THE
ANGLO-CATALAN
SOCIETY

JOCS

JOURNAL OF CATALAN STUDIES

No. 26
2025

VOLUME I



L'urbanisme ferotge, la geografia contemplativa, i la qüestió de l'estil: *Neocaos* (2023) de Pere Joan com a còmic-assaig

Ferocious Urbanism, Contemplative Geography, and the Question of Style: Neocaos *(2023) by Pere Joan as a Comics-Essay*

Benjamin Fraser
University of Arizona
fraserb2010@gmail.com
ORCID 0000-0003-1341-4758

RESUM

Aquesta anàlisi contextualitza el còmic creat per Pere Joan, *Neocaos* (2023), dins l'obra de l'autor i destaca les publicacions anteriors que el van convertir en una veu única en el mitjà. És particularment important l'interès pels temes de geografia i espai, que convida a considerar-los des de la perspectiva d'una teoria urbana forjada per Henri Lefebvre, Jane Jacobs, i Manuel Delgado Ruiz, entre d'altres. De fet, el còmic mateix es presenta com una sèrie d'intervencions urbanístiques que donen prioritat a l'ésser humà per sobre de la ferma ideologia de la planificació contemporània. Entre les propostes s'hi observa la compaginació perfecta dels interessos del creador. Pere Joan vol barrejar aquests conceptes atrevits amb la seva estètica lúdica i fascinant, i això dona com a resultat un text provocador que il·lustra els fracassos de l'urbanisme ferotge alhora que recupera el potencial de la imaginació per crear noves formes de vida urbana.

PARAULES CLAU

Pere Joan; còmic; urbanisme; *Neocaos*; habitatge; estil gràfic

ABSTRACT

This analysis contextualizes *Neocaos* (2023), the comic created by Pere Joan, within his work and highlights the previous publications that made him a unique voice in the medium. Particularly important is his interest in geographical and spatial themes, which invite consideration from the perspective of an urban theory forged by Henri Lefebvre, Jane Jacobs, and Manuel Delgado Ruiz, among others. In fact, the comic presents itself as a series of urbanistic interventions, all of which prioritize the human being over the staid ideology of contemporary planning. In these proposals one observes the perfect combination of the artist's interests. Pere Joan blends these bold concepts together with his playful and fascinating aesthetic, resulting in a provocative text that illustrates the failures of urban design at the same time that it recovers the potential of the imagination for creating new ways of urban living.

KEYWORDS

Pere Joan; comic; urbanism; *Neocaos*; housing; graphic style

ÍNDEX DE CONTINGUTS

1. Introducció
2. La geografia contemplativa contra l'urbanisme ferotge
3. Cap a la ciutat orgànica: l'estil i la contemplació de l'habitatge
4. Conclusió: el còmic-assaig
Obres citades

1. Introducció

En determinats cercles, és ben sabut que l'urbanisme ferotge del segle XX no va poder establir una ciutat per a l'ésser humà (Jacobs 1992; Lefebvre 2003, 1996, 1995; Sennett 1992). Adoptant com a base, i sense qüestionar, els valors de la densitat, l'espectacle i el retorn de la inversió, la planificació urbana va romandre estancada i limitada per la influència del capitalisme i el neoliberalisme en el sector immobiliari (Harvey 2012, 1989; Lefebvre 1991, 1976; Zukin 1995). A les darreres dècades del segle anterior i al començament del present, sorgeix una nova onada de crítiques antiurbanístiques a Catalunya (per exemple, Delgado Ruiz 2010; 2007a; i 1999), que s'aprofita de la cultura visual per denunciar els llaços entre la construcció de la ciutat moderna (tant el seu mite com el seu ambient edificat) i l'acumulació de capital (Fraser 2022; Guillamon 2019). En el cas del còmic, amb l'edició d'un número especial de *Butifarra!* (1979), per exemple, va exposar —sense equivocar-se— la corrupció urbanística del franquisme tardà, encarnada en la figura de José M. Porcioles, alcalde de Barcelona (1957–73).[1] La denúncia va continuar amb els treballs preparatoris previs al jocs olímpics (Balibrea 2017), que van destruir barris obrers i els van substituir per creacions arquitectòniques que l'espectador global podia associar amb l'anomenat model Barcelona (Delgado Ruiz 2007b). En l'àmbit del cinema, amb la visió paradoxal de *Biutiful*, per exemple, aquest model va funcionar molt bé com a denúncia i espectacle alhora (Fraser 2017). Tots vivim dins del model Barcelona de creació urbanística, però la visió estètica de les nostres circumstàncies només és a l'abast d'uns quants privilegiats. Aquesta visió estètica de la ciutat és alhora una alienació marxista-lefebvriana. Doncs bé, com combatre-la? I on? Serà possible —fent-se ressò de Frantz Fanon i dels seus comentaris sobre el vel

[1] Vegeu també Antoniazzi 2020, 20 i Fraser 2022, 28–29; 32, on l'autor escriu sobre Porcioles, el seu successor Enric Massó i Josep Lluís Núñez i Maria Lluïsa Navarro, la parella que presidia l'empresa Núñez i Navarro a Catalunya.

sota el colonialisme— oposar aquesta mateixa estètica al culte de l'estètica urbanística visual?

La resposta a la pregunta és un sí rotund. Abans de continuar, cal assenyalar que en els debats sobre el còmic com a gènere artístic hi ha moltes definicions —es pot definir com una combinació de text i imatge, art seqüencial o la meva definició preferida, un sistema basat en "the relational play of a plurality of interdependent images" (Groensteen 2013, 17–18).[2] Com es pot observar, a la definició de Thierry Groensteen es fa menció de la imatge, però no del text. De fet, juntament amb les altres polèmiques —si una única vinyeta pot constituir un còmic, si n'hi ha prou amb la presència de les bafarades, a més de la clara existència de còmics *wordless* (sense paraules)—, ha sorgit el reconeixement que el text també és una imatge. És a dir, la imatge és un objecte gràfic, per exemple amb una mida pròpia i una ubicació espacial, però també amb el color, la font i la sensació afectiva. Podríem dir que la imatge es l'essència de la forma.[3] La imatge té una connexió amb els sentits que no es limita a la representació —d'alguna manera, les imatges parlen directament al cos. El que aconsegueix Pere Joan en el seu nou còmic *Neocaos* (2023) és reapropiar-se dels sentits humans per criticar i replantejar las bases de l'urbanisme —sobretot la visualitat, però a través de l'expressivitat multisensorial de la pàgina del còmic (Hague 2014), també el so i la naturalesa tàctil d'una urbanitat espectacular. El volum és alhora provocació, intervenció i desalienació única.

Han aparegut alguns comentaris breus sobre l'obra de Pere Joan (per exemple, Altarriba 2001; Alary 2002; Lladó Pol 2001; García 2010; Pérez del Solar 2013) i un estudi recent sobre ell amb la intenció de ser exhaustiu (Fraser 2019a). Però, tot i que ha seguit creixent l'interès tant pel còmic urbà (per exemple, Ahrens i Meteling 2010; Dittmer 2014; Davies 2019; Fraser 2019b) com pel còmic ibèric (per exemple, Amago i Marr 2019; Dapena i Britland 2023; Hernández Etura 2023; Magnussen 2021; Merino 2002; 2003; 2014; McKinney i Richter 2020) i pel còmic català/mallorquí/barceloní (Lladó Pol 2009; McGlade 2016; Fraser 2022), cal explorar més la visió que té Pere Joan del còmic, com a gènere que pugui fer avançar una crítica teòrica de la situació urbana actual.

Com és el *Neocaos* a primera vista? S'hi poden observar 204 pàgines, vint-i-una seccions numerades i una entrevista amb el personatge-narrador al final que no s'allunya gaire de la narració diegètica del llibre. En cert sentit, la novel·la gràfica és un homenatge o un recorregut per totes les innovacions que han marcat la seva *mise en*

[2] Continua Groensteen: "The central element of comics, the first criteria in the foundational order, is *iconic solidarity*. I define this as interdependent images that, participating in a series, present the double characteristic of being separated [...] and which are plastically and semantically over-determined by the fact of their coexistence *in praesentia*."

[3] Vegeu la introducció al meu llibre *Comics Beyond Text and Image: On the Substance of Visual Narration*, publicat a Routledge. Hi esmento els estudis de McCloud 1994; Morgan 2003; Carrier 2000, i Holbo 2012.

page al llarg dels anys. Els lectors de llarga data reconeixeran en aquestes pàgines referències gràfiques i estilístiques que recorden obres concretes del creador, l'obra del qual ha captivat els lectors durant quatre dècades. El pròleg —és a dir, la secció introductòria sense títol ni el número zero— conté les característiques vinyetes de paisatge (en l'estudi anglòfon del còmic, *landscape panels*) que van aparèixer a *Mi cabeza bajo el mar* (1990) i en moltes historietes agrupades en *El hombre que se comió a sí mismo* (1999). Sota les solapes franceses, les guardes de *Neocaos* mostren figures fascinants amb personalitats individualitzades que urbanitzen una idea innovadora de *16 novel·les amb hòmens blaus* (1996). La secció 20 inclou una escena el disseny de la qual ens fa pensar en una deliciosa seqüència de *Nocilla Experience: La novela gráfica* (2011, 8; 104; 142–43), la col·laboració amb Agustín Fernández Mallo, en què un cadàver sura a la part de dalt de la pàgina. Hi ha pàgines amb esbossos en blanc i negre, com si haguessin estat extrets de *Tingram* (2003). En d'altres, veiem la predilecció cap a representacions del paisatge rocós, de les formacions topològiques que destaquen a *El aprendizaje de la lentitud* (2011) i a *Viaje a Cotiledonia* (2015).

Pel que fa a la temàtica, *Neocaos* combina l'intel·lectualisme i l'ambició de *100 pictogramas para un siglo (XX)* (2014), amb les qüestions filosòfiques de *Nocilla Experience* i d'*Azul y ceniza* (2004). Aquests moviments del pensament profund troben a les pàgines de grans dimensions materials l'espai per desplegar-se. No hi ha quadrícula, Pere Joan prefereix la incrustació a la vinyeta. Aquesta preferència de l'artista per l'hipermarc obert (Groensteen 2013) assegura el predomini de l'espai en blanc a totes les pàgines del volum, i això comporta que els lectors construeixin el camí de lectura mentre avancin, tal com el creador havia fet en unes pàgines esplendoroses de "La lluvia blanca" (Pere Joan 1999, 122–23; vegeu Fraser 2019a). En contraposició al blanc, els colors vibrants brillen encara més. D'aquesta manera, *Neocaos* estableix connexions entre l'acte de pensar i l'acte de sentir, entre els pensaments i les sensacions. Tot i que aquesta pot ser una propietat de tots els còmics, aquí la connexió apunta cap al concepte central del llibre.

El nom de Pere Joan és sinònim d'una creativitat sense fronteres, una llibertat d'expressió, una ruptura amb la tradició i una experimentació formalista sense treva. Té un estil que juga amb la senzillesa per sorprendre i provocar. Es pot veure el seu compromís amb l'experimentació formal des dels *fanzines* dels anys setanta (*Baladas Urbanas*, *Muérdago*, amb Max i Rosa María Sánchez) fins a la creació de *Nosotros Somos los Muertos* (amb Max), una revista que és un autèntic germà de *RAW* (editada per Art Spiegelman i Françoise Mouly). La seva veu expressiva dels còmics resulta el millor antídot contra un disseny urbà estancat. Recupera el poder dels sentits, de la imaginació, per contrarestar una manera ja esgotada de pensar la ciutat.

Davant de l'urbanisme ferotge que va sobreviure al segle XX i continua sent vigent al segle XXI, Pere Joan proposa una "geografia contemplativa". Aquesta frase neix del pròleg escrit fa més de quaranta anys per Joan Bufill en el volum *Passatger en trànsit* (1984; dos anys abans, el 1982, s'havia publicat en espanyol). Com a part de la seva definició del terme "Pere Joan", Bufill expressa que l'artista "imparteix lliçons involuntàries de geografia contemplativa, morfologia tova i geometria radical" (1984, 3).[4] En la seva anàlisi gairebé exhaustiva que cobreix el període 1976–2014 de *The Art of Pere Joan* (2019a 14; 176), Benjamin Fraser torna a la idea de Bufill i n'aprofundeix el significat amb una sèrie de reflexions que invoquen les teories de la geografia cultural i els estudis urbans. Però és realment *Neocaos* el còmic que aporta pes a la idea de Bufill que el moll de l'estil de l'autor és la "relació entre paisatges i sentiments" (1984, 4). El volum reivindica el poder de la imaginació, reutilitza la inclinació de l'autor per allò surrealista i oníric (Lladó Pol 2001, 105) cap a una crítica dels fracassos de l'urbanisme del segle XX i a la creació d'un món més equitatiu per als habitants de les grans ciutats.

2. La geografia contemplativa contra l'urbanisme ferotge

Amb *Neocaos*, Pere Joan realitza la promesa del mitjà del còmic tal com ell la va definir en una entrevista amb Ignacio Vidal-Folch l'any 1998: "Vull dir-li que amb el llenguatge del còmics es poden expressar conceptes, explicar idees, encara que potser sembli altisonant i s'hagi fet poc" (Pere Joan, a Vidal-Folch 1998, 115). No és la primera vegada —ja que altres obres, com ara *Azul i ceniza* i *100 pictogramas* es poden llegir com a expressió del mateix apropament crític i filosòfic.[5] Però en tenim una altra prova. Ja el 1984 Pere Joan havia impartit "lliçons de geografia contemplativa," segons Bufill (1984, 3). El 2011, *El aprendizaje de la lentitud* ens va animar a adoptar una perspectiva ecològica, ja que els seus dos ingredients principals eren els "paisatges i sentiments" dels que parla Bufill (1984, 4). El 2014, a *100 pictogramas*, va resumir el segle XX en una sèrie de lliçons que tractaven tant la història com el coneixement visual i la cultura digital (Fraser 2018). L'any 2023, *Neocaos* introdueix l'urbanisme, un terme que demana una bona reflexió.[6]

[4] Bufill va dir que aquesta és una definició treta "del Diccionari". "Pere Joan: Viu a una illa, Mallorca. Imparteix lliçons involuntàries de geografia contemplativa, morfologia tova i geometria radical des de les pàgines de *Cairo*. També de dibuix elegant i de tècniques d'immortalitat provisional. Admira la línia clara però les seves ombres són fosques. Els seus somnis, de vegades. El seu emblema és el ninot de la Michelin" (1984, 3).

[5] Vegeu també, entre les seccions rellevants del llibre de Fraser, la que s'enfoca a la geografia cultural i *16 novel·les amb hòmens blaus*, capítol 3 (2019a, 115–25).

[6] Per ser precisos, l'urbanisme ja figurava en alguns còmics de Pere Joan —vegeu Fraser 2019a, i especialment una imatge que uneix el cos i la ciutat que va aparèixer a *El aprendizaje de la lentitud* (2011, 10–11).

Sense dubte, el volum considera la interacció entre l'urbanita i el seu ambient edificat, una qüestió que ja ha estat investigada des de fa temps per diverses veus crítiques i des de moltes tendències dins els estudis urbans. Per posar només dos exemples: implicat en els moviments europeus del 68, i des d'una anàlisi profunda de la vida quotidiana, Henri Lefebvre va formular la qüestió de "Qui té dret a la ciutat?"; i involucrada en les protestes del anys 60 a Nova York contra les carreteres, Jane Jacobs va desenvolupar la metàfora de la ciutat com a organisme biològic. Tots dos van recalcar la ciutat edificada de i per als seus habitants. Com es pot viure en harmonia amb aquest monstre, la megalòpolis? En aquest sentit, no és cap accident que *Neocaos* comenci amb un epígraf del líder del grup americà SWANS, Michael Gira, contestant la pregunta: "On acaba un cos? En realitat no s'acaba, veritat? En realitat, és força porós i d'alguna manera estem completament interconnectats amb el món que ens envolta en qüestió de fluids" (a Pere Joan 2023, 1). Des d'aquesta perspectiva, estem completament interconnectats amb el món urbà.

És com ho va dir Manuel Delgado Ruiz, antropòleg de la universitat de Barcelona, quan va emfatitzar al seu llibre *Sociedades movedizas* una distinció que sorgeix "entre *la ciudad y lo urbano* que propusiera Henri Lefebvre. La ciudad es un sitio, una gran parcela en que se levanta una cantidad considerable de construcciones [...] Lo urbano es otra cosa distinta. No es la ciudad, sino las prácticas que no dejan de recorrerla y de llenarla recorridos; la 'obra perpetua de los habitantes, a su vez móviles y movilizados por y para esa obra'" (Delgado Ruiz 2007a, 11, citant Lefebvre 1978, 158). Els urbanistes —dir-ho podria semblar una paradoxa del vocabulari— només planifiquen la ciutat, les construccions, els edificis, però pel que fa a allò urbà, amb prou feines ho toquen, queden sempre al marge dels seus moviments i fluxos. Per a Jane Jacobs el problema és que els urbanistes s'equivoquen en concebre la ciutat com un objecte d'art, és a dir, pensant-hi en termes abstractes i geomètrics.[7] Lefebvre se'n queixa també, destacant la seva preferència per entendre només l'espai concebut, que deixa de banda l'espai viscut.[8] David Harvey aprofundeix en la idea lefebvriana que el capitalisme ha sobreviscut per ocupar l'espai, i seguint la seva reformulació de la tensió marxista entre treball i capital, també hi insereix el terme terra, produint una dialèctica triàdica terra-treball-capital (Lefebvre 2006, 1976; Harvey 2012, 1989). Pere Joan és conscient d'aquestes dimensions de la problemàtica urbana en el seu *Neocaos*, i el que en resulta és una visió intencionadament caòtica que insisteix en les facultats creatives dels

[7] "[A] city cannot be a work of art"; "To approach a city or even a city neighborhood, as if it were a larger architectural problem, capable of being given order by converting it into a disciplined work of art, is to make the mistake of attempting to substitute art for life" (Jacobs 1992, 372; 373; vegeu Fraser 2015, 76–78).

[8] Encara que els planificadors han produït la ciutat com un lloc per ser explotat per "capitalist speculators, builders and technicians," no obstant això "spatial practice is lived before it is conceptualized" (Lefebvre 1996, 168; 1991, 34).

individus i les comunitats per sobre de la lògica geomètrica i la ideologia de l'avarícia capitalista i neoliberal que vertebren l'espai urbà contemporani.

Neocaos es un catàleg "d'intervencions urbanístiques" (Pere Joan 2023, 13), i totes elles ofereixen diverses solucions inventives al problema de la planificació deshumanitzadora. Els exemples d'aquesta situació potser poden semblar poc creïbles, però tot plegat no està gaire lluny de la realitat. És a dir, el nostre món ja és un espai on la gent troba diverses maneres de sobreviure als marges de la normalitat urbanitzada. Els lectors trobaran en el còmic "cases penjades al dessota dels ponts dels encreuaments d'autopistes" (2023, 14, vegeu 14–19), com la imatge que omple la coberta del còmic (vegeu Figura 1). Més endavant, Pere Joan ens presenta també algun altre element que hi està relacionat, "la idea de carrers pont" (25–28). La idea és recuperar un espai que ja fa temps que ha estat sacrificat a la circulació del trànsit i també —amb una referència pictòrica al "salt de pont" (15)— recuperar els espais d'oci per a l'habitatge.

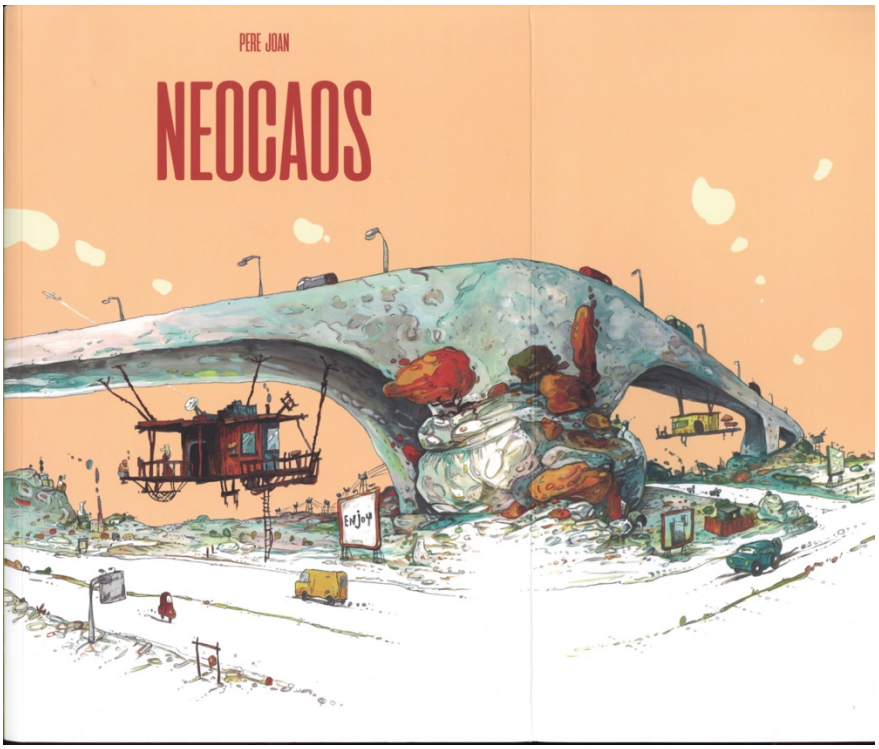


Figura 1. *Coberta de* Neocaos *(2023), de Pere Joan, on es veu l'habitatge sota un pont en el qual viu Regla, germana bessona del personatge Norma (reproduïda amb el permís de Pere Joan).*

En una altra secció s'hi observa un individu que viu "entre tres tanques publicitàries" (20–21). Els lectors ja familiaritzats amb *Nocilla Experience: La novela gráfica* hi reconeixeran algun ressò del tipus que viu dalt d'un edifici (2011 per exemple, 34–39; 51–56) i, de fet, Pere Joan agraeix Agustín Fernández Mallo "per una coincidència no pactada en certa forma de veure i contar les coses".[9] A més, apareix el "poblat vertical Orgull Babel" (22–23), on la gent viu dins dels cotxes. Alhora que el poblat serveix per riure's de com n'arribem a estar d'obsessionats, pels cotxes, és una correcció de l'alienació contemporània. Viure és ara un acte més públic: "en aquest espai, al bell mig del camí, estem airejats i tothom veu contínuament els nostres èxits i la nostra puixança" (23). Altres pàgines il·lustren els avantatges de construir amb materials alternatius: escombraries (29–37), ossos (38–40), nius metàl·lics (41–43) i pals, a les pedreres abandonades (50–55). Tot això és una part de l'argument general del còmic. S'hi estableix repetidament una ètica de reutilització. En una altra secció apareix el personatge Carla L. Dogson, que treballa "amb materials trobats" i defensa una actitud "amable" d'edificar en comptes d'una d'"agressiva" —la seva lògica és "Minimalisme, reutilització... que és com una forma de reencarnació" (74–75). La meta serà viure dins les nostres circumstàncies, en harmonia amb l'entorn. Tornem als comentaris de Michael Gira que van aparèixer a l'epígraf del còmic, que esborren la distinció entre el cos i el món. Aquest esborrament adquireix unes dimensions que són alhora ètiques i estètiques a mesura que es va desplegant el volum. Per exemple, aquesta eliminació de la distinció entre el cos i el món substitueix la noció de les nostres cases per la metàfora dels "Exoesquelets" (57), que són, de fet, extensions del cos mateix. A més, la ciutat és una extensió del nostre cos i de la nostra ment, un tot orgànic i, com veurem en el proper apartat de l'article (3. Cap a la ciutat orgànica: l'estil i la contemplació de l'habitatge), Pere Joan vol que ens n'adonem.

Si, per una banda, *Neocaos* és un catàleg "d'intervencions urbanístiques", per una altra, el volum és una meditació filosòfica i teòrica que explora una altra alternativa per conceptualitzar la vida urbana.[10] L'efecte és el d'un diàleg dels personatges que apareixen dins el volum, que parlen entre ells alhora que sostenen una conversa amb els lectors. Pere Joan els ha donat perspectives variades sobre el tema, encara que no arribin al mateix nivell de dissonància encarnada pels interlocutors de *Systems of Survival* (1994), el diàleg filosòfic i urbà de Jane Jacobs que en pot semblar un antecedent en termes generals. Per exemple, a la secció número 11, probablement la

[9] Pere Joan afegeix que "Allò que alguns narrem per intuïció, Agustín ho ha teoritzat, per exemple, a *Teoría general de la basura*, *La forma de la multitud*, i altres textos en els quals xerra d'aspectes com el fragment o el pensament en xarxa. *Neocaos* té bona part de tot això" (2023, 203).

[10] Algunes idees del llibre resulten molt sofisticades en termes filosòfics i també poètiques, com quan en Pere Joan reflexiona sobre les illes i el perímetre (61–71). Vegeu els temes mallorquins a Pere Joan 2008; Pere Joan i Felipe Hernández 2009; Fraser 2019, capítol 5.

més llarga del llibre (78–104), Pere Joan hi introdueix les dues germanes bessones Norma i Regla que sí que representen el tipus de contradicció evidenciada en el llibre de Jacobs. Mentre la primera és "més teòrica," la segona, "és pràctica, actua" (81). Norma Ferro és la germana bessona de Regla Ferro, la que apareix ja a la coberta del volum (vegeu Figura 1; també 14–19); Modèstia abans era Modest, la parella de Norma, i ara, com a exparella, és una dona trans que reflexiona profundament sobre l'habitatge com a "constructora en torres de comunicació abandonades" (86; per la seva història, vegeu 81–84).



Figura 2. Una doble pàgina de la secció 11 "Norma i Modèstia" (2023, 88–89). A l'esquerra hi ha Modèstia dalt d'una torre, ara reutilitzada com a casa particular. A la dreta hi ha la conversa entre Norma i Modèstia, les intervencions de les quals es representen amb caps icònics (reproduït amb permís de Pere Joan).

La conversa entre Norma i Modèstia (87–91; 93–97) articula tota una ètica de la construcció: ha de ser simple, senzilla, modesta. Modèstia lloa la "modèstia estructural. La modèstia econòmica i la modèstia d'expansió ideològica." I continua: "No pretenem que la gent se sumi a les nostres accions. Les fem, simplement. Ni tan sols legislem. Simplement ocupem espais col·lectius desapreciats. I amb tot això, estem nuus. Nuus

davant tothom. [...] No som un grup. No volem prendre el poder. Utilitzem el poder. El poder de fer coses" (89). Aquí possiblement rau el cor teòric del llibre. Col·locar-hi aquesta discussió té el benefici de suggerir connexions amb totes les intervencions urbanístiques ja presentades —com ara les cases penjades, els carrers pont, el poblat vertical, el fet de construir amb materials alternatius i d'altres també importants— i d'emfatitzar encara més la profunditat dels exemples i les converses que segueixen.

Als projectes de Modèstia hi ha alguns aspectes metafòrics i esplendorosos, la dimensió poètica dels quals no deixa de ser la més important. En veiem l'expressió tant en el llenguatge com en les imatges de les torres en aquesta i en altres pàgines: "Nosaltres som en l'aire. Sempre en l'aire. Construïm habitacles senzills al capdamunt d'estacions d'escolta militar abandonades, de torres de circuïts de xarxa elèctrica inutilitzada. Allà hi col·loquem les nostres estructures, pràcticament individuals. Senzilles. Estem flotant" (89). L'afirmació que "flotem com partícules en l'aire que es desplacen amb el vent" és alhora poètica i ideològica; té un significat alhora literal i figurat. Observem ara la pàgina esquerra, on la torre creada per Modèstia s'alça al cel morat i sobre la qual ella mateixa viu en l'aire. No veiem ni tan sols els arbres ni els terrats per sota seu. Sense aquest nivell de detall també flotem nosaltres, els lectors. La connexió que ens uneix a la terra, a l'urbanisme ferotge, és tènue, llunyana. Ocupem amb Modèstia un espai de la perifèria, que no ha erradicat la desigualtat, però que serveix com a experiment de pensament. És un espai contemplatiu. I l'estètica del dibuix hi contribueix tant com el contingut de la conversa. L'estil gràfic i els colors que usa Pere Joan infonen a la imatge els atributs més importants —l'energia propulsiva utòpica d'habitar un lloc així, la sensació acollidora d'un habitatge fet amb materials trobats, el sentit de llibertat o l'autonomia visible a la cara de Modèstia. Tot és línia, textura i ombrejat, que ens convida a allunyar-nos dels supòsits que han guiat la planificació sistemàtica dels entorns. I quan Pere Joan tria representar Norma i Modèstia amb els caps icònics, emfatitza encara més l'energia individual i la personalitat vibrant d'aquestes interlocutores —així aconsegueix connectar les idees expressades sobre el món amb els cossos d'on aquestes han sorgit.[11] Aquí, com en altres llocs del volum, el plaer visual de la imatge és el missatge.

No ens ha de sorprendre que el paràgraf de la part inferior de la pàgina es dediqui a qüestions estètiques. "La poesia es creació," diu Modèstia. "I la poesia del que tracta és de construir situacions i emocions. On és la diferència? Allò poètic és el que organitza el caos del món, l'harmonitza, li posa rima" (89). S'hi explica el possible origen del títol del còmic: *Neocaos* serà una proposta innovadora, una nova forma d'organitzar el caos del món urbanitzat. Així, no es tractarà de l'art com l'han vist els planificadors, és a dir,

[11] Aquests caps icònics recorden la representació icònica de *100 pictogramas para un siglo* (XX) (Pere Joan 2014), que constitueixen una manera de pensar la història en forma d'un còmic-assaig semblant (vegeu Fraser 2018).

una justificació geomètrica per a l'evacuació d'allò humà de cada pla urbanístic, sinó l'art com el retorn d'allò humà, dels sentits, de la quotidianitat. Tot això té relació amb el projecte teòric de Lefebvre, que pren els valors dels sentits de Marx (*Economic and Philosophical Manuscripts of 1844*) i els infon a les seves obres, des dels tres volums de la *Crítica de la vida cotidiana* (1947; 1961; 1981) al seu concepte del 'ritmoanàlisi' (2006).[12] De fet, *El derecho a la ciudad* (1978) —em refereixo al concepte i no només a l'argumentació del llibre— implica tant el rebuig d'una ideologia com la recerca d'un estil de vida, la *fête*, la síntesi de "paisatges i sentiments", frase amb la qual Bufill va encapsular l'obra de Pere Joan. En aquest sentit, la poesia de què parla Modèstia és alhora una praxis política. En el seu estudi de la Comuna de París, Lefebvre conclou que la producció de l'ésser humà no només és material, sinó que també inclou l'art específicament.[13] Diu que és necessari "poner en primer plano la *poiesis*, la idea renovada de una praxis creadora," i en "caracterizar la Comuna con un estilo, al definir ese estilo mediante la fiesta y el drama", insisteix en els profunds vincles entre l'estil, el sentit poètic de la vida i una organització social urbana alternativa.[14] Aquesta idea explica molt bé tant el projecte arquitectònic de Modèstia com el còmic *Neocaos* de Pere Joan. Si el plaer visual de la imatge és el missatge —en tota l'obra de Pere Joan i sobretot en aquest volum en concret— és perquè l'autor reconeix els valors d'una praxis que uneix els sentis i l'estil amb el rebuig d'una ideologia urbana capitalista i neoliberal.

3. Cap a la ciutat orgànica: l'estil i la contemplació de l'habitatge

Si bé Pere Joan, a finals del segle XX, ja tenia la fama de ser "un autor difícil" o de poder produir "una narrativa el·líptica i deliberadament confusa" i de ser impossible de catalogar "l'estranya visió del dibuixant" (de España 1998, 112), jo ho atribuiria al seu estil proteic, com a manifestació del seu pensament conceptual. La seva visió de la ciutat orgànica n'és un cas paradigmàtic. Recuperant una idea popularitzada al segle XX per Jane Jacobs, Pere Joan ha trobat diverses maneres creatives de vincular el cos amb

[12] Marx (1977, 91) va escriure que "the sensuous appropriation of the human essence and human life" va ser clau en "the positive supersession of private property," i va subratllar la importància dels sentits i els seus plaers: "seeing, hearing, smelling, tasting, feeling, thinking, contemplating, sensing, wanting, acting, loving."

[13] "La producción material es solo condición y base de actividades más complejas. La producción del hombre por sí mismo implica numerosos actos y actividades y, por lo tanto, obras. Algunas de esas obras son el arte, el conocimiento e instituciones diversas" (Lefebvre 2021, 46; també Lefebvre 2005; 1980; Fraser 2015, capítol 3).

[14] "[…] por esta vía, se nos lleva a restaurar el sueño, si no la utopía, y a poner en primer plano la *poiesis*, la idea renovada de una praxis creadora. De ahí la experiencia de la Comuna y su estilo. Al tratar de caracterizar la Comuna con un estilo, al definir ese estilo mediante la fiesta y el drama, introducimos deliberadamente la sociología en la historia para acercarnos a la historia total" (Lefebvre 2021, 57).

el món, l'ésser humà amb l'arquitectura, la subjectivitat amb l'espai extensiu. Aquests enllaços es manifesten en la metàfora visual de la ciutat com un organisme.

La ciutat com un organisme ja va aparèixer a *El aprendizaje de la lentitud*, en què una doble pàgina amb el títol "Lo orgánico y la cuadrícula" incloïa la figura humana amb una sèrie d'artèries i venes del cos dibuixades a dins. Juxtaposant aquest cos amb la quadrícula de la ciutat de La Plata, i per tant amb la imatge d'alguna secció del Río de la Plata, el còmic arriba a establir una mena de meditació sobre el moviment, el flux, com a base de la ciutat, la natura i el propi cos (Pere Joan 2011, 10–11; vegeu el comentari de Fraser 2019a, 101–02). Més endavant, en el mateix volum, Pere Joan va concebre edificis rurals en què l'estructura de la casa sembla un cos o un cap humà (Figura 3). Per a ell ja són "formas de intervención", "[l]a particularidad de su construcción es que están hechas de material fungible. De materia orgánica, vegetal o animal". La semblança amb el projecte de *Neocaos* és irrefutable —encara que es tracta d'un antecedent rural i no urbà.

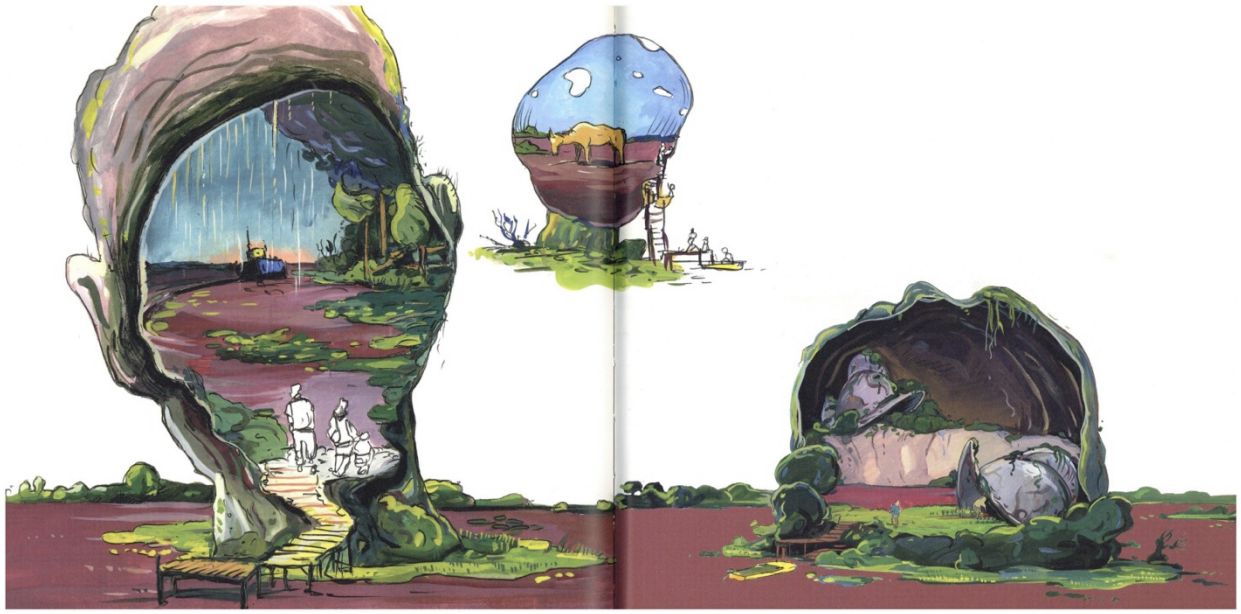


*Figura 3. Una pàgina d'*El aprendizaje de la lentitud *(2011, 44–45), on s'observen edificis que semblen persones (reproduït amb permís de Pere Joan).*

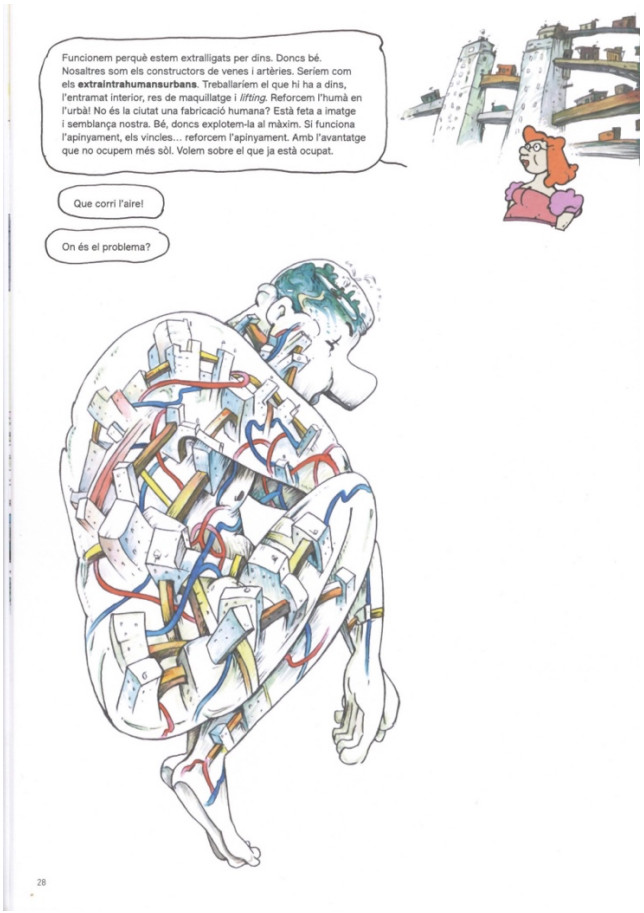


Figura 4. Una pàgina esquerra de la secció 4 "Construir ponts" (2023, 28), en la qual reflexiona la idea de la ciutat com un organisme (reproduït amb permís de Pere Joan).

Molt al començament de *Neocaos*, hi ha la representació per excel·lència de la ciutat orgànica (Figura 4). La imatge d'un cos humà adult, però encongit en posició fetal, ocupa gairebé la meitat de pàgina. Sembla que la seva pell sigui transparent i que puguem veure per dins els moviments dels fluids vasculars. Però aquest moviment se'ns presenta en forma d'una sèrie d'edificis i ponts. Les artèries i venes són ara les carreteres de la ciutat o els passos de vianants. L'ésser humà és la ciutat o tots dos són organismes complementaris. Encara que Jane Jacobs va dir que els espais verds eren els pulmons de la ciutat, aquí el creador els situa al cap de la figura —potser una elevació simbòlica que manté la metàfora orgànica alhora que col·lapsa la divisió entre els sentits i els pensaments. Aquesta metàfora, tant en el text de Jane Jacobs com en el còmic de Pere Joan, associa la ciutat i el cos humà amb la densitat, els pinta com a sistemes interconnectats. Les paraules de la part superior de la pàgina ens fan explícit aquest missatge: "Nosaltres som els constructors de venes i artèries. Seríem com els extraintrahumansurbans. [...] Reforcem l'humà en l'urbà! No és la ciutat una fabricació

humana? Està feta a imatge i semblança nostra. Bé, doncs explotem-la al màxim. Si funciona l'apinyament, els vincles... reforcem l'apinyament. Amb l'avantatge que no ocupem més sòl. Volem sobre el que ja està ocupat" (2023, 28). Però hi afegeixen un altre pensament, és a dir, les dimensions a la vegada ètiques i pràctiques de la proposta innovadora: no ocupar més terra, lluitar contra l'amuntegament amb l'amuntegament i, com es proposa més endavant en una altra secció del còmic, trobar una solució que funcioni als marges/dins del sistema capitalista.

Formalment, la pàgina s'apropia de l'hipermarc obert (Groensteen 2013; Fraser 2019a), aprofitant al màxim l'espai en blanc i esborrant les divisions de vinyetes que puguin fer referència al còmic tradicional. Aquest element del seu art ha caracteritzat una gran part de la seva estilística al llarg dels anys i a *Neocaos* ajuda a forjar l'espai contemplatiu d'un còmic-assaig. Amb les associacions entre el còmic, l'acció i l'aventura ja desactivades al nivell estructural —hi falten vinyetes i, per tant, transicions— s'allibera els lectors perquè juguin un paper més actiu en la interpretació del que veuen (cloenda o "closure", segons Scott McCloud 1994). De seccions de seqüències horitzontals (per exemple, 48–49) n'hi ha molt poques, i les seccions de seqüències verticals tendeixen a estructurar-se pel text més que per les imatges (per exemple, la dreta de la Figura 2). L'autor prefereix estructurar la pàgina sobretot de manera més orgànica, com un llenç ben obert i on el camí de lectura varia en funció dels elements gràfics i textuals que hi són presents. En aquest sentit, l'estètica estructuradora de *Neocaos* serveix de complement natural als seus objectius teòrics com a còmic-assaig.

El creador encunya els neologismes "arquifilostectes o filosquitectes" (131, vegeu també 131–45) com a part del seu intent de combinar l'urbanisme amb un pensament més profund que no deixi de banda els interessos socioeconòmics, interpersonals i artístics. Són termes que poden descriure els personatges que apareixen a les darreres pàgines del llibre, però que també contenen la seva idea central. Si bé les cases son els nostres "Exoesquelets" (57), som també com els caragols —tema també explorat amb l'artista Sonia Pulido en *Duelo de caracoles* (2010), novel·la gràfica amb guió de Pere Joan—, les portem damunt l'esquena. Aquesta metàfora l'autor també la farà literal (per exemple, en algunes imatges de les pàgines 119, 130), unint una altra vegada el cos i l'habitatge. L'exemple més espectacular es troba a les guardes, a l'interior de les solapes franceses de l'edició publicada per Disset.

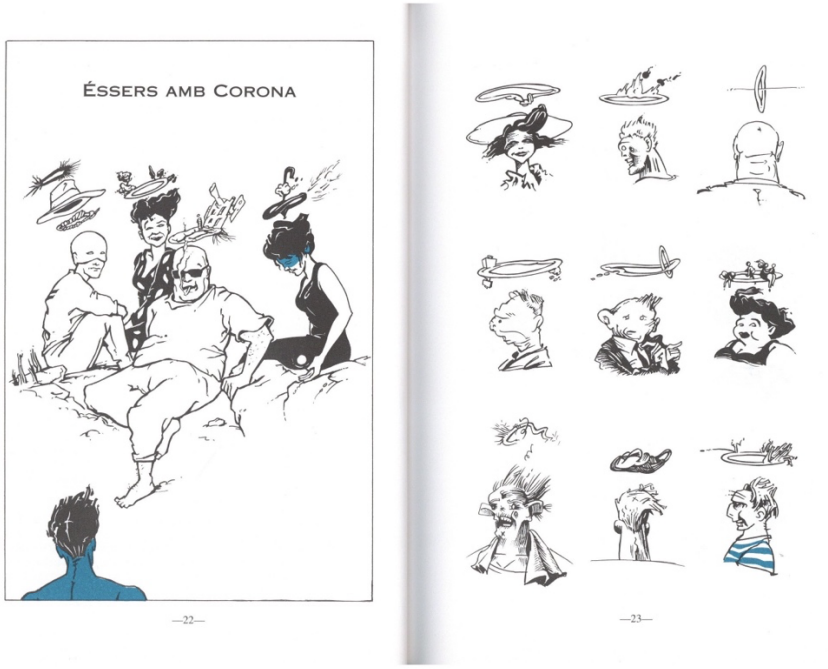


Figura 5. Una doble pàgina de 16 novel·les amb hòmens blaus *(1996, 22–23), on la innovació pictòrica transmet una certa sensació de la personalitat o de l'estat d'ànim interior del personatge (reproduït amb permís de Pere Joan).*



Figura 6. *Interior de la primera de les dues solapes franceses de* Neocaos *(2023, les solapes, sense paginació. Reproduït amb permís de Pere Joan).*

La imatge extreta de *16 novel·les amb hòmens blaus* (1996, 22–23, Figura 5) és una part d'una secció titulada "Éssers amb corona" (1996, 22–25), en què Pere Joan va dibuixar una sèrie de personatges, i per sobre d'ells, corones que combinen la representació abstracta i figurativa. Separats dels caps, s'hi poden identificar els estats d'ànim o les personalitats d'aquests personatges. Desenvolupant una aproximació lingüística als còmics, Neil Cohn ha escrit sobre els *upfixes* en termes semblants: "Just as '*pre*fixes' appear prior to a root morpheme, another class of bound morphemes in visual languages appears above the head of characters as '*up*fixes', most often to depict emotional or cognitive states" (2013, 42). Els *upfixes* de Pere Joan no són els més comuns que menciona Cohn —cors, estrelles, bombetes, núvols de pluja, etc. (2013, 42–43)— sinó que representen estats complexos, indeterminats, i moltes vegades indesxifrables. El plaer de llegir la pàgina de la dreta, per exemple, és semblant al plaer de llegir poesia. El format 'galeria' que ha triat el creador com a forma d'organització produeix una rima visual, suggereix una cacofonia auditiva rebuda a través de la modalitat ocular.

El que ha canviat a *Neocaos* és que ha desaparegut l'espai entre el cap i la corona (Figura 6). En tots dos casos, l'organització de la pàgina manté l'efecte d'una imatge unificada (Molotiu 2012, 91), sense les divisions en vinyetes. Però ara el tema és més òbviament urbà. A cada personatge li correspon el seu estil de vida i la formació estètica de cada exemple és el vehicle per expressar la diversitat de solucions caòtiques al problema de l'habitatge. Aquí, amb les representacions innovadores de la metàfora del caragol, que porten la casa no a l'esquena sinó al cap, Pere Joan emfatitza el concepte unificador del volum —com va dir Michael Gira, "estem completament interconnectats amb el món," el cos "no s'acaba".

Al final del còmic, a l'apartat titulat "21. Portem la casa a dins," es reuneixen un grup d'especialistes per parlar del tema en un canal de televisió. Aquest és el moment culminant, en què la discussió es fa més matisada i complexa. Com és "la gent que fa aquestes coses"? Són "ecologistes," "colons" o "colons de noves idees" (182)? Els desacords entre els diversos interlocutors, un col·lectiu que també inclou personatges que utilitzen la videoconferència per connectar-se des d'altres espais, amenacen ara amb desfer l'optimisme de les intervencions plantejades prèviament. Així, Pere Joan admet les contradiccions inherents a treballar dins del sistema capitalista neoliberal i aquesta interacció li permet preservar-les sense perdre el valor d'intentar teoritzar-ne. No hi ha una via d'escapament definitiva. Però el que queda és la importància del pensament creatiu, la idea d'una arquitectura que vagi més enllà de definicions estretes, que consideri el tema de l'habitatge des d'una perspectiva global i amb una urgència poc habitual. La ciutat orgànica serà aquesta promesa de tornar el que és humà a la planificació, d'unir l'urbanisme amb la vida. Com diu el personatge Elena

Arambidé al final, "Som la ciutat": "El nostre cos, la xarxa de venes i artèries. L'embolic dels intestins, la xarxa neuronal... Som el laberint d'un bípede" (2023, 189–90).

4. Conclusió: el còmic-assaig

És necessari insistir en la idea que *Neocaos* no només està modelat per la teoria. És teoria. Heus aquí la invitació a avançar cap a una nova fase d'estudis del còmic ibèric, centrada no només en el seu desenvolupament històric o en els significats sociopolítics, sinó en la seva capacitat per pensar el que és nou.

La necessitat urgent de trobar solucions urbanes prové de l'augment de la precarietat, de la superpoblació, del fracàs de dos segles d'urbanisme modern per crear espais i habitatges de vida. Pere Joan rebutja aquesta ciutat que és "un artículo de consumo con una sociedad humana dentro", en paraules de Manuel Delgado Ruiz; és a dir, rebutja la ciutat que "se amolda dócil a los requerimientos de la fase del desarrollo capitalista en que se encuentra en cada momento y se muestra dispuesta a incorporarse a las grandes dinámicas de modernización urbana" (Delgado Ruiz 2007b, 11; Delgado Ruiz 2010, 139–40). Aquí l'estètica serà una arma, ja que per recuperar els sentits —ja va dir-ho Marx— podem combatre tant l'alienació com els dissenys ferms d'un urbanisme poc expressiu i insuficient. Amb la forma proteica, el motor filosòfic i l'estil captivador, *Neocaos* constitueix una negativa a conformar-se amb la visió de l'urbanista i el planificador, dels capitalistes i especuladors de què parla Lefebvre en *El derecho a la ciudad* (1978).

Si hem de tornar el cos al món, com va afirmar Michael Gira, cal que utilitzem la imaginació per esborrar aquesta distinció cos-món. Hem d'entendre que és la imaginació el que produeix l'espai —o com ho expressa Modèstia: "la poesia és creació" (Pere Joan 2023, 89). Com diu Lefebvre, cal "restaurar el sueño [y] poner en primer plano la *poiesis*" (2021, 57). És necessari unir els pensaments amb els sentits, tant en la teoria com en la pràctica, i mitjançant el diàleg comunitari arribar a un punt de vista contemplatiu, creatiu, imaginatiu davant del fenomen urbà. Les més de 200 pàgines d'aquest còmic de Pere Joan aconsegueixen elaborar un mètode per replantejar les bases de la ciutat moderna. Sense la poesia, els sentits i el poder de la imaginació que la literatura i l'art —i, en aquest cas, també el còmic— poden exercir sobre la consciència humana, les oportunitats per canviar l'ambient edificat són molt poques. *Neocaos* guia el lector en aquest procés de reavaluació no només pel contingut textual, sinó per la rica composició d'escenes imaginatives, per les textures visuals, la innovació del dissenys i l'ús impactant i estratègic de colors vibrants. És un còmic-assaig en què el mitjà és el missatge.

Obres citades

Ahrens, Jörn i Arno Meteling, eds. 2010. *Comics and the City: Urban Space in Print, Picture and Sequences*. Continuum.

Alary, Viviane, ed. 2002. *Historietas, cómics y tebeos españoles*. Pròleg de Román Gubern. Presses Universitaires du Mirail.

Altarriba Ordóñez, Antonio. 2001. *La España del tebeo: la historieta española de 1940 a 2000*. Espasa.

Amago, Sam i Marr Matthew, eds. 2019. *Consequential Art*. University of Toronto Press.

Antoniazzi, Sara. 2020. "La Barcelona 'desarrollista' a *Umbracle* (1972) de Pere Portabella: una ciutat vampiritzada." *Catalan Review*, no. 34.2: 19–42.

Balibrea, Mari Paz. 2017. *The Global Cultural Capital: Addressing the Citizen and Producing the City in Barcelona*. Palgrave.

Bufill, Juan. 1984. "Geografia contemplativa." A *Passatger en trànsit*, trad. Albert Ullibarri, 3–4. Norma.

Carrier, David. 2000. *The Aesthetics of Comics*. University Park: Penn State University Press.

Clos, Joan. 1998. "Presentació." A *El comic a Barcelona: 12 dibuixants per al segle XXI*, 7 Institut de Cultura.

Cohn, Neil. 2013. *The Visual Language of Comics: Introduction to the Structure and Cognition of Sequential Images*. Bloomsbury.

Dapena Xavier i Joanne Britland. 2023. *The Political Imagination in Spanish Graphic Narrative*. Routledge.

Delgado Ruiz, Manuel. 1999. *El animal público*. Anagrama.

Delgado Ruiz, Manuel. 2007a. *Sociedades movedizas: pasos hacia una antropología de las calles*. Anagrama.

Delgado Ruiz, Manuel. 2007b. *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del 'modelo Barcelona.'* Catarata.

Delgado Ruiz, Manuel. 2010a. "La ciudad levantada: la barricada y otras transformaciones radicales del espacio urbano." A *Hacia un urbanismo alternativo* (*Architectonics, Mind, Land & Society* 19/20), 137–53. Universitat Politècnica de Catalunya.

Delgado Ruiz, Manuel. 2010b. *El espacio público como ideología*. Catarata.

Dittmer, Jason, ed. 2014. *Comic Book Geographies*. Franz Steiner Verlag.

España, Ramón de. 1998. "Pere Joan, l'intangible." A *El comic a Barcelona: 12 dibuixants per al segle XXI*, 112. Institut de Cultura.

Fraser, Benjamin. 2017. "A *Biutiful* City: Alejandro González Iñárritu's Filmic Critique of the 'Barcelona Model'." A *The Barcelona Reader: Cultural Readings of a City*, ed. Enric Bou i Jaume Subirana Ortín, 417–42. Liverpool University Press.

Fraser, Benjamin. 2018. "El lenguaje visual innovador de Pere Joan: el pictograma analógico frente a la cultura digital en el cómic español contemporáneo." *Romance Studies*, no. 36.4: 180–95.
Fraser, Benjamin. 2019a. *The Art of Pere Joan: Space, Landscape and Comics Form*. University of Texas Press.
Fraser, Benjamin. 2019b. *Visible Cities, Global Comics*. University Press of Mississippi.
Fraser, Benjamin. 2022. *Barcelona, City of Comics: Urbanism, Architecture and Design in Postdictatorial Spain*. Pròleg de Pere Joan. SUNY Press.
García, Santiago. 2010. *La novela gráfica*. Astiberri.
Groensteen, Thierry. 2013. *Comics and Narration*, trad. Ann Miller. University Press of Mississippi.
Guillamon, Julià. 2019. *La ciutat interrompuda*. Anagrama.
Hague, Ian. 2014. *Comics and the Senses*. Routledge.
Harvey David. 1989. *The Urban Experience*. Johns Hopkins University Press.
Harvey, David. 2012. *Rebel Cities*. Verso.
Hernández Etura, María. 2023. "Las Entrañablesas: cómic e intervención política feminista en la transición española". *Journal of Spanish Cultural Studies*, no. 24.3: 375–93.
Holbo, John. 2012. "Redefining Comics." A *The Art of Comics: A Philosophical Approach*, ed. Aaron Meskin i Roy T. Cook, 3–30. Wiley Blackwell.
Jacobs, Jane. 1992 [1961]. *The Death and Life of Great American Cities*. Vintage.
Jacobs, Jane. 1994 [1992]. *Systems of Survival: A Dialogue on the Moral Foundations of Commerce and Politics*. Vintage.
Lefebvre, Henri. 1976. *The Survival of Capitalism: Reproduction of the Relations of Production*, trad. Frank Bryant. St. Martin's Press.
Lefebvre, Henri. 1978. *El derecho a la ciudad*. Península.
Lefebvre, Henri. 1980. *La presence et l'absence: Contribution à la théorie des representations*. Caterman.
Lefebvre, Henri. 1988. "Toward a Leftist Cultural Politics: Remarks Occasioned by the Centenary of Marx's Death." A *Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. Lawrence Grossberg i Cary Nelson, trad. David Reifman, 75–88. University of Illinois Press.
Lefebvre, Henri. 1991. *The Production of Space*, trad. Donald Nicholson–Smith. Blackwell.
Lefebvre, Henri. 1995. *Introduction to Modernity*, trad. John Moore. Verso.
Lefebvre, Henri. 2003. *The Urban Revolution*, trad. Robert Bononno. University of Minnesota Press.
Lefebvre, Henri. 2021. *La proclamación de la Comuna*, trad. Laura Carasusán Senosiáin. Katakrak.
Lladó Pol, Francisca. 2001. *Los cómics de la transición (el boom del cómic adulto 1975–84)*. Glénat.
Lladó Pol, Francisca. 2009. *Trenta anys de còmic a Mallorca (1975–2005)*. Edicions Documenta Balear.

Magnussen, Anne, ed. 2021. *Spanish Comics: Historical and Cultural Perspectives*. Berghahn.
Marx, Karl. 1977. "Private Property and Communism." *Economic and Philosophical Manuscripts of 1844*. A *Karl Marx: Selected Writings*, ed. David McLellan, 87–96. Oxford University Press.
McCloud, Scott. 1994. *Understanding Comics: The Invisible Art*. Harper Collins.
McGlade, Rhiannon. 2016. *Catalan Cartoons: A Cultural and Political History.* University of Wales Press.
McKinney, Collin i David F. Richter, eds. 2020. *Spanish Graphic Narratives: Recent Developments in Sequential Art*. Palgrave Macmillan.
Merino, Ana. 2014. "Del *underground* a la novela gráfica: influencias americanas en el cómic español". A *America, the Beautiful: La presencia de Estados Unidos en la cultura española contemporánea*, ed. José del Pino, 185–201. Iberoamericana Vervuert.
Merino, Ana. 2002. *El cómic hispánico*. Cátedra.
Merino, Ana, ed. 2003. "Spanish Comics: A Symposium." *International Journal of Comic Art*, no. 5.2: 1–153.
Molotiu, Andrei. 2012. "Abstract Form: Sequential Dynamism and Iconostasis in Abstract Comics and in Steve Ditko's *Amazing Spider-Man.*" A *Critical Approaches to Comics: Theories and Methods*, ed. Matthew J. Smith i Randy Duncan, 84–100. Routledge.
Morgan, Harry. 2003. *Principes des littératures dessinées.* Éditions de l'An 2.
Navarro, Joan. 1998. "Barcelona, la ciutat dels tebeos." A *El còmic a Barcelona: 12 dibuixants per al segle XXI*, 13–17. Institut de Cultura.
Pere Joan. 1990. *Mi cabeza bajo el mar*. Complot.
Pere Joan. 1996. *16 novel·les amb hòmens blaus*. Edicions de Ponent.
Pere Joan. 1998. "Entrevist [com Ignacio Vidal-Folch]." A *El còmic a Barcelona: 12 dibuixants per al segle XXI*, 113–15. Institut de Cultura.
Pere Joan. 1999. *El hombre que se comió a sí mismo*. Glénat.
Pere Joan. 2003. *Tingram*. Inrevés.
Pere Joan. 2004. *Azul y ceniza*. Inrevés.
Pere Joan. 2008. "X." A *Cada dibuixant és una illa*, de Tomeu Seguí, Max, Guillem March, Pere Joan, Canizales, Gabi Beltrán i Alex Fito, 33–46. Inrevés/Institut d'Estudis Baleàrics.
Pere Joan. 2011. *El aprendizaje de la lentitud*. Glénat.
Pere Joan. 2011. *Nocilla Experience: La novela gráfica*. Alfaguara.
Pere Joan. 2014. *100 pictogramas para un siglo (XX)*. Edicions de Ponent.
Pere Joan. 2015. *Viaje a Cotiledonia*. Edicions de Ponent.
Pere Joan. 2023. *Neocaos*. Disset.
Pere Joan i Felip Hernández. 2009. *Història del turisme a les Illes Balears*. Inrevés/Conselleria de Turisme, Govern de les Illes Balears.
Pere Joan, Max i R. M. Sánchez. 1976. *Baladas Urbanas*. Autopublicat.
Pere Joan, Max i R. M. Sánchez. 1977. *Muérdago*. Autopublicat.
Pere Joan i Sonia Pulido. 2010. *Duelo de caracoles*. Sins Entido.

Sennett, Richard. 1992. *The Conscience of the Eye: The Design and Social Life of Cities*. W. W. Norton.
Zukin, Sharon. 1995. *The Cultures of Cities*. Oxford University Press.

Trauma in Transit: Textual and Translational Dislocations in Mercè Rodoreda's "La gallina"

Alícia Moreno Giménez
Lancaster University
a.moregimenez@lancaster.ac.uk
ORCID 0009-0004-5913-5118

ABSTRACT

This paper examines the complex relationship between trauma, literature, and translation by analyzing Mercè Rodoreda's Catalan short story "La gallina" and its English translation "The Hen" by David Rosenthal. Building upon contemporary trauma theory and translation studies, the study investigates how linguistic manifestations of trauma, including irony, dissociation, and fragmented narrative, are conveyed or altered in translation. Using corpus analysis tools, the paper identifies significant shifts in lexical choices, punctuation, and syntactic structures that potentially "detraumatize" the source text (ST). The analysis reveals how Rodoreda's personal experiences of exile, gender oppression, and war trauma manifest in her literary style, and how these elements are negotiated in translation. The study contributes to ongoing discussions about the ethics of translating trauma narratives and the translator's role as a secondary witness to suffering.

KEYWORDS

trauma; translation; short narratives; Mercè Rodoreda; comparative analysis

TABLE OF CONTENTS

1. Introduction: Translating the Untranslatable?
2. Theorizing Trauma: From Wound to Word
3. Beyond Narrative Coherence: The Language of Trauma
4. Transmitting Trauma: Aesthetics of Mediation through Translation
5. "La gallina": A case study
5.1. *"La gallina": Gendered, Personal, and National Wounds*
5.2. *Trauma's Materiality in "La gallina"*
5.3. *Methodology*
5.4. *The Unheard Scream: Comparative Study of Trauma's (Mis)transmission in "La gallina"*
6. The Ethics of Translating Trauma
7. Conclusion

1. Introduction: Translating the Untranslatable?

The intersection of trauma studies and literary analysis has produced significant scholarly work since the 1990s, but the challenges of translating trauma narratives remain underexplored. Trauma, by its very nature, resists straightforward representation in language. As Cathy Caruth (1996) argues, trauma constitutes a "crisis of meaning", an overwhelming experience that cannot be fully processed or narrated through conventional linguistic means. This fundamental characteristic of trauma creates unique challenges for literary translation, where the translator must navigate not only linguistic differences but also the complex emotional and psychological distortions that trauma imposes on language.

Mercè Rodoreda's short story "La gallina" serves as an exemplary text for examining these challenges. Written during Rodoreda's exile following the Spanish Civil War, the story encapsulates both personal and collective trauma through its surreal depiction of a boy whose father replaces his deceased mother with a hen. The stylistic and narrative features mirror the destabilized psyche of traumatized individuals with elements that Anne Whitehead (2004) identifies as hallmarks of "trauma fiction".[1]

These elements pose difficulties for translation, as they often deviate from conventional narrative structures and linguistic norms. Another challenge arises from the complexities of Rodoreda's gendered Catalan identity during and after the Spanish Civil War. Rodoreda's writing emerges from the dual repression of Francoist Spain: the erasure of Catalan identity and the patriarchal enforcement of rigid gender roles at a historical time that led to the Catalan diaspora. Hence, the trauma is both personal and cultural.

This study builds upon recent scholarship at the intersection of trauma studies and translation theory to analyze how Rodoreda's traumatic language is rendered in English. Using both close reading and the corpus WordSmith, this paper will address the following research questions:

1. How do linguistic manifestations of trauma in Mercè Rodoreda's "La gallina" translate into English?
2. What specific changes in the English translation contribute to the "detraumatization" of Rodoreda's narrative?

[1] Following Luckhurst (2008), trauma fiction refers to literary texts that represent trauma either thematically or formally, while trauma narratives may include both fictional and non-fictional accounts that attempt to encode the experiential rupture of trauma through form, voice, or content. In this case, "La gallina" functions as a trauma narrative embedded within a fictional diegesis but should not be read as a mimetic reflection of Rodoreda's biography.

3. How do Rodoreda's lived experiences of exile, gender oppression, and war trauma shape her literary style, and how are these dimensions mediated in translation?
4. What ethical responsibilities do translators bear when rendering trauma narratives?

The present analysis is framed by Lawrence Venuti's (2017) concept of the translator's "invisibility" and the ethical imperative to preserve textual alterity, particularly in works that embody trauma. This research differs from previous studies of the translation of trauma in Catalan literature (Buffery 2015) by offering a comprehensive corpus analysis rooted in the intersection of gendered and exilic trauma. It argues that the English translation of "La gallina" detraumatizes Rodoreda's short story by smoothing fragmentation, with implications for how minoritized trauma circulates globally. Adopting an interdisciplinary approach to comparative analyses, guidelines for the translation of trauma will also be suggested. Despite the limitations inherent in a single-corpus analysis of a short story, this study offers a broadly representative exploration of what it means to translate trauma and the ethical complexities of rendering fragmented memory into another language.

This paper is structured to explore the challenges of translating trauma, moving from theoretical foundations to a focused case study. Section 2 establishes the theoretical framework, examining how trauma disrupts cognitive and emotional functioning, leaving fragmented memories and altering identity, as explored through neurobiological, psychoanalytic, and sociopolitical lenses. Section 3 delves into trauma's capacity to disrupt language itself, while Section 4 analyzes the aesthetic dilemmas of mediating traumatic experiences through translation. The theoretical discussion culminates in Section 5, a case study of "La gallina", which dissects the gendered, personal, and national dimensions of trauma (5.1), its material manifestations in language (5.2), the methodology used for the comparative analysis (5.3), and its (mis)transmission across cultural contexts (5.4). Section 6 reflects on the ethical responsibilities of translating trauma. The Conclusion synthesizes key insights and underscores the necessity, and perhaps impossibility, of rendering trauma legible across linguistic and cultural boundaries. Through this structure, the paper navigates the tensions between trauma's resistance to language and the imperative to bear witness through a corpus-based approach.

2. Theorizing Trauma: From Wound to Word

Trauma represents the mind's attempt to cope with events so overwhelming that they disrupt normal cognitive and emotional functioning. At its core, trauma challenges our

fundamental ability to process and narrate experiences, leaving indelible marks on both memory and identity. The focal point of this section is the theory and research that sheds light upon trauma's complexities through neurobiological research with psychoanalytic and sociopolitical theories.

The neurobiological perspective demonstrates how trauma physically alters memory processes. Brewin's dual-representation theory (2011) explains why traumatic memories differ from typical ones. Under stress, the hippocampus, which sequences events, becomes impaired, while the amygdala, which processes emotional threats, heightens. This leads to vivid, sensory-based memories that lack context or coherence. Brewin distinguishes between Verbally Accessible Memory (VAM), which is organized and consciously retrievable, and Situationally Accessible Memory (SAM), which is made up of fragmented, sensory impressions that resurface involuntarily. Trauma fragments memory, making it feel immediate and disjointed, often triggering flashbacks and identity disruption (Brewin 2003). Anger and a recurrent sense of threat often accompany such intrusions (Brewin et al. 2010). This neurological reality explains the intrusive flashbacks characteristic of PTSD, where past events feel vivid. Brewin (2003) also highlights that trauma often results in a crisis of identity by altering the perception of self, causing a sense of alienation and anxiety. While Brewin focuses on memory processes, Bessel van der Kolk (2014) emphasizes trauma's bodily imprint. He shows that trauma bypasses verbal processing, instead lodging in the body as chronic pain, dissociation, or hypervigilance. His integrative model connects memory to somatic and relational dimensions of healing.

Complementing this biological understanding, Caruth (1995; 1996), a key scholar in trauma theory, argues that trauma cannot be located simply in the original event, but rather in its persistent return in what she terms "belatedness". With this psychoanalytic perspective, Caruth draws on Freud's (1918) concept of *Nachträglichkeit* to suggest that trauma may not be understood until much later, when it is relived. Caruth also shows how trauma produces a rupture in language, requiring disjointed narrative forms to convey unspeakable experience. Caruth develops Freud's unresolved past events by applying them to cultural experiences through the lens of cultural trauma studies, where collective past experiences haunt the present through cultural memory, literature, and social patterns.

Judith Herman's feminist perspective in *Trauma and Recovery* (2015) importantly shifts the previous focus on trauma to social dimensions. She emphasizes how power structures such as patriarchy and authoritarianism shape the impact and meaning of trauma. Particularly relevant for survivors of gendered and political violence, Herman's work also positions narrative as essential to healing, both for individual recovery and for social recognition. Similarly, Maria Root (1992) broadens

this further with her concept of "insidious trauma", the slow, cumulative effects of systemic oppression, including racism, sexism, and colonialism. Like Herman, Root stresses intersectionality and collective storytelling, critiquing Caruth's Eurocentric assumptions of earlier trauma theory. Shoshana Felman and Dori Laub (1992) bring together literary, psychoanalytic, and historical approaches. They conceptualize trauma as both individual and collective, highlighting the crucial role of witnessing and testimony. Their framework aligns with Herman's recovery model but emphasizes narrative and memory in cultural and historical contexts, bridging Van der Kolk's neuroscience with trauma's broader artistic and political resonance.

Recent work within Catalan and Spanish trauma studies deepens this interdisciplinary understanding by emphasizing the historical and linguistic specificities of trauma in Iberian contexts. Marta Marín-Dòmine (2019) proposes "narratives of discomfort" applied to the intergenerational trauma of Republican exile after the Spanish Civil War, using her father's flight from Catalonia as a case study. Marín-Dòmine grapples with the unresolved discomfort of inheriting her exiled father's fragmented trauma and silence, while confronting the ethical unease of representing his pain without appropriation, insisting that that discomfort is necessary. By centering unease in language, body, and intergenerational gaps, she exposes how trauma lingers in Catalan/Spanish society beyond easy reconciliation. Her work aligns with trauma theory's emphasis on non-cathartic memory (Caruth 1996) and the unrepresentability of suffering (Felman and Laub 1992). While Marín-Dòmine (2019) foregrounds the transgenerational transmission of trauma through discomfort, silence, and fragmented testimony, Jo Labanyi (2000) provides a theoretical framework for understanding how these traces operate as spectral disruptions in cultural production. Drawing on Derrida's concept of 'hauntology' and affect theory, Labanyi reconceptualizes trauma not merely as a psychological wound or historical rupture, but as a spectral presence that lingers in cultural forms and everyday life as Spanish culture is haunted by unresolved pasts, which manifest through ghostly figures, absences, and disjointed narratives in literature and film. Both scholars challenge the notion of trauma as a past event, instead framing it as a persistent, affective force that shapes identity, memory, and narrative form.

Together, these scholars reveal trauma as a deeply interdisciplinary subject, connecting body, mind, language, and power. Their work challenges conventional narrative forms and calls for trauma to be understood in social and historical context. For literature and translation, this raises the question of how to represent or preserve the fragmentation of traumatic memory without flattening or erasing its cultural specificity. Ultimately, trauma is biological and social, personal and political, legible and resistant to language. While it demands expression, it resists articulation, posing

ethical and aesthetic challenges, particularly in translation. This study builds an interdisciplinary framework by drawing on neuroscience, psychoanalysis, and the humanities to explore how Rodoreda's fiction encodes trauma and what that means for rendering it in another language. It also considers the cognitive and linguistic limits involved in representing extreme emotional experience (Pillen 2016).

3. Beyond Narrative Coherence: The Language of Trauma

In world literature, trauma has manifested through distinct stylistic and thematic devices that mirror fractured psyches and fragmented histories. For instance, Toni Morrison's *Beloved* (1987), rooted in the true story of Margaret Garner, uses narrative fragmentation, non-linear flashbacks, and haunting supernatural imagery to confront the collective trauma of slavery. Similarly, Tim O'Brien's *The Things They Carried* (1990) critiques the brutality of the Vietnam War through metaphor, symbolism, and disjointed recollections, exposing the unreliable nature of memory itself, as what is remembered is often what cannot be forgotten. Across literary traditions, trauma in narratives mirrors the cognitive disruptions of traumatic memory, such as dissociation, silence, and fragmentation, and memory and temporal distortion, which I will explore in this section.

Let us first consider dissociation. A fundamental linguistic marker of trauma emerges in its double-voiced discourse, where the self fractures into the "I" who experienced and the "I" who narrates. This bifurcation, akin to Bakhtin's (1963) concept of dialogism, often materializes through ironic detachment, a survival mechanism that permits simultaneous proximity and distance from pain. It is in this vein that Moreno Giménez (2022) states that trauma might cause the "narratological tension represented through the discoursal and pragmastylistic choices that trigger irony" (2022, 211). Irony, hence, serves a dual role: voicing traumatic experiences while simultaneously mediating their psychological burden. It is a result of the identity crisis and alienation caused by the intrusive memories. Furthermore, silence and fragmentation are defining features of trauma narratives, where the unspeakability of violence generates profound linguistic paradoxes. As Caruth observes, trauma constitutes "a repeated suffering of the event, but also a continual leaving of its site" (1995, 10), a paradox visible in texts that oscillate between obsessive repetition and elision. The rupture between experience and articulation forces trauma into oblique forms: gaps, ellipses, and euphemisms become the very grammar of suffering. For example, in *Beloved*, Toni Morrison renders the horrors of slavery through fragmented dialogue and typographic silences represented by ellipses and dashes. Similarly, Tim O'Brien's *The Things They*

Carried (1990) exposes the Vietnam War's psychic wounds through strategic evasion, where euphemisms underscore the inadequacy of language. These omissions are not failures of expression but modes of expression; what Holocaust survivor and theorist Charlotte Delbo termed "deep memory" (1995): the somatic, non-narratable imprint of trauma that resists discursive coherence. Memory's distortion under trauma frequently surfaces through Freud's *Unheimlich* (1919), that is, the uncanny intrusion of the repressed into mundane language. Authors like Cortázar (1969) already situated the fantastic short story as a genre motivated by a traumatized memory trying to rationalize experience. Trauma, hence, manifests not only in supernatural motifs, such as *Beloved*'s ghostly embodiment of slavery's legacy, but also in grammatical subversions as represented by Spiegelman's *Maus* (1986), which destabilizes temporality through abrupt tense shifts to represent the trauma of the holocaust. It is due to trauma's belatedness (Caruth 1996) that trauma requires "a literary form that departs from conventional linear sequence" (Whitehead 2004, 6).

The neurological characteristic of trauma will also demand meticulous attention to 'mind style' (Semino and Short 2004), that is, how lexical and grammatical choices encode psychological states. Mind style was a term first introduced by Fowler (1977) to refer to the way language reflects cognitive habits that influence an individual's outlook on reality and/or a textual world (Moreno Giménez 2022, 46). More recent studies in stylistics have included cognition and moved away from mind style as a worldview. For instance, Elena Semino instead refers to mind style as "most useful when the narrative involves the foregrounding of linguistic patterns that suggest some salient cognitive habit or deficit" (2002, 99). Semino (2007) exemplifies mind style with the use of machine metaphors in Ken Kesey's 1962 novel *One Flew over the Cuckoo's Nes*t as a reflection of the first-person narrator's mental illness. Similarly, trauma can shape a fractured mind style characterized by the distortion of linguistic perception.

Finally, cultural divergences in trauma's linguistic embodiment must be considered. Whereas Western literature often privileges individual psychological fragmentation through stream-of-consciousness, for instance, collective traumas like the Rwandan genocide find expression through communal storytelling patterns (Dauge-Roth 2020). Such variations necessitate awareness of both neurobiological universals (van der Kolk 2014) and culturally specific expressions of distress. Understanding trauma at an interdisciplinary level is thus essential to approach the mediation of trauma transculturally, be it personal or collective.

4. Transmitting Trauma: Aesthetics of Mediation through Translation

Translating trauma narratives presents a fundamental paradox that challenges conventional translation theory. At its core lies the tension between preserving the authentic linguistic disruptions that manifest traumatic experience and rendering these narratives accessible to the target reader. Recent scholarship has increasingly framed this as an ethical imperative rather than merely a technical challenge. As Caruth put it, "Trauma thus requires integration, both for the sake of testimony and for the sake of cure. But on the other hand, the transformation of the trauma into a narrative memory that allows the story to be verbalized and communicated, to be integrated into one's own and others' knowledge of the past, may lose both the precision and the force that characterizes traumatic" (1996, 420). This section will focus on trauma studies within the discipline of translation studies to identify approaches to translating trauma testimonies without losing their raw, disruptive quality.

Let us review Sharon Deane-Cox's (2013) concept of translators as "secondary witnesses", which establishes their responsibility not just to the text but to the traumatic experience it encodes. This perspective builds on Lawrence Venuti's advocacy for foreignizing strategies (2017) while pushing beyond it to consider how translation choices affect the transmission of traumatic memory itself. Helena Buffery extends this concern through Richards's (2013) framework of cultural trauma, arguing that such translations of traumatic memory demand "memory work" (Buffery 2015, 198) to convey both individual and collective trauma, as the original text's Catalan context carries layers of silenced history and identity. Her study of the English translations of Rodoreda's *La plaça del Diamant*, which also depicts cultural trauma caused by the Spanish Civil War and Francoist repression, highlights that the translations "display strategies of explicitation, standardisation and disambiguation" (2015, 206). This is done by reducing or omitting repeated structures, and "more standard word order and punctuation" (2015, 208–09).

The authenticity-accessibility paradox represents perhaps the most persistent dilemma in trauma translation. When translators, as demonstrated by Buffery's research (2015), smooth over narrative disruptions, they detraumatize the narrative. This normalization, while potentially increasing readability, risks effacing the very features that make trauma narratives authentic. The debate might be taken further by questioning whether changes made to source texts can contribute to it being forgotten (Brownlie 2016), as translating textual memory is essential in perpetuating personal and collective remembrance.

Venuti's foreignization approach takes on urgency in trauma contexts, yet introduces its ethical complications. While maintaining ST alterity respects the

untranslatable core of traumatic dissociation, excessive literalism can inadvertently exoticize suffering. Further ethical sensitivity is the reason for Gayatri Spivak's (2000) cautionary remarks about translation as a form of violence, which takes on heightened significance when applied to narratives of profound suffering. From a postcolonial perspective, her argument suggests that the act of translation is not a neutral process but rather an interpretive one that can distort, appropriate, or even erase the original voice of traumatic experiences into dominant frameworks. She emphasizes the ethical responsibility of translators to resist flattening cultural differences, advocating instead for a deconstructive approach that preserves the rhetorical and ideological specificity of the ST. This is in line with Emily Apter's (2013) critique of world literature; she does not see untranslatability as a failure and advocates for methods of translation that focus on linguistic singularity rather than assimilating texts into globalized canons.

Recent theoretical developments have hence pushed beyond purely textual approaches to incorporate material and embodied dimensions in what has been referred to as a materialist turn. This new approach places materiality at its core through an interdisciplinary approach with a focus on the medial forms and the translator as an actor in shaping the translation. For example, Maggie Towers (2022) examines how traumatic narratives in comics are reshaped through translation, focusing on the intersection of visual and verbal trauma representation. She argues that typographic choices, page layout, and even font selection can physically replicate trauma's somatic imprint rather than treating translation as purely linguistic. As an example of this, in *Maus* (1980–1991), the serialised graphic novel about the holocaust written by Art Spiegelman, trauma is not just conveyed through words but also through visual disruptions such as fractured panels, erratic handwriting, or deliberate "stutters" in the layout.

Another aspect to consider in translation is the limitations arising from emotion cognition. Translating trauma narratives, especially those relying on irony, dissociation, or fragmented discourse, presents unique challenges due to the interplay between linguistic form and emotional processing. Research in cognitive linguistics and translation studies suggests that irony comprehension depends heavily on a reader's ability to detect emotional cues and contextual incongruities (Spotorno and Noveck 2014). This poses significant hurdles for translation, as shifts in syntax, lexicon, or punctuation may inadvertently obscure traumatic dissonance. This might be even more difficult for those with a low Working Memory Capacity (WMC). WMC determines how efficiently readers can hold contradictory cues in mind and suppress literal meanings to infer non-literal meaning (Regel et al. 2011) and integrate contextual knowledge to resolve emotional ambiguity. This cognitive-emotional bridge is especially critical in processing any form of communication that relies on emotion. Just and Carpenter

(1992) present a capacity theory of comprehension, proposing that individual differences in working memory capacity fundamentally shape language comprehension abilities. Individuals with lower WMC, such as younger readers, older adults with cognitive decline, or those with ADHD or dyslexia, may struggle to reconcile these layers, missing the subtext of pain.

On a positive note, Catherine Emmott et al.'s (2006) study of text fragmentation from both a stylistic and psychological perspective determines that fragmented writing creates tension, urgency, and emotional intensity by disrupting conventional flow, which often reflects a character's inner turmoil and/or rapid thought processes. Since, psychologically, this style demands great cognitive engagement, it forces readers to actively construct meaning, which can enhance immersion and emotional impact, although it depends on genre, context, and reader expectation. Hence, fragmentation should be present in the target text (TT) to capture the target readers' attention in a similar way.

The approach to the translation of the poetics of wounded language demands several key strategies: accepting unresolved contradictions in the text, being transparent about translation choices in paratexts, and a willingness to subject target readers to controlled discomfort. Translators must attend to both presence and absence in the text, in line with Caruth's (1996) insistence that trauma represents not just what is said but also how language fails. Mind style and the language of trauma resist translation strategies favouring fluency, demanding instead a "foreignizing" approach that retains ST disorientation. For instance, Michiko Yoshida's Japanese translation of Toni Morrison's *Beloved* as *Beravudo* (2009) offers a compelling example, using Katakana script, which is typically reserved for foreign or aberrant words, to render Sethe's fragmented memories, visually marking them as simultaneously present and alien within the text.

5. The case study of "La gallina"

Studies of translating trauma have traditionally focused on Anglophone literature, privileging narratives from dominant linguistic and cultural traditions. While trauma in Catalan literature has received scholarly attention, particularly in works addressing the legacy of the Spanish Civil War, Francoist repression, and struggles for cultural identity, its translation remains understudied and often confined to frameworks of historical memory. Unlike the global circulation of Anglophone trauma fiction, Catalan literary trauma is frequently analyzed through a localized lens, with limited examination of how its linguistic and cultural specificities travel across borders. This paper shifts the focus to Catalan literature's expression of trauma, probing how its translation negotiates

between local historical consciousness and transnational readability, a gap that reveals broader tensions in trauma theory's application to minoritized literature. However, it must be noted that while trauma studies in Catalan literature remain underrepresented in Anglophone criticism, a growing body of scholarship, notably Arnau (2005), Buffery (2015), and Towers (2022), has foregrounded how Catalan narratives, and Rodoreda's in particular, encode trauma through symbolic, surreal, and gendered aesthetics. These studies emphasize that Rodoreda's fiction does not merely reflect trauma but rather constructs it narratively, often through fragmentation, grotesque imagery, and dislocated voice.

5.1. *"La gallina": Gendered, Personal, and National Wounds*

"La gallina" must be situated within the sociohistorical context of the Spanish Civil War, Francoist censorship, and gendered oppression. While biographical reference frames have often illuminated readings of Rodoreda's work (Davies 1998), this paper avoids positing a causal link between lived trauma and literary invention. Instead, I draw upon Rodoreda's exilic and gendered positionality to provide a historically situated lens through which to analyse the symbolic and aesthetic mechanisms at play in "*La gallina*".

Under Franco's regime, the Catalan language and identity were systematically suppressed, forcing writers to encode trauma into subtext, allegory, and silence. This could be linked to Root's (1992) insidious trauma, given the long-term linguistic, cultural, and gender aggression under Franco's regime. Rodoreda (1908–83), one of the most celebrated voices in Catalan literature, lived a life marked by contradictions: constraint and rebellion, privilege and exile, creative brilliance and paralyzing despair. Born into a comfortable middle-class family in Barcelona, and an only child, her early years followed a conventional path: at just twenty, she married her uncle, Joan Gurguí, a union that reflected the limited agency afforded to women in early twentieth-century Spain. Yet even within these confines, Rodoreda sought autonomy, immersing herself in Barcelona's intellectual circles and publishing her first novels in the 1930s. Writing became her act of defiance, a way to carve out an identity beyond the roles of wife and mother. The outbreak of the Spanish Civil War (1936–39) upended her world. As a supporter of the Republican cause and a prominent Catalan writer, Rodoreda faced persecution after Franco's victory. Forced to flee to France in 1939, she was severed from every foundation of her identity: her language, her literary community, her homeland, and even her young son, whom she left behind in the care of relatives. Exile was not merely geographical but existential.

In France, Rodoreda endured the material and psychological horrors of displacement: poverty, statelessness, and the haunting awareness of the repression

unfolding in Catalonia under Franco's regime. This experience of abrupt displacement, what Bourdieu (1977) would term a radical disruption of "habitus", left deep psychological scars evident in her fiction. During her exile, Rodoreda endured further trauma through the Nazi occupation of France and persistent financial instability, all while struggling with writer's block and depression. Her personal life grew equally fraught. During her exile, she became romantically involved with Armand Obiols, a married Catalan writer and fellow exile. The relationship, marked by emotional dependence and instability, plunged her into prolonged periods of depression, during which she found herself unable to write, which was a torment, as her sense of self was so deeply tied to her writing. Yet it was precisely this crucible of loss, guilt, and longing that forged Rodoreda's mature literary voice. In the 1950s and 1960s, she began producing works that would redefine Catalan literature, including *La plaça del Diamant*[2] (1962), a haunting exploration of war's impact on ordinary lives. It employs stream-of-consciousness narration and symbolic imagery (e.g., caged birds) to reflect the disorientation of civilians during the war and the suffocating constraints of patriarchal norms.

Her writing wove together the personal and the political, blending lyrical beauty with persistent depictions of trauma, a testament to a woman who transformed her suffering into art. Rodoreda's experience exemplifies what van der Kolk (2014) identifies as "complex trauma" because of her prolonged, interpersonal trauma as opposed to single traumatic events. The layered nature of her suffering, combining political persecution, gender oppression, exile, and personal loss, informs the multidimensional trauma depicted in "La gallina". As Davies (1998) argues, Rodoreda was no passive victim of circumstance but a writer who actively shaped her narrative voice in response to political and personal upheaval. Rodoreda's agency confronted the contingencies of war, censorship, exile, and patriarchy through her literary work, which is far from a cry of helplessness, rather asserting narrative control over dislocation and transforming personal and historical turmoil into symbolic and stylistic innovation.

5.2. Trauma's Materiality in "La gallina"

Rodoreda's "La gallina" encapsulates personal and collective trauma through its surreal allegory, written during her exile. On the surface, the story follows a poor boy

[2] Mercè Rodoreda's *La plaça del Diamant* has been translated into three distinct English versions, each shaped by its translator's interpretive vision. *The Pigeon Girl* (1967), rendered by Eda O'Shiel, was the earliest attempt to bring Colometa's story to an Anglophone audience. David H. Rosenthal's *The Time of the Doves* (1980) and most recently, *In Diamond Square* (2013), translated by Peter Bush. Each iteration provides a unique lens on Rodoreda's prose and the embedded traumas that shape Colometa's voice.

whose mother had exchanged a rabbit for a hen. To the boy's distress, his father adopts the hen as a surrogate partner, blurring boundaries between mourning and replacement. The trauma in this short story is palpable through the themes, symbology, imagery, and stylistic choices. From a thematic perspective, this surreal story underscores multiple traumatic themes. Firstly, gender oppression under Francoist patriarchy is represented through the hen's humanization as a wife figure. Rodoreda's trauma of exile and dislocation prevails through the family's poverty, solitude, and isolation. The boy's unstable reality parallels the disorientation of exile, where familiar markers of identity (language, family, homeland) are destabilized. Furthermore, the family's unresolved grief is represented by the boy's fixation on bodily fluids and violence and the dad's irrational behavior towards the hen. This portrayal of grief might be read, in line with Arnau's (2005) interpretation of Rodoreda's symbolic landscapes, as encoding a crisis of dislocated identity shaped by exile. Rather than inferring a one-to-one projection of personal grief, this paper reads the text through the lens of trauma theory and Catalan cultural memory, where grief operates not only at the personal level but also as a metaphor for collective historical disorientation.

The story's dreamlike progression, filled with grotesque slaughter and tragedy, also suggests the indirect expression required under censorship, where trauma could be better voiced through allegory. Rodoreda's symbolism deepens the narrative's exploration of trauma. The hen, Matilde, functions as a multilayered metaphor: Carme Arnau (2005) interprets her as a symbol of constrained female agency, while Natasha Wimmer (2008) sees her as a representation of postwar Catalan identity. Both readings point to a crisis of selfhood, whether gendered or national/cultural. The hen's ambiguous metamorphosis into a mother-wife figure blurs boundaries between human and animal, mirroring the destabilization of identity in exile but also ironically highlighting male madness and dependency on the female gender. Surreal imagery, such as the hen's spectral presence, blurs memory and hallucination, reflecting trauma's distortion of perception. Meanwhile, the visceral imagery of blood, slaughter, and the decaying domestic space literalizes trauma's intrusiveness. The house, described as tomb-like, becomes a metaphor for psychological stagnation, where the past haunts the present.

Rodoreda's use of language and narration replicates traumatic consciousness with melancholic undertones. Table 1 below summarizes the story's main lexical, syntactic, graphological, and narrative tools:

Table 1. Key linguistic features in "La gallina"

Category	Features	Function	Examples
Lexical Patterns	**Violent imagery** (*sang*, *escanyar*, *buidar*)	Juxtaposes brutality with calm narration	"s'anaven buidant de sang" (88)
	Body fluids (saliva, tears, spit)	Embody intrusive physicality	"Em faig venir tanta saliva com puc" (86)
	Animal/human blurring (*gallina* vs. *Matilde*, *ella*)	The hen addressed as both an animal and a human enhances an uncanny atmosphere and distorted reality.	"La meva mare va canviar l'altre per una gallina rossa amb plomes negres" (89) "el meu pare va dormir amb la gallina" (90)
Syntactic Features	**Fragmented sentences**	Abrupt clauses. Mimics traumatic flashbacks.	"Teníem una parella de conills en un gàbia baixa al costat de la barraca,a la banda on hi havia finestra. Per la pudor" (88).
	Repetition	Reflects compulsive recall; reinforces fixation.	See Tables 5 and 6
	Tense shifts	Fluid movement between memory, reflection, and immediate experience	"Em van passar les ganes de tornar a casa. Només tinc ganes d'estar sol (92)
Punctuation	**Semicolons**	Intrusive thoughts without logical links.	"El filferro estava rovellat; hi havia dos pals"(88)
	Ellipses (...)	Omission. Marks traumatic gaps in narration.	"I quan el meu pare trigava i havia de tornar a escalfar el sopar es passava l'estona dient que no sabia què hi feien al món..." (88)
	Colon	Signals suppressed the effect in calm passages.	"I era com si estigués a dintre: pel sorolls (87)
Narrative Perspective	**Child narrator's voice** (naive + disturbing insight)	Simple observations with horrific undertones/aggression	La gallina era com una ombra tranquil·la... Em van passar les ganes de tornar a

			casa. Només tinc ganes d'estar sol, de no pensar, i d'escopir (92)
	Free indirect discourse	Blurs narrator/character boundaries; mirrors dissociation.	"Quan ella encara vivia, el meu pare algun vespre em deia: au, a prendre la fresca" (87)

Compared to Rodoreda's *La plaça del Diamant*, where trauma is also represented through stylistic devices such as repetition, "temporal confusion, constant jumping between time frames, shifts in transitivity and agency, and ambivalence" (Buffery 2015, 208), "La gallina" adds another layer to the typical Rodoroderian symbology by embedding its trauma within grotesque violent imagery and surreal-dreamlike narration.Violence in *La gallina* can be read as a narrative response to trauma, shaped by Rodoreda's prolonged exile and literary silence following the Spanish Civil War. As she poignantly described the estrangement of exile: "Escriure en català en un país estranger és com esperar que floreixin flors al Pol Nord" (Roig 2019, 168), conveying the creative sterility and linguistic dislocation she endured. In another reflection, she admitted: "Com el de tots, el meu exili ha estat dur: una mica massa per a tenir moltes ganes de recordar-me'n" (Porcel 1966, 232), underscoring the emotional toll of displacement. Scholars such as Nichols (1987) and Bergmann (1987) have demonstrated how Rodoreda's fiction encodes this psychological dislocation through grotesque and symbolic imagery. Her return to fiction with *Vint-i-dos contes* (1958), after nearly two decades of silence, marks a rupture in which the anguish of exile and political repression is rearticulated through surreal, often violent, short narratives that question patriarchal and authoritarian structures. Her experience of war had also a personal impact, as she reflected herself: "Estic cansada, cansada fins a l'ànima, d'atemptats, de revolució, de Guerra Civil —que vaig passar a Barcelona—, de guerra europea —que vaig passar a França" (Alcalde 2013, 126). This declaration aligns with trauma theory's view of prolonged exposure disrupting the sense of self and world. At the same time, her admission of a certain "fascinació" (2013) with her descent into horror signals how trauma is transformed into literary aesthetics.

5.3. *Methodology*

This study employs a mixed-methods approach, combining qualitative close reading with quantitative corpus analysis using *Wordsmith 9.0* (Scott 2024), to investigate how trauma is linguistically encoded in Rodoreda's Catalan short story "La gallina" and mediated in its English translation by David Rosenthal. *Wordsmith 9.0* was selected for

its efficiency in processing small corpora, enabling the generation of frequency-based wordlists and statistical metrics such as sentence length and lexical density. Trauma markers, categorized as either lexical, syntactic, or discursive, were easier to identify across texts through this methodology.

The analysis proceeded in three iterative phases. First, a close reading of the ST and TT identified preliminary trauma themes and trauma markers. Next, *Wordsmith* tools quantified these observations: frequency-ordered wordlists highlighted key term shifts, and keyword analysis isolated statistically significant trauma markers against a reference Catalan corpus. Finally, translational shifts were evaluated. This triangulation of qualitative and quantitative data ensured a nuanced interpretation of how trauma is linguistically negotiated across languages. Limitations include the corpus's small size and subjective interpretation of trauma markers, mitigated by iterative cross-referencing.

By integrating literary sensitivity with empirical analysis, this approach offers a replicable model for trauma-focused translation studies, balancing the granularity of close reading with the systematicity of corpus linguistics. Wordsmith metrics should be understood as indicators rather than proofs; they offer a quantitative lens through which to observe stylistic tendencies, but do not imply causation. This analysis combines corpus data with close reading to form a qualitative-quantitative hybrid, foregrounding interpretation over statistical generalization.

5.4. *The Unheard Scream: Comparative Study of Trauma's (Mis)transmission in "La gallina"*

This section carries out a corpus analysis to gain qualitative and quantitative insights through an interdisciplinary lens of trauma theory, overarching neurobiology, psychoanalysis, literary theory, and translation studies. To do so, the data found in Wordsmith will be presented in five tables, which illustrate a comparative study of: textual metrics (Table 2), punctuation and sentence length (Table 3), ST and TT extracts (Table 4), lexical repetition (Table 5), and verbs of violence (Table 6).

Table 2 extracts from Wordsmith textual metrics on language variation, token, word length, and sentence/paragraph structure:

Table 2. Textual metrics

Feature	"La gallina"	"The Hen"
Text file	9674	9455
Token	1970	1921
Language Variety	606	575
Word length	3.79	3.79
Sentences	112	123
Paragraphs	5	6

While the metrics in Table 2 do not diverge dramatically, they reveal tendencies that, when contextualized by trauma theory and the stylistic norms of Rodoreda's prose, raise meaningful questions about narrative rhythm and affective tone in translation. Wordsmith helps identify these subtle shifts for qualitative investigation. As Table 2 demonstrates, the ST exhibits greater lexical density and linguistic variety compared to the English translation, suggesting a richer, more disorienting articulation of trauma through complex syntax and fewer, denser paragraphs. While both texts share identical average word lengths, the TT employs shorter sentences and increased segmentation, potentially diluting the narrative's emotional intensity to prioritize readability. Tokens, defined as all repeated words and their distributional patterns, reveal subtle contrasts: the ST's slightly higher repetition of trauma-associated terms reflects the cyclical, unresolved quality of traumatic experience, whereas the TT's lexical adjustments may signal a shift towards narrative coherence over psychological fragmentation. This tension between preservation and adaptation is further illuminated by punctuation analysis (see Table 3):

Table 3. Punctuation and sentence length

Feature	ST	TT	Shift
Sentence Length	8.2 avg. words	10.6 avg. words	Increased fluidity
Semicolons	7	0	Reduced dissociation
Colons	16	3	Reduced belatedness
Ellipsis	2	0	Omissions deleted
Exclamations	1	1	No shift

The quantitative comparison illustrated in Table 3 between the Catalan original and English translation reveals a consistent pattern of normalization across all linguistic levels. Most strikingly, the TT nearly eliminates all semicolons, colons, and ellipses. These are key markers of the ST's dissociative syntax, without logical subordination, because trauma is experienced *too soon* to be fully understood, forcing language into recursive, non-linear forms, in line with trauma studies discussed in section 2. By replacing semicolons and colons with periods or conjunctions, the TT imposes a false coherence. Semicolons nuance layers of emotions and related thoughts, whilst ellipses indicate fragmented memory, hesitations, and elisions due to trauma. Colons replicate the sense of fracture in thought. It must also be noted that the TT adds quotation marks for the father's direct words when the ST does not use them. The lack of quotation marks in the ST functions to amplify themes of ambiguity, intimacy, or fragmentation. Whether intentional or not, this stylistic choice aligns with features of dissociative narration often associated with trauma fiction (Whitehead 2004). The TT's addition of quotation marks reduces this effect. These shifts are unnecessary, given that the punctuation is also used in English narratives and literature to represent the voice of trauma, as noted in Section 3. It invites readers to lean into the narrative's cadence and uncover meaning beyond conventional structure. The translation's preference for complete sentences and periods regularizes the narrative rhythm, too. The increased average sentence length further demonstrates how grammatical smoothing stabilizes the narrative temporality that Rodoreda deliberately destabilizes, thus mimicking traumatic recall.

The data collectively show how translation can inadvertently sanitize trauma narratives by conforming to conventional storytelling expectations. **The translation**

shifts in Table 4 further exemplify what Felman and Laub (1992) term the "normalization" of traumatic testimony, where the text's inherent dissonance is systematically softened:

Table 4. ST and TT

Scene	ST	TT
Lack of affection	Quan ella encara vivia, el meu pare algun vespre em deia: au, a prendre la fresca. I jo sortia i ell tancava la porta. (87)	At night sometimes when she was still alive, my father would say "Go outside, enjoy the fresh air" and he closed the door. (49)
Killing of the rabbit	Els conills que ens menjàvem els matava la meva mare i jo l'havia d'ajudar. Els clavava un cop de mà de morter al clatell i quan els tenia estabornits els penjava per una pota en un clau molt gros que hi havia a un costat de l'entrada, i els travessava el coll amb un ganivet. Mentre s'anaven buidant de sang jo aguantava la tassa. Ella, aleshores, els feia un tall al voltant de les potes del darrera i estirava la pell, que anava quedant del revés, tota molla i de colors. Si quan arribava a les orelles la pell no volia seguir tallava les orelles ran del cap i amb una bona estirada la feia baixar fins a les dents.(88)	When we had the rabbits my mother would kill them, and I had to help her. She hit them on the back of the head with a mortar, and then while there was stunned she hung them by the legs from a big nail on the side of the entrance, and slit the throats with a knife. I held the cup while the blood ran out. Then she cut around the bottom of the legs and pulled off the skins, which she turned inside out, all wet and full of colours. If the skin wouldn't come beyond the ears, she chopped them off, and with a good pull yanked it down as far as the teeth (50)
Screaming scene	Em cridava amb un crit molt fort; semblava que em cridés un bou (87).	After a while my father yelled for me to come. It was like an ox bellowing. (49)

Taming manifests in grammatical, lexical, and stylistic choices. For instance, the lexical abruptness and negative emotional value of "au, a pendre la fresca" are instead conveyed positively with "enjoy". The killing of the rabbit in the ST is presented with a detached tone and almost clinical language that underscores the routine nature of the brutal and visceral act with language such as "travessar el coll" which is translated in the TT as "slit the throat", a smoother translation. The detached, clinical description of violence in the ST reflects the numbing repetition and dissociation of trauma, where brutality becomes routine and emotion is suppressed. The English translation also mutes the rawness of the Catalan due to word choice with a more colloquial tone (e.g.,

"chop off", "yank") and mitigates the ST visceral description of the blood being drained out of rabbits ("the blood ran out"). The translation also smooths over the rhythmical repetition of shouting, when trauma narratives often fixate on iterative sounds (shouts, blows, breaths).

Let us now focus on lexical repetition and trauma lexis. Repetition is essential to trauma expression because it mirrors the fragmented, cyclical, and unresolved nature of traumatic memory. Neurobiologically (van der Kolk 2014), it reflects how trauma disrupts speech and loops in the mind; narratively (Felman and Laub 1992), it resists coherence, preserving the "broken" truth of testimony. Therapeutically (Herman 2015), repetition enacts the processing trauma, while politically (Root 1992), it defies cultural erasure. Hence, repetition is not stylistic excess but rather trauma's linguistic imprint. Table 5 draws a list of the most frequent lexical terms in the ST in comparison with the TT:

Table 5. Lexical repetition

Term	**Catalan Repetitions**	**English Repetitions**	**Difference**
Violent verbs (see table 5)	39	31	-8
gallina/hen	16	12	-4
barraca/shack	11	11	0
dormir/sleep	9	9	0
Nit or vespre/night	8	8	0
conill/rabbit	7	7	0
pedra/stone	5	5	0
morir/die (+lexical derivations)	4	3	-1
escopir o escupinada/spit	3	3	0
sang/blood	2	2	0

The ST employs rhythmic repetition of key motifs (stone, shack, hen, spit) to create a hypnotic, cyclical effect that mirrors the psychological persistence of trauma, aligning with Felman and Laub's (1992) assertion that traumatic memory manifests in fragmented, recursive patterns. The TT smooths these repetitions and diminishes the rhythmical quality of the original and specific losses, such as the weakening of material repetitions ("pedra," "gallina"), softening the claustrophobic and obsessive atmosphere. These are not merely quantitative but also epistemological shifts, as they reveal how translation negotiates trauma's unrepresentability. As discussed in Section 5, the TT's domestication aligns with Spivak's warning about translation as "violence" (2000), where dominant English linguistic norms assimilate the Other's traumatic alterity.

Table 6 illustrates trauma through five violent dimensions: (1) mechanized brutality renders violence as routine and efficient, mirroring the boy's numbed participation and including animal cruelty; (2) symbolic aggression through metaphorical acts that evoke harm or degradation; (3) environmental systemic harm caused by poverty, neglect, or oppressive environments; (4) emotional or mental harm inflicted through words and neglect. Together, these layers show trauma as a ritual where even spit or rust carries aggression, as Table 6 presents:

Table 6. Lexical representation of violence

Violence type	**ST**	**TT**
Mechanized	5x matar (to kill)	5x kill
	2x clavar (to strike/drive in)	2x hit
	1x travessar (to pierce)	1x slit
	4x penjar (to hang)	4x hang
	2x tallar (to cut)	1x chop 1x cut
	3x estirar (to pull/yank)	1x yank 1x pull
	1x destralar (to hack with an axe) 3x trencar	7x break

Symbolic	2x escopir (to spit)	2x spit
	1x desarrelar (to uproot)	1x uproot
	6x cridar (to shout)	1x yell
	1x tacar (to stain)	1x smear
	1x marramaus (hissing/growling)	1x meowing
Structural	1x aixafar (to crush)	pack down
	2x rovellar (to rust)	2x rust
	1x escalfar (to reheat)	1x warm up
Psychological Violence	1x remugar (to mutter bitterly)	1x mutter
	1x arborar (to burn with fever)	1x burn up
	1x ofegar (to suffocate)	1x choke

From this lexical analysis of recurrent violent verbs or nominalizations from these verbs, the English translation maintains some level of aggression whilst it mutes some of the ritualized violence central to the trauma narrative. Where Catalan's verbs are sharp and repetitive (e.g., 5x *matar*), English diffuses their impact through variation or softening; where Catalan repeats violent verbs with rhythmic regularity (e.g. 5x 'matar'), English opts for lexical variation. This may reflect tolerance differences between SL and TL, but it can also dilute the ritualized brutality that repetition enacts, a feature deeply tied to traumatic representation. It also removes the aggressive action (e.g., "pack down"). The boy's world feels less mechanically brutal in translation, hence distorting the voice of trauma.

As far as symbolism is concerned in translation, the hen is not simply a creature reduced to utility such as egg-laying that allegorizes gendered dehumanization, it also links to the boy's trauma over his mother's absence reflecting the broader Catalan experience of cultural "orphaning", where enforced Castilianization severed ties to linguistic and matrilineal heritage. This interpretation aligns with Buffery's (2015) analysis of *La plaça del Diamant*, which frames Castilianization as a mechanism of cultural trauma that silences minority identity and fractures historical continuity. Translators must grapple with this layered symbolism, ensuring that the hen's grotesque metamorphosis resonates not just as familial estrangement but as a critique

of fascist Spain's erasure of Catalan womanhood (Arnau 2005). Rodoreda wrote "La gallina" while exiled in Geneva, physically and psychologically severed from Catalonia. This level of inference from a target reader might only be possible by offering some contextual background in the form of a preface.

Another concern is whether symbolism is culturally rooted. As indicated by Li Dongxiang (2018), "[s]ymbols can create cultures. Symbols are the carriers of cultures, while cultures are the content of symbols, which includes both material and spiritual factors" (184). The hen (*gallina*) in Catalan folklore symbolizes both nurturing and vulnerability, but its transformation here into a pitiful, uncanny figure subverts these associations. This subversion of previous texts and intertextuality is a trigger of ironic discourse (Moreno Giménez 2022), in this case as a dissociative mechanism of the author's complex personal and cultural trauma within the context of Francoist Spain. Similarly, the hen is known to have associations with nurturing and motherhood in a wider cultural context, which means that target readers could make similar associations, although, as noted earlier, they will need some background information in the form of a preface for them to link the allegory to the Catalan context.

5. The Ethics of Translating Trauma

This paper uses "La gallina" to explore how trauma-informed approaches, from literary, cognitive, and neurobiological, can illuminate minoritized, stylistically complex texts. Through a case-study methodology grounded in corpus stylistics, the analysis of "La gallina" and Rosenthal's English translation "The Hen" raises ethical concerns in trauma translation. Trauma resides in both content and form (gaps, repetitions, disruptions), which, if normalized, may inadvertently silence testimony. Such shifts may be deliberate or unconscious. As discussed in Section 4, readers differ in Working Memory Capacity, affecting their ability to process emotional cues. Normative pressures such as clarity conventions (Berman 2000), preferences for psychological transparency (Tymoczko 1999), market demands (Venuti 2017), and translator subjectivity (Munday 2012) can all lead to smoothing traumatic textures. Tables 2, 3, and 5 reflect how these pressures manifest in stylistic and lexical metrics.

Cultural adaptation, however, risks ethical transgression by imposing normative frameworks on situated suffering. As Marín-Dòmine (2019) argues, ethical representation demands sustained discomfort and preservation of symbolic specificity. While McDonald (2022) lists accuracy, readability, and acceptability as key translation qualities, readability becomes problematic for trauma's fragmented mind style. Normalization may stem from cultural unease with fractured voices. In Catalan trauma literature, where form mirrors dissociation, translation must balance cognitive demands for high-WMC readers with accessibility without erasing testimonial force (Boase-Beier 2015). To normalize is to risk forgetting trauma's form and essence.

These shifts affect readers differently depending on cognitive profile and lived experience. High-WMC readers may find trauma diluted; low-WMC readers might benefit from accessibility, but at the cost of emotional nuance. For trauma survivors, a domesticated translation may replicate the erasure the original resists (Felman and Laub 1992), particularly if their trauma parallels Rodoreda's themes of gendered exile. Conversely, excessive fragmentation could alienate or distress survivors without offering catharsis. Hence, fidelity is not always straightforward. Olkoniemi et al. (2019) show that some readers, especially those with lower emotional intelligence or WMC, struggle to process emotions and non-literal meaning such as sarcasm, which poses challenges for engaging with trauma narratives often reliant on figurative language and emotional nuance.

Another point to consider in this ethical conundrum is the effect that exposure to trauma might have on translators. Vicarious trauma (VT) can occur when translators are repeatedly exposed to traumatic content through their work, leading to emotional, cognitive, and physical exhaustion. Some qualitative research (Lai and Costello 2020) has determined that interpreters often experience VT due to exposure to traumatic client content, exacerbated by empathetic engagement and first-person interpreting. Equally, chronic exposure to texts that voice trauma and suffering could potentially impair their capacity to rearticulate trauma accurately, as overwhelming empathy or numbness may distort their linguistic choices, causing over-identification with survivors or detachment. VT may also reduce focus, increasing errors or omissions in sensitive texts. The translator's ethical challenge involves mediating the literary representation of trauma, its form being integral to its meaning, rather than raw experience itself. This adds a layer of complexity to the imperative of preserving disruptive form. To ethically translate trauma narratives, it's essential to preserve key stylistic markers such as fragmentation, repetition, and emotionally charged punctuation that carry the psychological weight of the original. Translators must also respect the author's narrative voice or "mind style", especially when disjointedness and shifts in register reflect the inner logic of trauma rather than flawed writing. Where possible, contextual paratexts such as introductions or footnotes can guide readers without compromising the narrative's intensity, mediating how translations are received by target audiences (Batchelor 2018). Finally, collaborative translation with co-translators or trauma-informed experts can reduce both interpretive bias and the emotional toll of working with sensitive material. These strategies aim to guide a rearticulation of the wound, that is, the effort to render the unspeakable while preserving its rupture. Here, translation is not about equivalence but rather ethical witnessing, where failure becomes part of trauma's fidelity to fragmentation.

The short film adaptation *La Gallina* (2013) by Manel Raga offers a compelling

counterpoint. Raga swaps linguistic fragmentation for sensory immersion: black-and-white cinematography, surreal imagery, and silence replace words. While translators may smooth dissonance, Raga amplifies it. The absence of dialogue compels viewers to experience trauma viscerally through mise-en-scène and sound design. As Caruth (1996) argues, trauma lies in its mode of expression, and Raga's horror poetics show that trauma can survive across media when its form is not softened but instead intensified. Rather than proposing universal rules, this paper offers "La gallina" as an entry point for reflecting on ethical strategies in rearticulating trauma, especially in minoritized contexts.

7. Conclusion

While "La gallina" offers a limited corpus, this interdisciplinary approach reveals how quantitative tools can trace ethical tensions in translating minoritized trauma. In this way, this test case reveals that reducing trauma markers can distort the intended psychological disorientation of trauma. By exposing how translation risks erasing or diluting Catalan trauma, this paper underscores the urgency of preserving minoritized narratives in global literary circuits. Translating trauma then requires walking a fine line between fidelity and accessibility, between preserving wounds and making them bearable for readers. In an era of global violence and displacement, developing ethical approaches to translating trauma becomes not just an academic exercise but also a moral imperative. As secondary witnesses to trauma, translators carry responsibility for how memories are carried across languages and time, a responsibility that sometimes demands leaving wounds visible. If trauma is inherently unspeakable, perhaps translation must fail to succeed. Rearticulating trauma is the strategy that allows one to bear witness to the rupture of trauma.

The translator then becomes not just a mediator but also a witness to what the text cannot fully speak, carrying its rupture across linguistic borders. The challenge remains to hold these multiple dimensions in balance, respecting trauma's complexity while developing frameworks that can account for its diverse manifestations across individuals and cultures. To fully test the effective rearticulation of trauma through translation, it is hence necessary to map how linguistic disruptions affect cognitive-emotional processing through reader-response experiments and how they engage with translated fragmentation, including the use of paratextual or visual strategies.

Works Cited

Alcalde, Carmen. 2013. "La noia de las Camelias," In *Mercè Rodoreda: Entrevistes*, edited by Abraham Mohino i Balet. Fundació Mercè Rodoreda / Institut d'Estudis Catalans.

Apter, E. 2013. *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. Verso.

Arnau, C. 2005. *Mercè Rodoreda i la màgia de les metàfores animals*. Institut d'Estudis Catalans.

Batchelor, K. 2018. *Translation and Paratexts*. Routledge. doi:10.4324/9781351110112

Bakhtin, M. [1963] 1984. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Translated by C. Emerson. University of Minnesota Press.

Bergmann, E. 1987. "Flowers at the North Pole: Mercè Rodoreda and the Female Imagination in Exile." *Catalan Review: International Journal of Catalan Culture* 2, no. 2: 83–99.

Berman, A. 2000. "Translation and the Trials of the Foreign". In *The Translation Studies Reader*, ed. by L. Venuti, 284–97. Routledge.

Boase-Beier, J. 2015. *Translating the Poetry of the Holocaust: Translation, Style, and the Reader*. Bloomsbury.

Bourdieu, P. 1977. *Outline of a Theory of Practice.* Cambridge University Press.

Brewin, C. R., Gregory, J. D., Lipton, M., and Burgess, N. 2010. "Intrusive Images in Psychological Disorders: Characteristics, Neural Mechanisms, and Treatment Implications." *Psychological Review*, 117, no. 1, 210–32.

Brewin, C. R. 2011. "The Nature and Significance of Memory Disturbance in Posttraumatic Stress Disorder." *Annual Review of Clinical Psychology*, 7, 203–27.

Brewin, C. R. 2003. *Posttraumatic Stress Disorder: Malady or Myth?* Yale University Press.

Brownlie, S. 2016. *Mapping Memory in Translation.* Palgrave Macmillan.

Buffery, H. 2015. "Traumatic Translations of *La plaça del Diamant*: On the Transmission and Translatability of Cultural Trauma," in *Funcions del passat en la cultura catalana contemporània. Institucionalització, representacions i identita*t. Edited by J.-A. Fernàndez and J. Subirana, J., 197–217. Editorial Punctum.

Caruth, C. (ed.). 1995. *Trauma: Explorations in Memory*. Johns Hopkins University Press.

Caruth, C. 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Johns Hopkins University Press.

Cortázar, J. (1969). "Del cuento breve y sus alrededores." In J. Cortázar, *Último Round.* XXI.

Dauge-Roth, A. 2020. *Writing and Filming the Genocide of the Tutsis in Rwanda*. Lexington Books.

Davies, C. 1998. *Spanish Women's Writing 1849–1996*. The Athlone Press.

Deane-Cox, S. 2013. "The Translator as Secondary Witness: Mediating Memory in

Antelme's *L'espèce humaine.*" *Translation Studies*. doi:10.1080/14781700.2013.795267
Delbo, C. 1995. *Auschwitz and after*. Translated by R. Lamont. Yale University Press.
Emmott, C., Sanford, A.J. and Morrow, L.I. 2006. "Capturing the Attention of Readers? Stylistic and Psychological Perspectives on the Use and Effect of Text Fragmentation in Narratives." Journal of Literary Semantics, 35, no. 1: 1–30. doi:10.1515/JLS.2006.001
Felman, S., and Laub, D. 1992. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Routledge.
Fowler, R. 1977. *Linguistics and the Novel*. Methuen.
Freud, S. 1918. "From the History of Infantile Neurosis." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume XVII (1917–19).
Freud, S. [1919] 2003. *The Uncanny*. Translated by D. McLintock. Penguin.
Herman, J.L. 2015. *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence - from Domestic Abuse to Political Terror*. Basic Books.
Just, M. A., and Carpenter, P. A. 1992. "A Capacity Theory of Comprehension: Individual Differences in Working Memory." *Psychological Review*, 99(1): 122–49.
Labanyi, J. 2000. "History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghosts of the Past?" In *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, edited by Joan Ramon Resina, 65–68. Rodopi.
La gallina. (2013). Jesús Merino [short film].
Lai M, Costello S. 2020. "Professional Interpreters and Vicarious Trauma: An Australian Perspective." *Qualitative Health Research*. 31, no. 1: 70–85. doi:10.1177/1049732320951962
Luckhurst, R. 2008. *The Trauma Question*. Routledge.
Li, D., 2018, August. "A Study of Relationship between Symbols and Cultures from the Perspective of Linguistics." In *2018 2nd International Conference on Education Science and Economic Management (ICESEM 2018)*. Atlantis Press.
Marín-Dòmine, M. 2019. *Fugir era el més bell que teníem*. Club Editor.
McDonald, S. V., 2022. "Accuracy, Readability, and Acceptability in Translation." *Applied Translation*, 16, no. 2: 1–9.
Moreno Giménez, A. 2022. *The Translation of Irony: Examining its Translatability into Narratives*. Peter Lang.
Munday, J., 2012. *Evaluation in Translation: Critical Points of Translator Decision-making*. Routledge.
Morrison, T. 1987. *Beloved*. Vintage.
Morrison, T. 2009. *Beravudo* [*Beloved*]. Translated by Michiko Yoshida. Hayakawa Publishing.
Nichols, G. C. 1987. "Exile, Gender, and Mercè Rodoreda." *Catalan Review* 2, no. 2: 405–19. doi:10.2307/2905772
O'Brien, T. 1990. *The Things They Carried*. Houghton Mifflin.
Olkoniemi, H., V. Strömberg, and J. K. Kaakinen. 2019. "The Ability to Recognise Emotions Predicts the Time-course of Sarcasm Processing: Evidence from Eye

Movements." *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 72, no. 5: 1212–23. https://doi.org/10.1177/1747021818807864.
Pillen, A. 2016. "Translation as Trauma: The Case of the Finnish Civil War." *Journal of Linguistic Anthropology*, 26, no. 3: 328–47.
Porcel, Baltasar. 1966. *Primera història: Converses amb escriptors catalans*. Edicions 62.
Regel, S., et al. 2011. "The Neural Basis of Irony Comprehension." *NeuroImage*, 54, no. 3: 2315–23.
Richards, Michael. 2013. *After the Civil War: Making Memory and Re-Making Spain since 1936*. Cambridge University Press.
Rodoreda, M. 2010. "La gallina." In *La meva Cristina i altres contes*. Edicions 62.
Rodoreda, M. 1984. "The Hen." In *My Christina and Other Stories*. Translated by David Rosenthal. Graywolf Press.
Roig, M. 2019. *Retrats paral·lels*. Edicions 62.
Root, M. P. P. 1992. "Reconstructing the Impact of Trauma on Personality." In Personality *and psychopathology: Feminist reappraisals*, edited by L. S. Brown & M. Ballou. Guilford Press.
Scott, M. 2024. *Wordsmith* (Version 9) [Computer software]. Lexical Analysis Software Ltd. https://www.lexically.net/wordsmith/
Semino, Elena. 2002. "A Cognitive Stylistics Approach to Mind Style in Narrative Fiction." In *Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis*, edited by E. Semino and J. Culpeper. John Benjamins.
Semino, E. 2007. "Mind Style Twenty-five Years On." *Style*, 41, no. 2: 153–203.
Semino, E. and Short, M. 2004. *Corpus Stylistics: Speech, Writing and Thought Presentation in a Corpus of English Writing*. Routledge.
Spivak, G. C. 2000. "Translation as Culture". *Parallax*, 6, no. 1: 13–24.
Spotorno, N., and I. A. Noveck. 2014. "When is Irony Effortful?" *Journal of 919 Experimental Psychology*: General, 143, no. 4: 1649–65.
Spiegelman, A. 1986. *Maus*. Pantheon Books.
Towers, M. 2022. *Graphic Wounds: The Comics of Trauma in Translation*. Bloomsbury.
Tymoczko, M. 1999. *Translation in a Postcolonial Context: Early Irish Literature in English Translation*. St. Jerome Publishing.
Van der Kolk, B., 2014. "The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma." *New York* 3: 14–211.
Venuti, L. 2017. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. 2nd ed. Routledge.
Whitehead, A. 2004. *Trauma Fiction*. Edinburgh University Press.
Wimmer, N. 2008. "Metamorphosis and Trauma in Rodoreda's Short Fiction." *Catalan Review*, 22: 45–62.

Ramon D. Perés o la crítica literària com a cura

Ramon D. Perés or literary criticism as a cure

Gemma Bartolí Masons
Universitat de Girona
gemma.bartoli@udg.edu
ORCID: 0000-0003-3543-1890

RESUM

Aquest article es proposa analitzar el paper que Ramon D. Perés atorga a la crítica literària, tot resseguint els seus articles a la premsa des de 1883, els seus discursos i els seus pròlegs. Es vol observar quines són les funcions principals que assigna a aquesta disciplina, que passen, en primer lloc, per reconèixer-li un paper necessari de "medicina de l'art" per ajudar a prosperar qualsevol literatura, com també per donar a conèixer aquells autors que passen més desapercebuts, a més de fer d'intermediari entre el lector i l'obra. Per això reclama una crítica constructiva i respectuosa, escrita sempre des de la sinceritat però amb la voluntat de fer millorar els autors als quals veu més possibilitats. Perés constata també una manca de crítics literaris vàlids, que alhora va relacionada amb una falta d'imparcialitat entre els que la practiquen, a la qual fins i tot ell no pot evitar de caure en alguna ocasió. Tot i així, esdevé un dels crítics més influents del tombant de segle XIX–XX i un dels pioners a reivindicar la disciplina i a portar-la a la pràctica seguint, en més o menys mesura, els postulats que ell mateix proposa.

PARAULES CLAU

Ramon D. Perés; crítica literària; literatura catalana; "medicina de l'art"; modernitat; premsa periòdica

ABSTRACT

This paper analyses the role of Ramon D. Perés in literary criticism by tracing his newspaper articles since 1883, as well as his speeches and prologues, with the goal of identifying the main functions he assigns to this discipline. These include recognising first the necessary role of "art as medicine" to help any kind of literature flourish, bringing to the fore those authors who might otherwise go unnoticed, and mediating between readers and literary works. To this end, he calls for constructive and respectful criticism, always based on honesty, while giving authors with

potential the chance to improve. Perés also observes that skilled literary critics are scarce, mostly due to the fact the that they are not objective —although he admits also having been partial on more than one occasion. Despite this, Perés became one of the most influential critics at the turn of the twentieth century and one of the first to advocate for the discipline, putting it into practice while following, to a greater or lesser extent, his own views on it.

KEYWORDS

Ramon D. Perés; literary criticism; Catalan literature; "art as medicine"; modernity; periodical press

ÍNDEX DE CONTINGUTS

1. Introducció
2. La crítica com a "medicina de l'art"
3. Motius, problemes, funcions
4. La independència de la crítica
5. Conclusions
6. Obres citades

1. Introducció

L'any 1883, a les pàgines de *L'Avens*, el crític literari i poeta Ramon Domènec Perés escriu: "Quan l'art creix massa ràpidament malalteja; quan l'art malalteja, a la crítica toca el curar-lo" (1883, 98). La sentència esdevé un toc d'atenció que abasta dos aspectes: d'una banda, vol alertar de la presència d'una creació artística de poca qualitat feta sense l'atenció i el temps necessaris; de l'altra, posa sobre la taula la necessitat imperiosa d'una crítica literària que aturi aquesta inèrcia i repari les mancances que se'n deriven.

No és casualitat que Perés en parli justament en aquest moment: el segle XIX es considera l'època d'or de la crítica literària, com també el segle de la crítica i de la història, segons el va batejar Ferdinand Brunetière. És en aquest període que neix com a tal la història literària de caràcter narratiu, fonamentada en els estudis acadèmics, que aporta a la crítica una massa de materials i problemes nova i inabastable (Wellek 1972, 13). Això no vol dir que abans no hi hagués crítics literaris, sinó que la disciplina pren consciència d'ella mateixa i es construeix epistemològicament: "La critique telle que nous la connaissons et la pratiquons est un produit du XIXe siècle. Avant le XIXe

siècle, il y a des critiques. Bayle, Fréron et Voltaire, Chapelain et d'Aubignac, Denys d'Halicarnasse et Quintilien sont des critiques. Mais il n'y a pas la critique" (Thibaudet 1930, 7). També hi juga un paper molt important el salt que fa l'alfabetització en el món occidental, que passa a tenir accés a la lectura i a l'escriptura (Catelli 2005, 34).

Durant el romanticisme, la crítica assoleix un període de màxima difusió pública amb l'actualització de la *Querelle des Anciens et des Modernes* (Nordmann 2001, 39), es reavalua positivament i es presenta com una disciplina que pot ajudar a la constitució d'un terreny favorable a la creació. En el nou espai públic liberal, la premsa defineix un camp d'acció que altera substancialment els usos literaris: fa dels autors escriptors públics i dels lectors un públic consumidor, activa formes noves d'escriptura i en revela nous objectes (Canadell 2020, 8). La indústria editorial confiarà a la crítica un rol fonamental de difusió i promoció dels seus productes, i esdevindrà decisiva en el procés de modernització cultural de les darreres dècades del XIX.

2. La crítica com a "medicina de l'art"

Enmig d'aquest context, i conscient de la mancança d'aquesta disciplina a Catalunya, Perés publica, el gener de 1883, "La crítica literària a Catalunya", la seva porta d'entrada a *L'Avens* i al panorama literari català. Amb aquest article es reprèn la publicació de la revista després d'un període en què havia estat aturada —de juny de 1882 a gener de 1883—, i Jaume Massó i Torrents n'atribueix la revitalització a l'entrada del crític (Valentí 1973, 149). El text se centra a elaborar un estat de la qüestió sobre la situació de la literatura catalana, posant èmfasi en la necessitat i la importància d'aquesta disciplina. Al capdavall, per a Perés l'evolució favorable de les literatures va lligada a l'existència de la crítica, que no és altra cosa que la "medicina de l'art" i, per tant, ha de tenir una funció activa i ha de reconduir la producció artística.

Perés lamenta la falta de crítics bons, de sentit comú, que haurien de substituir els "jutges molt deficients" que predominen (1884, 391). En general, només compta tres o quatre crítics veritables a cada nació, i a Catalunya destaca bàsicament la presència de Joan Sardà. Per tant, calen urgentment més "metges de l'art modern" (Perés 1883, 103), perquè la crítica aporta modernitat a una cultura i és el que la fa avançar: "La crítica és lo conseller de l'art: lo poble que tingui una crítica més sàvia és lo que millor pot tenir un art més elevat" (Perés 1883, 107).

"La crítica literària a Catalunya" es converteix en un article programàtic perquè l'autor hi exposa el paper que ha de tenir aquesta disciplina en el procés de modernització de la cultura catalana i la necessitat d'unir els crítics més vàlids entorn de les revistes que atorguin a la crítica seriosa —i no pas a anàlisis superficials— un lloc

fix. Perés vol que això ho dugui a terme *L'Avens* i per aquest motiu fa una crida directa a Sardà, l'únic crític català que li sembla vàlid en aquest moment, un dels més solvents i amb més bon coneixement de les lletres europees, que també defensarà la necessària presència de la crítica —i de la literatura, en general— en la societat (Sardà 1883). Més endavant, Perés també reconeixerà obertament la tasca de Josep Yxart, "una de las figuras más salientes y curiosas entre los modernos escritores de Cataluña" (1895c, 29). És un escriptor culte, refinat, enginyós i complet, a més d'un home expert i intel·ligent, amb opinions pròpies i amb l'atenció posada a fora:

> Yxart era un catalanista que escribía en castellano, llevando a la literatura española, pero con matiz personal, el espíritu del grupo a que perteneció; y era, además, un afrancesado del arte, que quería que Cataluña fuera como la ventana abierta en la frontera de España para que por ella entraran ciertos aires septentrionales y lucharan con los que no ofrecieran esa como marca de origen. (Perés 1895c, 30)

Al capdavall, aquest és un dels valors fonamentals de la producció crítica de Perés: la modernització de la cultura de cada lloc passa per mirar cap a Europa, allunyar-se dels models propis i entrar a formar part de la "gran família europea de les intel·ligències" (Perés 1883, 104). La figura del crític, doncs, ha de jugar un paper d'agent configurador en aquest procés: "Si una crítica constant, de profunda mirada i enlairat vol, inculqués això a tots els que a Catalunya escriuen, que aviat la catalana no fora una literatura regional, sinó universal!" (Perés 1883, 104).

La mancança de crítics es comença a posar sobre la taula als anys vuitanta, però continua sent una constant encara a la dècada següent, com ho manifesta Verdaguer i Callís quan sentencia que "de crítica no se'n fa" (1890, 1629). Segons Perés, les solucions passen per incentivar la presència de revistes i premis que la promoguin, com també per la revaloració, des de la premsa, dels treballs d'erudició i de crítica —per exemple, de Marcelino Menéndez y Pelayo. En general, però, convindria que abundessin més els treballs en prosa que abordin aquesta disciplina, també sobre determinats aspectes del catalanisme, ja que tot plegat contribuiria a fer una literatura millor i crearia valors socials autèntics, enfront dels falsos que emmirallen la multitud.

Els motius que afavoreixen l'absència de crítics, tant en la literatura espanyola com en la catalana, es trobarien, entre altres aspectes, en les males condicions que s'ofereixen i que fomenten la presència d'una mena de voluntaris sense sou, tal com lamenta a l'article de títol eloqüent "Pidiendo un crítico" (Perés 1908b). La realitat és que no és només ell qui exposa aquestes necessitats, sinó que és un tema d'actualitat, com ho demostra l'article d'Eduardo Gómez de Baquero (1908) "¿Hacen falta críticos?" publicat a *La España moderna* el mateix mes. Si el periodista madrileny és del parer que cal una bona pràctica per aprendre l'ofici i remet al poc interès del públic i a l'ambient

poc propici per a la formació de lectors experts, Perés hi afegeix l'absència d'una literatura de qualitat, que fa que es perdi entusiasme:

> La crítica literaria tiene tan pocos atractivos en España, cuando se ejerce al día y como obligación ineludible, que los mejores [en aquest cas, en al·lusió a Rafael Altamira] se apartan de ella para dedicarse a estudios más tranquilos, más sólidos y considerados. Escasean siempre entre nosotros los grandes críticos, o llegamos a carecer de ellos en un momento dado, pero ¿qué riquísima literatura nueva se les ofrece para el constante análisis y qué gran recompensa obtienen después de sacrificar su vida consagrándola al examen de las obras ajenas? ¿Vale la pena de desvivirse en España por ser crítico grande o pequeño? (1908c, 704)

En definitiva, Perés assumeix la condició de crític i s'atura periòdicament a analitzar l'estat de la disciplina. Això explica que el 1907, més de vint anys després del primer balanç, encara s'aturi a pensar-hi i a publicar articles com ara "El magisterio de la crítica", un text que dialoga en certs punts amb "La crítica literària a Catalunya", ja que recorda els temps en què es parlava de "sacerdoci" de la crítica i comenta que això s'ha transformat en el "magisteri". Ara bé: també lamenta, des de la ironia, que aquesta paraula està destinada a morir i a ser substituïda per "antigalla", ja que cada cop més gent considera que les autoritats —així entén els crítics, com a mestres— no són necessàries. I, en bona mesura, això passa perquè quan el públic s'assabenta que darrere les crítiques s'hi amaguen els diners, com comença a passar en els grans diaris parisencs, deixarà de creure-hi. La visió pessimista que es deriva d'aquesta situació és evident: "Asistiremos a la crisis de la crítica, después a la crisis de la novela y del libro en general, y de innumerables cosas más, entre ellas la del sentido moral y de la dignidad" (Perés 1907a, 724).

No era habitual, en la seva època i en el panorama literari català, trobar una figura com la seva. Per això, els companys de la segona època de *L'Avenç* reconeixen Perés com l'introductor de la "crítica sincera i sens exclusivismes" i del model que des d'aleshores procuren seguir:

> Campió ardit i convençut de les idees noves, batallava llavores, com ara, perquè es fes l'art veritat i perquè la literatura de la terra (tota vegada que era jove i que les tendències dolentes no s'havien fet encara tradició) tingués tota l'embranzida d'una literatura forta, inspirant-se en la naturalesa i en la vida de l'home. ("Ramon D. Perés..." 1892, 61)

3. Motius, problemes, funcions

Després d'una Renaixença en què han proliferat els "croats de la causa" (Molas 1969, 49), la crítica, en l'opinió de Perés, ha de deixar de ser purament encoratjadora per arribar a tenir una funció terapèutica i valorativa, que faci d'intermediari entre els creadors i les multituds i que es basi en la meditació i l'estudi. En l'àmbit de la poesia, això esdevé fonamental atès el gran nombre de "versificadors" i "fabricants d'odes" que hi ha (Bartolí 2023): si hi hagués una bona crítica a Catalunya, s'evitaria que els escriptors incorreguessin en l'error habitual dels poetes castellans i fins i tot d'alguns francesos, com ara Victor Hugo, de confondre la poesia amb l'eloqüència (Valentí 1973, 155).

Entre les funcions que haurien de fer els crítics, Perés creu que, d'una banda, no haurien de demanar que s'escrigui molt sinó que s'escrigui bé, que és com es mantenen les literatures; de l'altra, haurien de classificar els autors i les obres, i, finalment, haurien d'identificar el gènere de cada text. L'objectiu últim, però, és que la crítica pugui intervenir en la producció literària que s'està fent a Catalunya i adequar el progrés social i cultural a la resposta d'institucions i escriptors. Aquesta idea inicial l'acompanya al llarg dels anys, a la recerca d'uns especialistes que no segueixin els corrents dominants sinó que redirigeixin el camí que ha de seguir l'art:

> És precís anar-se acostumant a reaccionar contra una moda dolenta que cap falta fa per a introduir veritables novetats en la Poesia i posar-la a to amb lo que exigeixen els temps moderns. Si la moda (molt mal entesa) s'equivoca, no som nosaltres els que havem de sacrificar tot seny i tot bon gust per a complaure-la, sinó que nostre dret i nostre deure és de transformar-la an ella. (Perés 1906a, 8)

A diferència del tòpic —reafirmat, entre d'altres, per Paul Stapfer o fins i tot Goethe— que diu que els crítics són els autors que no tenen prou capacitat per crear, per a Perés la crítica és una de les disciplines més difícils, atès que "per a parlar bé d'art és necessari ésser més o menys artista" (1883, 100). Es tracta d'un "sacerdoci" per al qual cal tenir vocació i aptituds especials, a més de molt d'estudi, meditació, idees fixes i, sobretot, "ser de l'ofici", haver fet el que es jutja. Per tant, Perés segueix la idea de Charles Baudelaire, per a qui els millors crítics són els creadors, ja que són els que més bé poden entendre l'obra i són els que l'han de completar: han de traduir el que llegeixen (Poulet 1997, 31–33). Això significa ser l'intèrpret dels poetes i entendre l'idioma que parlen: cal saber què és somiar i què és sentir, igual que abans de parlar d'un gènere cal conèixer-lo a fons a través de lectures aprofundides. El perfil de l'escriptor modern no és altre que el que integra creació i crítica, com la seva mateixa figura: "L'ideal del crític fora un artista que (sens renunciar a ser-ho, com solen fer alguns quan se tornen

crítics) per una especial i superior organització de son cap o per efecte de la classe d'educació rebuda, reunís a la imaginació i sentiment lo clar judici i penetració del savi" (Perés 1883, 101). Els seus contemporanis també li reconeixen aquesta doble condició, com ho fa Martinenche quan parla de les traduccions de Kipling:

> Pour avoir l'idée d'introduire en Espagne les deux *Livres de la Jungle*, et pour mener à bien cette entreprise, il ne suffisait pas de connaître deux langues. Il fallait être en même temps un poète épris de vérité et un critique désireux de voir son pays s'engager plus avant dans le courant européen. (1908, 250)

Així, entre els tres models de crític que proposa Thibaudet (2007, 719), els periodistes, els professors o els escriptors, Perés se situa entre els tercers. Això el porta a condemnar els prosistes que judiquen els poetes, ja que no coneixen a fons l'ofici, en la línia del que més endavant també defensa T. S. Eliot (1991):

> Solo por excepción el crítico es también poeta. Por un lado parece que esto es mejor, pues se evitan así rivalidades que pudieran conducir a la injusticia; pero el mero prosista ¿tiene suficiente autoridad para decidir lo que es verdadera poesía *versificada*, y lo que solo ofrece las apariencias de tal? ¿Hallará en su alma todo el calor necesario para entusiasmarse de verdad con la belleza legítima e indignarse con la ilegítima como si se tratara de algo propio, de algo que afecta a sus mismos intereses? Lo más probable es que su elogio sea tibio, indiferente, tímido o indeciso, injustamente igualitario, y aun a veces revelador de cierta ojeriza contra el que hace lo que el prosista no puede, no quiere o, de todas suertes, no suele hacer con perfección. (Perés 1907d, 11284)

Perés es mostra preocupat, i en certa manera decebut, pels corrents que proclamen la incompatibilitat de les facultats crítiques amb les creadores en un mateix individu, a més d'altres aspectes que menen cap a una ignorància cada cop més evident en els productors de literatura. I observa també com en altres països, en oposició al que ell anomena 'agnosticisme' o 'ignorantisme' literari, va creixent una tendència a la qual posa el nom de 'criticisme', no pas en un sentit kantià, sinó com a fórmula de convergència de creador i jutge:

> Curioso es que mientras los españoles estudiamos cada día menos no solo literatura para que dirija el gusto de nuestros escritores literarios, sino también ciencias para que fortifiquen su juicio, en cuanto tendemos la mirada por otras naciones nos hallamos con poetas y novelistas, por ejemplo, que son críticos ilustradísimos u hombres versados en profundos estudios. (Perés 1889, 1)

Això no obstant, per a ell el gust i la cultura poden suplir la manca de pràctica en un bon crític, i n'hi ha hagut molts que han provat de versificar i no hi han reeixit malgrat

tenir bones qualitats en els seus poemes —com podria ser, tot i que no ho expliciti, el seu cas. Així mateix, conscient de l'escassetat d'homes que reuneixen aquestes condicions, Perés es conforma amb "un literat que tingui temperament d'artista" (1883, 101), perquè ha de convertir-se en part constitutiva de l'acte creatiu i fer un paper actiu en la construcció del discurs que ha d'inserir els escriptors en la modernitat europea (Casacuberta 2020, 27). Val a dir que, així com lamenta que els crítics no siguin també poetes, també ho fa a la inversa, i es queixa del fet que a Catalunya —a diferència del que passa en altres literatures estrangeres—, els poetes no escriguin articles que demostrin que segueixen el moviment poètic del país, perquè aleshores només parlarà de la poesia "el mero periodista de oficio" (Perés 1907d, 11284) i s'anirà formant una opinió pública a partir de les primeres opinions publicades en premsa. Com a excepció, valora Joan Maragall i, en l'àmbit espanyol, Leopoldo Alas, Armando Palacio Valdés i Emilia Pardo Bazán.

La crítica que reclama s'ha d'allunyar del preceptisme i el dogmatisme, i no s'ha de cenyir a l'aplaudiment, tot i que tampoc no pot ser destructiva: "Criticar, literàriament parlant, ha d'ésser aimar" (Perés 1883, 102). El crític ha de ser —com el geni— el "súmmum de l'amor", ha de mostrar la bellesa que contempla i ha de transmetre l'entusiasme i les emocions que l'obra li ha suscitat, com també s'ha d'allunyar de l'erudició, de la vanitat i de la fredor:

> Amor, perquè al veure una bellesa necessita fer partíceps d'ella a tots los demés homes i que s'entusiasmin a on ell s'ha entusiasmat i plorin i riguin a on ha plorat o rigut ell; amor, perquè al llegir una obra i sentir ferit son bon gust per un defecte (espina que en cap rosa literària manca) necessita també dir-li a son autor quant millor seria aquella rosa si sense l'espina hagués sortit de les mans de son creador. (Perés 1883, 102)

Aquestes idees, que apareixen en la seva producció primerenca, van en consonància amb la crítica impressionista de Jules Lemaître, per a qui la tasca d'aquesta disciplina ha de ser "définir l'impression que fait sur nous, à un moment donné, telle œuvre d'art" (Nordmann 2001, 152). Per això, a propòsit de la traducció del *Tartarin de Tarascon*, d'Alfons Daudet, que fa Santiago Rusiñol, valora la percepció de l'obra que ha transmès l'autor de les *Oracions*:

> Su hondo sentido artístico ha hecho el milagro, convirtiendo a Rusiñol en excelente traductor. Pero ha hecho más: le ha obligado a ejercer el oficio de crítico entusiasta, cogiendo el libro que él admira y entregándoselo a sus paisanos, mientras les dice: quiero que sintáis el placer que yo he sentido, que admiréis lo que yo he admirado. ¿No es esta la más hermosa de las funciones de la crítica cuando es ejercida por un hombre de corazón? Pues he aquí a Rusiñol convertido en crítico inconsciente por virtud de ese poder expansivo, conquistador, que tiene la sana y franca carcajada de

> un artista cuando él quiere que resuene por todos los ámbitos del mundo civilizado, y a tanto llega su poderosa voz. (Perés 1906c, 99)

De tota manera, per a Perés, aquest tipus de crítica s'ha de dur a terme per la voluntat de ressaltar les qualitats positives d'una obra. Ho demostra quan condemna algun crític que ha estat massa sever, i això sovinteja quan algú parla de la literatura espanyola o catalana des de fora, fins al punt que celebra les excepcions: "He aquí la voz del amor [J. Laborde], que es lo que falta a muchos cuando quieren hablar de países que no son el suyo o de cosas que están en pugna con las ideas y costumbres del medio en el que viven" (Perés 1907e, 13.492). No és d'estranyar, doncs, que sigui molt dur amb Max Nordau, a qui qualifica d'"un intruso del arte sin gusto ni criterio bien dirigido" i d'"un médico vulgar que califica de loco a cualquier hombre de genio porque no puede hacerlo bajar al rasero común, porque no puede vestirle el uniforme de hombre adocenado como es él mismo" (Perés 1895a, 6).

El menyspreu, per a ell, no deixa de ser una transformació de l'orgull i l'enveja, tot i que observa com fins i tot els més llestos, involuntàriament, se senten atrets per qui "segrega veneno o repele indistintamente lo bueno y lo malo" (Perés 1908d, 8906), tal com posa de manifest en un article intitulat significativament "El arte de despreciar", en què lamenta justament que cada cop l'ofici s'estigui portant cap a aquests camins. Així, doncs, cal trobar el punt intermedi entre l'aplaudiment gratuït i la crítica més destructiva, i ser capaços d'indicar els defectes d'una obra o d'un autor de manera educada i, sobretot, respectuosa.

La crítica, com a consellera de l'art, ha d'ajudar els autors a millorar —o, si més no, hauria de poder-ho fer. És per això que Perés s'entreté més en aquells autors en els quals diposita la seva confiança: "Cuanto más altos son los ideales de un autor, más se le pide, y más debe, en rigor, pedírsele, para que tienda a mejorar, a completarse" (Perés 1905a, 171).[1] De fet, quan fa crítiques més negatives, majoritàriament és per apuntar aspectes que l'autor podria millorar; si no, directament ja no en parla. I, de la mateixa manera que ha d'ajudar els escriptors, la crítica també ha d'ajudar el públic, al qual s'ha d'educar. És, en definitiva, una altra de les funcions de la crítica, fer de mediador, ajudar a llegir les obres, posar llum al que no es veu a simple vista:

> Veritat que no sempre tots els públics fan popular al millor, sinó al més vulgar [...]. És la història de sempre: cada u s'entusiasma amb lo que està més a prop del seu nivell intel·lectual, i la popularitat no sol ésser gran amiga de la cultura; mes qui fa

[1] En aquest cas, ho diu a propòsit de Josep Pous i Pagès: "Me he extendido tanto en ponerle reparos al Sr. Pous, precisamente porque le veo con facultades para producir una obra de valor absoluto en la literatura catalana, y algunos de sus cuadros llaman ya con justicia la atención" (Perés 1905a, 171). També ho comenta a propòsit de Narcís Oller i la publicació del llibre *De tots colors* (1888), en què reconeix que "todo lo dicho [a la crítica] son observaciones que interesan más al autor que a los lectores" (Perés 1888, 1).

> la història literària no és el poble: gairebé podria dir-se d'ell que és més aviat qui la dificulta, perquè lo que més aplaudeix sol ésser lo que més ha de garbellar-se per a saber si porta un xic de gra net i pur. En tots els països reserva la crítica sos millors elogis per als homes i les obres que no són lo que de moment entusiasma més a tothom, i si després la gran massa del públic se veu obligada a parlar amb respecte de certs noms, no és perquè els descobrís des del primer dia, sinó perquè li han sigut imposats pels qui posseeixen més coneixements d'aquells que fan falta per a judicar amb certa base. Cal dir que també aquests s'equivoquen més sovint de lo que convindria, mes quan fallen malament, la reacció que tard o dejorn se produeix procura posar les coses en son degut lloc... fins que ve una altra generació que tampoc se conforma amb la rectificació que sembla definitiva. Però, senyors, siguin les que vulguin les fluctuacions del gust, la veritat crítica ha d'existir i un dia o altre havem de trobar-la els homes. (Perés 1923, 43)

Hi ha, doncs, una "veritat crítica" que s'ha d'acabar imposant, que ha de servir per esclarir la fluctuació d'opinions que genera una mateixa obra:

> ¿Sirve para algo la crítica, o no es más que la expresión de un criterio momentáneo formado por la moda? Si así es, cuantos la ejerzan no serán más que unos pobres desdichados, los más desdichados de cuantos ilusos hayan existido en el mundo. En verdad que esto dicen, esto quieren que sean, algunos artistas, que no hacen más que producir, cuando la crítica censura o hace observaciones que a nuestro amor propio suelen parecer siempre impertinentes. Es regla segura: a elogio franco, conformidad del que es objeto de él y proclamación de la utilidad de que existan críticos en el mundo; al menor reparo, disconformidad, fruncimiento del entrecejo, frialdades, calificativos de los cuales el más suave es el de pedante. Está visto: el que aun haya crítica, en esta época de progresos y de anarquismo, es intolerable, es cosa que clama al cielo. ¿En qué quedamos, pues? En que ésa es una capa muy corta de la que todos tiran con el santo fin de arroparse... y entre todos la hacen trizas. (Perés 1907f, 15412)

Entre les característiques intrínseques de la disciplina, hi ha el fet que pot incomodar, tant als autors com als lectors. Fet i fet, no pot complaure a tothom, ni tan sols a la majoria, i per això el bon crític cal que es mantingui ferm a l'hora d'indicar el que és bo i el que no ho és, malgrat que això signifiqui anar en contra de l'opinió majoritària. "La crítica no está para repartir confites a todo el mundo como en día de bautizo", diu Perés (1908e), de tal manera que el que la practica s'ha d'alliberar de la pressió d'acontentar tots els públics:

> Entre las muchas fastidiosas obligaciones que trae consigo la crítica, una de las principales consiste en que todo lector quiere que el crítico opine como él, o al menos como la mayoría opina. El crítico suele tener razón cuando se ajusta a nuestros deseos, y no la tiene en el caso contrario. ¡Y vaya usted a estar bien siempre con la propia conciencia y con todo lo que desean, ya el público, ya los autores! ¡Qué más quisiera yo, por razones patrióticas, si no de otra clase, que poder echar cada

> día las campanas a vuelo anunciando en mis notas de *La Lectura* que se ha publicado en Cataluña un libro estupendo, sin el menor defecto, y que conviene que lo lean algunos lectores más de los que ya lo han leído sin necesidad de que yo se lo recomiende! Pero si a mí me parece defectuoso, no he de ir a calificarle de perfecto; y si la opinión pública anda, a veces, más o menos equivocada en sus manifestaciones, no he de seguirla yo a ojos cerrados, así supiera que había de quedarme solo. (Perés 1905b, 563)[2]

El lector també ha d'estar disposat a deixar-se convèncer, per la qual cosa és ell qui, de retruc, decidirà l'autoritat que pugui tenir la crítica. Sovint els crítics es queden sols defensant alguna idea que primer no és admesa i que més endavant arriba a fer-se popular, i aquesta és, per a Perés, la seva tasca més important, la que dona dignitat a l'ofici: no ser un eco fidel del públic per satisfer a tothom, sinó una veu humana, reveladora d'un caràcter, d'una ànima i d'uns costums. De fet, encara una altra funció fonamental d'aquest ofici —a més de donar compte de les novetats bibliogràfiques, siguin obres de nova creació, traduccions o fins i tot reedicions—, és justament la de parar esment en els noms més amagats per descobrir noves veus. A Catalunya, i també a Espanya, és fonamental aquesta tasca, perquè abunden les antologies de "versificadors" que ocupen un lloc destacat sense merèixer-lo. Per això Perés, quan troba un autor que li agrada, insisteix a destacar-lo. Perquè, al cap i a la fi, poden haver-hi genis que passin desapercebuts per culpa de l'absència de crítica o per haver estat judicats de manera errònia:

> Si los críticos se equivocan, aun los de alto vuelo, no les van en zaga los autores y el público. Dice este a lo mejor: Fulano es el primer poeta, el primer novelista, el primer dramaturgo, el primer crítico de un país o del mundo entero. Y lo dice inmodestamente, a gritos, sin dudar de si mismo. ¡Qué sabemos, amigos míos, qué sabemos! Bueno es formular una opinión, pero sin aferrarse a ella más de lo justo. Dejad que pasen los años, que la oreen los más encontrados vientos: ya iremos averiguando esas cosas con el tiempo, puesto que nadie puede estar muy seguro de cómo quedará todo después de pasar por la gran criba que limpia, que separa el *grano*. Ejerciendo de posteridad anticipadamente han consumido aquí su vida en una labor ímproba grandes críticos. ¿Obtuvieron todo el premio que merecían sus afanes? No. Los que tenían alma de artista sacrificaron su propia producción al examen de la ajena, y la ajena no valía muchas veces aquel sacrificio. Fueron devorados por la fiebre de la actualidad [...], y con la actualidad quedaron archivados sus mejores pensamientos, que hoy pocos leen y muchos citan vagamente, casi como pudieran citarse las glorias de un actor de otros tiempos por los que fueron sus contemporáneos. Por esa gloria ha de renunciar a otra más sólida y atractiva, menos trabajosa, el altruista que anda bebiendo los vientos para estar siempre a la altura del último acontecimiento, de la última discusión. ¿Vale la pena, cuando, sin

[2] Ho escriu a propòsit de Víctor Català i els *Drames rurals* (1902), dels quals no té una opinió gaire favorable i és criticat per això.

> estudio ninguno, o con el menor posible, son tantos los que hacen lo mismo, y al fin quedan confundidos e igualados todos, grandes y pequeños, con escasísimas excepciones? (Perés 1908b, 3480)

Però, per sobre de tot, entre els problemes de l'ofici, Perés adverteix de la dificultat de fer valdre una bona lectura per sobre de les altres, en un moment en què constata la desaparició dels principals crítics que no deixen successors —especialment de Menéndez y Pelayo, però també de Juan Valera, Clarín, Federico Balart i, en la literatura catalana, d'Yxart— i en què els nous comentaristes publiquen opinions personals, vacil·lants, elogis d'amics o forts atacs fruit d'un odi personal, sense cap pretensió de correcció: "La pluma del crítico está en manos de todos, que es como no estarlo en las de nadie, pues el sentido que juzga y pesa el valor y alcance de las obras ha sido siempre, y todo indica que continuará siendo, el menos común de los sentidos" (Perés 1906b, 71). I encara: "Libre es el campo de las letras, y hoy más que nunca, en que bien contados son los que hacen caso de una crítica, sin prejuicio de que en nuestro fuero interno todos nos consideremos críticos muy superiores al vecino" (Perés 1905b, 563).

4. La independència de la crítica

5.

Una altra qüestió important és que la crítica s'ha de cenyir al terreny estrictament literari: no s'han de tenir en compte els certàmens, els aplaudiments o els factors externs de l'obra. Tampoc no s'ha de jutjar pels corrents ideològics de qualsevol mena, com ara polítics —que poden perjudicar clarament els autors, per exemple en el cas d'Àngel Guimerà, en què les seves obres són prejutjades abans d'estrenar-se—, feministes —com en Víctor Català, amb qui, segons Perés, es porta al terreny del feminisme el que hauria de ser només de la literatura—, religiosos o morals —com en el cas de Francisco Blanco García o José Manuel Aicardo:

> La crítica literaria no ha de ir por el camino que quiere el P. Aicardo, bajo pena de desnaturalizarse y dejar de existir, convirtiéndose en una guerra política y religiosa, en la que, desde bandos opuestos, se ataque al talento, ora porque no va hacia un lado, ora porque no se inclina a otro. Críticos combatientes, de esta clase, los ha habido siempre; pero, también por encima de ellos, ha habido otros más serenos que saben elogiar como literatos hasta lo que como creyentes y moralistas condenan. De no hacerlo así, habría que volver a escribir toda la historia de la literatura, y aun la del arte, con sujeción a un nuevo criterio que echaría por tierra no pocas grandes figuras y obras universalmente celebradas. (Perés 1907b, 103)

Totes aquestes qüestions externes convé que es deixin al marge, que es faci un estudi absolut i no relatiu dels textos: "Al fin y al cabo lo esencial para el crítico literario es indicar bellezas y defectos, procedencias y direcciones, idiosincrasias personales y escuelas colectivas. Lo demás no es del reino de las Bellas Letras sino más bien del de las Ciencias Morales y Políticas…" (Perés 1893, 15).[3] D'aquesta manera, el millor crític és el que no coneix els Jocs Florals ni ha assistit al lliurament dels premis, perquè és el que podrà fer un judici just i aliè als aplaudiments i comentaris del mateix dia del certamen, en què els poemes es jutgen de manera precipitada. A més, constata que a la festa hi conviuen tres tipus de crític, cap dels quals adequat: el crític verbal, que sempre defensarà que una obra és bona si així ho havia defensat inicialment; el que, si considera que és dolenta, condemnarà el que opini el contrari, i, finalment, el crític pessimista, que estén la seva visió entre el públic i que proclama que qualsevol text premiat al certamen és dolent només pel fet d'haver-s'hi presentat. Sobre aquesta (no) "independència de la crítica", Jaume Brossa (1893, 49) també en parla en un article a *L'Avenç* en el qual fa esment dels problemes que "es refereixen a la part extrínseca de la crítica, la part social", i lamenta la imparcialitat de la majoria dels crítics coetanis.

En diverses ocasions, Perés vol deixar clar que els seus judicis són independents de qualsevol altre aspecte no literari, com fa en un article de 1901 a *La Lectura*: "Hablaré de las obras de literatura juzgándolas con criterio exclusivamente literario, porque amo demasiado el arte para supeditarlo a consideraciones ajenas al mismo" (Perés 1901, 43). També ho manifesta el 1908 a *Cultura Española* quan, parlant d'Apel·les Mestres, afirma que les seves conviccions polítiques no s'han de tenir en compte a l'hora d'avaluar-lo: "Ni sombra de suspicacia puede despertar su obra en los que quieran saber, antes de elogiar a un autor, cuáles son sus ideas de otro orden que no es el literario […]. Pero de literatura únicamente debo hablar yo en estos artículos" (Perés 1908a, 65). Així, coincidint amb el que més endavant proclama Ezra Pound (1960, 88) —"You can spot the bad critic when he starts by discussing the poet and not the poem"—, Perés reclama que les crítiques, sobretot aquelles més dures, no siguin *ad hominem*: "En lo artístico […] las *personas* deben desaparecer, para que no veamos más que las *obras* con toda imparcialidad" (Perés 1906d, 10237).

En definitiva, convé que es pugui construir una història literària imparcial, i això només s'aconsegueix deixant de banda totes les amistats. Comptat i debatut, qualsevol crític ha de ser capaç d'elogiar poesies d'estils i àmbits molt diversos i no pot permetre's cap parcialitat. Perés aprofita la seva pròpia circumstància personal, de sentir-se

[3] Frederic Rahola, en la resposta al discurs de Perés a la Reial Acadèmia de Bones Lletres, comparteix aquesta opinió: "De las intimidades de los grandes escritores y artistas solo se preocupan los eruditos y los psicólogos; los demás, al gozar con su obra, no preguntan el tiempo que invirtiera en su formación ni las amarguras y tristezas que padeció el hombre" (1913, 27–28).

allunyat dels cercles literaris, per recalcar encara més la necessitat d'aquesta independència i per posar de manifest que ell sí que elabora els seus judicis amb total llibertat:

> Como yo pertenezco al número de aquellos escritores a quienes no suele reclamar nadie como pertenecientes a su cotterie, porque gustan de vivir solos en su casa, donde están mejor que en la ajena, me considero en completa libertad para juzgar, sin obedecer a motivos de bandería. Tengo la ventaja de saber que mi humilde opinión no llega a las alturas en que se decide lo que merece aplauso u olvido en la literatura española. Por eso puedo formularla con alguna independencia, sin que amigos ni enemigos se preocupen de una apuntación más escrita en la cartera de un curioso observador a quien las escaramuzas literarias interesan menos que los libros leídos en la calma de su cuarto de estudio, bañado por el sol, de día, y alumbrado, de noche, no por el velón pasado de moda en nuestros tiempos, sino por la alegre, limpia y clara bombilla eléctrica. (Perés 1907c, 492)

Tanmateix, no seria just obviar el detall que, en la correspondència amb els seus amics, es pot veure com, inevitablement, tampoc ell no es pot sostreure de pressions. Una mostra la trobem en les cartes amb Menéndez y Pelayo, a qui envia les crítiques que fa dels seus llibres, en la mesura que és un gran admirador seu, i es posa a la seva disposició tant al *Diario de Barcelona* com a *Cultura Española* i *La Lectura* (carta a Menéndez y Pelayo, 28 d'agost de 1906). No són del tot casuals, doncs, tots els noms en els quals focalitza l'atenció en els seus articles, ja que, malgrat que no ho vulgui reconèixer, ell també té el seu cercle literari; fet i fet, en la resposta, l'erudit santanderí li diu: "He enviado al Sr. Cotarelo el artículo sobre su edición de Tirso, y agradezco a Vd. mucho la atención que consagra al nuevo Rivadeneyra" (18 d'octubre de 1906). I més endavant, encara directament, Menéndez y Pelayo li fa una petició:

> Creo que para principios de año podré enviar a Vd. un tomo póstumo de poesías de un excelente escritor montañés (todavía mejor prosista que poeta), D. Amós de Escalante, que escribía con el seudónimo de Juan García. Al frente va un largo estudio mío sobre la vida y obras de tan notable autor. Me alegraré de que el *Diario* diga algo sobre él. (Carta de Menéndez y Pelayo a Perés, 14 de desembre de 1906)

Encara no dos mesos més tard, el 7 de febrer de 1907, Perés li dedica un article. Com era previsible, són evidents les lloances tant cap al volum i el poeta com cap a l'autor del pròleg. De fet, bona part del text està destinada a elogiar l'estudi crític del seu bon amic. Perés vol assegurar-se que Menéndez y Pelayo ho llegeix i per això l'hi envia ell mateix en una carta, en què es disculpa perquè és "poca cosa" i està escrit de manera precipitada, un defecte que atribueix al funcionament de la premsa diària i al poc espai de què disposa. I afegeix: "También en *Cultura Española* cuidaré de que se

hable del libro con el cariño de que V. y Escalante merecen" (carta a Menéndez y Pelayo, 9 de febrer de 1907). En aquest cas, no s'hi troba cap text dedicat al volum en qüestió, però sí que al llarg dels anys Perés anirà enviant al seu amic els diversos articles en què lloa la seva feina. Passa el mateix amb altres autors, per exemple amb Miguel de Unamuno, el qual també li enviarà *Paz en la guerra*: "Deseo me diga a qué persona o periódicos he de enviar ejemplares para que hablen de él, aunque prefiero lo hagan usted y Soler [i Miquel]" (Unamuno 2007, 603).

6. Conclusions

El paper de Ramon D. Perés per a la revitalització de la crítica literària a Catalunya és fonamental en les darreres dècades del segle XIX. I, més encara, per a la construcció d'una crítica literària militant moderna, pràcticament inexistent en el panorama literari català fins a l'arribada de Joan Sardà, Josep Yxart i, una dècada més tard, ell mateix. La tasca de promoció de la literatura catalana de Perés, no només en publicacions catalanes, sinó especialment espanyoles, esdevé fonamental per a la difusió de les obres literàries catalanes i també per a la defensa dels valors literaris que s'estan desenvolupant a Catalunya.

Perés s'ocupa de tota aquesta difusió, però també d'establir unes bases per a la disciplina crítica. Es manté fidel a les seves idees i es converteix en un crític elegant, educat i amb una forta voluntat d'estil, que és respectat i ben considerat des de diversos àmbits especialment fins a la segona dècada del segle XX. Tal com ell mateix predica, procura assenyalar les mancances dels autors però posant el focus en els aspectes que poden millorar, motiu pel qual dedica més atenció als autors a qui veu més possibilitats. És per això que mira de reconduir-los amb els seus plantejaments, convençut que aquesta és la tasca que pertoca als crítics, i, efectivament, els anys acaben donant-li la raó, com ara amb els casos de Josep Pous i Pagès o Víctor Català.

En general, el seu discurs sobre el paper que ha d'ocupar la crítica literària no canvia amb els anys, tot i que sí que acaba caient en la temptació d'afavorir les seves amistats més properes, com es posa de manifest especialment amb les epístoles amb Menéndez y Pelayo. A mesura que avancen els anys, també es mostrarà especialment sever amb els autors que s'allunyen més dels seus postulats, sobretot amb els més trencadors i avantguardistes, com ara Stéphane Mallarmé.[4] En qualsevol cas, Perés resulta un agent fonamental per a la modernització de la literatura catalana del tombant del segle XIX-XX, i ho és, essencialment, pel pes i el valor que atorga a la crítica literària.

[4] Vegeu Bartolí (2023).

Obres citades

Bartolí, Gemma. 2023. "Ramon D. Perés i la poesia: de l'escola antiga a la 'musa nova'." *Llengua & Literatura*, no. 33: 7–25.

Brossa, Jaume. 1893. "La independència de la crítica." *L'Avenç*, no. 4 (28 febrer): 49–52.

Canadell, Roger. 2020. "Els estudis de premsa i literatura." A *Premsa i literatura en el Vuit-cents: Vuit estudis*, ed. Roger Canadell, 7–13. Punctum.

Casacuberta, Margarida. 2020. "El Modernisme: la construcció del camp literari català." A *Història de la literatura catalana. Literatura Contemporània (II). Modernisme. Noucentisme. Avantguardes*, dirs. Jordi Castellanos i Jordi Marrugat, 17–84. Enciclopèdia Catalana – Barcino.

Catelli, Nora. 2005. "Literatura y *literariedad*." A *Teoría literaria y literatura comparada*, ed. Jordi Llovet et al., 31-83. Ariel.

Eliot, T. S. 1991. "To criticize the critic." A *To criticize the critic and other writings*, 11–26. University of Nebraska Press.

Gómez de Baquero, Eduardo. 1908. "¿Hacen falta críticos?" *La España moderna*, no. 231 (març): 165–170.

Martinenche, Ernest. 1908. "L'œuvre de M. Ramón D. Perés." *La Revue Latine*, no. 4 (25 abril): 249–256.

Molas, Joaquim. 1969. "Carnet de notes. Els croats de la causa." *Serra d'Or*, no. 117 (juny): 49.

Nordmann, Jean-Thomas. 2001. *La Critique littéraire française au XIXe siècle (1800–1914)*. Le Livre de Poche.

Perés, Ramon D. 1883. "La crítica literaria á Catalunya." *L'Avens*, no. 10 (gener): 98–107.

Perés, Ramon D. 1884. "Los Jochs Florals de 1884." *L'Avens*, no. 34 (juliol-setembre): 380–392.

Perés, Ramon D. 1888. "Las novelas de D. J. Pin y Soler. *De tots colors*, el último llibro de Narciso Oller." *La Vanguardia*, no. 542 (13 novembre): 1.

Perés, Ramon D. 1889. "*La hermana San Sulpicio* de Armando Palacio y la *Insolación* de Emilia Pardo Bazán." *La Vanguardia*, no. 844 (1 maig): 1.

Perés, Ramon D. 1893. "Los libros en 1892." *Resumen del año 1892*, *La Vanguardia*, no. 3466 (1 gener): 15–16.

Perés, Ramon D. 1895a. "Libros extranjeros del año 1894." *Resumen del año 1894*, *La Vanguardia*, no. 4.193 (1 gener): 4–6.

Perés, Ramon D. 1895b. "El drama de Clarín." *La Vanguardia*, no. 4.292 (13 abril): 4.

Perés, Ramon D. 1895c. "Obres catalanes de Joseph Yxart." *Revista crítica de historia y literatura españolas, portuguesas é hispano-americanas*, vol. 1 (desembre): 29–31.

Perés, Ramon D. 1901. "El movimiento literario en Cataluña." *La Lectura*, vol. 1 (gener): 43–50.

Perés, Ramon D. 1905a. "*Per la vida*, novela por J. Pous Pagés. Barcelona, 1903. *Quan se fa nosa*, novela por el mismo." *La Lectura*, vol. 1: 169–171.
Perés, Ramon D. 1905b. "*Solitud*, novela por Víctor Catalá." *La Lectura*, vol. 3: 562–566.
Perés, Ramon D. 1906a. "Pròleg." A *Poesies triades*, Teodor Llorente, 5–10. Biblioteca Popular de L'Avenç.
Perés, Ramon D. 1906b. "La literatura española en 1905." *Cultura Española*, no. 1 (febrer): 65–71.
Perés, Ramon D. 1906c. "*Tartarín de Tarascó*, de Alfons Daudet. Traduit per Santiago Rusiñol: Barcelona, 1906." *La Lectura*, vol. 2 (maig): 98–99.
Perés, Ramon D. 1906d. "Decadencia." *Diario de Barcelona*, no. 249 (6 setembre): 10.235–10.237.
Perés, Ramon D. 1907a. "El magisterio de la crítica." *Diario de Barcelona*, no. 17 (17 gener): 722–724.
Perés, Ramon D. 1907b. "J. M. Aicardo: *De literatura contemporánea (1901–1905)*." *Cultura Española*, no. 5 (febrer): 103–104.
Perés, Ramon D. 1907c. "Rubén Darío: *Opiniones*." *Cultura Española*, no. 6 (maig): 491–492.
Perés, Ramon D. 1907d. "La poesía y los prosistas." *Diario de Barcelona*, no. 269 (26 setembre): 11.283–11.285.
Perés, Ramon D. 1907e. "España en Francia." *Diario de Barcelona*, no. 318 (14 novembre): 13.492–13.493.
Perés, Ramon D. 1907f. "Las variaciones del gusto." *Diario de Barcelona*, no. 360 (26 desembre): 15.411–15.413.
Perés, Ramon D. 1908a. "De poesía catalana III." *Cultura Española*, no. 9 (febrer): 59–65.
Perés, Ramon D. 1908b. "Pidiendo un crítico." *Diario de Barcelona*, no. 79 (19 març): 3.479–3.481.
Perés, Ramon D. 1908c. "Rafael Altamira: Cosas del día (Crónicas de literatura y arte)." *Cultura Española*, no. 11 (agost): 704–705.
Perés, Ramon D. 1908d. "El arte de despreciar." *Diario de Barcelona*, no. 205 (23 juliol): 8.906–8.908.
Perés, Ramon D. 1908e. "Costumbres del oficio." *Diario de Barcelona*, no. 275 (1 octubre): 11.537–11.538.
Perés, Ramon D. 1923. "Resposta." A *Discursos llegits en la "Real Academia de Buenas Letras" de Barcelona en la solemne recepció pública de D. Alfret Opisso y Viñas el dia 25 de novembre de 1923*, 35–47. Imp. "Atlas Geográfico".
Poulet, Georges. 1997. *La consciencia crítica: De Madame de Staël a Barthes*. Visor.
Pound, Ezra. 1960. *ABC of Reading*. New Directions Paperbook.
Rahola, Frederic. 1913. "Contestación." A *Discursos leídos en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona en la recepción pública de D. Ramón D. Perés el día 16 de febrero de 1913*, 22–29. Imprenta de la Casa Provincial de Caridad.
"Ramon D. Perés. *A dos vientos*." 1892. *L'Avenç*, no. 2 (febrer): 61–62.
Sardà, Joan. 1883. "La premsa i la literatura." *Revista Literària*, no. 2 (febrer): 28–33.

Thibaudet, Albert. 1930. *Physiologie de la critique*. Ed. de la Nouvelle Revue Critique.
Thibaudet, Albert. 2007. *Réflexions sur la critique*. Gallimard.
Unamuno, Miguel de. 2007. *Epistolario I (1880–1899)*. Universidad de Salamanca.
Valentí, Eduard. 1973. *El primer modernismo catalán y sus fundamentos ideológicos*. Ariel.
Verdaguer i Callís, Narcís. 1890. "*Niobe*. Novela catalana, per D. Joseph Pin y Soler." *L'Arch de Sant Martí*, no. 426 (2 de febrer): 1.629.
Wellek, René. 1972. *Historia de la crítica moderna (1750–1950): Los años de transición*, vol. 1. Gredos.

Twentieth Annual Joan Gili Memorial Lecture
The Anglo-Catalan Society
2019

Singing from the Same Hymn Sheet: The Catalan Voice in the Global Chorus

Dominic Keown
University of Cambridge
dk209@cam.ac.uk
Orcid: 0000-0002-1426-0562

ABSTRACT

The Joan Gili Lecture, centrepiece of the annual conference of the Anglo-Catalan Society, provides the opportunity to promote Catalan culture through media which are accessible and transnational. In this context, the present study offers an aural snapshot of the Folk Revival and Civil Rights movements both globally and in the Catalan-speaking areas. Particular attention is paid to the theoretical antagonism frequently posited between issues of an ethical and aesthetical nature. A critical reading of two classic songs of the period, "Diamonds and Rust" by Joan Baez and "Cançó a Mahalta" by Lluís Llach, are adduced to show, however, that such tension is little more than a smokescreen. Both elements tend rather to combine to produce the finest examples of the creativity of the period.

KEYWORDS

Folk Revival; Aesthetics; Civil Rights; Protest; Joan Baez; Lluís Llach; Màrius Torres

At the time of my first Anglo-Catalan Society conference in the autumn of 1977, the world was a very different place. Catalonia had been stripped of her historical institutions and autonomy. Her political leaders, including the President of the Generalitat, worked clandestinely or were still in exile. Pro-freedom protestors were savagely beaten by fascist gangs aided and abetted by the police. Arrests were common, on utterly spurious charges, of those who took to the streets to advocate freedom and reform. A full four decades later in the autumn of 2017, when I received the invitation to deliver the Joan Gili Lecture, Catalonia had been stripped of her historic institutions and autonomy under Article 155 of the Spanish Constitution. Her political leaders faced imprisonment or, in the case of the President de la Generalitat, were forced into exile. Ordinary people on their way to vote were savagely beaten by police and Civil Guard. Arrests were common, on utterly specious charges, of those who took to the streets to advocate freedom and reform.

Happily, during this same period, a transition of a palpably more convincing

nature characterised the ethos of academia in Britain and Ireland with regard to the discipline of Catalan Studies. For example, my initial course of doctoral research carried out in the 1970s— the literary avant-garde with a focus on poets J. V. Foix and Joan Salvat-Papasseit— had the ultimate aim of contributing to an academic apology for the quality of the voice of this national minority among the European chorus. In an environment which viewed each language of the faculty vertically, as a discrete area of knowledge —impervious, non-porous and brittle— creative expression in Catalan might not enjoy the cultural richness of French, Russian or German; but an appreciation of its yet unrecognised quality and depth might help the subject carve out a similarly hermetic niche within the mainstream of philology.

In due course, over the next two decades, the exclusive verticality attached to philology —an elitism epitomised by the primacy of national literature— was to crumble, as Cultural Studies came to offer a far more pluralistic avenue for the penetration and perception of voices from all sectors of society, including that of the national minority. If literature now had to share centre stage with the popularity of other creative genres, the rigid division in Modern Languages gave way, in turn, to a plurilingual mestissage in which the Catalan contribution to the international chorus could be appreciated transversally. Transnationality rose to prominence, and was to showcase a Catalan element in studies of major significance and, most importantly, at all levels. Since the turn of the century, for example, Cambridge has seen its tripos awash with Catalanists —a yearly average of some thirty-five, about a third of the intake of Hispanists, across the three undergraduate levels available. More impressively, over the past five years, ongoing doctoral research devoted to the Peninsula has contained an emphatic Catalan element within the pan-hispanic spectrum: Linguistics, Cinema, Feminism, Education, Politics and the Press.

Needless to say, the advantage of such a perspective is that our discipline is no longer marginalised, peripheral or peculiar. Along with the case of minority cultures elsewhere in the world, the Catalan experience is typical of acute transversal tensions which are tearing apart the comfortable orthodoxy of mainstream post-imperial states. To this effect, the horizontal, popular mix is to be celebrated for its inclusivity and melange. And it is precisely this perspective that I would like to consider today in a comparative exposition of this phenomenon in the medium of folk music.

Unlike literature with its intricate linguistic bar, music immediately unites people of different traditions. Its spontaneity, immediacy and commonality attest, in turn, a rudimentary aestheticism. Little erudition is required to appreciate a popular medium open to all in the expression of a human experience we all share, within confines we all recognise. Such is the case of the folk revival of the 1960s and 1970s, especially in the USA, Spain and Ireland. Despite the variety in systems of government —few would

compare military autocracy with democracy— the *nova cançó*'s militant confrontation with dictatorship dovetailed seamlessly into a transcontinental network of protest in defence of Human Rights. As was evinced by problems of race in the USA and sectarianism in the North of Ireland —and as the discomfort of their perdurance reminds us still— a modern democratic system does not preclude institutional abuse and injustice, especially if condoned by less than accountable political, legal or administrative machinery.

In global terms, the link between folk music and the mass protest of Civil Rights against social injustice was forged in 1950s America. The denunciation of racism, first and foremost, counted on the active support of singers of the stature of Woody Guthrie, Pete Seeger and a group as amorphous as The Weavers. The solidity of these foundations and the immediacy of the support it attracted gave rise to a monumental following in the next decade with a new generation of musical activists of whom John Denver, Peter, Paul and Mary, Joan Baez and Bob Dylan would be the most representative. Their music went hand in hand with social engagement and their performances were replete with denunciations of injustice or the iniquity of the Vietnam war.

The movement followed a similar course in Ireland where traditional forms were recovered by the McPeake family in 1950s Belfast, a reawakening which scaled new heights in the following decade with the immense international popularity of the Dubliners, Clancy Brothers, Planxty and Chieftains to name but a few.

In the parlance of today, the folk revival went viral, reaching out across frontiers of states, class and languages. Mass protest went hand in hand with folk anthems, paradigmatic of which would be "We shall overcome". This black spiritual, as revived by the genius of Pete Seeger, was intoned at every Civil Rights march from the USA to the North of Ireland. This was the song sung in denunciation of apartheid by Senator Bobby Kennedy in his tour of South Africa in 1966. He sang it from the roof of his car: before declarations from the roofs of cars were ruled seditious by senior judges of a "modern democracy". It was intoned before the last homily offered by Martin Luther King four days before his assassination. What is more —and as is recorded in the eponymous film of 2002— it was the anthem chanted by those demonstrating in Derry prior to the Bloody Sunday massacre of 1972. The experience was reflected exactly in the Països Catalans in both ethical and aesthetical terms. The polyfacetic Setze Jutges, founded in 1961 after much groundwork in the 1950s, morphed into the genius of a troupe of *cantautors* like Raimon, Llach, Serrat, Pi de la Serra, Ovidi Montllor, *i un llarg etcètera*. Similarly, key anthems like the signature "Blowing in the Wind" were incorporated directly into the local repertoire and embraced at political meetings with other homegrown ever- presents like "Al vent" by Raimon or "L'estaca" by Llach.

And, in terms of global assimilation, a clear consensus emerged surrounding the central axes which defined the experience in both Europe and the Americas and might be adapted to our case as follows:

1. A clear ideological commitment which characterised or, in the opinion of some commentators, determined the aesthetics of the experience (Street 2000, 299–305).
2. The condition of *cantautors* which was afforded to protagonists whose inspiration and production, despite emanating from a basic social dissatisfaction, could range from the socially aware to the amorphous and idiosyncratic (Aragüez Rubio 2006, 86–89).

Although nearly all commentators have accepted the validity of these elements, a clear partiality in reception has lingered, especially regarding the primacy of the former. As Mark Marqusee (2003) has pointed out, certain constituencies continued to consider overt political denunciation as a *sine qua non* of this creativity.[1] This more restrictive vision, for example, will be familiar to students of modern verse in the *Països Catalans* where critical assessment of the literary experience in the sister genre of poetry became similarly set in stone, reduced to a simplistic dyad in the epoch-defining anthology of 1963, *Poesia catalana del segle XX*, elaborated by Josep Maria Castellet and Joaquim Molas. According to this classificatory hypothesis which was to become engrained, poetic creativity was to find itself —and remain for the next half century— divided exclusively into verse of social commitment (*poesia social*), on the one hand, and lyrical experiment (*formalisme*) on the other.[2]

As such, it is with the determination of avoiding this reductive, programmatic binary and to celebrate the latent combination of aestheticism with ethical intent that I propose analysis of two key songs from the movement: Lluís Llach's majestic "Cançó a Mahalta" (1974) and the heartwrenching "Diamonds and Rust" (1975) by Joan Baez. Both offerings are particularly relevant in this context. Firstly, the artists concerned could not be more militant in profile. Llach's social commitment is legendary from his frequent contretemps with the regime to his present protagonism, as an independentist politician, in the defence of democracy, justice and the national rights of Catalonia. Joan Baez rejoices in the similar status of an anti-establishment militant. In biography.com, for example, she is described as an: "anti-war activist, environmental activist, Civil Rights activist, singer, women's rights activist, children's activist, songwriter, guitarist (1941–)" ("Joan Baez" 2020).

In both cases, then, the first principle outlined above could be readily applied.

---

[1] The exchange described by Marqusee between Dylan and a member of the audience at a concert in London reveals the dogmatic simplicity of the mindset which equates politics and overt protest in folk music: "When a disappointed punter at the Albert Hall called out for 'protest songs', a frustrated Dylan replied: 'Oh come on, these are all protest songs'" (Marqusee 2003).

[2] For a critique of this brittle and exclusive paradigm see Keown (1996), especially 27–93.

However, within this highly politicised framework, it remains essential to respect the creative inclusivity suggested by the second consideration where, as will be seen, formalistic concern comes to represent a fundamental element in production which affords a convincing aesthetic edge to the artistry overall and the impact of the social critique.

Diamonds and Rust

The brief but intense love-affair between Baez and Dylan is part of folk-revival history. And the couple's subsequent, acrimonious separation has been frequently explained from the perspective of ideology. Baez was persistently at the forefront of militant resistance to the establishment. In fact, in many ways, her militancy was almost a necessary part of her understanding of performance. And many commentators have outlined how ethics and aesthetics became confused in a simplistic explication of their break-up. Whilst certainly a fellow-traveller, Dylan was less overtly active and, despite the iconic status of such anthems as "Blowing in the Wind" and "The Times They Are A-Changin", came to shun a previous protagonism within the movement.

Baez was top gun when they started, with her haunting renditions of classic folk ballads, bringing them to a mainstream audience for the first time. But, as one commentator explained, the genre had to generate new material to become a leading edge in modern music, and that simply left her in Dylan's dust. (Bob Dylan's evolution during the 1961–66 period from folk singer to "voice of a generation" to rock star is captured in Martin Scorsese's 2005 documentary, *No Direction Home*.) Baez detailed how Dylan rejected the openly political role she wanted him to play —which she herself played out to such a life-defining degree— and how now she would never have insisted on that. As political issues became more foggy (with integration and Vietnam off the table), the Dylan approach turned into a better career choice (Peele 2009).

Dylan's increasing hesitancy in militancy was taken as a rejection of a previously committed stance. Such a reading is both superficial and misleading. In fact, Mark Marqusee has described precisely how, in aesthetic terms, Dylan's denunciation of social injustice is no less acute, merely more sophisticated or ideological in terms of creative imagination rather than straightforwardly political.

Dylan's break with politics and the movement that had been his first inspiration unleashed his poetic and musical genius; it freed him to explore an inner landscape. His lyrics became more obscure; coherent narrative was jettisoned in favour of carnivalesque surrealism; the austerity of the acoustic folk troubadour was replaced by the hedonistic extravagance of an electrified rock n roll ensemble. The songs depicted a private universe —but one forged in response to tumultuous public events.

It's remarkable that so many of Dylan's left critics failed to see the politics that

infuse his masterworks of the mid-sixties. "Maggie's Farm" —booed by purists at the Newport folk festival— fuses class and generational rage in an uncompromising renunciation of wage labour (Marqusee 2003).

The point which needs iteration, I feel, is that the phenomenon need not be predicated on the limited polarity of an either/or situation. It is simply that artists responded to the whole spectrum of lyrical possibilities at their disposal: from the banality of the prosaic, on the one hand, to formalistic indulgence on the other. The statement holds true, I will suggest, even in the case of Baez herself where, with "Diamonds and Rust", we see the practitioner *par excellence* of the most straightforward banal idiom, indulging in formalist extravagance to spectacular effect. That is to say, in a creative language which should, allegedly, be alien to her.

On the surface, the narrative offers a wilfully prosaic account of how the author is awoken to the intensity of her past feelings by a phone call from her former lover. In true down-to-earth fashion of social realist style, the lexis is open and communicative and the register is flat and straightforward, almost devoid of metaphor. The low-key idiom enhances the sincerity of the discourse, culminating in the directness of the confession "Yes I loved you dearly". On this superficial level, the only element with any real lyrical depth is the melody which, combining with the power and rich musicality of Baez's voice, underlines with its insistent and plangent cadence, the intensity of the nostalgia and its inevitable, haunting return. In this light, the song is a declaration of emotional solidarity and intimacy perfectly suited to its ethos of artless commitment.

Well, I'll be damned!
Here comes your ghost
Again. But that's not
Unusual, it's just that the
Moon is full and you
Happened to call.

And here I sit,
Hand on the telephone
Hearing a voice I'd known
A couple of light years ago
Heading straight for a fall.

As I remember your eyes
Were bluer than robin's eggs.
My poetry was lousy you said
Where are you calling from?
A booth in the midwest.

Ten years ago
I bought you some cufflinks.
You brought me something.
We both know what memories can bring
They bring diamonds and rust.

Well, you burst on the scene
Already a legend.
The unwashed phenomenon,
The original vagabond,
You strayed into my arms.
And there you stayed,
Temporarily lost at sea;
The Madonna was yours for free.
Yes, the girl on the half-shell
Would keep you unharmed.

Now I see you standing
With brown leaves falling around
And snow in your hair.
Now you're smiling out the window
Of that crummy hotel
Over Washington Square.

Our breath comes out white [clouds
Mingles and hangs in the air.
Speaking strictly for me

We both could have died then and there.
Now you're telling me
You're not nostalgic
Then give me another word for it
You who are so good with words
And at keeping things vague.

We both could have died then and there.
Now you're telling me
You're not nostalgic
Then give me another word for it
You who are so good with words
And at keeping things vague.

Because I need some of that vagueness now
It's all come back too clearly.
Yes, I loved you dearly
And if you're offering me diamonds and rust,
I've already paid. (Bing n.d.)

Despite its putative ingenuousness, the expression is nuanced and charged. There is much jousting of a subtle, metacritical nature as the sentimental antagonism between the lovers is transmitted in terms of the familiar divergence in aesthetics. On the one hand, the banality of Baez's creativity is underlined by a simplicity in expression. The location —living room/phone booth— is as prosaic as her ironic gift of cuff-links to the "original vagabond" and the simplistic verbal excess which describes the moment of passionate intimacy in a crummy hotel room, grinding into an unnerving and unmeasured climax. This corresponds precisely to the artless sincerity of Baez's poetic register which Dylan had dismissed, perhaps appropriately but unfeelingly, as "lousy". But the vengeance is devastating. The alleged sophistication of mastercraftsman Dylan, the great wordsmith, would-be prophet and, as a crowning achievement, Nobel laureate for literature in 2016, is soon divested of any intricate value and reduced to pure vacuity. The sum total of what her former lover gave is blank indefinition: a vacuous and meaningless "you brought me something". His creative genius is purely cosmetic — Dylan is, ironically, "so good with words"— yet his verbal conjuring and its putative intensity is emptied into the artless formula of "keeping things vague".

The significance of this discursive strategy is not unfamiliar to students of poetry. In his seminal *Anxiety of Influence* (1973), Harold Bloom had described the strategies employed by the antagonistic poet for denying the authority of the master or rival. In the revisionary ratio he labels *Askesis*, or the movement of self-purgation, the poetic contender voids their own expression, emptying themselves out and, by association and extension, nullifies the significance of the competitor. This is exactly what Baez is doing here: belittling her own poetic skills and, through this process of demeaning, denying Dylan his status as a major creative figure.

What is more, the accompanying tactic which Bloom terms *Apophrades* is also employed. *Apophrades*, of course, was the impure period in ancient Athens when

temples closed and the dead returned to inhabit the houses where they once lived. The ploy involves the invocation of the ghost of the rival to effect a proleptic comparison with the vitality and strength of the ephebe, now mature and empowered —exactly the tone of confident self-assurance articulated throughout by Baez and crowned by the triumphant resolution of the You/I dialectic in the last stanza and final dismissal of her former lover.

The uncanny raising of the dead explains the extended ghostly metaphor of the opening strophes enhanced by the haunting ululation of melody and cadence as the demons venture abroad. The interjection "damned" of the first line, for example, could not be more idiomatic; however, in this spectral environment, the eerie mood of necrophilia is extended metaphorically into the gothic genre of literature and film. Star-crossed (or damned) lovers from Faust and Don Álvaro to Count Dracula loom large as myth and the horror genre combine. Just as with myth and legend the experience is non-chronometric, "a couple of light years ago". This is precisely the timeless moment when the dead —or the undead— return to do aesthetic battle with the living.

The archetypal condition is, of course, enhanced by the full moon and biblical dimension afforded to Dylan who, like Milton's Lucifer, is "heading straight for a fall". A fall which is ethical as much as apocalyptic; and corresponds no doubt to the abandonment of the praxis of creative militancy and its characteristic idiom. The act of revolt or betrayal is described iconographically by the seminal constants of art history. The struggle is that of heaven against hell, good against evil with Baez cast as the chaste and innocent Madonna. Botticelli's goddess of love on the half shell, significantly this all modest *Venus Pudica*, will be undone by her seducer, yet another of the dishevelled legion of outlaws and villains —Bohemian and menacingly anti-establishment— who, like Don Juan, feature prominently as the pirates, wanderers and shipwrecks of literature and film with their demonic and subversive glamour, fatal charm and ultimate betrayal and flight.

As the crescendo rises to the climax of the lovemaking, however, the aesthetic indulgence in art history turns disturbingly real. Artistic paradigm is deconstructed by female agency as immediate, copulative intimacy is articulated by the narrative mundanity of the lexis. Significantly, coitus is conveyed by an excessive outpouring of near impossible scansion —particularly evocative of the excess of Bataille's *plethora*— conveying a transcendent interaction of emotion, physicality and spirituality registered by the mingling of the white clouds of the lovers' respiration in a manner of the erotic ecstasy of mortality as mapped out by the French polymath. Needless to say, the subversive, libertarian and revolutionary connotations of the register cohere incisively with the debate about artistic militancy central to the deliberation.

The urge is first of all a natural one but it cannot be given free reign without barriers being torn down, so much so that the natural urge and the demolished

obstacles are confused in the mind. The natural urge means the barrier destroyed. The barrier destroyed means the natural urge. Demolished barriers are not the same as death but just as the violence of death overturns —irrevocably— the structure of life, so, temporarily and partially, does sexual violence. Indeed, Christian theology identifies the moral degradation following the sins of the flesh with death. Inevitably linked at the moment of climax, there is a minor rupture suggestive of death; and conversely the idea of death may play a part in setting sensuality in motion. This mostly adds up to a sense of transgression dangerous to general stability and the conservation of life, and without it the instincts could not run their course unhindered (Bataille 1986, 106–07).

The bitter, nostalgic accusation of the conclusion underlines the duality insisted upon throughout and the superiority —in all key areas— of the position defended by Baez. Emotionally, her sincerity and constancy are admirable. Ethically, she has not deviated from her commitment to social justice. Aesthetically, her straightforward idiom —a creative correlative of these two previous qualities— dismantles the putative pre-eminence of Dylan's poetic flourish through the strategies described by Bloom. What is not explicitly stated, of course, but ingeniously discernible from the musicality and nuanced depth of the lyrics, is that, as a work of art, her song is the equal of any of the most intricate contributions of her rival. All in all, in terms of imagination, allusion and aestheticism, the number is a magnificent creative composition. It is, in fact, positively and consciously artful —an exercise in metapoetics, in fact— especially in the ingenious manner in which its formal sophistication is used to present, paradoxically, an apology for precisely the opposite: that is to say, simplicity in expression.

Cançó a Mahalta

The similarly misleading divide imagined in the context of the modern Catalan lyric, between the dour commitment of *poesia social* and intricate ethereality of *formalisme*, could be exploded quite simply by reference to the work of Lluís Llach. One need only posit the album *Com un arbre nu* (1972), wherein, as seen from the table of tracks, social satire combines effortlessly with intense aestheticism to offer an example of symbiosis rather than division. The LP opens with the satirical "La gallineta" whose ironic tone is echoed in "Madame" and then again in the swipe at the censor in "Bon senyor".

This public and frivolous subversion, however, finds counterpoint in the plangent evocation of repression, both individual and communal, of the eponymous track. Here the despondency and torment are intensely aesthetic in conception. The care in production and orchestration is exemplified by the precision of the *fortíssimo* in the refrain. And the raw edge to the lyrics, epitomised by the taut anaphora of Marchian simile of the tortured isolation imposed by Franco's repressive regime. In a more

nostalgic register, the hauntingly melodic "Ma tristesa" offers, alternatively, a wistful lamentation decrying the denial of freedom synonymous with the dictatorship, a constant of the record in its entirety.

An identical *modus operandi* accompanies the next album, *I si canto trist* (1974), which repeats the successful balance between ethics and aesthetics where, as Marqusee described with regard to Dylan, songs "conjure up a particular universe, forged as a response to public events of immense importance, where themes of acute social relevance rub shoulders with the despair induced by this same social context". The album includes Llach's majestic adaptation of Màrius Torres's verse, the "Cançó a Mahalta". And, coming at this song from the opposite direction, I would like to consider how this symbolist-inspired composition, plucked from the pantheon of pure poetry, betrays a brazen political commitment as impactful as the verse of the social realist school. As with Baez's melodic confession, the poem describes at the simplest level the frustrated relationship of love between the tubercular poet and his muse, Mercè Figuera, both of whom were interned in the sanatorium at Puig d'Olena, Sant Quirze Safaja, in the 1930s.

> Corren les nostres ànimes com dos rius paral·lels.
> Fem el mateix camí sota els mateixos cels.
>
> No podem acostar les nostres vides calmes:
> Entre els dos hi ha una terra de xiprers i de palmes.
>
> En els meandres grocs de lliris, verds de pau,
> Sento, com si em seguís, el teu batec suau.
>
> I escolto la teva aigua tremolosa i amiga,
> De la font a la mar, la nostra pàtria antiga.

Striking from the start is the simple yet intense musicality of the piece which renders Llach's interpretation as evocative as the Baez offering. The same lyrical crescendo and excitation, balanced by the deepest of cadences, is almost overpowering. The rhythmic fluency and diction —enhanced by the repetition of the second line of each doublet— conveys magnificently the toing and froing of the fluvial drift which Torres evokes so emotively within the temporal flux.

Once again, on the superficial level —and consistent with the biographical account— the narrative is a plangent incantation to the impossibility of affective union. Thus constrained, the lives of poet and muse run parallel and, despite the intimacy of this proximity, cannot be merged or brought closer. In line with the Symbolist transformation inherited by the *poesia pura* tradition, however, allusion and metaphor are seen to imbue the discourse with a much more generic, or basic dimension, lifting

the experience from the frustration and failure of the individual context. As with Baez's song, the composition is as much about literature as it is about love. The insistent reference to waterways, of course, harks back to the origins of Western verse: that is to say, to the trope of Heraclitus —the vision of life as inescapable, aquatic flow— which would become a constant in the later European tradition. In this respect, the oscillation of Llach's phrasing and the coming and going of the insistent, undulatory rhythm is especially impressive.

Indeed, this same layering is mirrored in the depth of the lexis which, despite its constraint, is resoundingly evocative. The parallel rivers, for example, not only evoke the immediacy of the personal experience celebrated among the tributaries, rivulets and flood channels which feed into the Riera de Tenes at Sant Quirze Safaja, but return us inevitably, in true symbolist fashion, to the generality of their millenary counterparts, the similarly parallel Tigris and Euphrates. It was here, in the fertile crescent of Mesopotamia (in Greek the "land between two rivers'"), that our civilization first dawned as the course of Western culture, "de la font a la mar", becomes superimposed on the particularity of this location.

In keeping with this melding of individual and universal, there is a corresponding drift towards union, albeit of a more ethereal nature, which transcends the explicit notion of inescapable separation. In the first couplet, a tension is established between division, on the one hand, as "les *nostres* ànimes" are seen as "dos rius paral·lels", and unity, on the other, as they traverse "el *mateix* camí sota els *mateixos* cels". The second couplet underlines the intransigence of this apposition which cannot be fused despite the syntactic effort to conjoin (no pod*em* acostar les *nostres* vides calmes/ *entre* els dos hi ha *una* terra de xiprers *i* palmes). However, the situation is resolved in the final lines with characteristic symbolist elegance as unity is envisaged on a deeper metaphorical plain.

The effect is achieved sensually in the third couplet where separation is superseded by a synthesis conveyed by transferred epithet. In the scopic conflation of "meandres grocs de lliris", for example, the adjectival quality is not limited to the lilies but also becomes attached, or transferred, to the meanders. This synaesthetic amalgam is further enhanced by the chromatic fusion implied by the lexeme "verds de pau" where abstraction is compounded in the metaphor with the inclusion of the quality of hope conveyed by the colour green in the Mediterranean tradition. Indeed —and again in true symbolist vein— this oneness is confirmed conceptually by the essence of the beloved as perceived sensuously rather than cerebrally, "sento (...) el teu batec suau; escolto la teva aigua, tremulosa i amiga".

Here the power of zeugma —wherein disparate elements are connected grammatically— and sibilance, which enhances the same conjunction phonically,

underline the allusive union and its intensity. To this effect, the grammatical status of the word "amiga", understood both as a noun and an adjective, is also noted. More to the point: just which noun do the final adjectives qualify? Is it "la teva aigua" or the "pàtria antiga"? Or, as I suspect, a mixture of both.

Needless to say, the implication of aural and visual elements here is of fundamental importance. Whilst imagery and euphony might impress with their sensuousness, their corresponding faculties are also instrumental in the perception of transcendence. The point is significant within the pure poetry tradition. It was precisely through the senses, the etymological root of aestheticism, that a pathway to the absolute could be perceived, as is appreciated so diaphanously in Torres's magnificent amalgam of lyrical values. Here again, mention should be made of the sensuality of Llach's musical version with its rich diction, controlled crescendo, climactic apostrophe and plangent, reiterated cadence.

Curiously —and despite the aesthetic surge— the final line effects a surprising return to the present and its immediacy. Life as an inevitable flux may be lamented as general to the human condition. The poetic landscape may well evoke, in its primordiality, the permanence of human experience from its inception at the dawn of civilisation. However, the "pàtria antiga" of Torres and Mahalta is not only mythic or archetypal; it is also ancestral and current. Catalonia has an ancient history of its very own from the medieval age onwards. And, just as with Espriu's Sinera, the insistence on the scenery and topology of Sant Quirze Safaja requires the accompanying acceptation of the immediate dimension to the experience. In fact, the relevance of the word "pàtria" in the contemporary discourse of key political figures from Prat de la Riba to Francesc Macià, necessitates it. In this way, the poem is no mere wistful evocation of the life flux within the perennial reservoir of continental culture. It is also a lament for Catalonia and its precarious condition during the Second Republic, Civil War and aftermath. From this perspective, the condition of the nation is parallel to that of the lovers where the frustration of failed (geo)physical consummation finds compensation in the fact of an irreplaceable spiritual immanence.

In this respect, I hope to have touched not only on the singularity —by this I mean excellence— of the cultural contribution of the Catalan-speaking countries but also to have indicated the centrality of their voice —and indeed that of its critical response— to the mainstream of the European experience. Catalan history, like its language and culture, is not marginal, eccentric or peculiar but representative of the experience of peripheral nations of Europe and America —those millions of souls who have survived, kicking and screaming, the long night of empire, centralist repression and institutional neglect.

As such, the experience of Catalan speakers forms an intrinsic part of European

modernity from the Baltic states, now mercifully restored, to the Celtic fringe of our own islands down to the Iberian Peninsula, eastwards across the islands to Italy, the Balkans, the Black Sea and beyond. And our Society, which reaches seniority in 2019 as it completes is sixty-fifth year, should and will continue to promote awareness of this experience and the national, cultural and linguistic riches it supposes.

However, just as Màrius Torres and Mahalta cannot escape the very physical presence of their country and its condition, despite their immersion in the poetic tradition, our Society should and will showcase not only the cultural artefact but also defend vigorously the democracy, freedom and respect which are the rights of all nations and their members. These were the values of our founders —both academics from these islands and political refugees from the brutality of centralist repression. Both strands run parallel, like the rivers evoked by the poet. And both are inseparable parts of our mission. With the "terra de xiprers i palmes", a synecdoche for the Catalan-speaking areas, lying permanently between them.

Works Cited

Aragüez Rubio, Carlos. 2006. "Pasado y Memoria", *Revista de Historia Contemporánea*, 5, 81–97.

Bataille, Georges. 1986: *Erotism*, *Death and Sensuality*. City Lights.

Bing, Dave. n.d. "Joan Baez - Diamonds and Rust (With Lyrics)". Accessed 26 August 2025. https://www.youtube.com/watch?v=1ST9TZBb9v8&ab_channel=DaveBing

Bloom, Harold. 1973. *The Anxiety of Influence*. Oxford University Press.

Castellet, Josep Maria and Joaquim Molas. 1963. *Poesia catalana del segle XX*. Edicions 62.

"Joan Baez". 2020. *Biography.* Accessed 26 August 2025. www.biography.com/musician/joan-baez.

Keown, Dominic. 1996. *Sobre la poesia catalana contemporània*. Quaderns 3i4.

Marqusee, Mark. 2003. "The Politics of Bob Dylan", *Red Pepper*. Accessed 26 August 2025. http://www.redpepper.org.uk/the-politics-of-bob-dylan/.

Peele, Stanton. 2009. "The Great Baez-Dylan Love Affair", *Psychology Today*. Accessed 26 August 2025. https://www.psychologytoday.com/us/blog/addiction-in-society/200910/the-great-baez-dylan-love-affair.

Street, John. 2000. "Invisible Republics and Secret Histories: A Politics of Music", *Cultural Values* 4, no. 3: 298–313.

Review-Article/Article de ressenya

L'evaporació dels límits — Francesc Parcerisas

Margalida Pons Jaume, *El codi torbat. De la poesia experimental a l'escriptura conceptual*.
Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner. 2021. 392 pp.
ISBN 9788418758225

> I aquesta evaporació dels límits és només la punta de l'iceberg d'un impacte molt més dramàtic: la invalidació desbordant de l'escriptura reglada. O, si es vol, la fulminació del gènere literari com a casella ordenadora que permet agrupar els textos en virtut de trets comuns, principalment formals. Ara els textos s'agrupen com els dona la gana. (88)

El codi torbat. De la poesia experimental a l'escriptura conceptual (2021) parla de "la distància entre la norma i el torbament de la norma" (9). Encara que els assaigs que s'hi apleguen no pretenen cap mena d'explicació de la norma (o "les normes", perquè sempre són moltes i canviants), aquesta hi és sempre present com a mirall on cal que es reflecteixi i se centri l'estudi i l'anàlisi detallada dels pertorbaments literaris que, amb una imatge molt gràfica, són comparats a "el tamboret inestable de la desobediència" (9). En efecte, *El codi torbat* ressegueix, classifica (en la mesura del possible) i analitza la major part dels moviments, autors i productes *des-normatius* que ha donat la literatura catalana, de manera molt especial la poesia, d'ençà dels anys setanta del segle XX. La gran dinàmica i les moltes turbulències del camp literari català hi són examinades des dels trencaments experimentals, les transgressions dels marges, les diferències i les desviacions. (La norma o normes amb què cal contrastar tots aquests moviments i intents de dislocació seria aquella que constitueix la taxonomia oficial dels fets i les recerques literàries o, de forma més planera i simplificada, allò que el lector interessat per aquesta època esperaria poder trobar en alguna història de la literatura catalana posada al dia.) Les moltes anàlisis individuals del volum i la ingent bibliografia (40 pàgines) converteixen *El codi torbat*, segurament a contracor de la voluntat de l'autora,[1] en un magnífic aplec referencial de les escriptures

[1] "No pretenc ser exhaustiva. No intent dibuixar un panorama de la poesia d'investigació-experimentació catalana de finals del segle XX, ni fer un recompte comentat de les seves representacions més rellevants. M'agradaria, simplement, articular uns pensaments en torn de la medialitat, el discurs i el marc de les poètiques experimentals recents que pugui servir per il·luminar —encara que sigui amb llum de carburo— el procés de recategorització del

més trencadores d'aquest període (poesia meta-lingüística, "obscuriment de la llegibilitat", fi de l'escriptura, escriptura *povera*, conceptualisme verbal, emmascarament, ironia, jocs bibliogràfics, mort del llibre, performativisme, poesia escènica, poesia de la terra...). Tot plegat en un ventall tan variat com extens que, amb insistència i comparances amb el panorama d'altres països (sobretot d'Espanya, Iberoamèrica, els EUA...) aboca llum i més llum damunt aquests marges que l'acadèmia, les universitats o la crítica ens han acostumat (sovint però no sempre) a tenir amagats entres les ombres o fins i tot entre les tenebres. J.V. Foix, ja fa més d'un segle, va insistir que ell no era poeta sinó "investigador de poesia", i són, en efecte, les múltiples activitats dins d'aquest terreny de la investigació poètica el que amb extraordinària documentació pràctica i excel·lents bases teòriques ressegueix *El codi torbat*.

Josep M. Fulquet, citat per Margalida Pons tot referint-se a l'obra de Carles Camps i Mundó, parla de "la crisi del llenguatge o, si es vol, la falta de confiança en el llenguatge com a reproductor de l'ordre del món" (22). Aquest no és el lloc, però potser algun dia caldria relacionar l'enlluernament provocat per la filosofia del llenguatge, i figures com Wittgenstein i Chomsky, amb el triomf del logocentrisme contemporani que una gran part de l'experimentació poètica denuncia. (Potser així també podríem veure millor les connexions entre llenguatge comunicatiu i llenguatge poètic, amb la seva funció pública o privada, amb el paper decisiu que hi tenen els modes de producció neocapitalistes, l'imperi de les comunicacions i els mercats). Si, com sembla, el concepte d'avantguarda artística prové de l'estratègia militar, paga la pena saber que l'avantguarda dels exèrcits era ja, en els seus inicis, aquella infanteria lleugera, ràpida i movible, "petita", adaptable, trencadora, capaç de destarotar les línies primeres de l'enemic i de desfer-ne la rígida formació preestablerta. La funció de l'avantguarda sobre el camp de batalla era esbarriar l'exèrcit contrari i malbaratar, doncs, la formació adversària, desfer la "norma". En paraules de Margalida Pons, els textos estudiats en aquest volum "fan seves, de maneres diferents, les idees de trastorn i de torbació: textos que no es reclouen al corral de la literatura sinó que es deixen impressionar, tocar, contagiar i adesiara ferir per altres textos, no sempre verbals" (16), però també són textos amb voluntat de no-ser, de desaparèixer, de fer provatures úniques, de no aspirar a tenir cap públic o a deixar una empremta en el sistema literari. Autors salvatges i marginals, que semblen condemnats de forma majoritària a allò que, en termes biològics, seria l'extinció immediata però que, curiosament, aconsegueixen una propagació sempre renaixent. (Una propagació miraculosa i reiterativa —i, en aquest sentit, previsible—, que de ben segur són condicions essencials de totes les formes de vida, fins i tot de les de les fantasies literàries.)

poètic" (46). L'innegable interès per la recategorització d'allò que és poètic més enllà del camp literari requeriria una anàlisi molt complexa de la història de l'epistemologia i de l'ontologia modernes.

El gran problema de l'avantguarda "clàssica", de l'"avantguardisme escarafallós" que va escriure J. V. Foix, era aconseguir *épater les bourgeois*. Però per poder impressionar o espaterrar els burgesos calia, per descomptat, que existissin burgesos, que existís aquella classe social que omplia els *banquet years* de Roger Shattuck. En la societat neocapitalista de finals del segle XX i primer quart del XXI, aquells artistes (escriptors, pintors, músics, ballarins...) que commocionaven les "bones" consciències dels salons parisencs o d'un cert Eixample barceloní (producte del racionalisme de Haussmann o de Cerdà) per força s'han d'enfrontar a una societat diferent, engavanyada per la llengua i per les llengües, globalitzadament ignorant, adoradora dels diners, de la immediatesa i del Mercat que ella mateixa crea i enfonsa, reprodueix i oblida. L'experimentació i l'escriptura conceptual són, ara, més marginals que mai i, per tant, en aparença alienes a tot allò que depengui del poder (universitats, revistes, mitjans de comunicació, museus, galeries, teatres...). Els marges artístics[2] són els *off off* de l'espectacle, les plaquetes, les col·leccions autoeditades, el públic individual, els petits tallers o recitals... Davant d'aquest brou multiforme i efervescent, en constant transformació, estudis com *El codi torbat* serveixen per endreçar les idees i aportar una reflexió seriosa sobre les contradiccions que, en tant que creadors, en aquest cas fonamentalment literaris, ens aclaparen. Jordi Marrugat, referint-se a *Obra completa punt I* de Carles Hac Mor, expressa la perplexitat que li causa canonitzar un autor tan militantment heterodox en unes obres completes i diu que ell mateix, com a editor, creu que és un "acte d'alta traïció a les llibertats conquerides" (25 nota). La perplexitat no es percep només pel fet que Marrugat, des del punt de vista acadèmic, consideri la seva doble posició d'estudiós i d'editor com una traïció a l'essència de l'autor estudiat, sinó que, segons Margalida Pons, també a través de l'angoixa que podem identificar en la posició dels propis creadors: "el subjecte que abandona unes formes artístiques que troba obsoletes [...] a la vegada manté les seves prerrogatives quant al valor de la seva signatura, que li assegura la *presència* i, doncs, una forma transcendental de manteniment" (55). Pons pot fer així una anàlisi convincent del procés en què simultaniegen destrucció i construcció, com en l'exemple d'aquests autors que malden per la desconstrucció de tots els elements i sentits "normatius" però acaben veient editades les seves obres experimentals en forma de volums d'obres completes (Viladot, Brossa, Hac-Mor...). Iconoclastes entronitzats com a noves icones. Un intent, val a dir, sovint estimulat des de l'acadèmia o les institucions, interessades a trobar camps d'estudi novells o excuses per a la projecció popular, i també des dels

[2] Els marges no són només els límits, els costats, la lateralitat. La sinonímia ens indica que són també les cunetes, els desguassos, els canals..., és a dir, totes aquelles àrees o estructures que recullen, netegen i encaminen les restes abocades damunt una superfície més gran, que utiliza aquests marges per "netejar-se", per "recuperar-se", per tornar a la norma-litat.

poders públics, des de les administracions més diverses, gràcies a festivals, centenaris o efemèrides que envernissen l'habitual indigència cultural. Perquè no sembla pas que la necessitat d'instaurar (o de reinstaurar) noves icones normatives —o de fruir a gratcient amb la contranormativa— sigui un clam del mercat lector (en el supòsit que n'existeixi cap i, més encara, algun de concret per a aquestes obres) ni de la indústria editorial convencional.

Enmig de l'enorme allau de noms i conceptes que ens presenta *El codi torbat* i les detallades anàlisis a què dona lloc, esdevé difícil decidir si, entre els autors estudiats, hi ha similituds d'intencions i de funcionament i en quines circumstàncies es produeixen, o quines són les circumstàncies que les estimulen. Margalida Pons elabora algunes taxonomies que funcionen críticament bé però que, a causa de la permeabilitat dels moviments, sovint es contaminen les unes a les altres i de vegades podrien intercanviar-se. Considerant noms com Josep Albertí, Antoni Alomar, Vicenç Altaió, J. Brossa, J. M. Calleja, Carles Camps, T. Clapés, M. Desclot, Carles Hac Mor, Damià Huguet, J. Iglésias del Marquet, Biel Mesquida, Dolors Miquel, Perejaume, Joan Palou, Ramon Pinyol, Albert Ràfols-Casamada, Lluís Roda, Benet Rossell, J. Sala-Sanahuja, Víctor Sunyol, Guillem Viladot, Esther Xargay…, veig més concordances entre el globus de paper de Perejaume per a *Èczema* i els espectacles de jocs de mans de Hausson, que no pas amb les provatures gràfiques d'Iglésias del Marquet, els versos faceciosos de M. Desclot o la fantasia literaturitzada de Sala-Sanahuja; i no sé si la recerca d'absolut de Víctor Sunyol i de Carles Hac Mor, o els silencis del llenguatge de Toni Clapés, no beuen més en "clàssics" com Riba i Vinyoli que en Benet Rossell. Em ve al cap l'exemple d'un text que, en el seu moment, es presentà (i premià) com una novel·la rupturista, *L'adolescent de sal* de Biel Mesquida, i que encara que no ha tingut seguidors en el seu rupturisme, llevat del propi autor, ha estat un punt d'inflexió (en el seu ús del textualisme) per construir tota la "normativitat" posterior. O, si penso en publicacions transgressores com *Neon de Suro*, *El correu de son coc* o *Ampit*…, em costa de valorar la seva experimentalitat o grau de subversió si no és acarant-les a *Destino*, *Serra d'Or*, *Oriflama*, *Canigó*, etc., únic procediment que se m'acut per explicar fins a quin punt intentaven o podien somoure l'*status quo*.

Totes aquestes "provatures" tenen en comú el fet que defugen, si més no programàticament, qualsevol intenció d'esdevenir argument, demostració, lliçó, almenys en el sentit científic d'allò aplicable i demostrable repetidament. En algun sentit, l'experiment en el terreny artístic crea més i més experimentalitat perquè no vol ser un camí de demostració o solució de res. Una entitat fonètica no referencial com el zaum acaba tenint una ontologia pròpia, no vol "dir" res. A l'altre extrem, l'ús de recursos comuns existents en el món extern, com en el cas de l'apropiacionisme, ens mostra com l'experimentació "pot operar també sobre textos no literaris, com s'esdevé

als poemes hiperrealistes de Joan Brossa i de Josep Albertí, construïts sobre rètols de carrer, notícies de premsa, definicions, informes mèdics o prospectes de productes farmacèutics que dilueixen la identitat d'allò 'literari' en el continent amorf de la textualitat" (78). Certament sempre ha estat lícit parlar, d'una manera prou genèrica i per tant no gaire definida, de la "poesia" de la fotografia, dels espais urbans o naturals, de la música, de les accions del circ, dels arbres i la flora... I hi ha res més icònic que la pròpia natura?[3] Com en tantes altres disjuntives estètiques, el veritable problema és, justament, la consistència o feblesa dels marges, l'evaporació dels límits. Quan es parla d'escriptura no escrita (José Luis Castillejo) o de logofàgia (Túa Blesa) és massa fàcil derivar cap a afirmacions com que el millor poema "és aquell que ningú no ha escrit mai i que ningú no escriurà" (Carles Hac Mor). De fet, és una afirmació que invalida tota la literatura feta i per fer i que, traslladada al terreny social i polític, més aviat produeix esgarrifances. Marcar les fronteres, per més permeables que siguin (que ho han de ser), entre antiart, metaart, enderroc, desconstrucció i propostes... és una de les poques justificacions que l'artista té per no caure en aquest no-art absolut, que és, al capdavall, la negació ontològica de la seva activitat. *El codi torbat* es mou i busseja amb rigor en aquests contradictoris espais fronterers i aporta una selecció molt àmplia d'autors (no sempre prou coneguts) i una consistent anàlisi teòrica que, a més, serveix, al meu parer, per plantejar nous reptes investigadors.

D'una banda, la crítica hi trobarà camins oberts per aprofundir en "la noció tradicional d'intimitat en un món de subjectivitats alterdirigides", com explica Margalida Pons comentant la lectura de Paula Sibilia. Aquí, doncs, els límits trontollants entren en el camp de l'experimentalitat i la psicologia individual i col·lectiva. D'altra banda, *El codi torbat* fa pensar també en el camp de les relacions de les tendències experimentals amb la política; un dels exemples més destacats dins la cultura catalana del segle XX va ser la publicació dels tres grans volums de poesia de Joan Brossa a la col·lecció Cinc d'Oros de l'editorial Ariel, encapçalats per un pròleg de Manolo Sacristán (traduït al català per Francesc Vallverdú). Una empenta del partit més important de l'antifranquisme a Catalunya, el PSUC (Manolo Sacristán i Francesc Vallverdú n'eren coneguts i destacats dirigents), a un poeta experimental aleshores amb escassa difusió però que arribaria a fer nombroses actuacions en espais públics, i a rebre una pensió de l'Ajuntament de Barcelona (a canvi de llegar a la ciutat el seu patrimoni artístic). Vet aquí un exemple que podria ser considerat com una possible evolució de l'experimentalisme a la norma (a l'entronització); ara bé, des del punt de vista sociològic i polític, cal no oblidar els interessos en sentit contrari: el suport i la divulgació de l'obra experimental de Joan Brossa des del PSUC va funcionar també en

[3] Gustave Flaubert, a *Le Dictionnaire des idées reçues* (1911-1913), conegut com el diccionari de tòpics, a l'entrada del mot Època, espcifica "la nostra" i diu "ens hem de queixar que no és gens poètica."

benefici del mateix partit que, així, emblanquia els possibles (i, per defecte, més que probables) distanciaments dels artistes que no combregaven amb el programàtic compromís del realisme socialista.[4] Encara hi ha un tercer camp d'investigació que *El codi torbat* obre: la paradoxal barreja d'esforç per la recuperació de la tradició i de delit per l'exploració de la modernitat, sobretot quan ens circumscrivim a l'àmbit de la poesia catalana del franquisme i del postfranquisme. Un exemple: que una llibreria tan innovadora com Leteradura fos, també, la promotora d'una col·lecció excepcional de *ready mades* de revistes "històriques" catalanes —no només avantguardistes— (*Hèlix*, *Papitu*, *L'Esquella de la Torratxa*, *Quatre Gats*, *Un enemic del Poble*, *Joventut*...) és prou curiós.[5]

A la cita que encapçala aquesta ressenya, M. Pons encunya una gran expressió: "l'evaporació dels límits"; ara bé, en el moment en què aquests límits són líquids és difícil deduir que aquestes operacions puguin provocar "la invalidació desbordant de l'escriptura reglada". Invalidació? Més aviat obren el panorama de les capes i els amagatalls de qualsevol sistema literari —i el català, ho és, malgrat la seva mala salut de ferro. Una altra conclusió és que encara que avui "els textos s'agrupen com els dona la gana", una tasca tan meritòria com la de l'autora, que amb el teixit de connexions i actituds que proposa sembla, fins a cert punt, desmentir-ho. *El codi torbat* no és, doncs, només un assaig de referència sobre la poesia experimental i l'escriptura conceptual, sinó una finestra oberta de bat a bat per a estudis molt diversos sobre els exemples, les relacions i el capteniment estrictament literari, però també social i polític, d'una part destacada de la poesia catalana dels darrers cinquanta anys.

[4] Paga la pena recordar que, en un moviment idèntic però de signe polític contrari, la CIA americana, a través de la Fundació Rockefeller, va fer esforços molt reexits per demostrar que Occident respectava i promovia l'art abstracte i la literatura dels països en desenvolupament, estèticament molt allunyats del realisme programàtic defensat per les institucions oficals de l'URSS i dels països de la seva òrbita política.

[5] Com ho és que el grup inicial d'on va sorgir Edicions del Mall s'escindís per donar lloc a la col·lecció Ausiàs March de l'editorial Vosgos, que maldava per incloure en el seu catàleg autors més "tradicionals" com Bartra, Villon, Martí i Pol (Martí i Pol seria incorporat posteriorment a Llibres del Mall, i amb gran èxit) que, d'entrada no semblaven encaixar en un projecte més jove, modern i experimental. Sembla que la negativa a incorporar alguns d'aquests autors venia del pintor Antoni Tàpies, mecenes de la col·lecció i il·lustrador (magnífic, per cert) de les portades de la primera etapa de Llibres del Mall.

John London and Gabriel Sansano (eds), *Acting Funny on the Catalan Stage: El teatre comic en català (1900–2016)*

Peter Lang, 2022. 308 pp. ISBN 9781787073227

The three principal theories of humour constitute the point of departure for this volume, a first concentrated attempt to analyse Catalan theatre through a comic lens, with essays presented in both English and Catalan. As for the theories themselves —namely, the Superiority Theory, encapsulated by Hobbes as the "sudden glory" of laughter provoked by "the apprehension of some deformed thing in another," whereby, in a theatrical metaphor, those who laugh "suddenly applaud themselves"; the Relief or Release Theory, according to which laughter, in Freud's terms, serves to lift an "inhibition"; and the Incongruity Theory, whereby laughter arises when we perceive something absurd and, as Kant has it, undergo an expectation suddenly reduced to nothing— none of them, whether considered in isolation or concatenated, appears fully apt to define national and linguistic contexts, questions which are, rather, crosswise addressed in the scope of this study.

Although the volume's temporal framework concludes in 2016 —being published in 2022— its grounding in the concepts of Comedy and Nation in relation to Catalan theatre has, nearly a decade later, acquired renewed and contentious significance. Following the critical juncture of the Catalan *Procés* —organized by the Catalan Government on October 1, 2017, and oriented toward claims of self-determination and secession from Spain, which only concluded in 2022— the question posed by London and Sansano is remarkably insightful: how can one possibly discuss the identity of a nation without political independence, particularly in relation to a genre in which every sentiment can invert itself, as shown by the three main theories of humour that consistently trace the shifting of emotions from one extreme to another? The argument is articulated through the criteria of comic form, performative innovation, and socio-political function, which recur throughout all chapters of the book. With regard to collective Catalan identity, it should be noted that successful parody flatters its audience, requires identification with the parodist, and provides at least the illusion of revealing the truth —a paradox that has persisted for miscellaneous audiences throughout Catalan history and which is mirrored in its dramatization and staging.

By organising the book into three parts, different aspects of the function of humour on stage can be analysed. The first part, "Reception and Influences" provides a view of how Catalan theatre has assessed, adapted, and performed pre-existing texts or techniques, both Catalan and non-Catalan. The second part of the book, "Textual Strategies" focuses on the comic techniques of plays written directly in Catalan, rather

than the influences on them or the way productions may have interpreted them. The third part, "Acting Humour," places the emphasis firmly on the performers who create comedy on stage. The chapters covertly exploit the ambiguity of the English title of the book, absent from the Catalan: acting funny is behaving strangely as well as (and with the purpose of) provoking laughter.

The opening section of the study, then, is structured around four chapters: "Comic and Catalan?: The *Commedia dell'Arte* in Catalonia in the Twentieth and Twenty-first Centuries" by David George; "*The (First) Story of Esther* and *The Court of King Ahasuerus*" by Maria Moreno i Domènech; "Dario Fo in Catalonia: The Case of *Accidental Deth of an Anarchist*" by Enric Gallen; and "Humour and the Absurd: Brossian Theatres" by Hector Mellinas, the last three of which are written in Catalan. Three chapters, all written in English, then form the structural basis of the study's middle section: "Beyond Carpanta: Humour in the Plays of Josep Escobar" by Rhiannon Mcclade; "Comedy in French Catalonia: Adventures in Mockery and Self-Mockery" by John London; and "Strategies for Comedy in Plays by Contemporary Catalan Woman" by Isabel Marcillas-Piquer. The study's final section comprises four chapters, two in Catalan and two in English: "Joaquin Montero i Delgado: Passages an Intersections" by Núria Santamaria; "Power, Politics, and Comic Theatre: Political Satire as Dissidence in *La torna* and *Ubú president* by Els Joglars" by Simon Breden; "The Pedagogical Influence of Jackes Lecoq on the Contemporary Catalan Stage: The Acting Dramaturgy of Sergi López and Toni Albà" by Martí B. Fons Sastre; and, to put the finishing touch to the book, "Xavi Castillo and Pot de Plom: Between Transgression and Political Satire (1985–2015)" by Gabriel Sansano, a chapter that closes the circle, as the book's cover features the actor Xavi Castillo with one of his archetypal plungers —a photograph copyrighted in 2016 by his own company, Pot de Plom.

As is distilled throughout the volume, comedy, understood as a theatrical event intended for an audience that must comprehend it, identify with it, laugh at it, and applaud it, does not depend solely on the text but also, inevitably, on gesture.

Given the situation of the Catalan language's perpetual vulnerability and its constant struggle not to be overwhelmed by Castilian —to the point of surrender and extinction— or by French in Northern Catalonia, as is the case in the works examined by John London in his analysis of the history of Catalan theatre, it is the combination of what is termed "dramatic literature" in convergence with the idiosyncrasy of artistic stage personalities that has shaped the originality of a body of authors, directors, and actors.

Taken as a whole, this study reveals how, within a Catalan-speaking geolinguistic sphere —which extends beyond Catalonia, for the first time within a single project, to embrace País Valencià and various towns in Roussillon, France— there unfolds, in a

rigorous yet engaging and attractive panorama, a selection of comic theatrical productions from the history of Catalan theatre which need not be confined within political borders.

Through this selection of retrospective stagings, the political evolution of a culture is traced, and from it emerges its thought. One observes both the adoption of canonical theatrical conventions and the constraints of what is politically correct, followed, as a natural consequence —given the censorship to which this culture and its thought have been subjected— by their brave transgression. Indeed, intermittently yet persistently, within the theoretical framework of the study, censorship has shaped both of the converging strands on which comedy rests: dramatic literature and stage dramaturgy, built from the silent, visual remnants of gesture, action, and the charisma of its creators. Therefore, this convergence —indispensable in all theatrical cultures when raising a text to the stage with the aim of emancipating it from the page and turning it into a successful performance, both at the box office and in critical reception— has, in the case of Catalan comic theatre, arisen in some instances from iconic masterworks of world theatre, but more often from the self-made artistry of its creators. This has endowed *Acting Funny on the Catalan Stage* with a richness and an idiosyncrasy that become manifest in each and every case addressed in this book.

In this regard, on behalf of Catalan theatre, we extend our gratitude to the editors, John London and Gabriel Sansano, together with all the contributors to the volume, for having brought to light and affirmed the value of Catalonia's contribution to European culture.

MARTA MOMBLANT RIBAS

Julià Guillamon. *El jove Palau i Fabre. Una família de l'Eixample de Barcelona, el somni d'Eivissa i la Guerra Civil*

Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2024. 488 pp. ISBN 9788419738950

A la pàgina final del llibre, l'autor en data l'elaboració entre el 1999 i el 2023: gairebé un quart de segle! Aquest dilatat espai de temps s'explica perquè Guillamon ha volgut remuntar l'inici de la feina a l'any en què va conèixer personalment, a Llançà, Palau i Fabre. Salta una altra sorpresa quan constatem que, per resseguir la trajectòria de l'escriptor fins al 1939, quan tenia vint-i-dos anys, ha calgut un volum de prop de 500 pàgines. També té una explicació, que en aquest cas és doble. D'una banda, Guillamon —fascinat pel món cultural dels anys 20 i 30— ha dedicat un gran esforç per contextualitzar els anys de formació de Palau; de l'altra, ha indagat sistemàticament la petja que aquesta etapa inicial va deixar en la seva obra posterior. Un botó de mostra: «el món que Palau i Fabre va descriure en els poemes prostibularis de *Càncer*, del 1943, 1944 i 1945, estava lligat a una sensibilitat dels anys trenta. Tot, de fet, durant molts anys, va estar lligat a aquesta sensibilitat» (302).

La descripció del context, una documentació molt completa i l'afany de comprensió de la realitat: aquestes són les claus de volta de la metodologia del volum. Encapçalat per una presentació del personatge («El monstre») posada sota el focus del llibre de memòries de títol homònim —sotmès a una lectura crítica— i dividit en set capítols («La família Oller, els Palau i els Fabre», «El trauma de la infantesa», «Un escriptor de divuit anys», «Una casa plena de revistes», «El 18 de juliol a Eivissa», «El daltabaix de la guerra» i «Emboscat, mobilitzat, presoner»), cada un es desplega en un reguitzell d'unitats temàtiques que aborden una infinita varietat d'aspectes vinculats al biografiat i a l'època en què es forma. Ara i adés, un dels ingredients més atractius del llibre és l'actitud del biògraf, que sovint planteja interrogants sobre la interpretació de fets obscurs o no gaire clars, de manera que posa en qüestió versions d'episodis que Palau va deixar escrites i, alhora, formula hipòtesis que permeten al lector reflexionar-hi i treure'n conclusions pròpies.

Després d'incidir en els avantpassats Oller, de tradició sòlidament carlina, el primer capítol ofereix un perfil molt arrodonit del pare de l'escriptor, Josep Palau Oller —decorador, dissenyador, il·lustrador i pintor—, amb referències a les seves col·laboracions al setmanari *Papitu* i, sobretot, al seu cercle d'amistats artístiques (Josep Mompou, Francesc Labarta o Joan Borrell Nicolau) i a les influències que en rep, i a la trajectòria i les característiques del seu estil.

Al segon s'hi troba també un devessall informatiu farcit de detalls: les relacions amb la mare —interpretades per Palau d'una manera traumàtica que la realitat

desmenteix—, l'activitat professional del pare, el domicili i les vacances familiars, les joguines o els anys depriments com a alumne intern al col·legi dels germans de La Salle de la Bonanova —amb identificació de condeixebles i amb paral·lelismes amb els judicis d'Ignasi Agustí i Josep M. de Sagarra sobre el col·legi dels jesuïtes del carrer de Casp. Molt més positiva resulta l'estada, també com a alumne intern i a partir del curs 1931–1932, a l'Institut Tècnic Eulàlia, sobre el qual es faciliten moltes dades i en la revista del qual, *Eulàlia*, Palau publica els primers textos —cròniques, articles i contes—, comentats àmpliament. Alhora, l'exhumació d'altres textos —en aquest cas inèdits, entre els quals un llibre de poemes (*Tot*)— permeten al biògraf referir-se a la influència, en el Palau adolescent, de Josep Janés, Josep M. de Sagarra, Bartomeu Rosselló-Pòrcel o Carles Riba, simultàniament a la descoberta de Llull.

El tercer capítol se circumscriu a un any escàs: des del setembre de 1935, quan Palau comença a col·laborar al diari *La Humanitat*, fins a l'esclat de la guerra. Són uns mesos en què no tan sols es produeixen molts «esdeveniments en la vida del jove Palau», sinó que revelen una gran concentració d'activitats culturals: «un remolí de llibres, estrenes de teatre i de cinema, exposicions i conferències» (248). Els primers contactes personals amb el món literari els trava amb Josep Janés i amb Josep Sol, que li facilita l'entrada al diari *La Humanitat*, on Palau debuta com a articulista el setembre de 1935 amb un comentari sobre Bontempelli, autor de llarga projecció en la seva contística posterior. Fins al juliol de 1936, hi va publicar articles sobre novetats bibliogràfiques —sobretot dels Quaderns Literaris i de la Biblioteca A Tot Vent— i, alhora, un seguit d'entrevistes amb escriptors —Sagarra, Janés, Arbó, Esclasans i García Lorca—, l'empremta dels quals en Palau s'examina amb detall, especialment la del darrer. Per teixir l'entramat cultural en què el jove escriptor es forma i la seva actitud, Guillamon comenta minuciosament la coneguda enquesta de *La Revista* de López-Picó, el 1933, arran del centenari de la Renaixença, o les memòries d'Ignasi Agustí. L'abril de 1936 comença a col·laborar a *La Publicitat* amb poemes i articles que, disseccionats a fons, el posen en contacte amb J. V. Foix, director de la pàgina literària del diari. A banda dels ja citats, altres noms que desfilen en aquesta etapa són Carles Soldevila, Pere Calders o Martí de Riquer.

El quart capítol referma la reputació de Guillamon —guanyada per mèrits propis i acreditada al llarg de tot el llibre— de devorador d'hemeroteques. Partint del buidatge de contingut, des del 1932, de revistes que rebia el pare de Palau —especialment *D'Ací i d'Allà* i *Mirador*—, s'hi rastreja tot allò relacionable amb la formació de l'escriptor i amb la trajectòria posterior. S'hi exhumen també textos inèdits o s'hi comenten pel·lícules, revistes literàries, obres teatrals o novel·les d'aquells anys que van marcar Palau: Guillamon no deixa res per verd.

Una cosa semblant passa al capítol següent, centrat a Eivissa, on Palau s'havia desplaçat ben poc abans que esclatés la guerra. Hi trobem un seguit de consideracions sobre l'arquitectura de l'illa i sobre les pintures de tema eivissenc de la casa familiar o informacions sobre personatges coneguts que també hi residien temporalment en aquells moments.

Per part seva, els dos darrers capítols se cenyeixen a les circumstàncies bèl·liques, abordades des de múltiples vessants: les col·laboracions de Palau a la revista *Meridià* i a l'editorial Apolo, la seva intervenció en l'indult a Luys Santa Marina, la relació epistolar amb Marià Manent, els textos inèdits conservats —com ara poemes o les cartes amb els pares—, els mesos d'ocultació en un pis d'unes ties, la mobilització a Olot o l'empresonament al final de la guerra, tot plegat amb un grau de detallisme molt minuciós.

En conjunt, cal destacar igualment la profusió d'il·lustracions, que no tan sols enriqueixen molt el contingut, sinó que també donen peu a una munió d'interpretacions del context cultural en què es desplega la personalitat de l'escriptor. Afegiré encara que, en possessió d'un gran estil, a Guillamon de vegades se l'endú l'alè creatiu, cosa que fa molt atractiva la lectura i no perjudica gens el rigor analític. Molt més enllà d'una biografia estricta, el present llibre constitueix, en síntesi, un fresc completíssim de tota una època. Només s'hi troba a faltar, al final, una relació bibliogràfica recopiladora de totes les referències a articles, llibres i arxius —amb l'arxiu personal de la Fundació Palau al capdavant— esmentades en les notes a peu de pàgina. Cal desitjar, finalment, que la continuació d'aquesta biografia no es dilati gaire. L'esperarem amb candeletes.

MANUEL LLANAS