condicionades, inevitablement, per l'autocensura de l'autor.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ABELLAN, Manuel L. (1989): «Apunts sobre la censura literària a Catalunya durant el franquisme», *Revista de Catalunya*, 27, pp. 123-132.
- ARMENGOL, Elisabet (2023): *La narrativa de gènere de Manuel de Pedrolo: erotisme i ciència-ficció*, Universitat de Barcelona, tesi doctoral, en línia: <<http://hdl.handle.net/2445/205742>> [consulta: 04/09/2024].
- BENEYTO, Antonio (1975): *Censura y política en los escritores españoles*, Barcelona, Euros.
- COCA, Jordi (1991 [1a ed. 1973]): *Pedrolo perillós? Converses amb Manuel de Pedrolo*, Barcelona, La Magrana.
- COUTURIER, Maurice (1996): *Roman et censure ou la mauvais fois d'Eros*, Seyssel, Editions Champ Vallon.
- GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- HOUT-HUIJBEN, Lidwina M. van den (2007): «La censura y el caso de Manuel de Pedrolo. Las novelas “perdidas”», *Represura*, 4, pp. 1-32, en línia: <http://www.represura.es/represura_4_octubre_2007_articulo1.html> [consulta: 02/07/2024].
- HOUT-HUIJBEN, Lidwina M. van den (2015): *El rojo crítico. Expresión de la literatura catalana bajo censura (1962-1977)*, Universitat de Groningen, tesi doctoral, en línia: <<https://research.rug.nl/en/publications/el-rojo-cr%C3%ADtico-expansi%C3%B3n-de-la-literatura-catalana-bajo-censura->>> [consulta: 17/07/2024].
- LOISON-CHARLES, Julie (2017): «Nabokov et la censure», *Miranda*, 15, en línia: <<https://journals.openedition.org/miranda/11223>> [consulta: 14/09/2024].
- PEDROLO, Manuel de (1965): *Cendra per Martina*, Barcelona, Proa.
- PEDROLO, Manuel de (1967): *M'enterro en els fonaments*, Barcelona, Proa.
- PEDROLO, Manuel de (1971): *Si són roses, floriran*, Barcelona, Nova Terra.
- PEDROLO, Manuel de (1978): «El meu gra de sorra a la història de la censura», *Serra d'Or*, 226-227, pp. 43-44.
- PEDROLO, Manuel de (1997): *Epistolari*, a cura de Xavier Garcia, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida.
- TORRES, Estanislau (1973): *Els escriptors catalans parlen*, Barcelona, Nova Terra.
- TORRES, Estanislau (1995): *Les tises de la censura*, Lleida, Pagès Editors.

ESTUDI I ACARAMENT DE LES EDICIONS CENSURADES I RESTAURADES DE *TEMPS OBERT*, DE MANUEL DE PEDROLO

Àlex Moreno Mulet
Universitat Oberta de Catalunya

INTRODUCCIÓ: *TEMPS OBERT*, PROJECTE REOBERT DOBLEMENT

L'anunci de la reedició de *Temps obert* de Manuel de Pedrolo per part de l'Editorial Comanegra l'any 2022 va suposar dues revifades del cicle novel·lístic que van més enllà de la posada en circulació d'unes novel·les que només estaven disponibles en biblioteques i mercats de segona mà: alhora que el projecte seria reprès per autors contemporanis, les edicions de les novel·les escrites per Pedrolo es revisarien de nou, tant les censurades durant el franquisme com les restaurades a partir dels anys vuitanta, i se les acompanyaria d'uns postfacis en què s'explicaria el recorregut editorial de les novel·les i les diferències entre les edicions publicades durant el franquisme i les posteriors. El mateix Pedrolo somiava que una generació posterior d'escriptors continués el cicle allà on va deixar-lo. Antoni Munné-Jordà, un dels grans coneixedors de l'obra pedroliana, recordava al pròleg de les dues últimes novel·les de *Temps obert* reeditades recentment –*Cartes a Jones Street* / «*Conjectures*» de Daniel Bastida– les paraules de l'autor al respecte d'això, en les converses que va tenir amb Jordi Coca publicades al llibre *Pedrolo Perillós? Converses amb Manuel de Pedrolo*:

M'hauria fet gràcia de trobar un escriptor de la teva generació [li diu Pedrolo a Coca] prou interessat per prosseguir-la... Sí, home, no te'n riguis! És una

idea magnífica. T'imagines una colla d'escriptors, de generacions successives, embarcats a desenvolupar aquest llibre? Una cosa demencial, d'acord. Però potser les úniques coses que val la pena de fer són aquelles que surten del corrent, del normal... Seriosament, hi havia pensat sovint (Pedrolo, 2022: 33).

Aquest era el primer compromís editorial: reprendre un projecte en què a hores d'ara, novembre del 2024, han participat Núria Cadenes, Joaquim Carbó, Borja Bagunyà i Teresa Colom. Per què calia, d'altra banda, revisar unes edicions que ja s'havien publicat sense els retalls de la censura? Les obres de *Temps obert* van començar a publicar-se quan gairebé ja estaven totes escrites: Pedrolo va acabar la primera el 1963; l'última, el 1969. Les tres primeres van aparèixer en un únic volum editat per Llibres de Sinera, l'any 1968, i les següents es van publicar a la col·lecció El Balanci, d'Edicions 62, que va tancar el cicle l'any 1980 amb «*Conjectures*» de *Daniel Bastida*. Les set primeres novel·les de *Temps obert* van publicar-se censurades, i les posteriors, en canvi, van publicar-se sense retalls a partir del 1976; tot i això, d'aquestes darreres va denegar-se'n la publicació durant els últims anys de la dictadura i, per tant, disposem d'uns informes de censura molt similars als de les primeres novel·les.

Vuit anys després de la publicació completa del cicle, l'any 1988, es reedita a la col·lecció El Cangur, també d'Edicions 62, la primera novel·la de *Temps obert*, *Un camí amb Eva*, on trobem una nota dels editors que explica el següent: «*Temps Obert* [...] fou brutalment mutilada per la censura franquista en publicar-se durant la dictadura. No és fins ara [...] que els lectors tindran a les mans el text íntegre» (Pedrolo, 1988: 4). A partir dels finals dels anys vuitanta, així, el lector podia llegir les novel·les íntegres, però no sabia què s'hi havia restaurat, quines parts dels textos originals de Pedrolo s'havien perdut en les primeres edicions. L'estudi dels mecanoscrits i els informes de censura –disponibles gràcies a la feina de digitalització de la Càtedra Màrius Torres¹ de la Universitat de Lleida– i la comparació entre les novel·les censurades i les restaurades publicades per Edicions 62 ha permès, a partir de nou postfacis a les nou primeres novel·les del cicle, esclarir quin tipus de censura va aplicar-se al projecte de Pedrolo, destacar els fragments escapçats més rellevants, mostrar-ne les substitucions aplicades per l'autor i, finalment, recuperar alguns fragments que no van restablir-se en la ingent feina de restauració dels anys vuitanta i noranta. Aquest article és, en bona part, una mirada panoràmica a aquells estudis

1. D'ara endavant, CMT.

de cas que vaig fer entre l'any 2022 i 2023 als postfacis publicats a Comanegra, centrada en alguns aspectes concrets que veurem tot seguit.

Abans de veure els diferents procediments a què eren sotmeses les novel·les de *Temps obert* durant el franquisme abans de ser publicades, els elements que sistemàticament se censuraven i alguns dels fragments que millor exemplifiquen la mutilació dels textos, val la pena resumir l'estructura de *Temps obert*, per l'ambició i la complexitat. Aquesta estructura, val a dir, és explicada a bastament al pròleg citat de Munné-Jordà i a un llibre seu anterior, bàsic també per a aquest estudi, dedicat a les onze novel·les de Pedrolo: «*Temps obert*» de Manuel de Pedrolo entre les dues cultures (Munné-Jordà, 1995).

Temps obert és un cicle novel·lístic potencialment infinit. Pedrolo en va escriure les onze primeres novel·les, dividides en dos blocs: el que l'autor anomenava «primer llibre» són les nou primeres novel·les del cicle; les dues següents marquen la forma que havia de prendre el «segon llibre», que Pedrolo va deixar inacabat, i que han reprès els autors mencionats més amunt. Si les nou novel·les del «primer llibre» parteixen d'un mateix bombardeig a la Barcelona del 1938 –i de com podria afectar la vida d'un mateix home, Daniel Bastida; de cada possibilitat sorgeix una novel·la nova–, les dues últimes ho fan d'un mateix punt conflictiu de la primera obra del «primer llibre»: *Cartes a Jones Street* i «*Conjectures*» de Daniel Bastida parteixen totes dues d'*Un camí amb Eva*. De la mateixa manera, és *Se'n va un estrany*, la segona novel·la de *Temps obert*, el punt de partida de les dues obres de Núria Cadenes, la dotzena i la tretzena del cicle –*La terra s'ho porta* i *No han donat la llum, encara*. El «segon llibre», per tant, acabaria a la vint-i-setena novel·la, i el «tercer llibre», del qual Pedrolo va pensar l'estructura, no només expandiria el cicle sinó que aquest creixeria exponencialment, en la mesura que en aquesta tercera fase hi hauria més ramificacions que en les anteriors, i així successivament. Conscient com ho era Pedrolo de la magnitud del projecte, la primera frase d'*Un camí amb Eva* i, per tant, de *Temps obert*, sembla contenir l'essència del cicle: «La història mai no es repeteix, però hom diria que tot sovint es complau a jugar amb els mateixos elements» (Pedrolo, 2023d).²

2. Una nota important per evitar confusions a l'hora de seguir les referències a les novel·les citades: en la reedició de *Temps Obert* del 2022, el «segon llibre» va publicar-se en paper i en format digital, però el «primer llibre» tan sols en digital. La publicació en format EPUB implica que no puguem fer referència a una pàgina concreta quan citem un fragment de qualsevol de les nou primeres novel·les; si el lector consulta el llibre electrònic, trobarà el fragment amb l'eina de cerca.

LA CENSURA A *TEMPS OBERT**Els expedients de censura de Temps obert*

No tenim aquí prou espai per desglossar i estudiar els apartats dels expedients de censura, com el «Resumen y criterio del lector» o la bateria de preguntes que solia encapçal·lar els informes —«¿Ataca al Dogma?», «¿A la moral?», «¿A la Iglesia o a sus Ministros?», «¿Al régimen y a sus instituciones?», «¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen?»—, i ens centrarem en els aspectes distintius dels informes que van escriure's sobre les novel·les de *Temps obert*. La quantitat de mecanoscrits enviats al Ministerio de Información y Turismo i el nombre d'expedients de censura és major del que s'esperaria, perquè cap novel·la té només un informe. De les tres primeres novel·les, quan van publicar-se en forma de trilogia, van fer-se'n tres informes entre 1965 i 1968; se'n van redactar d'altres quan van tornar a publicar-se, encara en període de dictadura, en volums separats a la col·lecció El Balanci —*Un camí amb Eva*, per exemple, va reeditar-se l'any 1973, i fins i tot disposem d'expedients de censura de l'any 1975, arran de la tercera edició d'aquest volum—; obres com *S'alcen veus del soterrani*, la vuitena del cicle, no només van presentar-se amb aquest títol sinó amb un altre, *No en tenim prou amb la primavera*, etcètera.

El cas del volum de les tres primeres novel·les publicat per Llibres de Sinera és idoni per veure la lògica censora que s'aplicava a les obres del cicle: l'expedient 2366-65, iniciat a finals del 1965 i amb un informe signat el febrer del 1966, es diferencia dels altres perquè el censor hi explicita el seu mètode de treball. Encara que elogia l'obra —«nos da Pedrolo una semblanza de la vida barcelonesa de la immediata posguerra, tan interesante literariamente como suele serlo la producción de este autor, ventajosamente conocido entre los catalanes»—, n'assenyala la «devoción nacionalista catalana con tendencia izquierdista, que distingue al autor», i classifica en tres grups «las lacras que Pedrolo señala expresa o tácitamente como características de la sociedad conformada por el Movimiento Nacional». D'aquesta manera, veiem en ploma del censor els elements que es buscaven i que majoritàriament se censuraven a *Temps obert*. Els tres grups d'aquest informe són: «1. Vicios, abusos y crímenes políticos; 2. Corrupción moral; 3. Coacción sobre el idioma (que viene a recaer en abuso político)» (CMT, 2006e: h).³ L'anàlisi dels fragments ratllats als mecanoscrits de totes les novel·les de *Temps obert* confirma que la immensa majoria

3. En els expedients de censura del Corpus Literari Digital de la CMT, les pàgines dels informes de censura es referencien amb lletres i les dels mecanoscrits, amb números.

de paraules, frases, paràgrafs i pàgines censurats versen o bé sobre política —entent-ne l'idioma, és clar, com una part d'aquesta— o bé moral —gairebé sempre pel seu contingut eròtic o sexual.

Durant el *desarrollismo*, la censura a *Temps obert* no era tan diferent a mitjans dels anys seixanta i als últims anys del franquisme: si a partir de la setena novel·la les obres s'imprimeixen íntegrament des de la primera publicació no és per qüestions de calendari editorial, sinó perquè va denegar-se la publicació de totes elles durant la dictadura. Vegem per exemple un informe del desembre del 1973 que conclou que *Pols nova de runes velles*, la novena novel·la del cicle i per tant el tancament del «primer llibre», és «totalmente rechazable». El censor argumenta, per punts, el següent:

1. Se trata de una edición de 2.500 ejemplares, que escrita en catalán, quiere decir que llegará a la totalidad de los lectores catalanes.
2. Manuel de Pedrolo está considerado como un escritor erótico, lo que hará difundir más su lectura.
3. Describe la familia más denigrante que se pueda imaginar, familia que aunque sea exiliada de España, no debe describirla tan innoble, inmoral y rastrera.
4. Se deleita hasta la saciedad en el erotismo de un personaje protagonista, enfermo mental, desequilibrado, sin personalidad e irreal.
5. Esta obra jamás se permitiría publicar en castellano y por tanto no veo razón para publicarla en catalán.
6. Es una novela que no encierra ninguna enseñanza, ni exalta virtud o carácter de la persona principal o secundarias (CMT, 2006c: t).

En molts d'aquests informes, que tot sovint acabaven amb la denegació de la publicació de la novel·la, hi ha un element central per entendre la relació entre *Temps obert* i la censura: la participació activa d'Edicions 62 en les resolucions del Ministerio de Información y Turismo. És habitual trobar entre els expedients, quan es prohibia la publicació d'una obra, una carta de l'editorial demanant una reconsideració de la novel·la. Qui sol redactar-les és Josep Maria Castellet, director literari d'Edicions 62 aquells anys, encara que també se'n pot llegir alguna de Ramon Bastardes, cofundador i director de l'editorial. Anaven dirigides a Faustino Sánchez Marín, director del Departament d'Ordenació Editorial al Ministerio de Información y Turismo, i els motius i arguments presentats són diversos. Sobre *Se'n va un estrany*, a tall d'exemple, Castellet remarcava des d'una condescendència subtil: «Supongo que no debe haber pasado inadvertido el hecho de que esta obra se halla publicada y que cumplió en su día todos los requisitos legales para su publicación» (CMT, 2006d: m). Castellet es mostra sorprès de veure que es volen aplicar nous

retalls a una novel·la que ja va ser publicada per Llibres de Sinera, però accepta un canvi si pot rebutjar-ne un altre; els dos canvis, tanmateix, fos per negligència del censor o per assumptió de riscos de l'editor i/o autor, van aparèixer a l'edició del 1973 de la novel·la.

També va ser fructífera la carta de Bastardes arran de la desautorització de l'any 1972 de publicar *L'ordenació dels maons*, la setena novel·la del cicle. Aquí s'argumentava que l'obra respectava la normativa legal vigent i, en un raonament arriscat i que s'argüia més per conveniència que per honor a la veritat, que aquesta novel·la era, en relació amb les ja publicades de *Temps obert*, la que descrivia situacions menys compromeses (CMT, 2006a: k). I com en totes les cartes –tant Castellet com Bastardes ho escrivien sempre–, s'afirmava que estaven disposats a acceptar certes supressions i que l'autor també tindria en compte els suggeriments que li feien si volia publicar la novel·la. Bastardes redactava la carta el 21 de febrer de 1973, i un informe del 13 de març considerava la novel·la com a perfectament autoritzable amb només sis canvis, en un escrit que, de nou, elogiava l'obra de Pedrolo: «[...] *Temps Obert*, sin duda el empeño más ambicioso y también el más logrado de Manuel de Pedrolo» (CMT, 2006a: r).

Tanmateix, no tots els intents reïxen: Castellet demana, sense èxit, una reconsideració de *Pols nova de runes velles*, apel·lant a una «lectura atenta» del text que faria veure al lector –censor– que la novel·la no atempta contra la moralitat perquè el seu protagonista paga el preu de desviar-se del «camí correcte»:

Una atenta lectura del presente texto demuestra cómo gradualmente el exiliado va desorientándose, va perdiendo contacto con la realidad de su país. De hecho lo que aparece claro para el público es que vive en un mundo falso que las jóvenes generaciones ya no comparten (CMT, 2006c: p).

Les explicacions que el mateix Castellet dona en una carta sobre la novel·la anterior, *S'alcen veus del soterrani*, són força més complexes, encara que amb aquestes tampoc aconseguix que s'autoritzi la publicació de l'obra:

Nos parece que, en esta ocasión, lo que ha motivado la decisión tomada ha sido el argumento. La novela describe situaciones de la guerra civil y de la postguerra que no son siempre gratas de recordar. Ahora bien, en todas las épocas, los escritores han tratado de temas agradables y desagradables al mismo tiempo: lo que importa es el tratamiento literario del tema y me parece que está fuera de dudas que la obra de Pedrolo tiene una innegable calidad artística. Por otra parte, durante estos últimos años han aparecido numerosas obras (y no solo novelas), tanto en castellano como en catalán, que han

tratado con mucha mayor crudeza hechos históricos, a veces controvertidos, que aún hoy en día desgarran a los protagonistas de la tragedia. Pues bien, con muy atinado acierto, estos libros han sido autorizados, por su afán de verdad, por su sentido profundamente humano o por sus valores artísticos (CMT, 2006b: s).

Conclusions de l'acarament entre les edicions i descobertes noves

Prescindirem, en aquest últim apartat, de fer una selecció aïllada de fragments censurats, perquè així podrem parar atenció a conclusions més generals sobre els mètodes de repressió franquistes i perquè ja hi ha una tria àmplia als postfacis de les edicions noves de *Temps obert*. Elsensors, perquè les novel·les siguin considerades com a publicables, eliminen a totes les obres pàgines senceres, com dèiem, de contingut polític o sexual. Alhora, hi ha una immensitat de paraules i sintagmes que es ratllen o se substitueixen per d'altres gairebé automàticament. *Situació analítica*, la quarta novel·la de *Temps obert*, una de les obres més sexuals, està carregada de canvis d'aquests: un «orgasme» és una «càrrega nerviosa», i «omplir-se de semen», un dels mots prohibits, se substitueix per «buscar l'amor». En la mateixa línia, a *Un camí amb Eva* s'elideixen paraules i expressions com «escalfar-se» o «estar humida», i mentre no sempre s'hi censuren els «pits», sí que s'hi censuren sense excepció els «mugrons». De la censura sobre la paraula «feixistes» se'n podria fer un estudi a banda: de tant com apareix als llibres, n'hi ha alguna que va aconseguir passar desapercebuda i pot llegir-se a l'edició censurada, però majoritàriament va canviar-se per sintagmes com «els altres», «els reaccionaris», «els nacionalistes», «els dretistes», o simplement va eliminar-se. Passa el mateix amb mots que podríem considerar paraules clau, com «policia» o «exili»: a les edicions dels seixanta i els setanta, no és la policia qui s'endú els homes de nit de les seues cases sinó que ho fan «els estranys»; quan Daniel comenta l'edició d'un conte seu, parla d'una publicació «de fora», i mai «de l'exili». Malgrat això, no podem dir que hi ha uns criteris fixats i fermes sobre què s'ha de censurar i què no. Una de les obres on això queda palès més clarament és, de nou, *Un camí amb Eva*. Podem llegir un fragment en què no se suprimeix l'aparició de la censura:

Vaig reflectir aquella nit en les pàgines d'una curta narració que s'ha quedat, fins ara, inèdita; ja no hi havia temps d'incloure-la en el recull que sortiria aquell mateix mes i que tant ens havia costat de treure de les mans de la censura. De primer ens havien prohibit el llibre sencer, però quan el director de la Selecta demanà explicacions, ja que espontàniament no ens en donaven, el

llibre fou rellegit per algú altre de Madrid i ara tornà aprovat, però amb tantes mutilacions que la meitat dels textos no eren aprofitables (Pedrolo, 2023*d*).

Però, a la vegada, a la mateixa novel·la, s'escapcen fragments similars:⁴ «[...] quan a la fi l'obra es publicà, suposo que perquè els senyors encarregats de censurar-la, a Madrid, no hi van entendre res [...]» o «Déu-n'hi-do de les coses que et van deixar passar... M'agradaria conèixer el censor que hi ha donat el seu aprovat» (Pedrolo, 2023*d*).

És evident que els retalls tenen la voluntat de deshistoritzar uns fets concrets i descontextualitzar lluites socials o crítiques a un sistema determinat. A *Se'n va un estrany*, una lleu supressió aconsegueix convertir una estelada en una senyera: «Però després se n'oblidà, perquè el pare havia tret una menuda peça de roba, triangular, amb quatre barres molt vermelles que alternaven amb tot de pinzellades grogues. Al capdamunt hi havia una estrella solitària» (Pedrolo, 2023*c*); a *Un camí amb Eva* s'eliminen un parell de pàgines que esborren la crítica que es fa a un intent de romantitzar la prostitució, i no queda cap rastre que permeti pensar quin tipus d'experiència traumàtica pot quedar soterrada darrere de frases com «Després, en sentir-me al seu costat, [la prostituta] va moure's una mica i obrí les cuixes, sempre amb els ulls closos, tan amical com un cadàver» (Pedrolo, 2023*d*). En altres novel·les, com *Pols nova de runes velles*, al mecanoscrit del 1973 enviat al Ministerio de Información y Turismo veiem que, a partir d'un moment en què es parla de la Generalitat com d'un organisme encara viu durant la guerra, al marge de la pàgina apareix l'inici d'una línia roja que s'allarga molts fulls: el censor hi assenyala que caldria retallar, sense cap interrupció, la novel·la des de la pàgina 191 fins a la 210; *Situació analítica*, malgrat guanyar el Crítica Serra d'Or l'any 1972, és una de les obres més intervingudes de *Temps obert*.

Fins i tot es veuen alterades algunes idees i plantejaments que són recurrents al llarg de les novel·les. A *Falgueres informa*, la tercera del cicle, la censura fa miques l'evolució del protagonista, el detectiu Jordi Falgueres. A la manera d'una *bildungsroman* en segon pla ocultada per l'argument de la novel·la, el personatge s'adona progressivament que allò que considera «indecorós», «indecent» i «provocatiu» en les dones, els seus cossos i les seves maneres d'actuar potser és més el resultat d'una mirada esbiaixada pròpia que una realitat del món, i que la immoralitat que trobava en certs comportaments podria ser el resultat d'una repressió autoimposada. Molts

4. En aquests exemples i en els següents, les cursives indiquen el text restaurat en les edicions d'El Cangur. En exemples posteriors, aquelles parts del text que a les edicions censurades substituïen el text original i que van eliminar-se en les edicions restaurades apareixen ratllades.

diàlegs i parts del llibre, tots censurats, poden llegir-se des d'aquesta perspectiva, però llegim només un dels fragments més explícits:

Es va ajeure de ventre a terra i va descordar-se el tirant de la peça superior els sostenidors, que es quedaren penjant al seu entorn. Era un gest sense malícia, natural, que gairebé confortava per la seva espontaneïtat i de sobre un pes semblà caure'm del pit i vaig dir-me que li ho agraiïa. Era jo qui feia atrevides, descarades, obscenes les coses. No ho eren (Pedrolo, 2023b).

Amb aquesta feina comparativa entre les edicions, s'ha aconseguit també rescatar alguns fragments que no s'havien restaurat o recuperar-ne d'altres que es donaven per perduts. El cas més rellevant és el de la setena novel·la del cicle, *L'ordenació dels maons*. Tal com dèiem més amunt, les sis obres que l'antecedeixen van publicar-se totes primer censurades i després restaurades; les posteriors, de la vuitena a l'onzena, van publicar-se directament restaurades perquè va prohibir-se'n la publicació durant el franquisme. La història editorial de *L'ordenació dels maons*, així, és única: va denegar-se'n la publicació l'any 1972, va demanar-se'n una reconsideració l'any 1973 i el 1974 va aparèixer a la col·lecció *El Balanci*, censurada. La reedició a *El Cangur* de l'any 1991, però, a diferència de totes les que s'havien fet en aquesta col·lecció fins al moment, no va publicar-se restaurada. Per què? Al seu llibre sobre *Temps obert*, Munné-Jordà ho explica:

A l'arxiu d'Edicions 62, al dossier del núm. 87 d'*El Balanci*, amb el títol de «Nota, finalment no inclosa, a la primera edició d'*El Cangur*», hi ha un full que diu així: «La publicació de *L'ordenació dels maons* va ser “desaconsellada” per la censura [...]; un cop presentat recurs, i sota l'epígraf de *reconsideración*, en fou autoritzada la publicació si se'n canviaven uns passatges, el 20 de març del 1973. Eren els de les pàgines 2-15-30-53 bis i 215 de l'original. Manuel de Pedrolo hi feu aquests canvis o supressions i els guardà en un full, numerats de l'1 al 6. Malauradament, el mecanoscrit original s'ha perdut i no és possible de restituir, tal com ja hem fet als altres volums anteriors del *Temps Obert*, els fragments pecadors. I Pedrolo ja no ens hi pot ajudar.⁵ N'inclouem, doncs, la llista fora de context». I adjunt hi ha el full escrit per Pedrolo, amb el títol «*L'ordenació dels maons*» i els sis passatges que no han estat restituïts: «(1) feixistes // (2) [...]» (Munné-Jordà, 1995: 121-122).

A Edicions 62, així, tenien una llista amb les parts de la novel·la que van ser censurades, però que no podien restaurar-se perquè no se sabia quin era el seu lloc

5. Pedrolo mor l'any 1990; l'edició d'*El Cangur* és del 1991.

al text. L'accés als mecanoscrits enviats a censura ha permès col·locar els fragments on els pertoca, i les úniques marques que els censors van fer-hi són les mateixes que les que rescatava Munné-Jordà de l'arxiu d'Edicions 62. Per tant, és amb la reedició del 2023 que *L'ordenació dels maons* es publica per primera vegada restaurada.

Hi ha altres troballes menors que no deixen de ser importants: la sisena novel·la, *Unes mans plenes de sol*, tenia a l'edició censurada del 1972 una dedicatòria «A la meva filla Adelais», dedicatòria que als mecanoscrits trobem manuscrita. A la reedició restaurada, tanmateix, publicada l'any 1990, segurament per una inadvertència, desapareix aquesta dedicatòria, feta justament a la novel·la del cicle en què coneixem la genealogia i els orígens dels Bastida. D'altra banda, a causa de l'incomptable volum de canvis a fer entre les edicions censurades i restaurades, hi ha vora una dotzena de fragments que no van recuperar-se en les edicions d'El Cangur. Cap d'ells és gaire extens, fet que reforça que passessin inadvertits entre la pila de canvis a aplicar. Un parell d'exemples, respectivament de les novel·les *Des d'uns ulls de dona* i *Unes mans plenes de sol*, són els següents: «—No pot passar res? / —Avui, no. Abir vaig acabar la regla —digué ella sense cap mena de vergonya» (Pedrolo, 2023a); «Els roigs eren, són, precisament els qui ~~creuen en la propietat col·lectiva, en...~~ volen que tot estigui en mans dels obrers, que la terra sigui pel qui la treballa, que...» (Pedrolo, 2023e). Hi ha, en definitiva, com a conseqüència de la mutilació sistemàtica dels textos, tant fragments que se'ls van escapar als censors i que van publicar-se a les edicions franquistes com d'altres que no van restaurar-se posteriorment. Pedrolo hi devia comptar, i creia fermament en una lluita activa contra la censura que almenys, com deia en una coneguda entrevista, aconseguia «acostumar el censor» a un to que el sorprèn:

Un temps, vaig preguntar-me si no valdria més no dur els llibres a censura; és a dir, no publicar, perquè cap editor no s'hi arriscaria. Aquesta actitud podria tenir un valor si ho féssim molts, no un o dos. D'altra banda, fent-ho així, només sortirien llibres de la gent del sistema, o d'aquells que, sense estar-hi d'acord, no creguessin en aquesta postura, que n'hi hauria. Llavors arribes a la conclusió que, amb aquesta actitud, et prives d'exposar d'altres idees que porta la teva obra i, en fi, penses que no hi hauria com presentar com més llibres millor, perquè de cent que en portis no els aprovaran tots, però sempre en passaran més. Pel nombre i perquè els acostumaràs a un cert to que ara els sorprèn. Es crearia un clima. El que ja he dit: és qüestió d'eficàcia (Pedrolo, 1974: 64-65).

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- CÀTEDRA MÀRIUS TORRES (2006a): «*L'ordenació dels maons* [mecanoscrit per a la censura amb l'expedient], Barcelona, Tàrrega, 27 juliol - 6 setembre de 1966», en línia: <http://www.catedramariustorres.udl.cat/materials/cercador/resultat.php?codi=4111&tipus=cont&primer_ocr=> [consulta: 02/11/2024].
- CÀTEDRA MÀRIUS TORRES (2006b): «*No en tenim prou amb la primavera* [mecanoscrit per a la censura amb l'expedient], Barcelona, abril - juny de 1967», en línia: <http://www.catedramariustorres.udl.cat/materials/cercador/resultat.php?codi=4133&tipus=cont&primer_ocr=> [consulta: 02/11/2024].
- CÀTEDRA MÀRIUS TORRES (2006c): «*Pols nova de runes velles*, [exemplar per a la censura amb expedient], agost-setembre de 1967», en línia: <http://www.catedramariustorres.udl.cat/materials/cercador/resultat.php?codi=4166&tipus=cont&primer_ocr=> [consulta: 02/11/2024].
- CÀTEDRA MÀRIUS TORRES (2006d): «*Se'n va un estrany* [exemplar per a la censura amb l'expedient], 1973», en línia: <http://www.catedramariustorres.udl.cat/materials/cercador/resultat.php?codi=4175&tipus=cont&primer_ocr=> [consulta: 02/11/2024].
- CÀTEDRA MÀRIUS TORRES (2006e): «*Temps Obert* [expedient de censura sense l'original], 1965», en línia: <http://www.catedramariustorres.udl.cat/materials/cercador/resultat.php?codi=4102&tipus=cont&primer_ocr=> [consulta: 02/11/2024].
- MUNNÉ-JORDÀ, Antoni (1995): «*Temps Obert*» de Manuel de Pedrolo entre les dues cultures, Tàrrega, Ajuntament de Tàrrega.
- PEDROLO, Manuel de (1974): *Si em pregunten, responc*, Barcelona, Aymà.
- PEDROLO, Manuel de (1988): *Un camí amb Eva*, Barcelona, Edicions 62.
- PEDROLO, Manuel de (2022): *Cartes a Jones Street / «Conjectures» de Daniel Bastida*, Barcelona, Comanegra.
- PEDROLO, Manuel de (2023a): *Des d'uns ulls de dona*, Barcelona, Comanegra, en línia: <<https://biblioteca.ebiblio.cat/info/des-duns-ulls-de-dona-temps-obert-v-00674141>> [consulta: 02/11/2024].
- PEDROLO, Manuel de (2023b): *Falgueres informa*, Barcelona, Comanegra, en línia: <<https://biblioteca.ebiblio.cat/info/falgueres-informa-temps-obert-ii-00653038>> [consulta: 02/11/2024].
- PEDROLO, Manuel de (2023c): *Se'n va un estrany*, Barcelona, Comanegra, en línia: <<https://biblioteca.ebiblio.cat/info/sen-va-un-estrany-temps-obert-ii-00653037>> [consulta: 02/11/2024].

PEDROLO, Manuel de (2023*d*): *Un camí amb Eva*, Barcelona, Comanegra, en línia: <<https://biblioteca.ebiblio.cat/info/un-cami-amb-eva-temps-obert-i-00653036>> [consulta: 02/11/2024].

PEDROLO, Manuel de (2023*e*): *Unes mans plenes de sol*, Barcelona, Comanegra, en línia: <<https://biblioteca.ebiblio.cat/info/unes-mans-plenes-de-sol-temps-obert-vi-00674142>> [consulta: 02/11/2024].

EPÍLEG

L'IMPACTE DE LA CENSURA FRANQUISTA

SOBRE LA LITERATURA CATALANA. ANOTACIONS PERSONALS

Gabriel Janer Manila

Universitat de les Illes Balears

La llarga postguerra derivaria en una repressió ferotge i en la venjança contra els vençuts. La censura esdevindria l'eina que exerciria el control polític i social i cercaria configurar una ideologia que vingués a sostenir el règim fins a la mort del dictador. Des d'antic, l'Església i l'Estat havien unit religió i política alhora que la repressió desembocava en la violència i el terror.

Els meus primers contactes amb la censura i els seus efectes es remunten a la dècada dels cinquanta del segle xx. Llavors jo era un adolescent que estudiava a l'Escola de Magisteri de Palma. A aquella escola hi havia una aula que sempre estava tancada sobre la qual un rètol metàl·lic explicitava que a l'interior hi havia una biblioteca. Mai no es va obrir. Excepte en una ocasió en què a una professora jove de literatura castellana se li acudí homenatjar Cervantes i ens proposà de dur a terme la representació d'un entremès. A l'interior d'aquell antre se'ns va permetre fer-hi els assajos. A nosaltres ens encantava el projecte perquè per primera vegada ens seria possible fer una acció conjunta amb les al·lotes que estudiaven al mateix edifici, però absolutament separades i al marge de les nostres activitats. Ens permeteren entrar a la biblioteca. L'havia format i proveït l'Escola Normal de la República. Hi havia tot d'edicions anteriors a 1936 de les obres dels grans pedagogs renovadors dels sistemes escolars durant els anys vint i trenta, també les obres de Ramon Llull i altres llibres

de literatura catalana moderna. Molts d'aquells llibres amb pàgines arrencades, fulls esqueixats... Hi anàrem pocs dies. El director, un clergue esperitat, ens prohibí la representació de l'entremès i va considerar que el seu autor era immoral.

A la planta baixa d'aquell edifici hi havia l'escola de pràctiques. Hi havia set o vuit aules. A vegades ens corresponia fer-hi uns dies de treball. S'hi impartia l'ensenyament primari i en una d'elles hi tenien els alumnes que consideraven poc capacitats, «pobres de remeis», que hauria dit mossèn Alcover, una quarantena. Vull dir que s'hi feia segregació segons les capacitats intel·lectuals de l'alumnat. Tenia esment d'aquell aplec d'alumnes un mestre que mantenia l'ordre i poca cosa més. Reconegut falangista, en hores extres, Pere Crespí feia de censor de premsa. També censurava el teatre que es representava en llengua catalana, un teatre costumista nascut en les associacions obreres en temps de la República, alguna de caire catòlic, i que, en plena postguerra, degut als seus èxits entre les classes populars, havia arribat a configurar una companyia estable: la companyia Artis. Doncs aquell mestre també censurava les estrenes teatrals. Un dia que havia tingut pràctiques a la seva aula vaig parlar-li de la censura i dels criteris que seguia a l'hora d'intervenir sobre un text. Em va respondre: «No vull putes. Si en Martí Maiol —era un dels autors reconeguts— vol putes, que les tingui a ca seva». Passats pocs anys, no havia complert els vint, vaig escriure un text per al teatre i el vaig presentar a aquella companyia, que acceptà d'estrenar-lo. Amb anterioritat havia escrit algunes peces teatrals que havíem representat amb un grup d'amics del poble sense passar per la censura, en el marc de l'Acció Catòlica. Era, cal dir-ho, un mal text; però la companyia s'hi havia engrescat. Influenciat per les lectures d'aquell moment, és probable que aquelles pàgines aportassin poca cosa nova al teatre català que es representava a Mallorca. El censor, que aleshores no era aquell mestre del qual he parlat, va prohibir l'estrena de manera rotunda. Record el mecanoscrit que arribà a la companyia amb totes les pàgines marcades amb unes lletres que deien «Censurado» i que es repetia un cop i un altre fins al final. Me'n vaig endur un trastorn i vaig decidir visitar el censor al seu despatx de la delegació del Ministerio de Información y Turismo. Li vaig preguntar: «Què deixava passar?» Em va respondre: «Res, no deix passar res». Però semblava que aquell home, el lector-censor, estava ofès, que se sentia ofès per causa del meu text. L'obra va restar sense estrenar-se.

Ja no vaig tenir cap altra relació amb la censura fins a l'any 1967, després que la meua novel·la *L'Abisme* guanyàs el premi Ciutat de Palma. Només feia un any que Franco havia signat la Ley de Prensa e Imprenta, promoguda per Manuel Fraga. Dia 18 de març de 1966 entrava en vigor i, aparentment, semblava que la nova

lleï representaria més llibertats, però tanmateix la censura seguia aplicant les seves sancions. Ara es podia dir, sobretot de cara a l'estranger, que la censura havia desaparegut, però només ho havia fet de forma aparent. Els editors podien publicar un llibre sense haver-lo presentat a la consulta i requeia sobre ells tota la responsabilitat si, un cop publicat, els òrgans de censura decidien segrestar-lo i retirar-lo del mercat. De sobte apareixien noves formes de reprovació i control: l'autocensura que s'imposava l'escriptor i la supervisió rigorosa, diligent, de l'editor. Cal afegir que l'Església catòlica representava un gran poder i el règim arribà a obsessionar-se amb el que era moral o no ho era. Llavors es tenia en compte si l'obra en qüestió atacava el dogma, la moral, els ministres de l'Església, el règim i les seves institucions... I cal afegir un altre aspecte del problema: l'aparent permissivitat que oferia la llei Fraga quedava en suspens, segons determinava l'article tercer, que deixava oberta la porta per aplicar la censura prèvia en casos especials, fos l'estat de guerra o l'estat d'excepció. La publicació de *L'Abisme* (1969) coincidí amb un d'aquests estats d'excepció i hagué de passar per la censura preventiva.

Era la meua primera novel·la. Llavors per a mi escriure era contar el que tenia davant els ulls. Contar els crims, la tortura salvatge del franquisme, la repressió. No era necessari inventar res, tan cruel que era el dolor. L'experimentació textual quedava a un costat, perquè era necessari contar la tragèdia i imaginar la revolta. No sé si havia passat el temps suficient per poder transmutar la vida contada en quelcom que es pogués parèixer a la ficció. Havia après que la literatura no era un luxe. La vaig escriure de manera fragmentària, aquella primera novel·la, un tros avui, un altre tros demà, sense ordre ni concert. Al final vaig confegir-ho tot i en resultà el text que vaig presentar al premi Ciutat de Palma de novel·la, l'any 1967. Quan la tenia a punt, vaig adonar-me que mancaven tres o quatre pàgines per fer el pes que reclamaven les bases del premi i vaig decidir afegir-hi un capítol. Després que guanyà el premi, la crítica em va dir que la millor part de la novel·la era el final. Quan va sortir publicada, per Sant Jordi de 1969, un any i mig després, l'editorial Moll, que se n'havia fet càrrec, em convidà a acudir a la seva taula de la plaça de Cort vers mitjan horabaixa, per si de cas algú volia que l'autor li signàs un exemplar. Vaig acudir-hi temorec, vull dir amb una certa inquietud. Llavors, en aquell temps, hi havia una petita clientela que comprava tots els llibres que sortien en català. Era una forma de «patriotisme», de mantenir viva la flama de la llengua, d'honorar-la. En dèiem la gent de «la ceba» i gràcies a ells, encara que avui puguin semblar-nos pintorescs, la llengua catalana va sobreviure al gran espoli a què el franquisme l'havia condemnat. Doncs aquell horabaixa, mentre era rere la taula de l'editorial Moll es presentà un senyor, va

comprar el llibre i em demanà que l'hi dedicàs. Em va dir: «Darrerament m'he aficionat a la lectura de novel·les. Les llegesc de nit, dins el llit, perquè és la cosa que m'ajuda més a adormir-me». Tot i que vaig somriure, l'afirmació em va semblar una mica insolent. Però li vaig respondre: «I és que jo l'he escrita per llevar la son». El text hagué de passar per la censura. Tot i que de manera oficial no hi havia censura, tornava a imposar-se cada vegada que el Govern decretava l'estat d'excepció. Llavors la censura es va acarnissar sobre el text i la feina de recosir-lo fou complicada. Es dedicà a suprimir aquells fragments que feien referència a la guerra civil. En posaré dos exemples:

El seu marit havia mort cremat per haver tingut una carnisseria on hi compraven la carn els socialistes de la vila. Les beates, quan passaven per davant ca el carnisser feien la senyal de la creu. Quan esclatà la guerra s'amagà dins una cisterna seca de foravila. Un pastor li duia menjar quan podia. De vegades passaven dos o tres dies i no li duia res. Ell no sabia si l'havien descobert, el pastor, i tancat i, ara, esperaven que ell morís de fam dins la cisterna com una rata que cau en una trampa i xiscla i crida i mou saragata.

Un dia dos homes armats descobriren el pastor atrevit. L'afusellaren davall un garrover. Agafaren el cos mort i el tiraren dins la cisterna. El pobre carnisser tornà boig del trastorn. Gitava crits de socors. Els homes armats muntaren guàrdia arran del brocal. Durant trenta-sis hores gaudiren del deliri del carnisser que bramava enverinat i s'escriuixia.

Els guardians satisfets rostiren un xot de la guarda del pastor i s'esbravaren de menjar. Sadolls, s'adormiren a l'ombra de l'arbre. Quan es despertaren, el silenci regnava en tot aquell redós. Aplegaren rames de pi, branques d'alzina i tota la llenya que trobaren a l'entorn. La tiraren dins el clot i li pegaren foc. Una olor de carn cremada es va estendre i el fum que sortia de la cisterna arribà a les estrelles. Capítol segon.

Homes que aixecaven un monument als fusells victoriosos. Gent mutilada amb la pitjor de les mutilacions. Massa homes que es podrien dins síquies amb un pam de calç sobre la cara. Un albelló de sang freda, perduda entre els terrossos. Capítol quart.

Al final d'aquella nit de Sant Sebastià en què *L'Abisme* havia obtingut el premi Ciutat de Palma vaig tenir l'oportunitat de conèixer personalment Llorenç Villalonga, que havia format part del jurat. Em va dir que el meu text era molt lluny dels seus gusts literaris, però que la novel·la li havia agradat i per això li havia concedit el seu vot. Em convidà a prendre cafè a casa seva per al dia següent. Hi vaig anar amb n'Alícia i hi coincidírem amb altres escriptors i amics. Des d'aquella tarda vaig

visitar-lo amb espaiada freqüència a la seva casa de Ciutat o a Binissalem, on passava els estius. Durant el curs escolar em resultava difícil. Feia moltes hores de classe, estudiava, escrivia. Si de cas un dia de festa, d'aquelles festes que el règim imposava amb la finalitat d'honorar els seus moments de glòria.

Just en començar el mes de setembre de 1968, havia acabat una nova novel·la, quan encara no s'havia editat *L'Abisme*. Aquella nit del premi, algú m'havia dit: «El mèrit no és escriure una primera novel·la, sinó escriure la segona». M'ho havia dit Bernat Vidal i Thomàs i segurament vaig creure-ho. *El Silenci* (1971a) era la meva segona incursió en la narrativa. Aquell mateix setembre en què havia acabat la redacció d'*El Silenci* vaig visitar Llorenç Villalonga a casa seva, a Ciutat, i li vaig portar una còpia mecanoscrita de la novel·la amb el prec que la llegís i em digués què en pensava. Em va dir que la llegiria de bon grat, però que no podia fer-ho immediatament, que m'hauria d'esperar alguns mesos perquè tenia certs quefers inajornables i no podia esser tan diligent com li agradaria. Li vaig dir que no tenia pressa, que podia esperar. Record que era la tarda d'un divendres. Vaig partir al final de l'horabaixa, després d'haver parlat de manera abundosa de literatura i criticat la minsa societat literària de l'illa. L'endemà dissabte es presentà a casa meva, poc abans de dinar, el xofer de Villalonga amb un paquet dirigit a mi. Vaig desfer-lo i vaig trobar-hi l'exemplar de la novel·la i aquesta carta, que m'enviava sense data:

Senyor Gabriel Janer

Estimat amic: La novel·la és bona, amb molts, però molts d'incerts. M'he permès senyalar alguns, en blau i en vermell altres coses que m'agraden manco –i que són poques. (Les senyals es borren fàcilment amb una goma.)

Lo essencial, com et dic, molt bé. Lo adjectiu (algunes expressions gruixades que per a donar-lis nom en diré «pedres precioses») em sembla la penúltima moda: en Cela la llança després de l'any quaranta. Quasi al mateix temps que els neorealistes italians feien lo mateix potser amb mes talent, amb mes ànima. Avui les «pedres precioses» s'han convertit ja en «adorno», en retòrica, com les floretes de n'Aina Cohen.

Parl en general. Tu ets potser el que abusa manco d'això, evidentment perquè tens coses molt més importants que dir. Na Caterina i, sobre tot, dona Maciana, son dues «trouvailles».

Hi ha en aquesta novel·la una part de *assaigiste*? Sens dubte; però domina l'element purament *novel·lístic*, vull dir, psicològic, per damunt l'altre. I això es també un encert.

[...]

Be, gràcies per haver-me deixat el text.
Cordialment

Llorenç

P.D.

Repetesc per resumir: lo que domina i està ple d'encerts és l'element *objectiu*, *novel·lístic*, per damunt lo *assagiste* i lo que puguin tenir de barroc «les pedres precioses», que son purament adjectives, i que no abunden.¹

Podeu entendre que no vaig esborrar amb una goma les marques amb què Villalonga havia senyalat en blau ni les que havia marcat en vermell. Vaig conservar aquell primer mecanoscrit d'*El Silenci* i això em permet ara posar a la vostra disposició alguns dels fragments subratllats. Villalonga posa un senyal blau al costat de la descripció de determinats personatges, sobretot si se'ls observa amb un cert humor, a vegades grotesc. Però s'evidencia que fa una lectura política de la novel·la. He de dir que na Caterina i dona Maciana són les dues protagonistes femenines. Na Caterina és la nina òrfena que descobrirà de sobte les tragèdies de la història, mentre dona Maciana és la seva tia materna que es fa càrrec d'ella quan els seus pares són assassinats per un escamot de falangistes. Al final de la nit en què la patrulla de facciosos arriba a la plaça del poble, feina feta, la novel·la diu, i Villalonga ho subratlla en blau: «aquells homes es despedien cridant visques que gairebé no encertaven a comprendre». Dues pàgines després, en què es reproduïxen unes paraules de Guillem, idealista i republicà, el pare assassinat de Caterina, es diu, i Villalonga ho subratlla en vermell: «Necessit una nova llum baix un sol de clarors pures on els homes somriguin, on els infants juguïn alegres...». Poc més endavant, Guillem diu, i Villalonga ho subratlla en vermell, que necessita embarcar-se i fugir cap a unes terres «plenes de llum». La superiora del col·legi de monges on na Caterina fa estudis com a alumna interna, explica a la tia, després que havia descobert que un grup d'alumnes celebraven les exèquies d'un escarabat, ho diu la monja i Villalonga ho subratlla en blau: «Ja l'hi dic, ja. És un infant difícil. Només celebra oficis i parla amb els morts. Pas ànsia per ella, per vostè... per Ca'n Prohom. Patesc de pensar que ens pugui sortir espiritista...». També marca en blau, en aquest cas, la descripció d'un estat d'ànim:

La vida era rodona, just la sínia. Caterina se sentia enmig d'una gran roda, com la lluna al centre de la seva plaça blanca. Cavil·lava i gaudia de xerrussar sola, vora el ginjoler, darrera els vidres, els dies de pluja, tapats, quan l'ocellada tresca volabaixant, pressentint la tempesta.

1. He transcrit amb exactitud aquests i altres textos de Villalonga que reproduiré més endavant.

Un altre fragment subratllat en blau, és de la monja, que diu: «No és bell –prosseguí la monja– que les nétes, alumnes d'avui, surtin amb la mateixa cal·ligrafia tombada que aprengueren les àvies?». O en el cas del senyor Company, l'historiador del poble que havia publicat un llibre sobre la persecució dels xuetes per la Inquisició i, amb el cop d'estat, s'havia penedit, el text diu, i Villalonga ho subratlla en blau:

Ja no li pareixia tan monstruosa l'actuació dels frares, al cap i a la fi, eren heretges els jueus i, de vegades, les races necessiten expurgar les males herbes. Per un si a cas, s'afanà a replegar l'edició íntegra del llibre, en feu un formiguer i es dedicà a pegar crits.

A la senyora l'espanta la paraula intel·ligència. No voldria que la nina fos intel·ligent com el pare. Dona Maciana es diu a si mateixa i Villalonga ho subratlla en blau: «Però en Guillem no era intel·ligent. Com ho podia esser si era de la Inclusa...?». Més endavant: «Tot era llum que escardava, una llum estranya que es fotia cops de puny per entre les llunes». Villalonga senyala amb vermell: «es fotia». I marca en blau la descripció grotesca d'una monja:

La germana Eucaristia, que tenia cara de patena i volada de custòdia, s'agradava de ballotejar com un ànec enmig de la rotllana, un peuet ací, un peuet enllà. S'agafava la falda amb la punta dels dits i lluïa el seu aire de gran madona com si hagués escapat d'un quadre de Brueghel, jocosa just una baldufa, grassona com una porcellina.

Uns quants dies després vaig acudir a casa de Villalonga i li vaig agrair la celeritat amb què havia llegit el meu text i els fragments que havia subratllat en blau i en vermell. Em va dir que era fàcil eliminar-ho i em tornà a parlar de la goma d'esborrar.

Em va dir que podia recomanar l'edició de la novel·la a Joan Sales, del Club dels Novel·listes, que faria una carta i que jo mateix amb una còpia de la novel·la l'entregàs en mà a l'editor, potser podria interessar-se en la publicació del llibre. Va escriure la carta, vaig recollir-la i vaig telefonar a Joan Sales per si podia anar a veure'l a casa seva de Barcelona, una mena de xalet sense acabar ubicat al barri del Carmel, a la meitat d'un turó d'herbes i matolls, una mica més amunt del santuari de la Mare de Déu del Coll. Vaig aprofitar l'avinentsa del viatge a Barcelona en ocasió dels exàmens de juny a la universitat. Sales em va rebre amb un cert afecte i em feu passar en una gran sala. Llegí la novel·la i decidí no publicar-la. Poc temps després em feia arribar la decisió en una llarga carta. Deia:

Estimat amic:

Hem llegit amb molt d'interès la seva novel·la i cuito a escriure-li per dir-li que no ens veiem en cor de procedir a la seva edició. Hi ha motius poderosíssims que ens inhibeixen de fer-ho.

En primer lloc, l'aspecte censura. Vostè ha anat escrivint com si no es recordés de les circumstàncies en què ens toca viure, ai las. Nosaltres, que portam tants i tants d'anys tractant d'escriure i editar en aquestes circumstàncies, sabem el pa que s'hi dona. Tinc l'absoluta certesa que si enviéssim el seu original a censura prèvia («consulta voluntària»), ens tornaria barrat de vermell de cap a peus o poc se'n falta. Publicar-lo sense censura prèvia podria ser pitjor per a nosaltres, els editors: ens recollirien l'edició un cop feta tota la despesa. Ja només ens faltaria aquesta, als pobres que ens obstinem a editar en català!

En segon lloc, fins suposant –en pura hipòtesi– que no ens recollissin l'edició, hi ha la reacció del públic. La novel·la de vostè conté molts i molts passatges d'una cruesa que xocaria als lectors. Tenim una llarga experiència com a editors i sabem que és així. Ara bé, no es pot «publicar» sense «públic» i menys contra el «públic» (no és pas perquè sí que el verb «publicar» deriva de «públic»), el nostre públic –i una mica el de tot arreu, en general– admet que en una novel·la hi hagi, posem per cas, un determinat passatge cru, i fins i tot molt cru, però no que els passatges crus se succeeixin un a l'altre –i sense cap atenuant, cap pal·liatiu, cap vel piadós que ajudi a fer-los passar!²

El mes de gener de 1970, Francesc de B. Moll em va dir que estava disposat a publicar *El Silenci* i que ho faria a la col·lecció «Raixa», però que hauríem d'esperar una sèrie de mesos, quasi un any. Succéi que, en veure la possibilitat de publicar la novel·la, vaig acudir de bell nou a Llorenç Villalonga i li vaig demanar si s'avindria a escriure-hi un pròleg. Em va contestar amb una carta en la qual es feia evident que no es recordava de la lectura que n'havia fet dos anys abans. Deia:

T'escric avui per explicar-te algunes coses relacionades amb el pròleg que em demanaves. Estic donat de baixa de la col·lecció «Raixa». El motiu fou haver rebut un llibre (molt ben presentat, quasi luxós, però pobre de contingut, embullat als meus ulls, que començava amb la paraula «merda»). N'acabava de rebre un altre –*Fedra*, d'en Ll. Moyà– editat molt modestament a «Illes d'Or», que, com saps, no surt de Mallorca, essent així que la col·lecció «Raixa» es dona a conèixer a Barcelona. La injustícia em semblà una selecció a s'enrevés.

Ara bé, tu no ignores que les meves relacions amb els Molls són bones, i amb en J. M. Llopart, excel·lents. Si després d'haver-me donat de baixa

2. Carta de Joan Sales, 5 de juny de 1969 (fragment). Arxiu particular de Gabriel Janer Manila (a partir d'ara G. J. M.).

d'una col·lecció seva a causa d'un lèxic que no vull tolerar, trobàs a la teva novel·la un lèxic semblant, el pròleg que jo pogués escriure seria francament desfavorable, com francament ho ha estat la meua baixa a la col·lecció. En Cela seria més indicat que jo per posar-te el pròleg, no ho dubtis. Ell veu una gran bellesa en els «tacos» envers els quals jo em declar en rebel·lia...³

Vaig anar a veure'l, tot just havia llegit la carta. M'havia dit: «El pròleg que jo pogués escriure seria francament desfavorable». Li vaig portar una còpia del text i li vaig reiterar la demanda. Li vaig dir: «No li he demanat un pròleg favorable. Simplement, un pròleg». Acceptà d'escriure'l. M'abelleix reproduir-ne uns pocs fragments:

En 1936, en Guillem, socialista radical morí a mans de la Revolució. S'havia casat amb la filla d'una de les famílies mes enlairades del poble i deixà una nina de cinc anys, na Caterina, que fou educada per una tia beata. Ambient de tragèdia. Na Caterina, neuròtica, acabarà boja. La novel·la, però, ho explica millor...

Molt s'ha dit sobre el terme «novel·la» i tothom ha volgut donar receptes. Després de les darreres commocions europees, el neorealisme volgué que la novel·la fos fotogràfica, es a dir, estúpida i altres la volgueren furiosament trascendentalista; o sia fosca, incomprendible i plena de «tacos» de protesta. «Si no s'enten, semblarà millor». L'escola prengué el nom de feista o excrementficia i se'n vanaglorià. Gabriel Janer se'n resent encara d'aquelles novetats de fa trenta anys però en comença a sortir per pura intuïció. El Silenci és una novel·la clara i no te res de ensopida. Les consignes de la postguerra foren inquisitorials, prohibitives. Janer ha procedit per integració i no per amputació. No ha prescindit de les llums mediterrànies, ni de l'humor, flor de civilització, ni de l'anècdota. Adhuc ha guaitat dins el melodrama. El lector pot estar segur que el llibre no li caurà de les mans. Aquesta podria esser, a parer meu, la qualitat bàsica de la novel·la.

[...]

Censuraríem que dins un genero tan ample com la novel·la, l'autor intentàs fer un assaig? No, no censuraríem ni la defensa d'una ideologia i els elements dialèctics, purament intel·lectuals, que el autor ens presenta amb claretat meridiana. D'acord que estam cansats de llibre buits i foscs. Aplaudim que Janer sia proteic i clar. Disculpam, àdhuc, que alguna vegada –poques per cert; potser sols en les primeres pàgines– s'acosta al melodrama o al fulletí.

Una novel·la però no pot ser un mitin i quan l'autor pren partit ho ha de fer d'altre manera i amb més miraments que si es tractàs de guanyar una votació. En El Silenci es descriu la tragèdia d'una at·lota que ha de conviure

3. Carta de Llorenç Villalonga, 12 de gener de 1970 (fragment). Arxiu particular de G. J. M.

en una societat que li matà el seu pare, radical socialista, durant la guerra que perderen els radicals socialistes, que, d'haver guanyat, l'haurien fet batlle o governador. Bé està que la pobra Caterina no pugui oblidar aquell crim perquè crim fou, en efecte però sembla que l'autor vulgui ignorar que la suprema tragèdia consisteix en que allò que es censura dins un camp es exactament allò que es pot censurar dins l'altre. A na Caterina, els qui es vestien d'un color li assassinaren el pare, al general Moscardó els que es vestien d'un altre, li assassinaren el fill. Desitjaria que les meves paraules no fossin tergiversades: jo no faig retrets a l'autor perquè tenguí idees polítiques, però sí li censuraria al novel·lista que quan descriu la creació –que això al cap i a la fi és una novel·la– presentàs seriosament Saturno com a superior o inferior a Neptuno.⁴

No us serà difícil d'entendre que aquest pròleg no es va publicar mai. Si ens situam en el context sociopolític de l'any 1970, podem comprendre que Josep M. Llopart i Francisc de B. Moll exercissin de «censors» i no s'atrevisssin a incloure'l en l'edició d'*El Silenci*. Per què? És cert que el prologuista en recomana la lectura en diverses ocasions: «El lector pot estar segur que el llibre no li caurà de les mans», «*El Silenci* és una novel·la clara i no te res de ensopida».

El prologuista ve a dir-nos, a la seua manera i amb una comparació ben poc afortunada, que els extrems es toquen i que la història és cíclica. Anivellar la mort d'un militar feixista amb l'assassinat de dos civils pel mer fet de ser demòcrates republicans va ser una afirmació massa greu per a la seua publicació a l'editorial Moll.

Em pertocà a mi comunicar-li a Villalonga que no publicaríem el pròleg. Era a l'estiu i vaig anar a veure'l a Binissalem. Em vaig empescar una mentida que no sé si era prou creïble. Li vaig dir: «La col·lecció “Raixa” està sotmesa als subscriptors que paguen una quota fixa, això impedeix augmentar les pàgines del llibre. Si publicam el pròleg, el volum faria més pàgines i l'editorial hi perdria diners». Em va respondre que «de can Moll es pot esperar qualsevol cosa, i que, en una ocasió, l'obligaren a renunciar als drets d'autor, perquè el llibre que hi publicava tenia quatre pàgines més del que tenien concertat amb els subscriptors». Semblava que ho havia entès. Llavors encara em vaig atrevir a demanar-li si tindria inconvenient que li dedicàs *El Silenci*. Em va dir que ho podia fer.

Tot just havia publicat *L'Abisme* i *El Silenci* a l'editorial Moll amb bona acollida de lectors i de crítica. *La Capitulació* esperava. Degut a aquell èxit, modest, alguns crítics de Barcelona s'havien fixat en la meua obra. Va esser quan Maria Aurèlia Capmany, que era a punt d'iniciar la direcció d'una col·lecció de narrativa

4. Llorenç Villalonga. Pròleg a *El Silenci* (fragments), 1970. Arxiu de G. J. M.

a Nova Terra —«JM», per Joanot Martorell—, em va demanar un original per publicar-lo en aquesta col·lecció. Era quan jo escrivia *Han plogut panteres* (1971*b*).⁵ Als dos primers números de la col·lecció hi publicaria un text de Pedrolo, al qual Maria Aurèlia tenia en gran consideració, sobretot perquè pensava que no se'l tenia prou valorat, i un altre de Jaume Vidal Alcover. El tercer, d'un jove escriptor mallorquí que havia començat a despuntar. El director de l'editorial era Mossèn Joan Carrera, un dels fundadors de la JOC (Joventut Obrera Cristiana), pròxim al PSUC, membre de l'Assemblea de Catalunya entre 1969 i 1975 i, més endavant, un dels fundadors de Convergència Democràtica de Catalunya. Fou, finalment, nomenat bisbe auxiliar de Barcelona i morí l'any 2008. Dic això, perquè Maria Aurèlia l'havia seduït per a aquella col·lecció. Vingué a Mallorca perquè jo signàs el contracte, tot i que jo no tenia enllestida la novel·la. Record que el vaig dur a fer unes petites excursions, a la muntanya de Randa, a la fonda del santuari de Cura signàrem el contracte, i el vaig dur a l'ermita de Valldemossa on quedà esperat amb aquells ermitans. Ell, que treballava amb la finalitat de servir la fe cristiana entre les comunitats obreres i ajudar el moviment obrer, no podia entendre com aquells pobres ermitans, reclosos en una ermita muntanyenca, perdien el temps amb oracions que ell devia considerar inútils, amb tanta falta que feia el treball evangelitzador en els barris obrers i a les fàbriques. Un matí vaig arribar a Barcelona i vaig portar l'original de la novel·la a casa de Maria Aurèlia. M'hi vaig presentar devers les nou del matí —jo havia viatjat en vaixell i, en arribar el vaixell, vaig partir de pressa a casa de Maria Aurèlia. Els vaig trobar que encara jeien, perquè aquella nit entre converses i copes havien fet les sis i mitja del matí. Li vaig deixar l'original i quedàrem que hi tornaria l'hora de dinar, perquè posaria a casa seva. Quan hi vaig arribar, un poc abans de les tres de la tarda, havia llegit la novel·la, però no havia començat el dinar. S'havia posat a llegir i em va dir que no l'havia pogut deixar de les mans. Un mes després vaig tornar-hi i em va dir que la novel·la ja havia passat per la censura preventiva, que havia fet molts de retocs, però que la censura, possiblement, l'havia millorat. Curiosament, totes les supressions de la censura eren relatives al sexe, cap ni una referida a la càrrega política que portava la novel·la. Em vaig dedicar a resoldre els retalls, a reescriure i lligar aquell galimaties. Després vaig intuir que la censura no havia vist la novel·la, que els retalls va fer-los en Jaume Vidal, alhora que en corregia les faltes, amb la idea que el text no escandalitzàs Mossèn Carrera i no enviàs a porgar fum el projecte de la col·lecció «JM». Després, la novel·la va aparèixer editada i la seva publicació va coincidir amb

5. Escrita entre el 12 de gener de 1970 i el 3 de febrer de 1971.

el fet que vaig guanyar el Víctor Català 1971 i el premi Josep Pla, un pel desembre i l'altre pel gener següent. Mossèn Carrera estava eufòric i em va organitzar un sopar d'homenatge a Barcelona. Pocs mesos més tard, un escamot d'ultres va pegar foc de nit als magatzems de Nova Terra i va desaparèixer més de la meitat de l'edició. Els censors de l'obra foren en Jaume Vidal i la Maria Aurèlia. I podria dir que, amb la seva intervenció, la milloraren. Us posaré uns pocs exemples dels retalls que hi feren que avui poden semblar-nos innocents i cànids. A l'escola on assisteix el jove protagonista han escrit aquests versos en una porta del vàter comú: «Cojones!, dijo la Reina. / Dónde està la caja de condones / que he dejado sobre la mesa?». Un professor, que vol esclarir qui ha estat que ho ha escrit i identificar-lo per mitjà de la cal·ligrafia, obliga els alumnes a escriure en un paper: «Cordones!, dijo la Reina. / Dónde està la caja de melones / que he dejado sobre la mesa?». En un altre indret es parlava de «satisfer la *calentor desfermada* d'aquella dona». I es deia: «*em vaig tornar a banyar les mans en els seus pits*». El pare, enamorat d'una amant, «anava capficat. No era mal de conèixer el dia que li picava la mosca. *El veies que començava a gratar-se amb la mà esquerra, arrecerada dins la butxaca*». També: «tenia la mirada de cabra, na Francesca, *i els pits madurs com a sindries novelles a punt d'esclatar*», i «la madona Jaumeta *que es deixava magrejar les cuixes tots els cap-vespres*». Els exemples podrien multiplicar-se. Em va costar feina recompondre les mancances que la «censura» havia considerat que s'havien de retallar.

Aviat vaig publicar altres tres llibres: dues novel·les i un altre de relats breus. No va haver-hi complicacions, *La capitulació* (1972a), *El cementiri de les roses* (1972b) i *Els alicorns* (1972c). El desordre arribà dos anys després, el mes de gener de 1974 amb la publicació de *L'agonia dels salzes* (1973).

Era a mitjan matí del dia 20 de desembre de 1973 quan vaig saber que, a Madrid, una bomba havia fet saltar el cotxe en què viatjava Luís Carrero Blanco i que aquest era mort. Per a aquell dia estava previst l'inici del judici contra Marcelino Camacho i els sindicalistes de comissions obreres, encausats en el procés 1001 que, a causa d'aquell fet inesperat, es va suspendre. Potser, els mateixos franquistes, els més escorats cap al centre, els més convençuts que el règim havia de moure's o els més cínics no veien amb mals ulls que Carrero desaparegués d'escena. Vaig pensar que començava a clivellar-se tot el que tenia el franquisme d'inalterable. De nit, a casa, vaig posar el televisor. Eren més de les onze quan va aparèixer a la pantalla Torcuato Fernández Miranda i llegí una notificació en què atribuïa l'atemptat a ETA. Al final va dir una frase que gelava: «Hemos olvidado la guerra civil, pero no olvidamos ni olvidaremos la Victoria». És cert que havien oblidat la guerra?

Pocs dies després de cap d'any vaig rebre els exemplars que corresponien a l'autor de *L'agonia dels salzes* i que acabava de publicar Destino. Pere Gimferrer va escriure: «es el relato de una rebeldía y un fracaso» (1974: 35). Però aquest era el tema central dels meus primers relats. I ho va seguir essent per un temps, perquè giraven de manera obsessiva entorn de l'individu que s'encara al seu món hostil i, tanmateix, fracassa.

Érem al mes de gener de 1974. Vaig escriure al meu dietari:

19 de gener

He rebut una carta de «Destino» en què se'm diu que «L'agonia dels salzes» ha estat denunciat al Tribunal d'Ordre Públic pel Ministeri d'Informació, que havia donat el permís per a que el llibre es posàs a la venda. Em diuen que prest em cridaran per declarar, però que abans rebré un escrit del seu advocat, el senyor Manuel Jiménez de Parga. La carta m'ha entristit i n'Alfícia també s'ha posat nerviosa. He parlat amb en Llompart i, més tard, amb en Miquel Miravet, que és fiscal de l'Audiència de Palma, amic i proper al Partit Comunista. Em diu que no hi veu res greu. No m'atrevesc a contar-ho als meus pares.⁶

La carta de Destino era concisa, sòbria. Potser s'assemblava a un escrit comercial. No va tardar a arribar la cèdula de citació. Però el temps se'm feia llarg. La justícia és lenta, deien, i tarda a enviar un paper. La vaig rebre en data de dia 4 de febrer. Em convocaven el dia 11 i em deien que acudís al palau de Justícia de Palma amb la finalitat de prestar declaració per «exhorto» del Tribunal d'Ordre Públic. Vaig cercar un misser que es fes càrrec del cas i m'ajudàs a defensar-me. Dia 11 de febrer a les 10.30 del matí vaig comparèixer al Jutjat número 1 de Palma i vaig declarar sobre dues qüestions: de primer em demanaren que explicàs el contingut de *L'agonia dels salzes*, llavors que puntualitzàs la finalitat amb què l'havia escrit. Vaig procurar suavitzar el contingut del llibre. No va servir de res.

L'endemà, dia 12 de febrer, Carlos Arias Navarro, acabat de nomenar cap del govern, pronunciava un discurs davant les Corts del qual se'n va dir que era «aperturista», perquè acceptava la possibilitat d'una reforma legislativa on cabrien les «associacions polítiques» sota l'abric del Movimiento. Se'n va dir «el espíritu del 12 de febrero». Però el dia 2 de març a trenc d'alba executaren Salvador Puig Antich i l'alemany Georg Michael Welzel. No varen ésser els darrers assassinats del règim.

6. *Dietari 1970-1984*. Arxiu particular de G. J. M.

Tanmateix, la meua declaració al Jutjat de Palma no va servir de res. Estava decidit que havien de processar-me i em convocaren per al dia 21 de març amb la finalitat d'esser notificat. Dia 14, a mitja tarda, quan érem a punt de tancar la jornada, vingué un policia de la Brigada Social a l'escola. Em va explicar que els havien demanat un informe des de Madrid i em volia fer unes preguntes. Ens vàrem asseure al despatx a parlar i ens hi estiguérem fins que va tombar el dia. L'endemà, després de les dotze, que era l'hora en què acabava les classes, vaig anar al Jutjat. M'hi acompanyà el misser que havia cercat i, gràcies als seus bons oficis, vàrem poder saber per avençat el contingut de la notificació: havien decidit processar-me, perquè hi havia indicis racionals de criminalitat a la meua novel·la:

AUTO DE PROCESAMIENTO.

Magistrado Juez señor GÓMEZ-CHAPADO AGUADO

Juzgado de Orden Público de Madrid, a seis de marzo de mil novecientos setenta y cuatro.

RESULTANDO que de las diligencias practicadas se deduce que GABRIEL JANER MANILA es autor de un libro publicado por Editorial Destino de Barcelona y titulado «L'agonia dels salzes», que es una novela en la que se explica la historia de un fracaso matrimonial y al hacer uso de recursos estilísticos a base de introspección ha hecho alusiones despectivas a los Caídos con motivo de un acto que rememora y que parece aludir a un campamento militar o de la Organización Juvenil.

CONSIDERANDO que los hechos relacionados revisten los caracteres de un delito contra las Leyes Fundamentales, artículo 164.bis, b) del Código Penal, y de lo actuado resultan indicios racionales de criminalidad contra GABRIEL JANER MANILA, por lo que procede acordar su procesamiento según preceptúa el artículo 384 de la Ley de Enjuiciamiento Criminal.⁷

El funcionari que em feu el requeriment, en dir-me que havia d'abonar una fiança de trenta mil pessetes, em preguntà si les tenia. Ho deia rient, com si se'n volgués fotre. Li vaig dir que no les tenia, però que tractaria de trobar-les. Em va dir: «Sempre se't pot declarar insolvent». Em va fer un préstec la mare de n'Alícia i vaig fer un gir postal a Madrid, al secretari del jutjat número 1 d'Ordre Públic. Vaig designar el misser per a que s'ocupàs de la defensa i Gonçal Castelló per a que em representàs a Madrid davant el tribunal. Me'l va recomanar Josep Melià, al qual havia telefonat, i la resposta fou impecable: «Això ho hem de parar sigui com sigui», em va dir. Vaig fer-ho, després que el fiscal Miquel Miravet em digués: «Cerca't

7. Fragment inicial de l'ordre de processament dictat pel Tribunal d'Ordre Públic núm. 1 de Madrid, dia 6 de març de 1974. Arxiu particular de G. J. M.

influència a Madrid, perquè no és possible esperar que aquesta gent actuï en consciència amb la justícia. Això és molt paregut a una caça de bruixes».

Gonçal Castelló fou comandant de l'Exèrcit de la República, durant la guerra i, al final, empresonat i deportat a Madrid. Quan obtingué la llibertat es posà a treballar en un despatx d'advocats, fou procurador dels tribunals i des de la creació del d'Ordre Públic, l'any 1963, es dedicà a la defensa de processats polítics. S'havia casat, anys enrere, amb l'actriu Lola Gaos i, quan el vaig telefonar per primera vegada, se'm va posar aquella dona de veu aspra, rogallosa, que havia vist a la televisió i al cinema. És difícil oblidar algunes imatges de *Viridiana* en què Lola Gaos, escardalena, prima de cos, quasi seca, interpreta un d'aquells captaires que Viridiana té acollits per caritat.

He de dir que vaig tenir el suport de Josep M. Llompart, de Maria Aurèlia Capmany, de Jaume Vidal Alcover... Telefonaren a Josep Melià i insistiren. També, Miquel Àngel Riera, que ho havia sabut per mitjà de Llompart, va escriure a un amic del Ministeri de Governació per si podia fer alguna cosa. Li contestà que Madrid era un caos, que el règim es desintegrava de forma accelerada, que els nervis se'ls menjaven i es podia esperar qualsevol canallada. Vaig tenir la percepció que tenia aquells amics escriptors al meu costat i que estaven disposats a ajudar-me. Gonçal Castelló dirigí l'estratègia. Em va dir que cercàs certificats de les activitats dutes a terme en col·laboració amb el Movimiento, si és que n'havia fet alguna. En vaig aconseguir dos: un de la directora del Círculo Medina en què es consignava la meua participació en un col·loqui sobre teatre organitzat l'any 1969 i que portava el vistiplau de la «Delegada provincial de la Sección Femenina»; l'altre era la sol·licitud que em feia el «Delegado Provincial de Cultura» per a que formàs part del jurat d'un concurs de grups de teatre experimental. Vaig entendre que Gonçal Castelló considerava aquests mèrits minvats i escassos, llavors m'aconsellà que continuàs cercant més suports. També em va dir que aconseguís que em fessin una entrevista a la premsa diària on declaràs que, en escriure la novel·la, no havia tingut la intenció d'ofendre ningú. Vaig demanar a Francesc de B. Moll una anàlisi del fragment del llibre qüestionat pel tribunal. La va fer de forma admirable i Gonçal Castelló n'incorporà diversos fragments al recurs de reforma:

AL JUZGADO DE ORDEN PÚBLICO NUM. UNO

GONZALO CASTELLÓ GOMEZ-TREVIJANO, Procurador designado por el procesado GABRIEL JANER MANILA en el Sumario núm. 6/74, en nombre y representación de mi mandante me persono en el referido proceso y como más procedente en derecho sea, digo:

Que el 21 del mes y año en curso se le ha notificado a Gabriel Janer Manila el auto de procesamiento en esta causa, estableciéndose en tal resolución que

un pasaje de la novela escrita en mallorquín y titulada «L'agonia dels salzes» de la que aquel es autor contiene alusiones despectivas a los caídos y, por el precepto que luego se cita, el 164, bis, b) del Código Penal, se considera por el Juzgado actuante que tales caídos son los del Movimiento Nacional.

En tiempo y forma procedentes interpongo contra la meditada resolución recurso de reforma que fundo en las siguientes alegaciones y pruebas:

1ª.- Ignorando esta parte la traducción que el Juzgado instructor dispone del texto encartado se aportan dos transcripciones del mismo al castellano, efectuadas con toda pulcritud y fidelidad, siendo autor de una de ellas el conocido y reputado filólogo mallorquín D. Francisco de Borja Moll, indiscutible autoridad en la materia.

Dado que un escrito es, básicamente, el objeto de este proceso, consistente aquel en un pasaje de la novela titulada «L'agonia dels salzes» redactada en mallorquín, es incuestionable que el primer elemento de juicio y principalísimo instrumento de trabajo para el Juzgado instructor debe ser una traducción del referido texto al castellano que reúna las condiciones de objetiva, imparcial y solvente.

A tal fin aportamos las que se acompañan a este escrito, únicas que pueden merecer la aprobación judicial y nuestra aceptación.

Dicen así:

«Una tarde, mientras voceábamos las plegarias, los Caídos rompieron a reír más allá de las nubes. Eran unas risas duras de machos peñados.

Relampagueaba y la montaña temblaba con el ruido de los truenos, como si las rocas fuesen a desmigajarse sobre nuestras caras. Tuve mucho miedo aquella tarde. Bien pronto oscureció y las luces se apagaron, con la tempestad. Nos pusimos a cubierto en las tiendas y el agua azotaba la lona con sus cabelleras. Los Caídos seguían maldiciendo (–en sentido más genuinamente literario, véase la otra traducción– “Los Caídos seguían haciendo sentir su palabra”) por una escotadura del cielo y todo había llegado a adquirir un extraño miedo».
[...]

No hay aquí, pues alusión despectiva, sino la aplicación de una metáfora popular referida a los santos aplicada ahora a los caídos, que, por otra parte, no se menciona en absoluto que sean los caídos de nuestra Cruzada de Liberación ni que el acto tenga lugar en un campamento militar o de la Organización Juvenil.

[...]

Madrid, a veintidós de Marzo de mil novecientos setenta y cuatro.⁸

8. Recurs de reforma contra l'ordre de processament dictat contra Gabriel Janer Manila que Gonçal Castelló Gómez-Trevijano presentà al Tribunal d'Ordre Públic núm. 1 de Madrid, dia 22 de març de 1974. Arxiu de G. J. M.

Quan rellegesc, després de tant de temps, el recurs de reforma que Gonçal Castelló dirigí al Jutjat d'Ordre Públic i observ la retòrica franquista que es veié obligat a fer servir, em pugen els colors a la cara. Llavors pens fins a quin extrem humiliaven aquells que sabien que no els eren addictes. M'esforç a imaginar el comunista que havia lluitat a les files de l'Exèrcit de la República i havia patit presó i desterro veure's obligat a escriure «no se menciona en absoluto que sean los caídos de nuestra Cruzada de Liberación». Pobre país que suporta tanta misèria moral, tanta brutor moral. Era el mes de març de 1974 i els vencedors encara no havien oblidat la victòria. Un d'aquells dies, després que hagué presentat el recurs de reforma, Gonçal Castelló em va telefonar. Em va dir:

Aquest matí he anat al Jutjat i he parlat amb el jutge i el fiscal. Aquest no m'ha rebut gaire bé. He vist que té el llibre sobre la taula amb moltes pàgines doblegades. I té un informe referit a altres llibres teus. Ha decidit demanar dos anys de presó i ja saps que les condemnes del Tribunal d'Ordre Públic es compleixen sempre, encara que només sigui un dia. El fiscal vol enviar-te a Carabanchel. Es pensa que el llibre ha estat segrestat. No li he dit que no ho ha estat perquè a aquests llocs, com menys es parla... Telefonaré a Josep Melià per si pot aconseguir que el director general de Cultura retiri la denúncia...

Cinc dies després va telefonar Josep Melià. No era a casa i va parlar amb n'Àlícia. Li va dir que estava disposat a fer el que fos per aconseguir el sobreseïment, que n'havia parlat amb el seu ministre –Luis Rodríguez de Miguel–, i li havia dit que es tractava d'una bestiesa. I el ministre es va oferir per parlar amb el fiscal. Ho va fer. El fiscal va dir-li que no sabia de què li parlava. Llavors el ministre li escriví una carta perquè sabés a què es referia. Vaig pensar que l'havia signat el ministre, però la carta l'havia escrit Josep Melià el mateix dia en què presentàvem el recurs de reforma.

Abans que passassin dues setmanes, dia 5 d'abril a migdia, em telefonà Gonçal Castelló. Em va dir que el Tribunal d'Ordre Públic havia resolt reformar l'ordre de processament i deixar-la sense efecte, que m'havia alliberat del judici, que em comunicarien la resolució i deixaria d'estar en llibertat provisional, que ja no perillava que em ficassin a la presó, que recuperaria la fiança. Em va donar l'enhorabona. Va afegir que havíem tingut sort, perquè els mecanismes de recomanació havien funcionat, que la mediació havia estat eficaç, que...

Pocs dies després, Melià m'envià una fotocòpia de la carta que el fiscal del Tribunal d'Ordre Públic havia dirigit al Ministre d'Habitatge, després que aquest

li escrivís la carta de recomanació. L'acompanyava una targeta en què em deia: «Per si ho vols –només– pel teu arxiu. Una abraçada».⁹

Madrid, 4 de abril 1974

Excmo. Sr. D. Luis Rodríguez de Miguel

Ministro de la Vivienda.

Querido Luis: No he contestado antes a tu carta de fecha 22 de Marzo último referida a DON GABRIEL JANER MANILA, autor del libro titulado «L'agonia dels salzes», precisamente por haber estado haciendo gestiones cerca del Juez que instruye el sumario, las que unidas a que efectivamente no había mucha materia en que apoyar el procesamiento, han culminado en auto de esta fecha por el que se deja sin efecto el procesamiento acordado del Sr. JANER MANILA con todos sus efectos favorables.

Congratulándome de darte estas buenas noticias, recibe un fuerte abrazo de tu buen amigo y compañero.

Firmado: Eugenio Antonio de Herrera Martín.¹⁰

Els mecanismes havien funcionat. Em felicità Miquel Miravet, quan li ho vaig contar. També, Josep M. Llopart, i Francesc de B. Moll, i Jaume Vidal, i Miquel Àngel Riera, i Maria Aurèlia Capmany. A Encarnació Viñas, que no plorava fàcilment, els ulls li brillaren. Josep Vergés també en va estar content. Sobretot, perquè patia que segrestassin el llibre. Em felicità Lola Gaos per telèfon i Gonçal Castelló no em volgué cobrar res per la feina. Em tornaren els diners de la fiança, després d'omplir una quasi infinita quantitat de papers i dirigir una instància a Madrid, a l'administrador de la Caja General de Depósitos. Em retornaren –ja érem a començaments de juny–, 29.995 pessetes. Me n'havien descomptat cinc, d'imposts. No vaig protestar. Gonçal Castelló m'havia dit que, a segons quins llocs, val més no parlar gaire. Em quedaven el sentiment –hauria d'escriure el ressentiment– i la certesa que m'havia escapat d'una condemna que m'hauria portat a Carabanchel –el fiscal reclamava dos anys–, gràcies a la intervenció de l'amic que insistí davant un ministre de Franco perquè s'avingués a maniobrar a favor d'un escriptor jove que havia gosat a riure's, no dels morts, sinó de la manipulació que se'n feia.

9. Arxiu de G. J. M.

10. Carta del fiscal del Tribunal d'Ordre Públic dirigida al ministre Luis Rodríguez de Miguel, dia 4 d'abril de 1974. Arxiu de G. J. M.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

GIMFERRER, Pere (1974): «*L'agonia dels salzes*, de Gabriel Janer Manila», *Destino*, 1898, p. 35.

JANER MANILA, Gabriel (1969): *L'Abisme*, Palma, Moll.

JANER MANILA, Gabriel (1971a): *El Silenci*, Palma, Moll.

JANER MANILA, Gabriel (1971b): *Han plogut panteres*, Barcelona, Nova Terra.

JANER MANILA, Gabriel (1972a): *La capitulació*, Palma, Moll.

JANER MANILA, Gabriel (1972b): *El cementiri de les roses*, Barcelona, Selecta.

JANER MANILA, Gabriel (1972c): *Els alicorns*, Barcelona, Destino.

JANER MANILA, Gabriel (1973): *L'agonia dels salzes*, Barcelona, Destino.

AUTORIES

LLUÍS AGUSTÍ RUIZ és diplomat en Biblioteconomia i Documentació, llicenciat en Filologia Romànica i doctor en Informació i Documentació per la Universitat de Barcelona, amb una tesi sobre l'obra editorial dels exiliats republicans a Mèxic (premi extraordinari). És professor de la Facultat d'Informació i Mitjans Audiovisuals, director de l'Escola de Llibreria del Gremi de Llibreters de Catalunya i la Universitat de Barcelona i coordinador del postgrau de Prescripció Lectora d'aquesta mateixa Facultat. Ha estat membre de diversos equips d'investigació, en l'actualitat codirigeix el projecte de recerca: «Interferencias culturales: políticas editoriales y circulación del libro en el Atlántico hispánico (1492-1834)».

<https://orcid.org/0000-0002-5721-0784>

FRANCESCO ARDOLINO és doctor en Filologia Catalana i professor de la Universitat de Barcelona. Recentment, ha curat l'edició facsímil de la traducció de la *Vida nova* de Manuel de Montoliu i ha coordinat els volums col·lectius *La pàgina és la pell. Estudis sobre Felícia Fuster* (2022) i *Escriure és reescriure. Anàlisi i testimonis en la literatura catalana actual* (2024). És vicepresident de l'Associazione Italiana di Studi di Catalanistica i director de les revistes *Compàs d'amalgama* i *Haidé. Estudis Maragallians*. Forma part de l'equip encarregat de l'edició crítica de les *Obres completes* de Joan Maragall.

<https://orcid.org/0000-0002-2829-5280>

J. ÀNGEL CANO MATEU és professor ajudant doctor al Departament de Filologia Catalana de la Universitat de València. S'ha especialitzat en l'articulisme literari de Joan Fuster, tema al qual dedicà la tesi doctoral, que fou adaptada i publicada amb el títol *Joan Fuster i 'Serra d'Or': els articles seriatos (1968-1984)* (2022). Així doncs, ha centrat gran part de la seua recerca en l'obra i la figura del suecà, encara que també ha realitzat diversos estudis sobre altres escriptors contemporanis, com

Jacint Verdaguer, Santiago Rusiñol, Josep Carner, Josep Pla o Teresa Colom, entre d'altres. Recentment, ha coordinat amb Ferran Carbó el volum *Paraules per a tothom. Estudis sobre Vicent Andrés Estellés* (2024).

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

ANDREA DURÁN REBOLLO és graduada en Estudis Hispànics per la Universidad de Alcalá, on ha estat beneficiària de diverses beques de recerca. Directora de la revista *Contrapunto*, ha publicat diversos treballs sobre la narrativa espanyola i llatinoamericana dels segles xx i xxi. Els seus interessos giren entorn de la història intel·lectual i literària de l'exili republicà de 1939, amb especial atenció a les representacions culturals del poder totalitari i capitalista. En l'actualitat, duu a terme un projecte que tracta les ficcions sobre el poder en la narrativa de l'exili republicà liberal anticomunista.

<https://orcid.org/0009-0005-4288-3299>

FRANCISCO FUSTER és professor titular d'Història Contemporània a la Universitat de València. La seua principal línia de recerca és la història de la cultura espanyola del segle xx, amb un especial interès en el període de l'edat de plata (1900-1936). Els seus darrers llibres són: *Aire de familia: historia íntima de los Baroja* (2018); *Baroja en París: Guerra Civil y exilio (1936-1940)* (2019); *Introducción a la Historia* (Cátedra, 2020); *Julio Camba: una lección de periodismo* (2022), amb el qual obtingué el Premio Antonio Domínguez Ortiz de Biografías, i la biografia *Azorín: clásico y moderno* (2025).

<https://orcid.org/0000-0002-2528-6143>

JOSEP-VICENT GARCIA RAFFI (València, 1961) és doctor en Filologia i professor titular de la Facultat de Magisteri de la Universitat de València. Els seus camps d'investigació són la didàctica de la llengua i la literatura, les relacions entre literatura i periodisme i la literatura catalana contemporània. Ha estudiat la literatura catalana d'exili i l'obra de Lluís Ferran de Pol, sobre el qual ha publicat nombrosos treballs i n'ha editat alguns dels textos. Des de fa més d'una dècada estudia la literatura generada per la reclusió dels republicans als camps de concentració francesos i els textos per a l'ensenyament del català al segle xx.

<https://orcid.org/0000-0001-5821-5221>

CARME GREGORI SOLDEVILA és catedràtica del Departament de Filologia Catalana de la Universitat de València, membre de l'Institut Interuniversitari de Filologia

Valenciana, membre corresponent de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona i investigadora associada al Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibéro-américains Contemporains (CRIMIC, Sorbonne Université). És directora de la Càtedra Joan Fuster. Com a investigadora, s'ha especialitzat en literatura catalana contemporània i, més concretament, en narrativa i assaig. Les seues principals línies de recerca són la literatura fantàstica, la brevetat, la ironia i la hipertextualitat. És investigadora principal d'un grup de recerca que agrupa investigadors de diferents universitats i que, en l'actualitat, desenvolupa un projecte sobre hipertextualitat en la literatura catalana contemporània.

<https://orcid.org/0000-0003-1023-2609>

XAVIER HERNÁNDEZ-I-GARCIA (València, 1996) és graduat en Filologia Catalana i té el títol de Màster en Música com a Art Interdisciplinària. Actualment prepara la tesi *Joan Fuster i la música: idees estètiques, metatextualitat i relacions intermedials*, amb una beca predoctoral del programa «Atracció de talent» de la Universitat de València. Els seus darrers treballs tracten les relacions intermedials entre música i literatura. En aquest sentit, ha estudiat la influència del jazz en la poesia catalana; de Mozart i Bach en els assajos de Joan Maragall i Eugeni d'Ors; de la música en els versos de Joan Margarit, així com la presència de la mitologia en la cançó popular actual.

<https://orcid.org/0000-0003-3304-2429>

GABRIEL JANER MANILA (Algaida, Mallorca, 1940) és catedràtic emèrit d'Antropologia de l'Educació a la Universitat de les Illes Balears i escriptor. Des de 1967 ha portat a terme una extensa producció novel·lística, tant per a públic adult com infantil i juvenil, la qual ha estat reconeguda amb nombrosos premis, com el Josep Pla, el Sant Joan de novel·la, el Ramon Llull de les Lletres Catalanes o el Premi Nacional de Literatura Juvenil del Ministeri de Cultura. Així mateix, ha conreat l'assaig acadèmic i, des de 2016, ha publicat tres volums de memòries. La seua obra literària ha estat traduïda a l'alemany, castellà, anglès, gallec, eusquera, neerlandès, rus, italià i francès. A més, ha impartit cursos i conferències arreu d'Europa i Amèrica.

FERNANDO LARRAZ és professor de Literatura Espanyola a la Universidad de Alcalá. Llicenciat en Filosofia i Filologia per la Universidad de Salamanca i doctor en Literatura per la Universidad Autónoma de Madrid. La seua recerca se centra en la història cultural de l'exili republicà de 1939, la narrativa espanyola contemporània i la història de l'edició i la censura editorial. Dins d'aquestes línies de recerca, és autor de nombrosos articles i de les monografies: *El monopolio de la palabra. El*

exilio intelectual en la España franquista (2009), *Una historia transatlántica del libro. Relaciones editoriales entre España y América Latina (1936-1950)* (2010), *Max Aub y la historia literaria* (Berlín, 2014), *Letricidio español. Novela y censura durante el franquismo* (2014) i *Editores y editoriales del exilio republicano de 1939* (2018).

<https://orcid.org/0000-0002-5832-0694>

GONÇAL LÓPEZ-PAMPLÓ RIUS (València, 1982) és doctor en Filologia Catalana i llicenciat en Filologia Catalana i Filologia Anglesa. Entre 2014 i 2022 va treballar com a director literari d'Edicions Bromera. Des de 2022 és professor ajudant doctor a la Universitat de València. Especialitzat en narrativa i assaig, ha publicat les monografies *D'Ors a Fuster. Per una història de l'assaig en la literatura contemporània* (2017) i *Primera lliçó sobre l'assaig* (2023), a més d'una trentena d'articles i capítols de llibre.

<https://orcid.org/0000-0001-5977-0075>

MARTA LÓPEZ VILAR és doctora en Filologia per la Universidad Autónoma de Madrid. És professora del Departamento de Estudios Románicos, Franceses, Italianos y Traducción de la UCM. Les seues línies de recerca abasten la literatura catalana dels segles XX i XXI o la poesia peninsular contemporània (catalana, castellana i portuguesa). Alguns dels seus llibres són: *Soñar con Orfeo. La hermenéutica del silencio y la escritura en las 'Elegies de Bierville' de Carles Riba* (2022); *(Tras)lúcidas. Poesía escrita por mujeres (1980-2016)* (2016) o l'edició de la poesia completa de la poeta Angelina Gatell: *Sobre mis propios pasos. Poesía completa. Volumen I* (2023). És membre del projecte de recerca «Les relacions hipertextuals en la literatura catalana (1939-1983)», dirigit per la catedràtica Carme Gregori.

<https://orcid.org/0000-0002-9662-2036>

ÀLEX MORENO MULET prepara una tesi doctoral a la Universitat Oberta de Catalunya sobre l'escriptura literària de la història en la novel·la europea del tombant de segle (1989-2008). Ha sigut professor del grau d'Estudis Literaris a la Universitat de Barcelona, ha publicat articles en diverses revistes i ha treballat d'editor a Comanegra i de llibreter a La Central, on també ha impartit un curs de literatura europea contemporània.

<https://orcid.org/0009-0005-8440-8066>

JESÚS PERIS LLORCA és professor al Departament de Filologia Espanyola de la Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació de la Universitat de València, on imparteix assignatures de teatre espanyol i llatinoamericà en grau i màster. Actualment és el

director de *Caràcters. Revista de llibres*. La seua línia de recerca principal és la literatura i el teatre popular a Espanya al segle XX, abans i després de la Guerra Civil. Forma part del projecte de recerca «Memory Novels LAB: Laboratori Digital de Novel·les sobre Memòria Històrica Espanyola» i és director del Grup Consolidat d'Innovació Docent DTD_iLAB Aprenentatge col·laboratiu per projectes interdisciplinars.
<https://orcid.org/0000-0003-1376-3229>

LLUÍS QUINTANA TRIAS és professor jubilat de la Universitat Autònoma de Barcelona. Està a càrrec de l'edició de les obres completes de Joan Maragall, junt amb Ignasi Moreta i Francesco Ardolino: *Poesia i teatre* (2020) i *Prosa* (2024). Properament sortirà el volum *Traduccions*. Acaba de publicar *Denominar. Paraules que legitimen el poder* (2024).
<https://orcid.org/0000-0002-2342-7686>

PERE ROSSELLÓ BOVER (Palma, 1956) és catedràtic de Filologia Catalana a la Universitat de les Illes Balears. Ha publicat nombrosos articles i capítols de llibres i una dotzena de llibres sobre literatura catalana, alguns dels quals estan centrats en autors com Llorenç Villalonga, Bartomeu Rosselló-Pòrcel o Miquel Àngel Riera. Ha tingut cura de l'edició d'obres de Salvador Galmés, Rafel Ginard Bauçà, Bartomeu Rosselló-Pòrcel, Miquel Forteza, Baltasar Coll, etc. i dirigeix l'edició de les *Obres Completes* de Gabriel Alomar i de Miquel dels Sants Oliver.
<https://orcid.org/0000-0003-3792-5296>

RAMON X. ROSSELLÓ IVARS (Benissa, 1969) és professor del Departament de Filologia Catalana de la Universitat de València i membre de l'Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana. La seua investigació i docència s'han centrat en la història del teatre contemporani i en la teoria i pràctica de l'anàlisi de textos dramàtics. Va ser director de l'Aula de Teatre de la Universitat de València (1994-2002) i, actualment, és professor del Màster en Gestió Cultural i membre del Grup d'Investigació de Literatura Catalana Contemporània de la Universitat de València (<https://www.uv.es/ironialitat/>). El seu darrer llibre publicat és *Primera lliçó sobre el teatre* (2023).
<https://orcid.org/0000-0002-4089-7428>

VICENT SIMBOR ROIG (Alginet, 1951). Ha sigut catedràtic i en l'actualitat és professor emèrit del Departament de Filologia Catalana de la Universitat de València. S'ha dedicat preferentment a la investigació de la literatura catalana contemporània. Entre les seues publicacions es troben llibres com *Els orígens de la Renaixença*

Valenciana (1980), *Llorenç Villalonga a la recerca de la novel·la inefable* (1999), *El realisme compromès en la narrativa catalana de postguerra* (2005), *La narrativa catalana del segle XX* (2005), *Joan Fuster: el projecte de normalització del circuit literari* (2012) o *Al voltant de la narrativa catalana contemporània* (2021).

<https://orcid.org/0000-0001-8342-1342>

JOANA VALENTINES CUADRAT (Alcoletge, 2001) és llicenciada en Filologia Catalana i Estudis Occitans per la Universitat de Lleida (2023). Màster Universitari en Formació del Professorat d'Educació Secundària Obligatòria i Batxillerat, Formació Professional i Ensenyament d'Idiomes, amb l'especialitat de llengua catalana i literatura, per la Universitat Oberta de Catalunya (UOC) (2024). Doctoranda del programa de Doctorat en Territori, Patrimoni i Cultura en la línia de recerca de Filologia Catalana i Occitana a la UdL, sobre l'anàlisi de les conseqüències de la censura en l'obra de Manuel de Pedrolo. Professora de Llengua Catalana al Col·legi Episcopal de Lleida.



En aquest recull d'articles s'estudien les reescriptures literàries que foren condicionades pel context de la guerra civil i la dictadura franquista, amb una doble línia d'interés. Així, de la mà d'investigadors de diferents universitats, hi ha capítols en què s'aborda l'abast de les tissores de la censura i els resultats literaris que se'n deriven, amb estudis que s'acosten a les versions mutilades per la censura en relació amb els textos originals –alguns recuperats editorialment i d'altres en arxius personals o com a part dels expedients de censura. Hi comptem, també, amb capítols dedicats a hipertextualitats vinculades a l'experiència de l'exili, que en certs casos presenten com a base les cultures dels països de destinació dels escriptors, on trobem versions de mites, obres o temes de les cultures dels llocs d'acollida incorporats a la literatura dels exiliats. La llista d'autors estudiats és àmplia: Josep Carner, Carles Riba, Agustí Bartra, Mercè Rodoreda, Llorenç Villalonga, M. Aurèlia Capmany, Joan Fuster, Manuel de Pedrolo, Jordi Coca, Jaume Fuster, Rodolf Sirera, Manuel Molins... Per tancar el llibre, recollim el testimoni d'un escriptor, el mallorquí Gabriel Janer Manila, que ens relata, de primera mà, els efectes de l'aparell represor franquista en la seua trajectòria.