



LA RECEPCIÓ I LA CENSURA DE COLETTE A CATALUNYA AL SEGLE XX (1942-2000)

Keren Manzano

TESI DOCTORAL

LA RECEPCIÓ I LA CENSURA DE COLETTE A
CATALUNYA AL SEGLE XX (1942-2000)

KEREN MANZANO

UNIVERSITAT DE VIC - UNIVERSITAT CENTRAL DE CATALUNYA

2021

DIRECTORES: DRA. PILAR GODAYOL I DRA. CATERINA RIBA

DEPARTAMENT DE TRADUCCIÓ, INTERPRETACIÓ I LLENGÜES
APLICADES

PROGRAMA DE DOCTORAT TRADUCCIÓ, GÈNERE I ESTUDIS
CULTURALS

FACULTAT D'EDUCACIÓ, TRADUCCIÓ I CIÈNCIES HUMANES

Disseny de la coberta: Santi Molina Nieto

Fotografia de la coberta: Autor desconegut, 1910. Recuperada de Wikimedia Commons.

Al meu pare i a la meva mare

Agraïments

Vull donar les gràcies a totes aquelles persones que, d'una manera o altra, han fet que aquesta tesi arribi a terme. A Pilar Godayol i a Caterina Riba, per acompanyar-me al llarg d'aquest projecte, per l'encoratjament i pels consells, sempre valuosos. També agraeixo als investigadors i investigadores del grup de recerca en Estudis de Gènere: Traducció, Literatura, Història i Comunicació, de la UVic - UCC, la seva orientació i el seu suport.

A Montserrat Bacardí, Teresa Julio, Manuel Llanas, Josep Mengual, i Carme Sanmartí, per les seves recomanacions i per resoldre els meus dubtes. A María Pérez L. de Heredia per compartir amb mi el seu interès per Colette. A Jacqueline Hurtley, Max Lacruz, Anna Cris Mora i Agustina L. de los Mozos, per prestar-se a oferir el seu testimoni i material documental per a aquesta investigació. Gràcies al personal de l'Archivo General de la Administración, d'Alcalá de Henares, per respondre els meus interrogants i atendre les meves peticions amb amabilitat i solvència.

Als meus companys doctorands, Anna Dot i Jaume Coll, per tot el que m'han ensenyat. A Sandra Pérez, perquè és una font d'inspiració i perquè el seu entusiasme s'encomana. A Nohemí Marcos, per oferir-me miralls tendres i acollidors. A Dunia Cabrera, Mireia Díaz, Patricia Fiol i Jéssica Granado, l'equip de resolució de crisis més diligent que es pot tenir. A Alba Guitó, per prestar els seus ulls, les seves mans i la seva ment brillant al meu treball sempre que ho he necessitat.

Als meus pares, Domingo Manzano i Lucía González, per haver alimentat el meu gust per la lectura i per donar-me les oportunitats que ells no van tenir. A Beatriz Tomás, per romandre al meu costat en totes les meves derrotes i assoliments. I, finalment, a Santi Molina perquè les seves paraules són un bàlsam i perquè em fa tocar de peus a terra quan m'agafa vertigen.

Índex

Índex de taules	-13-
PRIMERA PART: QÜESTIONS PRELIMINARS	-15-
Introducció	-17-
Hipòtesi i objectius	-20-
Metodologia	-23-
Organització de continguts	-32-
1. APROXIMACIONS TEÒRIQUES: TRADUCCIÓ, RECEPCIÓ I CENSURA FRANQUISTA	-37-
1.1 Estudis de la traducció: enfocaments teòrics i metodològics per a l'estudi de la recepció literària	-38-
1.1.1 El polisistema	-39-
1.1.2 Les normes de traducció	-42-
1.1.3 El gir cultural als estudis de la traducció	-44-
1.2 Noves propostes per a la investigació de la història de la traducció	-49-
1.2.1 La història com a narració	-51-
1.2.2 La història a la llum de la posttraducció	-55-
1.2.3 La (nova) història des de sota i la microhistòria	-56-
1.3 Gènere i traducció de textos literaris	-62-
1.3.1 Introducció: els orígens de la disciplina	-63-
1.3.2 Principals línies d'estudi	-67-
1.3.2.1 Recuperació d'autores i traductores oblidades pels discursos dominants	-68-
1.3.2.2 Traducció i recepció de textos feministes forans	-72-
1.3.2.3 Recuperació de materials paratextuals elaborats per traductores	-72-
1.3.2.4 Anàlisi crítica de traduccions de textos feministes	-74-
1.3.2.5 Anàlisi de paratexts d'obres feministes traduïdes	-75-

1.4 La traducció i la censura franquista	-76-
1.4.1 La censura administrativa de narrativa traduïda en el franquisme	-77-
1.4.1.1 La censura franquista: implantació, definició, objectius i funcions	-80-
1.4.1.2 Regulació jurídica	-84-
1.4.1.3 Elsensors	-93-
1.4.1.4 El procediment administratiu per a l'autorització de novel·les	-94-
1.4.1.5 Els principis de la censura franquista	-96-
1.4.2 La censura eclesiàstica en el franquisme	-97-
1.5 Gènere, traducció i censura franquista	-99-
1.5.1 La censura de literatura estrangera d'autoria femenina	-101-
1.5.2 Feministes i promíscues: les feminitats censurades del franquisme	-103-
2. COLETTE: VIDA I OBRA	-109-
2.1 Breu nota biogràfica de l'autora	-110-
2.1.1 La primera novel·lista professional	-118-
2.1.2 Consagració	-119-
2.1.3 Les primeres aproximacions feministes i LGTBI a l'obra de Colette	-120-
2.2 Un apunt sobre l'obra de Colette	-128-
SEGONA PART: LA RECEPCIÓ DE COLETTE A CATALUNYA (1942-2000)	-135-
1. ELS ANTECEDENTS	-137-
1.1 Els primers llibres traduïts	-137-
1.2 La recepció a la premsa catalana	-144-
2. LES PRIMERES TRADUCCIONS DE COLETTE A CATALUNYA (1942-1961)	-153-
2.1 La dona del primer franquisme: de missa a casa	-156-
2.1.1 L'educació i l'adoctrinament de les dones	-160-

2.1.2 Les dones i el treball remunerat	-163-
2.2 <i>Sido</i> (1942): el primer llibre traduït, publicat a Catalunya	-167-
2.2.1 <i>Sido</i> (1930), l'obra	-167-
2.2.2 Josep Janés, l'editor	-169-
2.2.3 Julio Gómez de la Serna, el traductor	-175-
2.2.4 La censura de <i>Sido</i>	-178-
2.2.5 La recepció de <i>Sido</i>	-178-
2.3 <i>La casa de claudina</i> (1943): una edició exquisida	-179-
2.3.1 <i>La maison de Claudine</i> (1922), l'obra	-179-
2.3.2 Ediciones Mediterráneas, l'editorial	-181-
2.3.3 María Luz Morales, la traductora	-183-
2.3.3.1 Esbós biobibliogràfic	-183-
2.3.3.2 Les adaptacions	-188-
2.3.3.3 Les traduccions	-189-
2.3.4 La censura de <i>La Casa de Claudina</i>	-194-
2.3.5 La recepció de <i>La Casa de Claudina</i>	-196-
2.4 <i>Set diàlegs de bèsties</i> (1952): la primera traducció en llengua catalana	-199-
2.4.1 <i>Sept dialogues de bêtes</i> (1905), l'obra	-199-
2.4.2 Edicions Aymà, l'editorial	-201-
2.4.3 Joan Oliver, el traductor	-205-
2.4.3.1 Esbós biobibliogràfic	-205-
2.4.3.2 Les traduccions	-211-
2.4.4 La censura dels <i>Set diàlegs de bèsties</i>	-215-
2.4.4.1 Primera versió dels <i>Set diàlegs de bèsties</i> , presentada a censura	-217-
2.4.4.1 Segona versió presentada per Aymà i acceptada per la censura	-218-
2.4.5 La recepció dels <i>Set diàlegs de bèsties</i>	-218-
2.5 Les traduccions de Colette publicades a Catalunya (1942-1961)	-220-

3. COLETTE, AUTORA CLÀSSICA EN BIBLIOFÍLIA I EN BUTXACA (1962 - 1974)

-223-

3.1 La crisi de la feminitat tradicional catòlica i la gestació de la lluita feminista	-229-
3.1.1 L'educació de les dones	-232-
3.1.2 Les dones i el treball remunerat	-234-
3.1.3 El despertar feminista en el franquisme: la primera etapa (1965-1975)	-237-
3.2 L'odissea de <i>Gigi</i> (1962)	-243-
3.2.1 <i>Gigi</i> (1962), l'obra	-243-
3.2.2 Plaza & Janés, l'editorial	-246-
3.2.3 E. Piñas, el traductor	-249-
3.2.4 La censura de <i>Gigi</i>	-254-
3.2.5 La recepció de <i>Gigi</i>	-262-
3.3 Les <i>Obras Completas</i> (1963-68)	-265-
3.3.1 <i>Œuvres Complètes</i> (1948-1950), l'edició d'origen	-265-
3.3.2 Els traductors de les <i>Obras Completas</i>	-268-
3.3.3 La censura de les <i>Obras Completas</i> . El procés de Josep Janés (1956-1958)	-271-
3.3.4 La censura de les <i>Obras Completas</i> . El procés de Germán Plaza (1963-1968)	-280-
3.3.5 La recepció de les <i>Obras Completas</i>	-288-
3.4 <i>La ingenua libertina</i> (1963): literatura picant en edicions de consum	-290-
3.4.1 <i>L'ingénue libertine</i> (1909), l'obra	-290-
3.4.2 La censura de <i>La ingenua libertina</i>	-291-
3.4.3 La recepció de <i>La ingenua libertina</i>	-296-
3.5 <i>El blat tendre</i> (1964): Colette en català i en butxaca	-299-
3.5.1 <i>Le blé en herbe</i> (1923), l'obra	-299-
3.5.2 Ramon Folch i Camarasa, el traductor	-301-
3.5.2.1 Esbós biobibliogràfic	-301-
3.5.2.2 Les traduccions	-303-
3.5.3 La censura d' <i>El blat tendre</i>	-308-
3.5.4 La recepció d' <i>El blat tendre</i>	-311-
3.6 Les traduccions de Colette publicades a Catalunya (1962-1974)	-314-

4. COLETTE, RECUPERADA (1975 - 2000)	–325–
4.1. L'expansió editorial en català i la traducció	–328–
4.2 El moviment feminista català i l'edició de traduccions	–331–
4.2.1 Les traductores catalanes i la recuperació d'un llinatge femení	–335–
4.2.2 Colette i el moviment feminista català a la premsa	–337–
4.3 <i>Els animals i la tortuga</i> (1984): un conte per al públic infantil	–344–
4.3.1 'Les bêtes et la tortue' (1916), l'obra	–344–
4.3.2 Argos Vergara, l'editorial	–344–
4.3.3 Miquel Martines, el traductor	–350–
4.4 <i>La dona amagada</i> (1985): l'últim llibre traduït al català	–351–
4.4.1 <i>La femme cachée</i> (1924), l'obra	–351–
4.4.2 Edicions del Mall, l'editorial	–354–
4.4.3 Maria Mercè Marçal, la traductora	–358–
4.4.3.1 Esbós biobibliogràfic	–358–
4.4.3.2 Les traduccions	–365–
4.4.4 La recepció de <i>La dona amagada</i>	–371–
4.5 'El final del viatge' (1990): un conte de dones viatgeres	–372–
4.5.1 'Fin de route' (1989), l'obra	–372–
4.5.2 Espai de Dones d'Edicions de l'Eixample: una línia editorial feminista	–374–
4.5.3 Helena Valentí, la traductora	–377–
4.5.3.1 Esbós biobibliogràfic	–377–
4.5.3.2 Les traduccions	–380–
4.5.4 La recepció d'"El final del viatge" i de <i>Viatges indiscrets</i>	–384–
4.6 Les retraduccions	–386–
4.6.1 <i>La casa de Claudine</i> (1983), versió de José Batlló	–386–
4.6.2 <i>Mitsou</i> (1985), versió de Jorge de Lorbar	–389–
4.6.3 <i>Claudine en la escuela</i> (1986) i <i>Claudine en París</i> (1988), versions de José Batlló i de Josep Escué, respectivament	–391–
4.6.4 <i>Claudine casada</i> (1990) i <i>Claudine se va</i> (1992), versió d'Enrique Ortenbach	–395–

4.7 Les traduccions de Colette publicades a Catalunya (1975-2000)	-399-
CONCLUSIONS	-409-
BIBLIOGRAFIA	-435-
Obra de Colette	-435-
Articles publicats a França	-435-
Obres traduïdes al català i al castellà	-435-
Estudis sobre la vida i l'obra de Colette	-436-
Bibliografia general	-441-

Índex de taules

Taula 1. Les obres de narrativa de Colette traduïdes al català i al castellà, publicades a Catalunya entre 1942 i 1961.	-222-
Taula 2. Llibres publicats en català entre 1936 i 1977, recopilats per Manuel Llanas.	-224-
Taula 3. Les edicions de la traducció <i>Gigi</i> d'E. Piñas, publicades a Catalunya al segle XX.	-263-
Taula 4. Les edicions de la traducció <i>La ingenua libertina</i> d'E. Piñas, publicades a Catalunya entre 1961 i 1974.	-297-
Taula 5. Les obres de narrativa de Colette traduïdes al català i al castellà i publicades a Catalunya entre 1962 i 1974, ordenades cronològicament per any d'edició.	-318-
Taula 6. Les obres de narrativa de Colette traduïdes al català i al castellà i publicades a Catalunya entre 1975 i 2000, ordenades cronològicament per any d'edició.	-405-
Taula 7. Les obres de narrativa de Colette traduïdes al català i al castellà i publicades a Catalunya al segle XX (1942-2000), ordenades cronològicament per any d'edició.	-424-

PRIMERA PART:
QÜESTIONS PRELIMINARS

Introducció

Historiographic excavation of the texts and paratexts of women authors must be carried out and the inherited patriarchal history re-written with the aim of making women visible as an active social group within the history of translation.

Pilar Godayol (2020a: 150)

L'any 1997 la investigadora i traductora feminista, Luise von Flotow, abordà la relació entre els estudis de gènere i els estudis de la traducció, en el llibre pioner *Translation and Gender. Translating in the 'Era of Feminism*. L'autora no només hi advocava per una investigació en els estudis de la traducció amb perspectiva feminista, sinó que també encoratjava una recerca compromesa amb la visibilització de les escriptores i traductores desplaçades de la tradició. D'aleshores ençà, l'interès per la recuperació d'escriptores, traductores i traduccions invisibilitzades pels discursos dominants ha anat en augment en l'àmbit de la recerca historiogràfica de la traducció.

Durant l'última dècada, arran de l'eclosió d'estudis en matèria de traducció i censura a Europa i, especialment, a l'Estat espanyol, s'ha desenvolupat una línia d'estudi que se centra en la censura i la recepció literària d'autores foranes en estats autoritaris europeus del segle XX. Investigadors i investigadores¹ que reflexionen sobre les connexions entre la traducció, el gènere i la censura franquista en nombrosos congressos, articles d'investigació i monografies,² han començat a desentrellar els factors que van fomentar, constrènyer, incentivar o obstaculitzar la producció i la proliferació d'obres i traduccions de signe femení en aquests contextos.

¹ En aquesta tesi intentem evitar el masculí genèric, alhora que vetllem perquè l'ús del llenguatge inclúsiu no interfereixi en la fluïdesa del text.

² Vegeu Pérez L. de Heredia, 2000, 2001, 2013; Godayol 2013a, 2015, 2016a, 2017a, 2017b, 2018a, 2018b, 2018c, 2019, 2020a, 2020b; Barcardí i Godayol 2014, 2016; Gómez Castro, 2017, 2018a, 2018b; Julio, 2017, 2018; Riba i Sanmartí, 2017, 2018, 2020a, 2020b, 2021; Somacarrera, 2017; Bacardí, 2018; Camus Camus, 2018; Estany, 2018, 2019; Godayol i Taronna, 2018; Larraz, 2018; Meseguer, 2018; Panchón Hidalgo, 2018; Santaemilia, 2018; Williams Camus, 2018 i Zaragoza Ninet, Martínez Sierra, Cerezo i Richard, 2018, entre d'altres.

Un dels grups de recerca que hi ha contribuït en l'àmbit català, ha estat el Grup de recerca en Estudis de Gènere: Traducció, Literatura, Història i Comunicació (GETLIHC), en el qual s'inscriu aquesta tesi, que ha gaudit d'un ajut a la recerca de la Universitat de Vic - Universitat Central de Catalunya.³ El GETLIHC ha publicat monogràfics, volums col·lectius i articles dedicats a l'estudi d'autores censurades durant la dictadura franquista a Catalunya i a l'Estat espanyol.

Aquest estudi sobre l'obra traduïda de Colette a Catalunya al llarg del segle XX (1942-2000) vol contribuir a ampliar la recerca en matèria de recepció literària i censura de textos d'autoria femenina i/o feministes. Tot i el nombre elevat d'investigacions endegades en matèria de traducció, gènere i censura (Godayol, 2020a: 151-152), l'anàlisi dels nombrosos expedients de censura franquista conservats a l'Archivo General de la Administración (AGA), amb seu a Alcalá de Henares, configura un camp fèrtil per a la producció de coneixement. Al mateix temps, amb aquest estudi ens proposem continuar una labor arqueològica de recuperació d'escriptores, traductores, traductors i obres literàries d'autoria femenina que nodreixi la disciplina de la història de la traducció en general, especialment a Catalunya, i la historiografia feminista de la traducció en particular.

La tria de la figura de Colette ens resulta significativa per tres motius. En primer lloc, pel fet que, per bé que l'autora ha estat objecte d'investigació des dels estudis de gènere en l'àmbit internacional,⁴ encara són escassos els treballs amb un enfocament de gènere dedicats a l'autora a Catalunya i a l'Estat espanyol. Sobresurten, en aquest sentit, les aportacions de la professora i investigadora de la Universitat de Sevilla, Flavie Fouchard (2011, 2013a, 2013b), enfocades en l'anàlisi de les representacions del cos i la sexualitat en les obres de Colette. Abans, el 2000, les professores de la Universitat Jaume I, Marina López Martínez i Mercedes Sans Gil (2000), havien analitzat una adaptació teatral de la novel·la *Gigi* (1944) de Colette, i l'havien

³ Aquesta tesi és una aportació al subprojecte d'I+D+I "Traducción y censura: género e ideología (1939-2000)" (2015-2017) (IP: Pilar Godayol), de la UVic-UCC, en el marc del projecte coordinat "La traducción catalana contemporánea: censura y políticas editoriales, género e ideología (1939-2000)" (IP coordinadora: Montserrat Bacardí) (Universitat Autònoma de Barcelona – Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya), finançat pel Ministerio de Economía y Competitividad.

⁴ Vegeu: Hinde Stewart, 1978, 1980; Miller, 1981; Dranch, 1983; Cohen, 1985; Dauphiné, 1989; Cothran, 1991; Cone, 1996; Cummins, 1996; Rogers, 1996, 1997; Holmes, 1999, 2014; Engelking, 2001; Fell, 2005; Stemberger, 2008; Slawy-Sutton, 2009; Gray, 2012; Amin, 2013; Lynn Stewart, 2014; Panait, 2014; Dubbelboer, 2015 i Oberhuber, 2016, entre d'altres.

comparat amb l'adaptació cinematogràfica de Vincente Minnelli, estrenada a Hollywood l'any 1958.

En segon lloc, l'elecció de Colette obeeix al fet que hi ha una absència d'estudis amplis i complets sobre la recepció de les seves obres en el panorama acadèmic català i de l'Estat espanyol. Ara per ara tenim constància de dos treballs. D'una banda, Alfonso Saura (2010) ofereix una panoràmica de la traducció i la recepció de l'obra colettiana a l'Estat espanyol en el capítol de llibre "Traduction et reception de l'oeuvre de Colette en Espagne", publicat en el volum col·lectiu *Descontinuidades e influències de olhares nos estudos francófonos* (2010). L'autor també hi presenta els resultats obtinguts a partir de l'anàlisi de dues traduccions de Colette publicades a Madrid i a Segòvia abans de la Guerra Civil: *Claudina en la escuela* (1903), de Luis Ruiz Contreras, i *Querido* (1924), de Julio Gómez de la Serna. D'altra banda, María García Domínguez, Marina Díaz Peralta i Gracia Piñero Piñero, a l'article "Traducción y censura en la España franquista: un caso de recepción de *Claudine à Paris*" (2019), comparen dues versions al castellà de *Claudine à Paris* (1901) —la primera va ser obra de Luis Ruiz Contreras l'any 1903 i la segona va anar a càrrec d'E. Piñas, l'any 1963— i les confronten amb el text d'origen amb l'objectiu d'identificar evidències d'autocensura en la segona versió, motivades per la censura franquista.

Per últim, la tria de Colette ens permet, a més de donar a conèixer els seus traductors, fer visible la labor traductològica de tres escriptores autòctones que la van traduir. María Luz Morales va traslladar al castellà *La Maison de Claudine* l'any 1943, Maria-Mercè Marçal, per la seva banda, anostrà *La Femme Cachée* l'any 1985 i Helena Valentí portà al català el conte "Fin de route", que es va publicar en l'antologia de contes escrits per dones viatgeres, *Viatges indiscrets* (1990).

Aquesta investigació ha resultat possible atesa la quantitat substancial de llibres que contenen narrativa de Colette al català o al castellà publicats a Catalunya llarg del segle XX, i d'un total de 226 expedients de censura de llibres de Colette conservats a l'AGA —la majoria vinculats a editorials catalanes—, que responen a sol·licituds de publicació de l'obra de l'autora entre 1942 i 1983.

Hipòtesi i objectius

It is my contention that the process resulting in the acceptance or rejection, canonization or non-canonization of literary works is dominated not by vague, but very concrete factors that are relatively easy to discern as soon as one decides to look for them, that is as soon as one eschews interpretation as the core of literary studies and begins to address issues such as power, ideology, institution, and manipulation.

André Lefevere (1992a: 2)

El 2022 farà vuitanta anys de la primera publicació d'un llibre traduït de Colette a Catalunya. Es tracta de *Sido*,⁵ reeditat per l'editor Josep Janés l'any 1942, en la postguerra, sota el control de la censura franquista. Aquell primer llibre traduït i publicat al començament de la dictadura va anar seguit de moltes d'altres versions aparegudes al llarg dels gairebé quaranta anys en què l'aparell censor del franquisme va mantenir-se vigent. I encara, ben entrada la transició i fins al tombant de segle, l'obra de Colette es va seguir traslladant al català i al castellà. Així ho constaten els 93 llibres traduïts al català i al castellà de Colette publicats a Catalunya entre 1942 i el 2000, segons una compilació de dades bibliogràfiques que hem dut a terme a l'inici d'aquest estudi.

L'esmentada compilació demostra que la recepció de Colette a Catalunya entre 1942 i 2000 no va ser lineal, sinó que va fer dues eclosions. La primera, de 1963 a 1965, i la segona, de 1982 a 1984. La nostra hipòtesi defensa que aquests punts àlgids respongueren a interessos socials, polítics, ideològics i econòmics dels i les agents culturals involucrades en els processos de producció, publicació i recepció de les traduccions de les seves obres. La primera eclosió es desencadenà a principis dels anys seixanta a causa d'una relativa flexibilització de les polítiques de la censura sota el comandament de Manuel Fraga Iribarne, i del sorgiment d'iniciatives editorials progressistes i audaces que s'esmerçaren a importar obres d'autors i autores foranes subversives i ideològicament contràries a l'ortodòxia del règim, com succeí amb els

⁵ Traducció de Julio Gómez de la Serna. Aquesta versió va ser publicada originalment el 1931 a Madrid per l'editor Galo Sáez.

clàssics feministes occidentals, *La mística de la feminitat* (1965) de Betty Friedan, o *El segon sexe* (1967) de Simone de Beauvoir (Godayol, 2015, 2016a, 2016b).

La segona eclosió va desfermar-se en la primera meitat dels anys vuitanta, arran del progressiu desmantellament de la censura institucional i de l'aparició de segells editorials feministes o generalistes que es comprometeren amb la divulgació de llibres feministes i de narrativa d'autores clàssiques disruptives, després de l'emergència del moviment feminista en els primers anys de la Transició democràtica. Aquesta afirmació es recolza en la premissa del traductor i investigador, André Lefevere: "The reason why the republished feminist classics are not forgotten all over again lies [...] in the fact that they are now being published against the background of an impressive array of feminist criticism, which advertises, incorporates, and supports them" (Lefevere, 1992a: 1-2). Però també ens basem en un precedent històric: la reedició de traduccions de Colette als Estats Units en la dècada dels setanta i els vuitanta, per iniciativa d'autores feministes de la segona onada, segons ha estat estudiat per Kathleen Antonioni (2011: 95-106).

A fi de comprovar la nostra hipòtesi hem establert un objectiu principal i set de secundaris. L'objectiu principal d'aquest treball és estudiar la recepció de l'obra de Colette a Catalunya al segle XX (1942-2000). Partim de l'accepció del terme "recepció" que la traductologia ha emprat per descriure el procés d'incorporació d'obres i autors forans a un determinat sistema literari, per mitjà de la traducció, tal com ho precisa Jordi Jané-Lligé a la seva "Anàlisi bibliogràfica dels estudis sobre la traducció i recepció literàries a Catalunya durant el franquisme" (2016: 267).

Així mateix, aquesta tesi també persegueix la consecució dels següents objectius específics:

1. Elaborar una taula que reuneixi la informació bibliogràfica disponible de totes les traduccions al català i castellà de les obres de narrativa de Colette, publicades a Catalunya al segle XX (1942-2000).

2. Contextualitzar històricament i sociològicament les traduccions que integren el nostre corpus d'estudi. Aquest objectiu engloba: l'estadi evolutiu en què es troba el sector editorial de la cultura receptora, el pes de la literatura traduïda, l'extensió de la llibertat de premsa i impremta, i el rol atribuït a les dones en cadascun dels períodes històrics en què hem dividit la tesi.

3. Identificar els editors, editores, traductors i traductores de Colette a Catalunya durant el període estudiat, així com les afinitats estètiques, polítiques i ideològiques que tenien amb l'autora. Analitzar els motius pels quals aquests agents culturals van iniciar els processos de traducció i publicació de les obres de Colette.

4. Estudiar els efectes de la censura durant el franquisme en la publicació de llibres que contenen narrativa traduïda de Colette. D'una banda, s'analitzen els expedients de censura administrativa de les obres seleccionades, consultats a l'Archivo General de la Administración (AGA), d'Alcalá de Henares. En aquest sentit, s'estudia l'impacte de l'aparell censor en la selecció d'obres que es publiquen, el seu format (edicions de consum o edicions pel públic reduït, la traducció íntegra o retallada, etc.) i els seus paratextos. D'altra banda, s'examinen els catàlegs paral·lels a l'*Índex de llibres prohibits* del Vaticà, publicats a l'Estat espanyol durant el franquisme i que classificaven les obres literàries en funció de la seva valoració moral i el públic autoritzat a llegir-les.

5. Analitzar els paratextos (pròlegs, títols, cobertes, il·lustracions, etc.) dels llibres que contenen narrativa traduïda de Colette seleccionats per a la nostra recerca, a fi d'esbrinar la visió de l'autora que ofereixen els segells editorials, traductors i traductores amb cada publicació.

6. Examinar les crítiques de les traduccions de Colette publicades a la premsa escrita a Catalunya al segle XX. En fer-ho, ens proposem revisar de quina manera afavorí la rebuda de les traduccions per part del públic lector, com també si posava en relleu la labor dels traductors i traductores de les obres.

7. Analitzar si el fet que Colette fos una dona escriptora, i les eleccions personals poc convencionals i subversives que feu al llarg de la seva vida, van afectar la seva recepció literària.

Metodologia

La traducción, entendida como ejercicio individual y colectivo, puede servir para resistir (y reorientar) los embates de la historia, la cultura, la discriminación, la desigualdad, el racismo, el sexismo, el odio, la (des)memoria. La traducción constituye, para los grupos humanos o los individuos en posición subordinada, un poderoso medio de representación, de afirmación de su identidad y, por tanto, de lucha por una igualdad efectiva.

José Santaemilia (2017: 2)

En virtut dels esmentats objectius hem plantejat un estudi transversal i interdisciplinari que inclou enfocaments de diversos àmbits de coneixement: els estudis de la traducció; la història de la traducció; la intersecció dels estudis de traducció i els estudis de gènere; els estudis sobre traducció i censura franquista; i el trinomi d'estudis sobre traducció, gènere i censura franquista. Tot seguit, sense la intenció d'oferir-ne un recorregut exhaustiu, referim, des d'una visió panoràmica, els autors, autores, treballs, teories i eines metodològiques que emmarquen la nostra investigació. Del primer àmbit de coneixement, ens valem de dos conceptes pioners sorgits en el marc dels estudis de la traducció, que han nodrit l'estudi de la recepció de la literatura traduïda: el polisistema d'Itamar Even-Zohar (1990), i les normes de traducció ("norms of translation") (Toury, 1995: 24) de Gideon Toury. Les aportacions teòriques i metodològiques dels esmentats acadèmics fonamenten, totalment o parcialment, una quantitat significativa de treballs teòrics o descriptius sobre recepció de literatura traduïda (vegeu, entre d'altres, Gallego Roca, 1994; Merino, 1994, 2008; Camps, 2002; Leiva Rojo, 2003; Camps Casals, 2013; Ortega Sáez, 2013; García González, 2005; Gutiérrez Lanza, 2015) i sobre censura franquista de traduccions (Merino, 2000, 2005, 2008; Pérez L. de Heredia, 2000, 2001, 2005; Merino i Rabadán, 2002; Merkle, 2002; Gómez Castro, 2017, 2018a, 2018b) a Catalunya i en el conjunt de l'Estat espanyol.

Partint de l'enfocament sistèmic d'Itamar Even-Zohar i d'un dels principis enunciats per Gideon Toury: "translations are facts of the culture which hosts them" (1995: 24), centrem la nostra anàlisi de la producció i recepció de les traduccions de

les obres de Colette en el sistema literari català en què s'originaren i hi identifiquem tres aspectes. Primer, els factors extralingüístics (socials, històrics, culturals, etc.), que influïren en aquest procés. Segon, la xarxa de subjectes agents amb determinats interessos i creences, involucrats en la producció i recepció de les obres traduïdes de l'autora francesa. Tercer, la funció que desenvoluparen les traduccions en el context de la dictadura franquista i en el postfranquisme.

Les tesis d'André Lefevere (1992*a*, 1992*b*, 1996), autor inscrit en el gir cultural dels estudis de la traducció (Bassnett, 1980 [1991]; Bassnett i Lefevere, 1992; Hermans, 1993, 1999; Vidal Claramonte, 1995 i Álvarez; Vidal Claramonte, 1996), també han estat fonamentals en la recerca en traducció, recepció i censura (Merkle, 2002; Cruces Colado, 2006; Ortega Sáez, 2013; Pérez L. de Heredia, 2013; Godayol i Taronna, 2018). Les seves aportacions teòriques al voltant de les relacions de poder, la ideologia i la manipulació indestriables de la producció traductològica, ens han permès estudiar, d'una banda, els interessos, els condicionaments ideològics, i les limitacions de la llibertat dels i les agents culturals —editorials, traductors i traductores, crítica literària i la censura administrativa del franquisme— involucrades en la recepció de Colette, per mitjà de la producció, promoció, suport, obstrucció o censura de les seves obres traduïdes, i de l'altra, el paper de la traducció i dels agents culturals en la canonització de les obres literàries de l'autora francesa.

En segon lloc, prenem eines metodològiques de l'àmbit de coneixement de la història de la traducció per abordar un altre dels eixos preeminents d'aquesta investigació: el paper dels traductors i traductores en la recepció de Colette. La seva figura ha estat un dels objectes d'estudi predilectes de la subdisciplina des que es van començar a definir els seus mètodes i models teòrics. Així ho estableix Anthony Pym a *Method in Translation History* (1992), una obra referent sobre la reflexió metodològica en història de la traducció. En paraules de l'autor: "Only through translators and their social entourage (clients, patrons, readers) can we try to understand why translations were produced in a particular historical time and place. To understand why translations happened, we have to look at the people involved" (1998: 9).

Per tal d'analitzar el paper dels traductors, traductores i altres agents culturals implicats en la recepció de Colette, ens servim dels mètodes multidisciplinaris i transversals per a l'estudi de la història de la traducció, desenvolupats en la publicació col·lectiva *Charting the Future of Translation History* (2006), editada sota la

coordinació de Georges Bastin i Paul Bandia. Ens recolzem principalment en dues de les eines metodològiques, perfilades amb posterioritat per Paul Bandia (2014) i Jeremy Munday (2014): la microhistòria (Ginzburg, 1993) i la (nova) història des de sota (Lyons, 2010). Les esmentades propostes es basen en una anàlisi i contextualització d'històries individuals extrapolables a la història col·lectiva, efectuades a partir d'un estudi intensiu de fonts documentals primàries i secundàries. Un dels fonaments de la seva aplicació és la prevenció contra els biaixos androcèntrics i etnocèntrics que sovint presenta la historiografia tradicional, de caràcter positivista, i l'atenció a les relacions de poder que intervenen en la producció traductològica. Recentment, l'emergència dels estudis de la posttraducció explorats en profunditat per Edwin Gentzler (2017) ha donat lloc al llibre *La traducción y la(s) historia(s). Nuevas vías para la investigación* (2018), signat per África Vidal Claramonte i prologat per Gentzler. A la llum de la posttraducció, la narrativa històrica contraresta l'afany homogeneïtzador de la història tradicional i es caracteritza per la provisionalitat: el text històric roman en un procés de composició i revisió permanent.

En tercer lloc, les teories i aportacions de la investigació abordada del binomi estudis de la traducció i estudis de gènere són un precedent d'aquest estudi i, per tant, indispensables en la base teòrica d'aquesta investigació. Partim de reflexions de les teòriques feministes pioneres, Lori Chamberlain (1988), Barbara Godard (1989), Luise von Flotow (1991, 1997), Françoise Massardier Kenney (1997) i Carol Maier (1998), al voltant dels paral·lelismes entre el rol subaltern de les dones respecte dels homes, i de la traducció en relació amb l'anomenada "literatura de creació", però també sobre el rol de les dones en la pràctica traductològica. Els seus plantejaments han motivat una recerca fructífera i diversificada en diverses línies d'investigació, en el conjunt de l'Estat espanyol (Godayol, 2000, 2013b, 2018b, 2019; Castro, 2008, 2009a, 2009b, 2011, 2013; Bengoechea, 2011, 2014; Brufau Alvira, 2011; Cerrato Rodríguez, 2017; Santaemilia, 2017; Riba, 2019; Castro i Spoturno, 2020).

Ha estat d'interès pertinent per a aquesta tesi, la historiografia de la traducció feminista, orientada a reivindicar les traduccions i la labor de les traductores en la història de la literatura, una de les fites d'aquesta investigació. A Catalunya, la condició doblement subalterna de les traductores catalanes ha originat una recerca productiva, emmarcada en els eixos nació, traducció i gènere. Dins d'aquesta línia d'investigació destaca l'aportació de Pilar Godayol (2006, 2007a, 2007b, 2008a,

2008*b*, 2010, 2011, 2020*b*) i Montserrat Bacardí i Pilar Godayol (2008, 2013, 2014, 2016). Els treballs citats ens han resultat essencials, entre altres aspectes, pel fet que han narrat la labor de recuperació de textos d'autoria femenina, duta a terme per dues de les traductores de Colette estudiades en aquesta tesi: Maria-Mercè Marçal i Helena Valentí. Així mateix, els esmentats treballs han reivindicat l'ús polític i ideològic que altres autores catalanes van donar a la traducció, amb la comesa de representar-se en la tradició literària com a dones i com a catalanes. També ens han resultat imprescindibles, en aquest sentit, les investigacions recents de Teresa Julio (2017, 2018*a*, 2019, 2021) al voltant de l'activitat traductològica de María Luz Morales, traductora d'un dels llibres de Colette inclosos en el nostre corpus d'estudi.

Per últim, pel que fa a l'estudi de la censura franquista, hem tingut en compte les obres de referència de Georgina Cisquella, José Luis Erviti i José Sorolla (1977) i Manuel L. Abellán (1980), en el conjunt de l'Estat espanyol, i de Maria Josepa Gallofré (1991*a*), Montserrat Bacardí (2012*a*) i Lara Estany (2019), en l'àmbit català, amb la finalitat d'entendre-hi el funcionament i els mecanismes que va adoptar a fi de controlar el món editorial, així com les polítiques aplicades en els diferents períodes en què va mantenir-se vigent. Els nombrosos estudis de cas que s'han desenvolupat a partir de l'anàlisi d'expedients de censura conservats a l'AGA també han permès treure a llum el control que els censors del règim van exercir sobre les obres d'autores estrangeres i/o protagonitzades per dones (vegeu, entre altres autores i autors, Godayol, 2013*a*, 2016*a*, 2016*b*, 2018*a*, 2018*b*, 2020*a*, 2020*b*; Gómez Castro, 2017, 2018*a*, 2018*b*; Riba i Sanmartí, 2017, 2018, 2020*a*, 2020*b*, 2021; Fernández Gil, 2018; Williams Camus, 2018; Zaragoza Ninet, Martínez Sierra, Cerezo i Richard, 2018). A banda de la censura oficial, va ser notable l'exercici de l'autocensura per part dels traductors i traductores, segons ha estat constatat per María Pérez L. de Heredia (2000, 2001, 2013); Cristina Gómez Castro (2017, 2018*a*); Pilar Somacarrera (2017); Carmen Camus Camus (2018); Marian Panchón Hidalgo (2018), i José Santaemilia (2018), entre d'altres.

També han resultat reveladores les troballes de Mireia Sopena (2013) pel que fa al perfil encara poc conegut dels censors del franquisme. L'acadèmica narra la trajectòria professional de vuit censors que van treballar al servei de l'aparell censor en els anys seixanta, dos dels quals van supervisar l'obra de Colette, i la manera com enfocaven els seus informes. Finalment, les aportacions pioneres de Caterina Riba i Carme Sanmartí (2017, 2018, 2020*a*, 2020*b*) sobre la censura moral ens resulten

indispensables, especialment, per a esbrinar la classificació moral que els catàlegs de publicacions que jutjaven les lectures d'acord amb el dogma catòlic van atorgar a les obres de Colette.

Aquest estudi sobre la recepció de Colette a Catalunya se centra en el segle XX (1942-2000). La publicació de *Sido* (1942), el primer llibre de narrativa de l'autora traduït a Catalunya, defineix el punt de partida del nostre estudi. La data s'inscriu en els primers anys de la dictadura franquista, un moment en què el règim ja controlava la cultura i la literatura catalana i del conjunt de l'Estat espanyol, per mitjà de la censura. Contràriament al punt de partida, l'altra frontera diacrònica situada l'any 2000 és merament simbòlica. La investigació sobre la recepció literària de Colette podria desbordar aquest límit temporal, atès que, ara com ara, encara se'n reediten algunes versions elaborades durant el segle XX i se'n retradueixen d'altres, si bé és cert que gairebé la totalitat de l'obra colettiana va ser traduïda a Catalunya en el marc temporal d'aquesta tesi. Amb tot, a fi de delimitar la nostra recerca, hem seleccionat un període prou representatiu per descriure i analitzar resultats concloents sobre la incorporació de Colette en el sistema literari català.

Partim del plantejament de Gideon Toury (1995), segons el qual les traduccions són fets de la cultura que les empara. D'acord amb aquesta aproximació, estudiem les traduccions literàries en el context històric i social en què es produeixen. Per aquest motiu, hem dividit la història de la recepció de l'obra literària traduïda de Colette en tres grans blocs, ordenats cronològicament i concebuts i estructurats d'una manera que ens permeten una comprensió més profunda i completa del nostre objecte d'estudi. El primer comença l'any 1942 amb la publicació de *Sido* per obra de l'editor Josep Janés i finalitza el 1961, l'any en què Germán Plaza, en possessió del fons editorial de Josep Janés, reedità l'esmentada traducció. El segon bloc arrenca el 1962, una data que coincideix amb la publicació de la novel·la *Gigi* (1962), inèdita fins aleshores, i amb l'entrada de Manuel Fraga Iribarne al Ministerio de Información y Turismo, i finalitza el 1974, l'any en què es reedita per últim cop el quart volum d'una col·lecció d'*Obras Completas* de l'autora, traduït per Guillermo Lledó, Domingo Pruna i Manuel Rossell. El tercer s'inicia el 1975, coincidint amb una reedició d'*El trigo verde*, en versió d'E. Piñas, per iniciativa de Plaza & Janés, i amb l'inici de la Transició democràtica, i acaba l'any 2000 amb la publicació de *Mis aprendizajes* (2000), traduïda per Domingo Pruna.

Catalunya és l'espai en què delimitem aquest estudi. És important d'assenyalar el

paper destacat de Barcelona i els seus voltants en aquesta comesa, atesa la seva capitalitat en l'edició, tant en català com en castellà, des del darrer quart del segle XIX. Amb tot, tenim en compte que algunes de les revistes tenen seu en altres ciutats catalanes fora de Barcelona, i la seva inclusió ens permet fer un estudi més acurat de la recepció crítica de Colette.

D'acord amb l'esmentada acotació espacial, s'ha dut a terme una compilació de dades bibliogràfiques sobre els llibres que contenen narrativa de Colette traduïda al català i al castellà, publicats a Catalunya al segle XX (1942-2000), a partir de bases de dades, directoris i catàlegs de biblioteques catalanes, especialment el catàleg de la Biblioteca de Catalunya (BC), el Catàleg Col·lectiu de les Universitats de Catalunya (CCUC), el catàleg de la Biblioteca Nacional de España (BNE), i les principals llibreries en línia, sobretot el portal Iberlibro (<http://www.iberlibro.com>), integrat dins la xarxa internacional de llibreries en línia AbeBooks. Aquesta cerca exhaustiva ens ha permès obtenir dades addicionals d'interès pertinent per a aquest estudi, com ara data i lloc de publicació, editorials, col·leccions, etc.

A partir d'aquesta recopilació de llibres traduïts de Colette, hem seleccionat un material prou extens i divers que ens permeti un estudi tan prou ampli i representatiu com factible de la recepció de l'autora. Explicitem que hem exclòs del nostre corpus d'estudi les adaptacions teatrals i cinematogràfiques d'obres de l'autora francesa autòctones o importades a Catalunya. D'altra banda, com que aquest treball pren la recepció de la narrativa traduïda de l'autora a Catalunya com a principal objecte d'estudi, hem seleccionat tots els llibres que inclouen narrativa de Colette traduïda al català publicats al segle XX. Pel que fa als llibres que inclouen narrativa de Colette traduïda al castellà, atès el seu volum ingent a partir de 1963, i atès que la majoria es traduïren i es publicaren per primera vegada en la dècada dels seixanta i en la primera meitat dels setanta, sota la dictadura franquista, n'hem seleccionat una mostra representativa que inclou: tots els llibres traduïts al castellà i publicats abans de 1963 i els llibres traduïts i publicats a partir de 1963 que tenen expedients de censura franquista a l'AGA i els informes de les quals contenen valoracions prolífiques delsensors sobre l'obra de Colette, sobre l'autora o bé, sobre els motius pels quals consideren que l'obra és o no publicable. Cal destacar que els informes d'obres de Colette que no contenen valoracions extenses són nombrosos.

Pel que fa al material documental consultat, afins a la proposta de Jeremy Munday (2014) per a l'estudi fidedigne i antiessencialista de la història de la

producció, publicació i censura administrativa de les traduccions al castellà i al català de Colette, hem consultat fonts primàries ("less overtly mediated testimonies") (Munday, 2014: 71-73) conservades en els següents arxius i biblioteques:⁶

- *Archivo General de la Administración (AGA)* (Alcalá de Henares). Els 226 expedients de censura de llibres traduïts de Colette a Catalunya que s'hi custodien contenen epístoles, oficis, informes i altres documents administratius que permeten reconstruir el recorregut de les obres dins dels engranatges de la censura. Mostren, en definitiva, els motius pels quals el règim va optar per no publicar els textos, o per publicar-los mutilats, així com els arguments amb què justificaren l'autorització d'altres. Per tant, aquests documents ofereixen un testimoni essencial per comprendre com operava la censura franquista amb l'escriptora.
- *Biblioteca de Catalunya* (Barcelona). Hi hem examinat el Subfons Plaza & Janés del fons editorial Penguin Random House (Plaza & Janés/ Grijalbo), i els fons personals respectius de les escriptores Maria-Mercè Marçal i Helena Valentí. El primer conté actes de constitució, contractes, comunicats interns i altres documents de gestió editorial de Plaza & Janés. Han estat particularment útils les fitxes de publicació de 30 obres traduïdes de Colette, elaborades a partir dels anys seixanta. Del segon hi hem recuperat un retall de premsa sobre Colette i sobre les seves obres traduïdes al castellà, conservat entre els retalls de premsa relacionats amb dones i literatura que la poeta i escriptora, Maria-Mercè Marçal, compilà. També hem descartat, per mitjà de la consulta dels materials de la seva producció traductològica, que hi hagi manuscrits o altres fonts primàries relatives a la traducció de *La femme cachée* (1924) de Colette, que Marçal dugué a terme. Del tercer, hem descartat que hi hagi al·lusions a Colette o al conte "Fin de route" de l'autora francesa que Valentí traduí, en els dietaris i llibretes de l'escriptora i traductora catalana escrits entre 1960 i 1990.
- *Arxiu Històric de Sabadell* (Sabadell). Hi hem consultat el fons personal de Joan Oliver i Sallarès, en què es custodien epístoles de l'escriptor i poeta

⁶ Referencio totes les fonts consultades sempre que procedeix, en el cos del text i en la bibliografia.

adreçades a Xavier Benguerel, en què ofereix detalls sobre la traducció dels *Set diàlegs de bèsties* de Colette, publicada l'any 1952.

- *Arxiu Històric de l'Ateneu Barcelonès* (Barcelona). D'aquest arxiu, hem consultat el Fons M. Luz Morales Godoy (1889-1980). Hi hem recuperat tres documents rellevants: tres fulls manuscrits que contenen anotacions sobre l'obra *Journal à rebours* (1941) de Colette, una primera edició del llibre *Ces plaisirs* (1932) de Colette, i una missiva que el també traductor de Colette, Joan Oliver, envià a Maria Luz Morales el 27 de juliol de 1937.

Altrament, hem rescatat informació rellevant sobre els segells editorials que publicaren Colette en els següents catàlegs, guies i bases de dades especialitzades de procedència heterogènia:

- *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) – EDI-RED* [en línia].
- Catàleg editorial d'hivern 1958-1959 de Josep Janés, cedit per la professora Jacqueline Hurtley.
- *Recull de catàlegs de llibreries i de llibreters de vell de Catalunya editats entre 1940 a 1975*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya.
- *Guía de editores y de librerías de España* (1961). Madrid: Instituto Nacional del Libro Español.

Pel que fa a l'estudi de la censura moral de les obres traduïdes de Colette seleccionades per a aquesta investigació, hem trobat informació pertinent en els següents catàlegs:

- *Guía bibliográfica 2003 ("Índex" del Opus Dei)* [en línia]. Aquesta és la versió més actual del catàleg de censura moral de l'Opus Dei. No ens ha estat possible esbrinar-ne la data inicial de creació, tot i que Agustina L. de los

Mozos,⁷ coordinadora d'Opuslibros.org, assenyala que probablement coincideix amb el febrer de 1966, la data en què es va suprimir l'*Index Librorum Prohibitorum* del Vaticà.

- LÁZARO, María (1944 [1966]) *Selección de libros. Juicio sobre más de 700 obras de actualidad*. Valencia: Biblioteca y documentación. Vol. 21, p. 156-157.
- LOUIS BETHLEEM, Abbé (1932) *Romans a lire et romans a proscrire*. Paris: Éditions de la revue des lectures, p. 105-107.
- SAGEHOMME, Georges. (1950) *Répertoire Alphabétique de 15.500 Auteurs avec 55.000 de leurs ouvrages (Romans, Récits et Pièces de Théâtre) Qualifiés quant à leur valeur morale*. Paris: Castemar, p. 136.

Per acabar, amb la finalitat d'analitzar la recepció crítica de l'obra narrativa traduïda de Colette a la premsa catalana hem cercat articles i ressenyes sobre els llibres traduïts de l'autora abordats en aquest estudi en les revistes literàries, setmanaris i diaris continguts en les següents hemeroteques i arxius digitalitzats:

- *ARCA: Arxiu de Revistes Catalanes Antiques* [en línia]. Barcelona: Biblioteca de Catalunya. Conté 424 publicacions periòdiques rellevants dins la cultura i la societat catalana, compreses entre el 1761 i el 2005. D'entre les publicacions, ens han resultat particularment útils els diaris *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos* (1879-1939), *La Veu de Catalunya: diari català d'avisos, notícies i anuncis* (1889-1937) i *La Publicitat* (1922-1939); les revistes *La Esquella de la Torratxa* (1872-1939), *La Catalunya: revista setmanal* (1907-1912), *La Revista: quaderns de publicació quinzenal* (1915-1936) i *D'ací i d'allà* (1918-1936); i els setmanaris *Mirador: setmanari de literatura, art i política* (1929-1937) i *Destino* (1937-1985).
- *Hemeroteca. Hiperenciclopèdia Històrica d'Esquerra Republicana de*

⁷ Correu electrònic d'Agustina L. de los Mozos a Keren Manzano, 15 de juliol de 2020.

Catalunya [en línia]. Aplega 101 publicacions periòdiques històriques d'orientació política esquerrana. Han estat particularment rellevants els setmanaris *L'Opinió* (1928-1934), *El Crit* (1932), la revista *La Humanitat* (1931-1939), i el diari *Última Hora* (1935-1938).

- *Prensa digitalitzada* [en línia]. Girona: Servei de Gestió Documental, Arxius i Publicacions; Ajuntament de Girona. N'han resultat particularment útils el diari *Avui* (1976-2011), *El Punt* (1978-2011) i el setmanari *Presència* (1965-2017).
- *Hemeroteca*. LaVanguardia.com – Noticias, actualidad y última hora en Catalunya, España y el mundo [en línia]. Barcelona: Godó.

No descartem que el buidatge d'altres mitjans permeti obtenir resultats complementaris. Pel que fa a l'abast de la repercussió comercial de les traduccions, l'absència de dades de vendes conjuntament amb la inexistència o precarietat dels fons editorials, obstaculitza l'elaboració d'hipòtesis dins d'uns marges plausibles de seguretat. Amb la finalitat de pal·liar aquesta mancança, hem pres el nombre de reedicions i retraduccions com a indicador.

Organització dels continguts

Aquesta tesi s'estructura en dues parts. La primera, "Qüestions preliminars" es dedica al marc teòric i a la vida i obra de Colette. La segona, "La recepció de Colette a Catalunya", se centra en la presentació, descripció i anàlisi de la recepció de les obres seleccionades de l'autora d'entre les traduccions publicades entre 1942 i el 2000. Per acabar, s'inclouen les conclusions de la investigació i la bibliografia.

La primera part, "Qüestions preliminars", conté el marc teòric i s'organitza en dos capítols: "Aproximacions teòriques: traducció, recepció i censura franquista" i "Colette: vida i obra". El primer capítol de la primera part ofereix una revisió dels fonaments teòrics de què parteix aquesta investigació. En la primera secció del primer capítol, "Estudis de la traducció: enfocaments teòrics i metodològics per a l'estudi de

la recepció literària", revisem les teories i conceptes d'Itamar Even-Zohar, Gideon Toury, André Lefevere i Susan Bassnett, sorgides en el marc dels estudis de la traducció i discutides per acadèmics i acadèmiques vinculades amb l'escola de la manipulació o el gir cultural en els estudis de la traducció, com ara Theo Hermans, Edwin Gentzler o África Vidal Claramonte, entre d'altres. En la segona secció del primer capítol fem una revisió de les obres referents en l'estudi de la història de la traducció a Catalunya i en el conjunt de l'Estat espanyol, i de les noves propostes d'investigació historiogràfica de la traducció explorades per Sergia Adamo, Paul Bandia, Georges Bastin, Jean Delisle, Lieven D'Hulst, Jeremy Munday, África Vidal Claramonte i Judith Woodsworth, entre altres autors i autores.

En la tercera secció del primer capítol, "Gènere i traducció de textos literaris", repassem breument els orígens de la relació entre la traducció literària i els estudis de gènere al Canadà, les bases teòriques assentades per les traductores pioneres en aquest corrent i les estratègies principals de la traducció feminista. Resseguiu les característiques principals d'aquesta intersecció, a partir de les reflexions de les teòriques pioneres i traductores, Luise von Flotow, Barbara Godard, Sherry Simon, etc., les quals posen en relleu el caràcter polític i ideològic de la traducció i, en conseqüència, advoquen per una pràctica traductològica conscient dels biaixos androcèntrics i patriarcals. També repassem els principals àmbits d'estudi que han sorgit d'aquesta intersecció, organitzats en les següents àrees temàtiques rellevants per emmarcar aquesta tesi: la recuperació d'autores i traductores oblidades pels discursos dominants, la traducció i recepció de textos feministes forans, la recuperació de materials paratextuals elaborats per traductores, l'anàlisi crítica de traduccions de textos feministes i l'anàlisi de paratexts d'obres feministes traduïdes.

En la quarta secció del primer capítol, "La traducció i la censura franquista" fem una revisió bibliogràfica de publicacions rellevants i actuals pel que fa a la censura franquista de narrativa traduïda en el context català i a l'Estat espanyol. Per mitjà d'autors i autores com Manuel Abellán, Montserrat Bacardí, Jordi Cornellà-Detrell, Lara Estany, Maria Josepa Gallofré, Pilar Godayol, Cristina Gómez Castro, Jordi Jané-Lligé, Fernando Larraz, María L. Pérez de Heredia i Francesc Vallverdú, entre d'altres, expliquem el fenomen de la censura franquista, ideològica i idiomàtica, una qüestió que considerem fonamental per a conèixer com funcionava l'aparell censor del franquisme: com es va establir? Quins objectius i funcions tenia? Com es regulava jurídicament? Quin perfil tenien els censors? Quin procediment administratiu calia

seguir per sol·licitar la publicació de narrativa? Quins criteris van aplicar els censors en diferents etapes de la censura? Mantenint-nos afins a les troballes de Caterina Riba i Carme Sanmartí, també argumentem diverses formes amb què es manifestà la influència de l'Església i de la doctrina catòlica en la censura franquista i la seva contribució a l'hora de definir els seus límits morals i ètics i els seus tabús. En destaquem la influència de la censura moral, abordat per les esmentades autores.

La quinta i última secció del primer capítol, "Gènere, traducció i censura franquista", inclou un estat de la qüestió dels estudis de cas i de conjunt més pertinents, vertebrats en els eixos "censura", "gènere" i "traducció" que s'han dut a terme a l'Estat espanyol. El conjunt d'aquests treballs ha posat en evidència l'estricta vigilància a què l'aparell censor del franquisme va sotmetre les obres d'autores foranes, així com la importació de llibres feministes o que oferissin les representacions liberals de les dones i de la sexualitat que es van estendre en alguns països d'Europa, sobretot a França, el país natal de Colette i el lloc on va elaborar tota la seva producció literària. Algunes de les investigacions feministes en matèria de censura franquista també revelen els efectes implacables de l'autocensura, aplicada per part dels traductors i traductores en versions en les quals els subjectes del discurs sexual són les dones, com és el cas de les obres de Colette.

Finalment, el segon capítol de la primera part, "Colette: vida i obra", inclou un apunt biogràfic de l'autora i una panoràmica de la seva producció literària. També destaquem la consagració de l'autora a França, discutim la relació complexa que va mantenir amb el feminisme, i abordem les aproximacions feministes i LGTBI+ a la seva obra en els anys setanta, en l'àmbit acadèmic occidental. En aquest apartat resseguim la reivindicació de Colette com a autora feminista, des de l'anàlisi de Simone de Beauvoir en el clàssic feminista occidental *Le deuxième sexe* (1949) fins a la popularització i reconeixement de l'autora des del feminisme durant el Moviment d'Alliberament de les Dones que va desfermar-se als Estats Units a finals dels seixanta i fins als vuitanta. La lectura feminista de Colette i de la seva obra va arribar fins a l'acadèmia des d'on s'ha comparat l'autora amb altres escriptores reivindicades des dels estudis de gènere, com ara Georges Sand, Virginia Woolf o Katherine Mansfield. Cloem el capítol amb una síntesi de les interpretacions amb mirada feminista de les obres colettianes que han estimulat la investigació, arran de la representació de personatges femenins que transgredeixen els mandats patriarcals de gènere, del tractament de temes estigmatitzats i de les representacions no normatives

de la sexualitat. També fem una panoràmica dels temes més recurrents de la seva obra.

La segona part de la tesi, "La recepció de Colette a Catalunya", es dedica a la presentació, descripció i anàlisi de la recepció de les obres seleccionades de l'autora d'entre els llibres de narrativa que contenen traduccions al català i al castellà de Colette, publicats entre 1942 i el 2000. En el primer capítol, "Els antecedents", presentem els primers llibres de Colette traduïts en castellà, deu novel·les publicades a Madrid i a Segòvia durant el primer terç del segle XX, i resseguim la recepció de l'autora a la premsa catalana durant aquest període històric. També hi consignem tres traduccions parcials de Colette en llengua catalana que van veure la llum a la revista *D'Aci i d'Allà* (1924-1936), dirigida per l'escriptor i periodista català, Carles Soldevila.

Al segon capítol de la segona part, "Les primeres traduccions de Colette a Catalunya (1942-1961)", presentem, descrivim i analitzem la recepció i la censura de les tres primeres obres traduïdes de Colette al català i al castellà publicades a Catalunya: *Sido* (1942), *La casa de Claudine* (1943) i els *Set diàlegs de bèsties* (1952). D'entrada, oferim una mirada panoràmica de l'estadi evolutiu en què es troba el sector editorial a Catalunya, el pes que hi té la literatura traduïda, les polítiques de la censura franquista, i el rol atribuït a les dones, amb l'objectiu de contextualitzar històricament i sociològicament les traduccions que integren el nostre corpus d'estudi. Seguidament, abordem el projecte editorial cosmopolita de Josep Janés, editor de *Sido*, i la seva aportació històrica a la literatura —sobretot traduïda— en la postguerra; l'activitat editorial selecta i estèticament acurada d'Ediciones Mediterráneas, editora de *La casa de Claudina*, i el compromís polític amb la restitució de la llengua i la literatura catalana d'Edicions Aymà, l'editorial responsable dels *Set diàlegs de bèsties*. També repassem les afinitats estètiques, polítiques i ideològiques que els traductors de les esmentades obres comparteixen amb l'autora. Per acabar, analitzem els expedients de censura de *Sido*, *La casa de Claudina* i *Set diàlegs de bèsties*, i n'examinem la recepció crítica a la premsa catalana.

El tercer capítol de la segona part, "Colette, autora clàssica en bibliofília i en butxaca (1962-1974)", correspon a la recepció i la censura de quatre llibres traduïts de Colette en una etapa d'expansió econòmica i d'obertura internacional del règim: *Gigi* (1962), en versió d'E. Piñas, les *Obras Completas* (1963-1968) de l'autora, traduïdes per E. Piñas, Ramón Hernández —pseudònim de Ramon Folch i Camarasa—, Domingo Pruna, Guillermo Lledó i Manuel Rossell; *La ingenua libertina* (1963), en versió d'E. Piñas, i *El blat tendre* (1964), traducció a càrrec de Ramon Folch i

Camarasa. Tot seguint l'estructura anterior, tractem la significativa aportació de Plaza & Janés, l'editorial encarregada de publicar tots quatre llibres, a la difusió de l'autora a Catalunya i les dificultats que va haver d'enfrontar per obtenir les autoritzacions respectives de la censura. També presentem la producció traductològica dels traductors de les esmentades obres.

Finalment, en el quart capítol de la segona part, "Colette, recuperada (1975-2000)", resseguim la recepció dels tres últims llibres que contenen traduccions de narrativa de Colette al català durant l'expansió del sector editorial a Catalunya, i en plena efervescència del moviment feminista que es desfermà amb la Transició democràtica: el conte adreçat al públic infantil *Els animals i la tortuga* (1984), traduït per Miquel Martines i publicat per Argos Vergara; el recull de relats breus *La dona amagada* (1985), anostrat per Maria-Mercè Marçal i publicat pel segell independent Edicions del Mall; i l'antologia de dones viatgeres, *Viatges indiscrets* (1990), traduïda per Helena Valentí i publicada per Edicions de l'Eixample, en què apareix el conte "El final del viatge", de Colette. En les diverses seccions en què se subdivideix aquest capítol, estudiem la inclusió singular de Colette en una col·lecció pionera de literatura infantil en català, basc, gallec i castellà; l'encaix de l'autora en el projecte polític feminista i nacionalista de Maria-Mercè Marçal, i la seva presència en un volum antològic de dones escriptores, traduït al català. També hi presentem sis retraduccions d'obres de Colette publicades durant aquest últim període del segle XX. Aquest treball es completa amb les conclusions generals del nostre estudi i la bibliografia ordenada per seccions.

1

Aproximacions teòriques: traducció, recepció i censura franquista

Translations are not made in a vacuum. Translators function in a given culture at a given time.

André Lefevere (1992*b*: 14)

La traducció, com bé assenyala André Lefevere en la cita que obre aquest apartat, és una activitat travessada per les circumstàncies socioculturals i històriques de la cultura en què es produeix. Per tant, tot el procés d'elaboració del text traduït, des del moment de l'elecció de l'obra de què partirà, implica un seguit de consideracions extratextuals: socials, literàries, ideològiques, etc. Iniciem aquesta investigació la recepció i la censura de Colette amb una revisió de diverses teories que han estudiat la traducció en el marc d'un sistema literari, cultural i històric, i que han proveït instruments teòrics i metodològics per estudiar els factors que influeixen la recepció literària de textos estrangers traduïts. Completem les esmentades nocions amb noves propostes sorgides des de la historiografia per a l'estudi de la història de les traduccions, que també han incorporat les variables d'ideologia, poder i cultura. Seguidament, fem un apunt sobre les aproximacions a la traducció des dels estudis de gènere, que també vinculen la pràctica traductològica a un context polític i ideològic, i oferim una visió panoràmica de les línies d'estudi que han sorgit d'aquesta intersecció i que han estat pertinents per a aquesta tesi. Per acabar, explorem el fenomen de la censura franquista i discutim estudis recents que han analitzat l'actuació de l'aparell censor del franquisme amb els textos d'autoria femenina, feminista i protagonitzats per dones.

1.1 ESTUDIS DE LA TRADUCCIÓ: ENFOCAMENTS TEÒRICS I METODOLÒGICS PER A L'ESTUDI DE LA RECEPCIÓ LITERÀRIA

Hans Robert Jauss assenta les bases per a una sistematització teòrica i metodològica de la recepció literària a partir de la conferència inaugural "Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft" (La història de la literatura com a provocació de la ciència literària), que pronuncia a la Universitat de Constança, el 13 d'abril de 1967 (Acosta Gómez, 1989: 15). Atès que el mètode formalista d'anàlisi de l'obra li resulta insuficient perquè obvia les condicions socials i les conseqüències històriques de l'art (Rodríguez, 2000: 1), l'autor proposa una nova metodologia per a l'escriptura de la història literària. El canvi de mètode es recolza en un reemplaçament revolucionari de l'objecte d'estudi: la persona receptora —lectora— de l'obra es converteix en el punt de partida de l'anàlisi, comprensió i interpretació de l'obra literària, en detriment del text o l'autor (Acosta Gómez, 1989: 16; Guzmán, 1995: 15; Hernández-Santaolalla, 2010: 198), els quals deixen de considerar-se fonts objectives de coneixement.

Aquest plantejament atorga a la persona que llegeix una funció en el procés de constitució de l'obra (Acosta Gómez, 1989: 17; Guzmán, 1995: 15). Segons Luis Acosta Gómez (1989: 17-21), el rol assignat al lector o lectora constitueix un dels principis fonamentals del nou corrent teòric de la recepció literària. A *El lector y la obra: teoría de la recepción literaria* (1989), Acosta Gómez n'afegeix quatre més. Primer, el fet que el text literari es concep com a mitjà de comunicació i, per tant, integra els elements que participen en qualsevol procés comunicatiu. Acosta Gómez (1989: 17) n'esmenta tres: l'autor o autora que és qui emet el senyal, l'obra que conté el missatge, i el lector o lectora que rep i interpreta la informació.

Segon, el fet que el text literari es concep com un fenomen històric, atès que la recepció es produeix en un context històric determinat i té una funció social. Ultra això, s'entén que la persona que llegeix construeix la història de l'obra, per mitjà de l'elecció de textos literaris, de la seva experiència de lectura i dels judicis que emet sobre el text, entre altres aspectes. Tercer, el fet que l'estudi de la recepció inclou aspectes sociològics comprovables de l'obra com ara la reacció dels mitjans de comunicació, del públic lector o d'altres grups socials, en un moment històric

determinat. I per últim, el fet que s'entén que el significat del text literari és variable i que depèn del context sociohistòric en què el lector o lectora es troba immersa.

Enunciades les consideracions preliminars sobre la noció de recepció literària tal com l'entendem avui dia, abordem les teories i els conceptes que han nodrit l'estudi de la recepció de literatura traduïda en els territoris espanyol, català i basc (vegeu, entre d'altres, Gallego Roca, 1994; Merino, 1994, 2008; Camps, 1996, 2002; Carbonell, 1999; Leiva Rojo, 2003; García González, 2005; Bandín Fuertes, 2007; Camps Casals, 2013 i Stasiakiewicz, 2017). Assentar aquesta base teòrica és indispensable per a poder emmarcar el nostre projecte: construir una narrativa històrica de la recepció de les obres de narrativa traduïdes de Colette a Catalunya al segle XX.

1.1.1 El polisistema

Una de les propostes que més ha influït en els estudis de traducció i en els estudis de recepció de literatura traduïda és la teoria del polisistema enunciada pel lingüista israelià, Itamar Even-Zohar, en una sèrie d'articles aplegats en el volum *Papers in Historical Poetics* (1979). Així ho constata l'abundància de treballs teòrics i pràctics basats totalment o parcialment en aquest paradigma, tant en el camp dels estudis de traducció,⁸ com en el dels estudis de recepció de literatura traduïda.⁹

Even-Zohar desenvolupa nocions i conceptes enunciats pels formalistes russos dels anys vint i de l'estructuralisme de l'Escola de Praga amb l'objectiu d'obtenir una eina metodològica que permeti descobrir, a partir de la recopilació, descripció i anàlisi de dades, la funció dels textos literaris dins d'una determinada cultura i els principis subjacents al fenomen de la traducció (Camps, 2002: 13). A diferència dels tradicionals models d'investigació prescriptius proposats per les primeres teories lingüístiques, sincròniques i enfocades en els textos, la hipòtesi del polisistema parteix del supòsit que el text literari no és un fenomen aïllat, sinó que es troba immers en una multitud de relacions intertextuals dins d'una determinada cultura, que el lingüista denomina polisistema i que descriu com "a multiple system, a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are

⁸ Vegeu: Toury; 1981, 1995; Lefevre, 1992a, 1992b; Gentzler, 1993; Vidal Claramonte, 1995; Carbonell, 1999; Hermans, 1999; Tymoczko, 2003; Álvarez i Vidal Claramonte, 2006; Merino, 1994; 2008; Córdoba Serrano, 2010, entre d'altres.

⁹ Vegeu: Gallego Roca, 1994; Parcerisas; 1994, 2009; Camps, 1996; 2002; Leiva Rojo, 2003; García González, 2005; Camps Casals, 2013; Vilardell Domènech, 2013 i Stasiakiewicz, 2017, entre d'altres.

interdependent" (Even-Zohar, 1990: 11).

L'estudi dels textos en funció de les relacions complexes que mantenen en el conglomerat del polisistema, permet descobrir sistemes literaris o gèneres, desatesos pels models emprats tradicionalment. En termes de l'acadèmic israelià, això implica que

[...] literature for children would not be considered a phenomenon *sui generis*, but related to literature for adults; translated literature would not be disconnected from original literature; mass literary production (thrillers, sentimental novels, etc.) would not simply be dismissed as "non-literature" in order to evade the recognition of its mutual dependence with "individual" literature (cursiva a l'original, Even-Zohar, 1990: 13).

Per tant, el lingüista eleva la literatura traduïda a la categoria de sistema literari, dins del polisistema i, a partir d'aquest nou enfocament, s'ofereix un marc perquè la literatura traduïda pugui ser estudiada en relació amb el context social, cultural, literari i històric de la cultura receptora que l'origina (Hermans, 1999: 33). La introducció del component històric en els estudis de la traducció significa una aportació substancial per a la disciplina, atès que la deslliura del constrenyiment que ha limitat tradicionalment els models estàtics i prescriptius de les teories prèvies. En paraules de Gentzler:

With the incorporation of the historical horizon, Polysystem theorists change the perspective which has governed traditional translation theory and begin to address a whole new series of questions. Not only are translations and interliterary connections between cultures more adequately described, but intraliterary relations within the structure of a given cultural system and actual literary and linguistic evolution are also made visible by means of the study of translated texts. (1993: 108)

Pel que fa a investigacions sobre la recepció literària de textos traduïts, com la que presentem en aquesta tesi, aplicar el concepte del polisistema posa en relleu la importància d'estudiar la traducció en l'evolució de la cultura receptora i de fer-se preguntes sobre la selecció del text traduït, la qual es regeix per les condicions socio-literàries del sistema receptor, o la funció que el text traduït desenvolupa en un determinat lloc i en un determinat moment històric. En aquest sentit, Susan Bassnet (1996: 13) ha afirmat que un dels punts forts del paradigma és el rol central que el teòric israelià atorga a la traducció en la transformació del polisistema literari.

Prèviament a l'enfocament sistèmic, la literatura traduïda s'havia estudiat com un producte derivatiu i complementari en el marc dels estudis literaris de les literatures receptores (Vidal Claramonte, 1995: 68; Bassnett, 1996: 12). Per contra, Even-Zohar considera la literatura traduïda no solament com un sistema integral amb les seves pròpies característiques i models dins del polisistema literari, sinó també com el sistema més actiu (Even-Zohar, 1990: 46) pel seu rol en la transformació de la literatura receptora.

El potencial transformador que la traducció pot desenvolupar en la literatura receptora està estretament vinculat amb el fenomen de la "interferència literària", o dit altrament, el traspassament d'elements entre polisistemes diferents o bé entre subsistemes d'un mateix polisistema. L'acadèmic defineix aquest procés com "a relation(ship) between literatures, whereby a certain literature A (a source literature) may become a source of direct or indirect loans for another literature B (a target literature)" (Even-Zohar, 1990: 54). Els préstecs directes o indirectes que es produeixen entre dues literatures per mitjà de la traducció, permeten substituir models literaris obsolets d'un sistema per altres d'innovadors, però el contingut d'aquests préstecs també poden ser altres elements:

Through the foreign works, features (both principles and elements) are introduced into the home literature which did not exist there before. These include possibly not only new models of reality to replace the old and established ones that are no longer effective, but a whole range of other features as well, such as a new (poetic) language, or compositional patterns and techniques. (Even-Zohar, 1990: 47)

L'enfocament sistèmic ofereix un marc per a investigar el rol de la traducció dins la literatura d'acollida, un fet que significa una aportació a la recerca sobre recepció literària de textos traduïts. Segons Even-Zohar, el polisistema receptor pot utilitzar la literatura traduïda per a potenciar la seva literatura en tres situacions que depenen de les condicions que envolten la seva producció en la cultura receptora (Even-Zohar, 1990: 47). Primer, quan una literatura és "jove" i encara es troba en procés d'establir-se. En aquest cas, la traducció de textos forans contribueix a la difusió del llenguatge d'una literatura "jove" en tants tipus diferents d'escriptura com sigui possible, de manera immediata. Segon, quan una literatura és "perifèrica" —dins d'una jerarquia literària més gran—, o bé "dèbil" o ambdues, i està exempta de recursos suficients per

a innovar o produir tants textos com altres literatures més grans. I tercer, quan una literatura travessa una crisi, es troba en un punt d'inflexió o té "buits literaris". En aquest cas, la traducció representa una font de repertoris innovadors que poden introduir-se en el sistema literari.¹⁰

Aquest tercer plantejament és particularment escaient per a aquest estudi, atès que pot ser aplicat al context en què es van produir bona part de les traduccions de Colette que van publicar-se a Catalunya en el segle XX i que s'estudien en la present tesi. La dictadura franquista va suposar, com veurem més endavant, un buit literari a Catalunya a causa de l'exili d'intel·lectuals i de la censura de les publicacions en català. Així que la censura va afluixar el veto al llibre català, va haver-hi un augment substancial de traduccions catalanes publicades (Bacardí, 2012a; Vallverdú, 2013; Cornellà-Detrell, 2016), que van servir per a suplir la carència de producció literària autòctona. En aquest context, les traduccions van permetre introduir nous temes, nous models literaris o idees foranes al sistema literari català, tal com s'ha demostrat i documentat àmpliament (vegeu, entre altres autors i autores, Bacardí, 1998, 2012a, 2013, 2015a, 2015b; Sellent Arús, 1998; Gibert, 2001, 2009; Godayol, 2006, 2007a, 2016a; 2017a, 2020b; Parcerisas, 2009; Bartrina, 2012).

1.1.2 Les normes de traducció

El desenvolupament de la hipòtesi del polisistema va generar noves teories i conceptes aplicables a l'estudi de la recepció literària de textos traduïts. Una de les aportacions rellevants als estudis de la recepció de literatura traduïda (Gallego Roca, 1994: 54; Leiva Rojo, 2003: 62) i, per tant, a la base teòrica d'aquesta tesi, és el concepte de normes de traducció ("norms of translation") (1995: 24) encunyat per l'acadèmic de la Universitat de Tel-Aviv, Gideon Toury, i la metodologia descriptiva d'anàlisi que proposa, a fi d'identificar les normes de traducció i formular hipòtesis sobre les decisions que les persones que tradueixen prenen en el procés de traslladar una obra d'una llengua a una altra.

Les aportacions de Toury s'inscriuen en el paradigma dels estudis descriptius de la traducció que s'havien desenvolupat en el marc dels estudis de la traducció a

¹⁰ Aquesta classificació ha estat rebutjada per estudiosos i estudioses dins de la disciplina dels estudis de la traducció, com ara Susan Bassnett o Theo Hermans, els quals critiquen que els criteris definits per Even-Zohar a fi de diagnosticar si una literatura és dèbil o perifèrica són imprecisos (Leiva Rojo, 2003: 62). Edwin Gentzler, per la seva part, argumenta que, a vegades, una cultura "dèbil" pot influir en una de "força" per mitjà de la traducció (1996).

principis dels anys setanta de la mà del traductor neerlandès, James S. Holmes. El torsimany va advocar per la instauració dels estudis de la traducció com a disciplina independent al llibre *The Name and Nature of Translation Studies* (1972), i va dividir-la en tres branques que mantenen una relació dialèctica: la branca teòrica, la branca descriptiva i la branca aplicada. La branca descriptiva resta en el centre de la disciplina, atès que s'ocupa de descriure els fenòmens traductològics per mitjà de la recollida, l'anàlisi i la sistematització de dades empíriques a partir de les quals es puguin abordar els estudis aplicats i teòrics (Hurtado Albir, 1996: 152).

Gideon Toury, investigador coetani de Holmes i pioner, també, dels estudis de la traducció, assevera que les persones que tradueixen no treballen en situacions abstractes, sinó que resten subjectes a certs valors o idees generals —normes—, que predominen en el context sociohistòric del sistema literari receptor i de les quals depèn l'acceptació o rebuig del seu treball. En virtut d'aquesta premissa, l'acadèmic afirma que les traduccions són "facts of target cultures; on occasion facts of a special status, sometimes even constituting identifiable (sub)systems of their own, but of the target culture in any event" (Toury, 1995: 29).

A partir d'aquest plantejament, Toury desafia la noció que la traducció és una activitat neutra. Per a l'acadèmic, la traducció és una activitat destinada a servir un o múltiples propòsits i necessitats específiques en el marc d'una comunitat. En les seves paraules:

Translating as a teleological activity *par excellence* is to a large extent conditioned by the goals it is designed to serve, and these goals are set in, and by, the prospective receptor system(s). Consequently, translators operate first and foremost in the interest of the culture *into* which they are translating, and not in the interest of the source text, let alone the source culture. (cursiva a l'original, Toury, 1985: 18-19)

D'aquest enfocament es deriva la següent aportació fonamental per a la investigació històrica de la traducció: si el text traduït és un fet cultural i històric de la cultura receptora i està condicionat per determinats valors o idees que predominen en el context sociohistòric del sistema literari en què s'origina, l'estudi de la traducció implica identificar i descriure aquests factors. Amb l'objectiu de descobrir el sistema de normes que regula l'activitat dels traductors i traductores en un polisistema

determinat, Toury elabora una metodologia d'anàlisi del text traduït. El procediment comprèn tres fases.

La primera es focalitza en l'estudi de la rellevància i acceptació del text terminal dins del polisistema literari receptor i dels sistemes i els subsistemes que en formen part. La segona se centra en la comparació del text terminal amb el text d'origen, amb la finalitat d'identificar les regularitats de comportament en el procés de traducció que es produeixen en una situació sociocultural determinada, de l'altra. L'última fase consisteix a extreure conclusions i formular hipòtesis sobre les normes que operen a la cultura receptora, per tal d'orientar les persones que tradueixen en els processos de traducció futurs.

La metodologia descriptiva de Toury s'ha considerat innovadora (Malmkjær, 2013: 32) i rellevant (Carbonell, 1999: 194), entre altres aspectes, perquè constitueix una eina per a identificar constreyniments socioculturals als quals les traduccions d'una època determinada resten subjectes o si es volen detectar les anomalies — possibles subversions de les normes— que presenten els textos. A pesar que la proposta analítica de Toury focalitza gran part de la seva atenció en el text traduït, la seva teoria brinda la possibilitat de pensar la traducció literària com a un fenomen que depèn de les forces històriques i de la xarxa semiòtica que constitueix la cultura (Gentzler, 1993: 129). D'altra banda, la noció de norma segons Toury posa el focus en les realitats socials que, com bé assenyala Théo Hermans (1993: 77-82), involucren una xarxa de subjectes agents amb determinats interessos i creences ideològiques, així com determinades relacions de poder que operen en una comunitat, una qüestió sobre la qual aprofundiran, posteriorment, els i les acadèmiques del gir cultural en els estudis de la traducció. D'acord amb tots dos plantejaments, aquesta tesi investiga la història de les traduccions literàries de Colette a Catalunya en el context històric i social en què es produïren, i estudia la xarxa d'agents culturals que impulsaren les traduccions de l'autora i en els seus interessos.

1.1.3 El gir cultural als estudis de la traducció

A partir dels anys noranta, un grup d'acadèmics i acadèmiques dels estudis de la traducció batejat amb el nom d'escola de la manipulació,¹¹ arran de la publicació del llibre *The Manipulation of Literature* (1985), amplien i reorienten les teories i

¹¹ Vegeu Bassnett, 1980 [1991], 1996; Bassnett i Lefevere, 1992; Hermans, 1999; Lefevere, 1992*b*; 1996; Tymoczko, 1999, 2003, entre d'altres.

aportacions dels acadèmics israelians en matèria de traducció i recepció de traduccions. La característica principal d'aquesta nova corrent denominada gir cultural és l'adopció, per part de la traductologia, de criteris per a l'estudi traductològic més propers als estudis culturals, més socials i ideològics, i amb un major èmfasi en tres aspectes rellevants per descriure, amb tota la seva complexitat, els processos de recepció de les obres literàries traduïdes, un objectiu que ens proposem amb la present tesi.

Primer, el rol actiu de la persona que tradueix un text circumscrit a un context històric i cultural (Bassnett, 1996: 21; Hermans, 1999: 96). Segon, l'observació que les traduccions concentren una determinada ideologia (Lefevere, 1992a: 59; Vidal Claramonte, 1995: 75). I tercer, la concepció que la traducció reflecteix les relacions de poder asimètriques i els mecanismes de control que dominen un determinat context cultural (Bassnett, 1996: 21). D'acord amb els anteriors plantejaments, els teòrics i teòriques que participen en aquest corrent impulsada per la britànica, Susan Bassnett, i el belga, André Lefevere (1992a), examinen les institucions de prestigi i de poder que actuen en una cultura, així com la seva influència en la traducció literària, a favor de determinades ideologies.

Segons els referits acadèmics, les traduccions no es duen a terme en el buit, sinó que funcionen en una cultura i en un temps determinat. La manera com els traductors i traductores interpreten la seva cultura influeix en la seva activitat traductològica. En aquest sentit, considerem il·lustrativa la metàfora anatòmica emprada per Bassnett: "Language, then, is the heart within the body of culture, and it is the interaction between the two that results in the continuation of life-energy. In the same way that the surgeon, operating on the heart, cannot neglect the body that surrounds it, so the translator treats the text in isolation from the culture at his peril" (1991: 14). Román Álvarez i África Vidal Claramonte (1996: 5) al seu torn, afirmen que darrere de cadascuna de les eleccions que pren la persona que tradueix en el procés traductològic, hi ha un acte voluntari que revela la seva història, el seu context sociopolític i, per tant, la seva cultura.

En la mesura que el traductor està condicionat socialment i ideològicament per un context històric en què operen condicionaments i restriccions, la traducció no és mai una activitat neutra. La manipulació és indestriable del procés de traducció. Amb la comesa d'evidenciar la manipulació intrínseca a l'acte de produir qualsevol text a partir d'un altre, els acadèmics empen el terme "reescriptura". Una definició prou

exhaustiva del concepte es troba a la introducció amb què els autors encapçalen el volum *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* (1992), de Susan Bassnett i André Lefevere. D'acord amb el seu plantejament:

Translation is, of course, a rewriting of an original text. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way. Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power, and in its positive aspect can help in the evolution of literature and society. Rewritings can introduce new concepts, new genres, new devices, and the history of translation is the history also of literary innovation, of the shaping power of one culture upon another. But rewriting can also repress innovation, distort and contain, and in an age of ever increasing manipulation of all kinds, the study of the manipulative processes of literature as exemplified by translation can help us towards a greater awareness of the world in which we live. (Bassnett i Lefevere, 1992: 7)

En vista de les paraules dels investigadors, el terme reescriptura representa una ampliació del concepte de traducció. Lefevere (1992a: 8) inclou dins d'aquesta categoria la historiografia, les antologies, la crítica, l'edició i les adaptacions pel cinema i la televisió, perquè l'elaboració d'aquestes activitats se subordina a la ideologia i/o a la poètica d'una cultura determinada en el seu moment històric. Tanmateix, segons l'acadèmic, la traducció és el tipus més evident de reescriptura així com també el més influent atès que constitueix un acte d'interacció entre cultures, o en altres paraules, perquè "it is able to project the image of an author and/or a (series of) work(s) in another culture, lifting that author and/or those works beyond the boundaries of their culture of origin [...]" (1992a: 9). A més, la traducció pot esdevenir, fins i tot, un text "original" en una cultura diferent, atès que representa el text d'origen en la cultura receptora i funciona com a tal per a aquells individus que no tenen accés a l'original (Lefevere, 1992a: 9, 1996: 138).

Segons la visió dels teòrics, les traduccions influeixen en el desenvolupament d'una cultura i d'una literatura. Aquest enfocament pot seguir dues direccions: les versions poden constituir un element de repressió de noves formes i models a fi de mantenir la ideologia i la poètica dominants d'una cultura o contràriament, o bé poden actuar com un factor d'innovació i modernitzar la literatura per mitjà de la introducció de noves perspectives, gèneres, elements literaris i artístics. Una o una altra direcció depenen de la posició política —conservadora o progressista— que prenguin els individus o institucions que custodien l'estètica i la ideologia dominant. Així ho

constaten nombrosos estudis de cas sobre traduccions literàries sotmeses a la censura franquista,¹² una institució de control la incidència de la qual és rellevant per a aquesta tesi, atès que bona part de la narrativa històrica de la recepció de l'obra narrativa traduïda de Colette engloba la dictadura de Franco.

Lefevere contempla la censura institucional com un element condicionant de la traducció per mitjà del concepte de mecenatge. L'acadèmic defineix els i les mecenes com "the powers (persons, institutions) that can further or hinder the reading, writing or rewriting of literature" (Lefevere, 1992a: 15), i també com "any kind of force that can be influential by encouraging and propagating, but also in discouraging, censoring and destroying works of literature" (Lefevere a Gentzler, 1993: 141). La seva funció és establir paràmetres d'influència amb l'objectiu d'orientar les accions dels experts literaris en una determinada direcció, que sovint coincideix amb la poètica i la ideologia dominants en un moment històric. A banda de les institucions censorses inclou, dins d'aquesta categoria, individus, institucions, partits polítics, classes socials, editorials, mitjans de comunicació, premsa, revistes o corporacions televisives.

El mecenatge, segons Lefevere, integra tres components: el component ideològic —que incideix en les eleccions de les persones traductores pel que fa al contingut i a la forma de la seva producció—, el component econòmic —que es vincula amb la dependència econòmica dels traductors i traductores respecte del mecenatge i amb el consegüent imperatiu de cenyir-se als seus requisits—, i el component d'estatus —relacionar amb la necessitat d'acceptar les condicions imposades pel mecenatge a fi d'oferir reconeixement dins del sistema social—.

Cal assenyalar que els components del mecenatge no tenen la mateixa incidència en tots els contextos ni en totes les persones traductores. En els règims dictatorials, com el que va sotmetre l'Estat espanyol durant gairebé quaranta anys, l'aspecte ideològic és determinant, atès que per a poder obtenir el vistiplau de les traduccions, les persones traductores sovint van haver d'autocensurar-se i adaptar les seves versions a la ideologia dominant. Pel que fa al component econòmic del mecenatge, els traductors i traductores que gaudeixen de condicions materials òptimes poden permetre's negociar els honoraris dels encàrrecs o, fins i tot, rebutjar-los.

¹² Vegeu, entre altres autors i autores, Pérez L. de Heredia, 2000; Godayol, 2013a, 2015, 2016a, 2016b, 2017b, 2018b, 2020b; Meseguer, 2015a, 2015b; 2018; Estany, 2016, 2018, 2019; Julio, 2016; Gómez Castro, 2017, 2018a, 2018b; Somacarrera, 2017; Camus Camus, 2018; Larraz, 2018; Riba i Sanmartí, 2018, 2020a, 2020b, 2021.

El component ideològic té una doble vessant. Gentzler observa que la ideologia segons Lefevre és un "set of discourses which wrestle over interests which are in some way relevant to the maintenance or interrogation of power structures central to a whole form of social and historical life" (Gentzler, 1993: 136). Per tant, el sistema d'idees que presenta una obra pot subordinar-se a les estructures de poder hegemòniques de la societat, però també pot esdevenir una força disruptiva.

A Translation, Rewriting and the Manipulation of the Literary Canon (1992a), l'acadèmic belga proporciona exemples empírics de traduccions subordinades a la ideologia dominant. És força reveladora l'actuació dels traductors de *Lisístrata*, d'Aristòfan a l'anglès, els quals han emprat múltiples eufemismes per tal d'ometre la paraula "penis", que apareix al text d'origen (Lefevre, 1992a: 41-58). D'una manera similar, la majoria de les traduccions dels clàssics grecs i romans elaborades en el segle XIX ometen fragments que es consideraven obscens. Això no obstant, Lefevre no nega l'agència de qui tradueix a superar els constrenyiments imposats pels mecenes: per bé que el seu marge d'acció és exigü, poden escriure textos potencialment disruptius per a la cultura receptora en la mesura en la qual els confronten amb noves perspectives potencialment subversives, tot i que sovint no siguin acceptades pels grups de poder.

Com bé precisa Carbonell (1999: 222), l'estudi del mecenatge permet identificar les pressions ideològiques exercides pels grups i individus que tenen el poder de control de les reescriptures. Però Lefevre també ens brinda un concepte a partir del qual aprofundir sobre la funció dels traductors, traductores i editorials en la producció traductològica. Es tracta de la poètica ("poetics") (1992a: 26) que predomina en la literatura receptora en el moment en què es produeix la traducció. L'acadèmic assevera que les persones traductores, antologistes, la crítica i el professorat, entre d'altres, controlen la poètica d'una societat, és a dir, l'estètica o el concepte dominant d'allò que la literatura hauria de ser en una societat determinada (Lefevre, 1992a: 14). La seva expertesa els situa en posició de canonitzar textos, elaborar interpretacions que s'ajustin a la ideologia dominant, seleccionar les obres que es llegeixin a la universitat, i determinar, fins a cert punt, com seran llegides i rebudes les traduccions a la cultura meta, a través dels seus comentaris.

Aquesta nova perspectiva emfasitza la inevitable presa de posició política de la persona que tradueix i el seu marge d'agència.¹³ Si en un passat havia estat una esclava subordinada al text d'origen (Bassnett, 1996: 16), a dia d'avui pot "artificially create the reception context of a given text. He can be the authority who manipulates the culture, politics, literature, and their acceptance (or lack thereof) in the target culture" (Álvarez i Vidal Claramonte, 1996: 2). Com s'explicarà seguidament, amb el desenvolupament de les línies de pensament postcolonials i els estudis de gènere s'ampliaran les implicacions de les persones traductores en tant que productores culturals. El desenvolupament d'aquestes nocions ens resulta imprescindible per a contextualitzar la labor dels traductors i traductores de Colette a Catalunya al llarg del segle XX.

1.2 NOVES PROPOSTES PER A LA INVESTIGACIÓ DE LA HISTÒRIA DE LA TRADUCCIÓ

L'interès per la història de la traducció ha anat creixent des dels anys vuitanta com a conseqüència d'una preocupació per la recerca històrica dins del camp dels estudis de traducció. A partir d'aquell moment, els acadèmics i acadèmiques de la disciplina han elaborat mètodes i models teòrics adients per a l'estudi de la història de la traducció (Delisle i Woodsworth, 2012: 24). En els últims trenta anys hi ha hagut un increment substancial de treballs —articles, tesis, monogràfics, bibliografies, antologies, conferències i congressos— vinculats a aquesta subdisciplina (Bastin i Bandia, 2006: 1). L'increment de producció s'ha fet palès a l'Estat espanyol, on la labor historiogràfica en matèria de traducció ha estat especialment fructífera (Bastin, 2005: 1951).

Entre els treballs publicats han transcendit els volums *Aproximación a una historia de la traducción en España* (2000), de José Francisco Ruiz Casanova, o el recull d'articles *Historia de la Traducción en España* (2004), editat per Francisco Lafarga i Luis Pegenaute. Ambdues obres presenten una panoràmica de la situació de

¹³ Moira Inghilleri (2005: 142-143) sosté que la noció d'agència tal com Bourdieu la planteja és de particular rellevància en la teoria descriptiva. Segons l'acadèmica, l'aplicació d'aquest concepte permet estudiar les persones que tradueixen com a actors socials i, per tant, com a transformadors potencials del discurs.

la traducció a l'estat Espanyol, així com a Catalunya, al País Basc i Galícia, en diferents moments històrics. Pegenaute (2010) també ha destacat els repertoris bibliogràfics d'estudis sobre història de la traducció com ara el volum *Bibliografía de la traducción en español, catalán, castellano y vasco* (1996), de J. C. Santoyo; antologies del pensament sobre la traducció al llarg de la història, entre les quals es troben el volum *Cent anys de traducció al català: 1891-1990* (1998), de Montserrat Bacardí, Joan Fontcuberta i Francesc Parcerisas i obres de referència, com ara el *Diccionario histórico de la traducción en España* (2009), de Francisco Lafarga i Luis Pegenaute,¹⁴ o el *Diccionario de la traducción catalana* (2011), de Montserrat Bacardí i Pilar Godayol.

Malgrat l'avidesa de coneixement historiogràfic dins de la traductologia, alguns teòrics (Sabio Pinilla, 2006: 22; Lafarga i Pegenaute, 2010: 13; Rundle, 2012: 236) denuncien certes mancances en algunes dimensions de l'estudi històric de la traducció com ara la metodologia de la investigació històrica. Rundle (2012: 236) afirma que les metodologies científiques originades dins del marc dels estudis de traducció — especialment els estudis descriptius de la traducció— han resultat insuficients per a produir estudis significatius a nivell històric. Segons el seu parer, els mètodes esmentats negligeixen dos elements capitals per a poder entendre un moment històric. D'una banda, no permeten aprofundir sobre les circumstàncies històriques en les quals operen els agents de la traducció. D'altra banda, no permeten explicar el seu rol en un marc històric ampli. En aquest sentit, alguns estudiosos i estudioses han explorat amb optimisme la possibilitat que la història de la traducció s'independitzi dels estudis de traducció (D'Hulst, 2010: 404), plantegi mètodes i objectius propis (Bandia, 2006: 46) o incorpori tècniques de recerca pròpies de la historiografia (Bastin i Bandia, 2006: 2; Rundle, 2012: 236; Bandia, 2014: 112).

Com a resultat, han sorgit noves propostes en el marc dels estudis de traducció (vegeu Adamo, 2006; Bastin, 2006; Bandia, 2006; Bastin i Bandia, 2006; Foz, 2006; Delisle i Woodsworth, 2012; D'Hulst, 2012; Bandia, 2014; Munday, 2014; Vidal Claramonte, 2018, entre d'altres). Alguns dels treballs més recents es nodreixen de les

¹⁴ Ens hem basat majoritàriament en la bibliografia presentada per Luis Pegenaute (2010) en un ric estat de la qüestió sobre els treballs publicats en matèria d'història de la traducció en l'àmbit de l'Estat espanyol, concretament en els àmbits de la historiografia i la metahistoriografia de la traducció, catalogació de traduccions, repertoris bibliogràfics, antologia del pensament sobre traducció, compilació i edició de traduccions, obres de referència i consultes.

noves perspectives historiogràfiques per a la investigació històrica de la traducció. Aquest és el cas del recull d'articles *Charting the Future of Translation History* (2006), editat per Georges Bastin i Paul Bandia, que posa sobre la taula mètodes per a escriure una història inclusiva de la traducció; o *La traducción y la(s) historia(s)* (2018), d'Àfrica Vidal Claramonte, que planteja també nous procediments en sintonia amb els estudis postcolonials i els estudis de gènere. En aquest apartat presentarem perspectives, reflexions metodològiques i conceptes emprats per aquests teòrics pertinents en què es fonamenta el present estudi històric sobre la recepció literària de les obres traduïdes de Colette a Catalunya al segle XX.

1.2.1 La història com a narració

Les idees antiessencialistes i postpositivistes que han proliferat dins de la teoria de la traducció, arran del gir cultural en els estudis de traducció, han obert camí cap a l'autoqüestionament en el camp de la història de la traducció (Bandia, 2006: 54; Vidal Claramonte, 2018: 117). Com a conseqüència, la història de la traducció ha abordat problemes plantejats per altres paradigmes que es trobaven en sintonia amb el "gir cultural" com ara el postcolonialisme, els estudis culturals i el postmodernisme (Bandia, 2006: 45). Les qüestions del gènere, l'ètica, la globalització, el postcolonialisme i les minories han evidenciat les limitacions de les metodologies prèvies.

Paral·lelament, un sector dels estudis de traducció s'ha fet ressò dels postulats de la "nova" historiografia crítica, que s'interroga sobre l'objectivitat científica que plantejaven els estudis de la historiografia moderna (Adamo, 2006: 94; Bandia, 2006: 49; 2014: 113; Bastin, 2006: 123; Gentzler, 2018: 9; Vidal Claramonte, 2018: 2). Aquesta intersecció entre la "nova" història i els corrents de pensament dins dels estudis de traducció com el "gir cultural", ha donat lloc a nombroses reflexions, entre les quals destacarem tres arran de la seva recurrència en els discursos acadèmics.

Primer, cal contemplar l'escriptura històrica com una pràctica discursiva subjecta a la interpretació. Segon, cal denunciar el fet que la historiografia tradicional hagi representat les vides d'homes occidentals que han ocupat posicions d'influència dins de la societat. Com a alternativa, cal desplaçar el focus d'atenció cap a la vida de les persones comunes, i cap a grups específics que han estat silenciats en la història tradicional. Per últim, cal descartar la possibilitat que existeixi una sola història

universal i adequada a la "realitat" (Vidal Claramonte, 2018: 34). Per contra, s'advoca per la creació de múltiples històries plurals que es troben en revisió permanent. De manera coherent amb aquests postulats, es proposen mètodes i procediments de treball multidisciplinaris i transversals alternatius als tradicionals i en sintonia amb les teories postcoloniales i de gènere.

En els anys vuitanta, un sector de la historiografia crítica planteja la rellevància del concepte de narració dins de la disciplina.¹⁵ L'esmentat concepte destaca el caràcter relatiu del relat històric i, de retruc, la parcialitat de la història oficial (Vidal Claramonte, 2018: 5). La història, entesa com a narració, es descobreix com un relat entre altres possibles, un text, és a dir, una "re-presentació" del passat (Vidal Claramonte, 2018: 98) i, per tant, una construcció o manipulació —conscient o inconscient— d'uns fets determinats (Gentzler, 2018: 13).

Les evidències històriques no són unívokes, sinó que constitueixen traces fragmentàries (Ginzburg, 1993: 28) i incompletes que es converteixen en fets després de ser interpretades per algú. Així mateix, les fonts només representen "retazos de informació, jirones de vida; datos que sólo cobran sentido a partir de la intervención del historiador, quien va hilvanándolos para tejer una narración necesariamente interpretativa" (Bolufer Peruga, 2014: 95). La historiografia no és, per tant, una ciència exacta: "o historiador leva a cabo inevitablemente unha reapropiación crítica do pasado. Toda historia é elección" (Delisle, 1996: 50). Així mateix, l'elecció de l'objecte o de la periodització són hipòtesis de l'historiador o historiadora i no pas "fets" històrics (Delisle, 1996: 49; Bastin, 2006: 124;¹⁶ Foz, 2006: 131). La seva validesa depèn de la interpretació que en faci la persona que investiga (Delisle, 1996: 49). Segons Christopher Rundle, aquesta aproximació assumeix les restriccions de la investigació històrica:

[...] history is the narration of that chronicle, that same set of events; it is the organizing of those events around a plot a process which endows them with meaning for us. This is what White means when he says that [i]n order to qualify as historical, an event must be susceptible to at least two narrations of its occurrence. (2012: 235)

¹⁵ Vidal Claramonte (2018: 78) esmenta els autors Hayden White (1989a i 1975), Freffric Jameson (1981) o Jonathan Culler (1983).

¹⁶ Bastin (2006: 124) denuncia que la història de la traducció a l'Amèrica Llatina ha emprat la periodització europea clàssica. Assenyala que l'adopció d'una nova periodització específicament hispanoamericana per a la història de la traducció és condició *sine qua non* per a poder alliberar-la de l'eurocentrisme que implica l'ús de l'actual model Europeu.

La presa de consciència de la naturalesa selectiva inherent al procés d'escriptura històrica ha donat lloc a pràctiques innovadores. Bolufer Peruga esmenta la biografia *La Dame d'Esprit: A Biography of Marquise Du Chatelet* (2006), de Judith Zinsser. Segons afirma Bolufer Peruga, la biògrafa ofereix tres introduccions alternatives pel relat per dos motius: Primer, perquè afirma que escollir qualsevol dels tres inicis dota la narració d'un sentit diferent. Segon, perquè observa que l'elecció de qualsevol de les versions comporta una interpretació parcialment distinta de les fonts estudiades (Bolufer Peruga, 2014: 96).

Entendre l'escriptura de la història com un relat també ha donat lloc a una sèrie de reflexions sobre l'autoria i els interessos que hi ha al darrera de la construcció de la història. En aquest sentit, Vidal Claramonte s'interroga sobre a qui pertany la història que perdura, qui l'explica, per quin motiu, per a qui, etc. (Vidal Claramonte, 2018: 126). La reflexió sobre aquestes qüestions ha portat a l'afirmació que la història és indestriable del poder. Són dos els arguments principals que sostenen aquesta afirmació. Per un costat, el fet que el relat històric depèn de les elits que dominen una cultura. En aquest sentit, s'ha afirmat que els historiadors sovint manipulen la història en funció de les creences de les classes dominants (Gentzler, 2018: 11; Vidal Claramonte, 2018: 26), o que malgrat la voluntat ètica i la pretensió d'objectivitat, les persones que escriuen la història manipulen inevitablement els retrats del passat a fi de mantenir les seves creences personals sobre el present (Gentzler, 2018: 9).

El segon argument està vinculat amb la naturalesa "unavoidably ideological, tied to relations of power and therefore never innocent" del llenguatge (Bandia, 2006: 50). Segons aquesta perspectiva, el llenguatge constitueix un element a través del qual s'executa el poder entre la persona que escriu el relat històric, i la persona que la llegeix (Vidal Claramonte, 2018: 82). Amb tot, la nova historiografia crítica a la qual se subscriuen els acadèmics i acadèmiques de la història de la traducció esmentats amb anterioritat, rebutja la pretensió d'objectivitat del positivisme. Assumeix que el coneixement és situat, atès que la persona que escriu la història no pot desprendre's d'elements que travessen la seva identitat com ara el gènere, la classe social, l'estatus, l'ètnia, etc. Segons aquest enfocament, subjectivitat no és només inevitable (Delisle, 1996: 50; Pym, 1998: 29), sinó que es reivindica com un element necessari del mètode (Pym, 1998: 30; Bastin, 2006: 120):

Objective history is impossible, and would, in any event, be extremely boring. Interpretation implies subjectivity... The very choice of an object of study is a question of subjectivity. Even the organizational decisions related to the research product, including the table of contents, notes, and even the publisher, are unquestionably the fruit of researchers' personal and subjective visions... It is our claim, therefore, that the essential and indispensable historiographical rigour of historical research must be accompanied by a subjectivity that reflects the nature of the object of study and that is, thus, itself a part of the method. (Bastin, 2006: 123)

Anthony Pym (1998: 30), al seu torn, afirma que la subjectivitat ha d'intervenir en la metodologia de recerca des del moment en el qual la persona que investiga formula la pregunta d'investigació i el motiu pel qual és important. Segons l'acadèmic, la recerca hauria d'estar motivada pels interessos de la persona que investiga o d'un grup social, no només perquè garanteix que la persona que investiga tindrà prou motivació per dur a terme la recerca, sinó també perquè la recerca està estretament vinculada amb el progrés social i té a veure amb les persones, els valors humans i no amb resultats abstractes (Pym, 1998: 27).

La reivindicació del valor subjectiu de la recerca ha estimulat la reflexió sobre una qüestió fonamental de la metodologia en història de la traducció: el rol de la persona que investiga i la manera com s'arriba al coneixement. Vidal Claramonte (2018: 3) i Bandia (2006: 48) advoquen per a que la persona que escriu la història adopti una posició "intervencionista".¹⁷ L'acadèmica observa el potencial dels textos històrics per a "reformular desde perspectivas ideológicas nuevas a los agentes silenciados, propiciando en algunos casos cambios políticos y sociales en la sociedad global contemporánea" (Vidal Claramonte, 2018: 3). En aquest sentit, Vidal Claramonte (2018: 21) adverteix del potencial de la recerca històrica "crítica" per a recuperar el passat que ha quedat silenciats i ocult, a partir d'una reflexió de Carlos Antonio Aguirre Rojas:

[...] si la historia no se reduce a la historia del grupo de los vencedores, y si el pasado no es solo la reivindicación de la

¹⁷ L'acadèmic defineix l'intervencionisme com "an attempt to take the historical recording of translation theories and practices beyond the mere recounting of individual histories and traditions —a recounting that has been based on the modernist division of space in terms of a Eurocentric conception of nation-states and arranged chronologically according to a mainly Greco-Roman, or Judeo-Christian, sequence of events (Bandia, 2006: 50-51).

tradición y de los hechos orquestada por estos dominadores que han ganado, entonces la tarea del historiador crítico consiste también en reivindicar y rescatar a todos esos pasados vencidos que, a pesar de haber sido derrotados, continúan vivos y actuantes, determinando una parte muy importante de la historia, subterránea y reprimida pero presente dentro del devenir histórico. (a Vidal Claramonte, 2018: 21)

Els estudis de la nova historiografia crítica que es nodreixen d'altres camps interdisciplinars, com ara el pensament postmodern, els estudis de gènere o els estudis postcolonials es mostren afins a l'intervencionisme. Tant uns com els altres expliciten la voluntat de recuperar les veus que han estat silenciades en la recerca (Bolufer Peruga, 2014), i de retre l'agència d'una comunitat determinada en la construcció de la seva pròpia història (Bastin, 2006). En aquest sentit, la relació caracteritzada per determinats trets identitaris entre la persona que investiga i l'objecte investigat es contempla de vegades com un tret positiu per la recerca històrica (Bolufer Peruga, 2014: 106). Mónica Bolufer Peruga (2014: 106) explica, a tall d'exemple, el cas del pròleg que apareix a l'obra col·lectiva *Vidas de mujeres en el Renacimiento*, en el qual es contempla la combinació entre la vida de la historiadora i la de la dona historiada com un element enriquidor de la recerca.

Malgrat l'assumpció i reivindicació de la subjectivitat en la recerca es fa apel·lació al rigor necessari per dur a terme la labor investigadora (Delisle, 1996: 50; Bastin, 2006: 121). Bastin esmenta la precisió amb la qual la persona investigadora hauria de contrastar les referències indirectes en l'absència de fonts primàries que puguin aportar informació, com d'acurat ha de ser l'estudi de les fonts, i com cal assegurar-se de la fiabilitat de les dades que proporcionen alguns motors de recerca com ara Google (2006: 121).

1.2.2 La història a la llum de la posttraducció

África Vidal Claramonte convida a mirar el text històric a la llum de la posttraducció a fi de contrarestar l'afany homogeneïtzador de la història. El concepte de posttraducció, explorat per Gentzler a *Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies* (2017), contempla la traducció com un procés transdisciplinari, mòbil i obert (Gentzler, 2017: 1) i el text traduït "as [...] a living, malleable, formable matter" (Gentzler, 2017: 8), que es troba un estat de circulació permanent, que travessa fronteres i s'adapta a les necessitats. Aquest concepte convida a pensar en la provisionalitat del text històric perquè entén que el text d'origen no és mai estàtic sinó

que sempre roman en procés de composició i revisió (Vidal Claramonte, 2018: 126). De la mateixa manera, Vidal Claramonte interpreta que l'escriptura històrica hauria de ser "un continuo abierto a futuras reescrituras que nunca se consideran completas ni incapaces de dejar intacto el futuro" (Vidal Claramonte, 2018: 68). Els texts històrics que es configuren com a posttraduccions resten oberts al canvi perquè:

[...] representan reescrituras en movimiento, nunca estáticas sino que se van transformando a medida que otras disciplinas, desde la sociología hasta la filosofía o la historia, van aportando formas diferentes de ver el mundo. Por eso cualquier nuevo contexto o descubrimiento traerá consigo nuevas reescrituras de la historia [...]. (Vidal Claramonte, 2018: 68)

Conseqüentment amb les reflexions anteriors, l'acadèmica convida a parlar d'històries, en comptes d'història en singular.

1.2.3 La (nova) història des de sota i la microhistòria

Els acadèmics i acadèmiques de la història de la traducció (Adamo, 2006; Bandia, 2006, 2014; Munday, 2014; Vidal Claramonte, 2018) també han adoptat metodologies sorgides en el marc de la historiografia, que ens resulten particularment útils per a construir la narrativa històrica de la recepció literària de Colette: la (nova) història des de sota i la microhistòria. Les expliquem seguidament.

Nombrosos autors i autores de la història de la traducció han manifestat la necessitat d'estudiar les persones que tradueixen (Pym, 1998; Delisle, 2002; Adamo, 2006; Bastin, 2006; Munday, 2014) a fi de conèixer en profunditat les seves rutines de treball (Munday, 2014: 64); per tal de copsar la interpretació i comprensió de les obres traduïdes (Delisle, 2002: 2), o bé, per estudiar la seva implicació en els canvis culturals (Adamo, 2006). En paraules d'Anthony Pym:

Only through translators and their social entourage (clients, patrons, readers) can we try to understand why translations were produced in a particular historical time and place. To understand why translations happened, we have to look at the people involved. (1998: 9-10)

S'ha fet palesa la importància cabdal de les persones que tradueixen en la comprensió de la història de la traducció, fins al punt que es consideren un objecte preminent en la recerca en història de la traducció (Pym, 1998: 9-10; Adamo, 2006:

88; Delisle i Woodsworth, 2012: 23; Munday, 2014: 64). Malgrat tot, els estudiosos i estudioses de la història de la traducció encara denuncien mancances en la recerca sobre els traductors i traductores (Adamo, 2006: 88; Munday, 2014: 66). Segons Bastin, s'han representat els i les escasses professionals que constitueixen l'elit dintre del camp, i, per contra, s'ha menystingut el treball d'altres professionals menys cèlebres (Bastin, 2006: 117). Per tal de mitigar aquesta circumstància, adverteixen de la necessitat d'investigar sobre les persones que tradueixen que han estat negligides (Bastin, 2006: 120; Munday, 2014: 64).

La infrarepresentació dels col·lectius de persones comunes en la història no és un tret excepcional de la traducció. Una quantitat gens negligible de treballs històrics plantegen la necessitat de recuperar les veus oblidades en les grans narratives de la història tradicional (vegeu Adamo, 2006; Bandia, 2006; Bastin, 2006; Castro, 2011; Bolufer Peruga; 2014; Munday, 2014; Vidal Claramonte, 2018; Godayol, 2019, entre d'altres). Com bé assenyala Bastin (2006: 115), a Amèrica Llatina, la història ha representat un grup selecte d'homes influents, generalment urbanites i alfabetitzats, en detriment dels individus i individus anònims i de classes baixes. L'acadèmic afirma que malgrat que la història s'hagi mantingut fidel a les realitats sociopolítiques, ha obviat la contribució de les persones poc instruïdes a la vida cultural, política i social.

La història europea també presenta aquest biaix originat en la dicotomia que divideix les persones influents i les persones allunyades dels centres de poder social en dues categories oposades. Així ho manifesta Munday, (2014: 67) qui posa la mirada en altres mètodes històrics que desplacen el focus dels homes cèlebres i s'ocupa de revelar les vides i les perspectives la massa de la població, oblidadada per la història tradicional (Munday, 2014: 67). És el cas de la història des de sota — inspirada pels marxistes britànics i l'Escola francesa dels Annales— o la (nova) història cultural des de sota, representada per Lyons (2010), entre altres historiadors i historiadores.

La (nova) història des de sota es contraposa amb l'anterior història des de sota, en el fet que la nova estudia les experiències individuals del canvi històric, mentre que l'anterior estudiava la classe treballadora en termes col·lectius i anònims, a partir d'estudis quantitius: d'estadístiques, dades demogràfiques, dades d'alfabetització o el preu del pa (Lyons, 2010: 59.1). A tall d'exemple, Taylor crea una panoràmica sobre les vivències col·lectives que van tenir lloc durant els moviments migratoris dels segles XIX i principis del XX i la Primera Guerra Mundial, a partir de casos

individuals. La seva font principal consta principalment de la correspondència entre persones anònimes. Segons Lyons, la interpretació d'aquest tipus de fonts ofereix una visió més humana dels canvis socials i econòmics (Lyons, 2010: 59.7).

Poden destacar-se quatre aportacions fonamentals de la història des de sota i de la (nova) història des de sota. Primer, el fet que la història es presenta de forma plural, per mitjà de múltiples reescriptures i evidencia el fet que la història ja no és un relat universal (Vidal Claramonte, 2018: 85). Segon, el fet que és políticament conscient de les classes subordinades i de les seves accions de canvi social, per mitjà de moviments col·lectius (Lyons, 2010: 59.2). Tercer, el fet que incorpora l'alteritat (Vidal Claramonte, 2018: 45), és a dir, dones, persones immigrants o altres col·lectius minoritzats. I quart, que considera els individus estudiats com agents actius en la modificació de les seves pròpies vides i cultures (Lyons, 2010: 59.2).

No és estrany que la història des de sota hagi arrelat amb força en l'àmbit de la història de la traducció. Els seus postulats són afins amb les noves perspectives aplicades en aquest camp, sobretot, si es té en compte el fet que alguns autors i autores com ara, Sergia Adamo (2006: 85) o Anthony Pym (1998: 162: 170), han assenyalat dues mancances fonamentals en l'estudi de les persones que tradueixen, que probablement no es passarien per alt si l'estudi s'hagués abordat amb la metodologia de la nova història des de sota. La primera critica el fet que s'ha negligit el rol dels traductors i traductores com a agents culturals en la història (Adamo, 2006: 85). El segon argumenta que malgrat que les persones traductores són causes actives del canvi històric, s'estudien poc les estratègies que han dut a terme o factors de la seva vida personal, com ara la seva situació econòmica, les seves condicions de treball, o les aficions que els podrien haver motivat a traduir textos i autors o autores determinats (Pym, 1998: 162: 170).

A banda de la (nova) història des de sota, els i les historiadores de la traducció afins amb la nova historiografia crítica elaboren sobre les aplicacions del mètode històric de la microhistòria, un concepte encunyat per Giovanni Levi i elaborat més endavant per Carlo Ginzburg (1993), com a reacció davant d'una crisi en els plantejaments de la recerca historiogràfica (Adamo, 2006; Bandia, 2014; Munday; 2014; Vidal Claramonte; 2018). Aquest mètode manté nombroses semblances amb la nova història des de sota. Una d'elles és el fet que permet construir noves històries de la traducció que se centren en les experiències locals o les vides comunes, en lloc dels successos històrics excepcionals o dels personatges cèlebres (Bandia, 2014: 116). En

els termes de la història de la traducció, això es tradueix en un estudi que aplega tant les traductores i traductors cèlebres com aquells i aquelles que no han transcendit en la història (Munday, 2014: 76).

Un altre aspecte comú és l'anàlisi qualitativa a petita escala, a fi de copsar les rutines de treball i els detalls de la seva vida personal que són rellevants per la comprensió de la seva activitat en relació amb la traducció. En aquest sentit, Munday (2014: 65) aplica el mètode de la microhistòria en un context de traducció per entendre com l'anàlisi detallada de les rutines individuals pot desvetllar nocions aplicables a la història col·lectiva de la traducció en un context sociohistòric i cultural determinat. A més, de la mateixa manera que la història des de sota,¹⁸ la microhistòria ha ressonat en els estudis de gènere. Un bon exemple d'això és la revista *Quaderni Storici* (1976), la qual dedica bona part dels treballs a la història de les dones a Itàlia i la microhistòria.

Munday defineix el mètode de la microhistòria, en trets generals, com l'estudi de material documental enfocat en "the details of the everyday lives and working processes of sometimes little known or forgotten translators and contextualizing them to construct a social and cultural history of translation and translators" (Munday, 2014: 64). Les característiques principals d'aquest mètode poden resumir-se en cinc punts. Primer, la microhistòria personalitza el relat històric. Contràriament a la historiografia tradicional, aquest mètode inclou les històries individuals, els enfocaments locals i els relats de vida. Segon, els i les microhistoriadors han privilegiat l'estudi de "casos individuals marginals" (Adamo, 2006: 81).

Tercer, la microhistòria es basa en l'observació a petita escala i un estudi intensiu del material documental. Per tant, se centra en "little facts" (Munday, 2014: 77) de la vida dels subjectes estudiats i els contextualitza a fi de construir un mapa més ampli de les seves activitats. Per Munday, aquests "little facts" en història de la traducció permeten descobrir dos aspectes: d'una banda, les interaccions específiques entre les persones que tradueixen i altres individus, grups, institucions o estructures de poder; i de l'altra, els elements que motiven l'acció i l'intercanvi de creences (Munday, 2014: 77).

¹⁸ Bolufer Peruga (2014: 91-92) afirma que les primeres investigadores de la història de les dones estaven vinculades amb escoles i corrents historiogràfics crítics respecte de la història tradicional i van centrar-se en la recerca de les presències col·lectives i populars, tal com ho planteja la història des de sota.

Quart, la memòria individual passa a un primer pla. Aquest aspecte posa en relleu el caràcter primordial de les fonts documentals prèviament menystingudes (Adamo, 2006: 82) i infrautilitzades (Munday, 2014: 64) en la recerca pel seu caràcter subjectiu. A "Using primary sources to produce a microhistory of translation and translators: theoretical and methodological concerns" (2014), Munday explora el valor de les fonts en la microhistòria. L'autor afirma que les fonts extratextuals ("less overtly mediated testimony") són centrals en les metodologies de la investigació científica (Munday, 2014: 64).

Munday inclou dins d'aquesta categoria els arxius, manuscrits o "translator papers" que contenen correspondència entre les persones implicades en el procés de creació d'una obra com ara les que s'encarreguen de l'edició, l'escriptura i la traducció. Els contraposa amb altres fonts documentals de caràcter personal com ara els testimonis autobiogràfics o les entrevistes. Malgrat tot, adverteix que convé que la persona que investiga resti atenta als possibles biaixos de les fonts: els arxius estan mediatitzats pels professionals dels arxius institucionals, que seleccionen i ometen els materials segons el seu criteri mediat per la ideologia, el poder i la cultura (Munday, 2014: 66). Per a Munday, l'estudi del que aquestes institucions inclouen i del que ometen pot ser rellevant per la recerca (2014: 68). En aquest sentit, Ginzburg observa que el relat derivat de l'estudi microhistòric ha d'incloure les llacunes o infrarepresentacions inevitables que resultin de l'estudi de les fonts (1993: 28). La microhistòria no aspira a representar el passat totalment sinó fragments del passat.

L'autor argumenta la rellevància de les fonts extratextuals en la recerca, per mitjà d'un exemple àmpliament aclaridor per aquesta tesi, atès que es tracta d'un estudi de cas sobre censura franquista. L'estudi es basa concretament en la censura de la novel·la anglesa *The Big Sleep* (1939). L'investigador Daniel Linder (2004) acompanya l'anàlisi textual comparativa de tres traduccions al castellà de l'obra amb dades obtingudes del material d'arxiu, concretament, els documents inclosos dins dels expedients de censura localitzats a l'Archivo General de la Administración (AGA), d'Alcalà de Henares. Segons indica Munday, en aquest estudi, les dades extratextuals obtingudes de l'arxiu són de vital importància per desvelar els motius pels quals les persones que van traduir la novel·la van ometre les referències eròtiques i homoeròtiques dels textos traduïts. Altrament, aquesta informació hauria estat inaccessible.

Si bé les dades extratextuals de caràcter més "objectiu" són rellevants en les

metodologies de la investigació científica, Munday assenyala que altres fonts documentals menys "objectives" ("overtly mediated testimony"), com ara el material autobiogràfic de les persones traductores i les entrevistes, són crucials en el mètode de la microhistòria (Munday, 2014: 75) perquè ofereixen un coneixement més directe sobre les rutines i condicions de treball i la identitat de les persones que traduïen, la seva interacció amb els segells editors, escriptors i escriptores en el procés i el seu context històric (Munday, 2014: 64-66). Malgrat tot, l'autor adverteix dels possibles biaixos que presenta el material autobiogràfic, les entrevistes i les anotacions personals perquè sovint destaquen els assoliments dels subjectes per sobre d'altres qüestions (Bandia, 2014: 116). Cinquè, la microhistòria vincula els casos d'estudi individuals amb el context sociohistòric general (Ginzburg, 1993: 33; Munday, 2014: 75). Com bé assenyala Bandia, aquesta característica essencial del mètode fa que les microhistòries puguin constituir "the building blocks for a transnational history of translation" (2014: 116).

La història de la traducció i, més concretament, la present investigació, es beneficia d'almenys tres aportacions de la microhistòria. En primer lloc, planteja de manera crítica la relació entre l'individual i el col·lectiu. Com bé assenyala Bolufer Peruga (2014: 93), cap subjecte resta aïllat del seu context històric i les seves condicions de vida. Per tant, l'estudi de cas de les persones que tradueixen proporciona una visió sobre les condicions, circumstàncies i el context que comparteix amb altres traductores i traductors de la seva època, amb especial èmfasi aquelles i aquells amb qui comparteix estatus, classe social, gènere, grup ètnic, religió, formació, etc.

En segon lloc, la microhistòria posa en relleu el caràcter parcial de la narrativa històrica. La presentació "objectiva" de fets de la història tradicional ha donat pas a una diversitat de veus subjectives (Munday, 2014: 67) que es palesen a través de les fonts. Però, tal com evidencien les reflexions sobre el material documental de la recerca, les romanalles materials del passat no constitueixen fonts per sí mateixes, sinó que ho esdevenen a partir del judici de les persones que historien (Adamo, 2006: 92). Finalment, com s'ha vist anteriorment, la microhistòria permet identificar aspectes inaccessibles per mitjà d'altres fonts, com ara les motivacions que impulsaven l'acció de les persones que tradueixen així com les relacions de poder entre individus implicats en els processos de creació d'un text traduït (traductors, editors o censors, per exemple) (Bandia, 2014: 117; Munday, 2014: 76).

1.3 GÈNERE I TRADUCCIÓ DE TEXTOS LITERARIS

[...] it is necessary to remember and explain their many varied stories in order to weave a feminine and feminist historiography of plural, non-essentialist, and non hegemonic translation.

Pilar Godayol i Annarita Taronna (2018: 7)

A finals dels anys setanta i principis dels vuitanta, l'interès creixent pels estudis culturals, conjuntament amb els moviments feministes de la segona onada, i l'auge de teories postcolonialistes, postmodernistes i postestructuralistes va esperonar la reflexió sobre les qüestions de gènere dins dels estudis de traducció a Amèrica del Nord (Flotow, 1991: 81). Fruit d'aquest context ideològic i polític van publicar-se al Canadà una fornada de textos feministes experimentals de caràcter avantguardista, elaborats per escriptores de Quebec.

Aquesta iniciativa obeïa, d'una banda, a l'objectiu de subvertir les convencions misògines del llenguatge patriarcal per mitjà de formes creatives d'expressió i, de l'altra, a la voluntat de crear una cultura literària feminista paral·lela (Castro, 2009a: 64). La determinació de traduir aquesta literatura transgressora a l'anglès va propiciar el naixement d'una escola de traducció feminista representada per traductores com Susanne de Lotbinière-Harwood, Barbara Godard, Luise von Flotow, Sherry Simon i Marlene Wilderman, entre d'altres. Les seves aportacions van ser tan significatives que, encara avui, constitueixen una referència dins dels estudis elaborats des de la intersecció de la traducció i els estudis de gènere a l'Estat espanyol (vegeu, entre altres autores, Godayol, 2000, 2013b, 2019; Lavigne, 2003; Castro, 2008, 2009a, 2009b, 2011, 2013; Brufau Alvira, 2011; Bengoechea, 2014; Cerrato Rodríguez, 2017; Riba, 2019; Castro i Spoturno, 2020).

Atès que aquesta tesi es basa en una recuperació històrica de traduccions d'autoria femenina amb perspectiva de gènere, considerem pertinent presentar una visió panoràmica sobre els plantejaments teòrics i metodològics que s'han desenvolupat des de la intersecció traducció i gènere. En què consisteixen? Quines qüestions problematitzen? Quins plantejaments els distingeixen de les altres aproximacions? Amb la finalitat d'oferir una perspectiva general de l'estat de la disciplina esbossem, a continuació, algunes de les reflexions que han posat sobre la taula les traductores feministes canadenques i altres autores que han reflexionat sobre la traducció amb perspectiva de gènere. Posteriorment, presentem les principals línies

d'estudi que plantegen els treballs que aborden el gènere i la traducció, publicats a l'Estat espanyol.

1.3.1 Introducció: els orígens de la disciplina

Les reflexions al voltant dels estudis de traducció i els estudis de gènere s'han nodrit tant de les perspectives que oferien els moviments feministes, com del debat en els estudis de traducció de l'anomenat gir cultural i de la influència de les anomenades teories "post-" dels anys setanta. Tal com van fer-ho abans els teòrics de l'escola de la manipulació, les traductores feministes canadenques parteixen del fet que la ideologia és indestriable de la traducció, atès que els textos no són neutrals ni objectius, sinó que constitueixen artefactes inherentment ideològics (Flotow, 1997: 8-10).

Segons aquest plantejament, les persones que tradueixen en un context dominat per una ideologia travessada de concepcions patriarcals i androcèntriques sovint reproduïen, conscientment o inconscientment, els discursos dominants — patriarcals— que sostenen, i recolzen les elits polítiques i econòmiques. D'una manera similar, les traductores feministes problematitzen la naturalesa suposadament acrítica i neutral del llenguatge (Bengoechea, 2011). Observen que la majoria de traduccions hegemòniques i no feministes empenen convencions verbals patriarcals d'una manera aparentment innocent quan assignen el gènere.

Contràriament al que es pressuposa, aquest ús de les convencions segueix el que Mercedes Bengoechea descriu com "certain ideological premises that claim an alleged transparency in language and the assumed neutrality of the masculine grammatical gender" (2011: 411). A fi de pal·liar aquest biaix i per tal d'evitar reproduir una traducció patriarcal, proposen que el trasllat de textos d'una llengua a una altra sigui una pràctica conscient i ideològicament situada (Maier, 1998: 160). Segons aquesta perspectiva, la persona que tradueix té la responsabilitat política de, per dir-ho com Carol Maier: "to reflect on their thinking in political terms, to reflect on their motives and on the effect their work might have on the reader" (1998: 159-160).

Davant d'aquesta crida a l'exercici obertament ideològic i polític de la traducció, les traductores feministes canadenques plantegen la traducció feminista com una revolució lingüística (Lavigne, 2003: 403-404). Això es tradueix en una pràctica intervencionista i emancipadora (Godard, 1989: 42) que cristal·litza en una sèrie d'estratègies inusuals aplicades a la traducció (Flotow, 1991, 1997; Massardier-

Kenney, 1997). Luise von Flotow en destaca tres (1991: 74-80): la complementació del text traduït amb l'objectiu de fer visibles els matisos de l'original, l'ús de notes a peu de pàgina i prefacis explicatius i, per últim, el segrest del text ("hijacking"), és a dir, apropiar-se'l i reflectir-hi la ideologia de la traductora.

Paral·lelament, autores com Lori Chamberlain (1988) o Luise von Flotow (1991; 1997) entre d'altres, denuncien que la retòrica traductològica també està travessada pel component androcèntric i patriarcal. Bona part de les reflexions generades des de la traductologia inclouen expressions i metàfores que assimilen el rol passiu i reproductiu atribuït històricament a les dones amb la traducció, considerada també una activitat merament reproductiva i subsidiària. Segons Flotow, per mitjà d'aquest joc d'equivalències, la retòrica traductològica desvaloritza, tot d'una, el treball reproductiu de les dones i de la traducció:

And as we all know, the work of reproduction, of human beings or texts, though absolutely vital for literary or human endeavours, is generally underpaid, undervalued, even despised in the hierarchical structures that define our culture. Reproduction has historically been women's work; and the tropes used to describe translation, though stressing the need to maintain control of the reproduction of texts (offspring), reflect its lowliness. (1991: 81)

Per contra, l'home s'erigeix representant de la labor suposadament productiva i qualitativament superior: l'escriptura del text font. Com a resultat d'aquestes atribucions, la retòrica traductològica ha fet prevaldre un ordre jeràrquic entre les equivalències original/masculí, d'una banda, i traducció/femení, de l'altra (Chamberlain, 1988: 455). L'epítet de "les belles infidèles" constitueix un exemple àmpliament comentat sobre la sexuació del discurs traductològic (vegeu Chamberlain, 1988: 455-457; Flotow, 1991: 82; 1997: 3; Godayol, 2000: 42; Castro, 2009a: 66). Aquesta metàfora encunyada a principis del segle XVII per definir les traduccions de Nicolas Perrot d'Ablancourt transmet el missatge que les traduccions, de la mateixa manera que les dones, si són boniques és probable que siguin infidels. Segons afirma Lori Chamberlain, a banda de reproduir estereotips basats en concepcions misògines, aquesta expressió porta implícites les relacions verticals escriptor/traductora i text d'origen/traducció atès que "fidelity is defined by an implicit contract between translation (as woman) and original (as husband, father, or author)" (1988: 456).

Les traductores feministes dinamiten les esmentades asimetries genèriques i textuals de poder a partir d'almenys quatre procediments: primer, afirmen i

reivindiquen el caràcter productiu de la traducció. Amb la comesa d'argumentar aquest plantejament, Chamberlain recorre a teories revisionistes de Jacques Derrida i a teories de la intertextualitat. De les primeres pren l'argument que el text font no és autònom ni ostenta cap privilegi respecte a la traducció, sinó que ambdós textos resten en condicions d'interdependència: l'un completa l'altre (Chamberlain, 1988: 469).

Alguns autors i autores han representat aquesta imatge desconstruccionista de la traducció per mitjà de la metàfora del palimpsest: "ese pergamino que periódicamente borra sus huellas para inscribir nuevas marcas y que nunca alcanza una versión definitiva" (Santaemilia, 2018: 147). Per dir-ho d'una altra manera, els textos originals són reescrits constantment en el present i cada traducció i/o lectura reconstrueix el text original. Segons aquesta premissa, la traducció és escriptura, una forma de producció i no només la recuperació del significat d'algú altre. De les teories de la intertextualitat, Chamberlain pren la noció que els textos són fets interconnectats (1988: 468). La seva resistència a una delimitació clara, provoca una dispersió de la noció de l'origen.

Segon, repensen la noció de fidelitat: "as the traditional opposition between the so-called 'original' and its translation is deconstructed, the 'struggle for authority' that takes place in any form of reading necessarily entails a revision of our familiar conceptions of fidelity owed to the 'original'" (Arrojo, 1994: 148). De resultes d'aquesta reflexió, la persona que tradueix no es proposa la fidelitat al text font com a fita, sinó que es deu a la seva interpretació de l'obra i a les eleccions que pren durant el procés de traducció.

Tanmateix, algunes traductores treballen en una relació de col·laboració no jeràrquica amb l'autora del text font, "both in the cooperative and the subversive sense" (Chamberlain, 1988: 470). Vista d'aquesta manera, la traducció feminista esdevé una forma d'escriptura basada en el diàleg entre dues dones que actuen com aliades (Lavigne, 2003: 402). La prolífica traductora feminista de Quebec, Susanne de Lotbinière Harwood, basa la seva relació amb les autores que tradueix en una mena de coautoria en la qual el paradigma de l'amo i l'esclau se substitueix pel "love relationship paradigm" (Lotbinière Harwood a Lavigne, 2003: 403). En aquestes condicions, "The allusion to fidelity does not invoke the push toward equivalence that dominates traditional translation theory; her fidelity suggests allegiance, romance even..." (Lavigne, 2003: 402). Lotbinière Harwood afirma que aquests vincles d'intimitat amb l'autora influeixen significativament en el procés de traducció: "I'm

used to hearing her speak/use certain words. So, when faced with the question of what word to use, I know what Nicole would like, what she would use. I know her work and I know her and that makes the difference" (Lotbinière Harwood a Lavigne, 2003: 401).

Tercer, les traductores feministes del Canadà fan visible la seva intervenció en els textos a fi de revalorar el seu paper en la creació de significat. Godard designa aquesta estratègia amb el concepte de "*womanhandling*" (Godard, 1989: 50), que vol dir substituir la traductora modesta i discreta (Godard, 1989: 50). En lloc de restar invisibles, deixen la seva empremta per mitjà de prefacis, postfacis, notes a peu i altres elements paratextuals, en els quals expliquen les seves eleccions de traducció i les estratègies emprades. Per dir-ho com Godard: "Comme l'autore, la traductrice produit du sens, un sens qui vient de la manipulation du texte. Ainsi, le rôle de la traductrice dans la transformation du texte est mise en valeur, sa signature mise en évidence, ses éléments auto-réflexives mettant en évidence le travail, la textualité, le diffère(a)nce de la traduction" (Godard, 1989: 42).

Quart i últim, com hem explicat anteriorment, d'acord amb la premissa que la traducció és un acte polític (Álvarez i Vidal Claramonte, 1996), algunes traductores feministes s'han atorgat l'autoritat de subvertir els textos per mitjà d'estratègies creatives, amb la finalitat política de visibilitzar les dones en el llenguatge i escapar de l'androcentrisme. Aquest exercici crític s'ha plantejat sovint com un procediment basat en el diàleg amb el text, en el qual la persona que tradueix debat de manera crítica tant el text com el procés de traducció. Per mitjà d'aquesta pràctica, mostren que és possible eliminar els aspectes misògins del llenguatge i, al mateix temps, posar en relleu la seva agència (Flotow, 1997: 25).

A tall d'exemple, la traductora feminista, Suzanne Jill Levine, reflexiona a *Translation As (Sub)Version: On Translating Infante's Inferno* (1984), sobre el seu procés de traducció de *La Habana para un infante difunto* (1979) de Guillermo Cabrera Infante, una obra que segons el seu criteri, "is oppressively male" (Jill Levine, 1984: 94). A fi de no repetir els arquetips sexistes de la novel·la, la torsimanya esdevé una "infern translator" (Jill Levine, 1984: 92), una "traduttora traditora" (Jill Levine, 1984: 92) que s'atorga autoritat per alterar el significat d'algunes frases del text font amb la finalitat política i de parodiar els homes i els seus discursos:

When the Havana narrator makes the jaded statement "no one man can rape a women," the infernal translator undermines this popular myth with the book's own corrosive mechanism of alliteration and writes: "no wee man can rape a woman." Since *La habana para un infante difunto* mocks popular sexual mythology, subverts traditional narrative, and sets verbal reality above all others, the more subversive *Infante's Inferno* is, the better. Verbal logic supplants fidelity when "fines de siglo" is translated not as "turn of the century" but as the "gay nineties," or when "Amor Propio" (the title initiating a chapter in praise of masturbation) is translated not as *amour-propre*, self-esteem or self-love, but as "Love Thyself." (After all, the Bible is the book of books!). And the text continues to metamorphose blasphemously into another text when the following chapter (about the narrator's pursuit of women in movie theaters) is titled "Love Thy Neighbor" instead of false love, a literal translation of the Spanish saying "Amor trompero" (the original chapter title). (1984: 92-93)

Això no obstant, les referides estratègies han estat qüestionades pels problemes ètics que es deriven del seu ús (Arrojo, 1994: 159). Entre altres qüestions, s'ha considerat que aquest tipus d'intervencions feministes representen un "abús" respecte al text font, i que són tan injustificables com les traduccions patriarcals que les seves autores volen desconstruir (Arrojo, 1994: 159). A més, s'ha criticat el fet que la traducció feminista emprà concepcions i estratègies essencialistes. D'ençà d'aleshores, com bé assenyala Caterina Riba (2019: 45), les bases de la teoria i la pràctica de la traducció feminista s'han revisat, més enllà dels confins del Canadà, i s'han proposat noves aproximacions a la pràctica traductològica feminista.

1.3.2 Principals línies d'estudi

L'interès per la intersecció gènere i traducció ha originat una recerca prolífica a Europa. En aquest marc geogràfic, l'Estat espanyol ha destacat per la immediatesa de la seva contribució, així com pel visible creixement de publicacions acadèmiques (vegeu Godayol, 2000, 2013*b*, 2019; Castro, 2008, 2009*a*, 2009*b*; Bengoechea, 2011, 2014; Brufau Alvira, 2011; Santaemilia, 2011).¹⁹ Pilar Godayol (2019: 4) distingeix entre dues línies de recerca: d'una banda, la historiografia femenina i feminista de la traducció que es basa, principalment, en la recuperació de traductores, traduccions i paratextos —prefacis, notes a peu, correspondència femenina, etc.—, tant si es tracta

¹⁹ Per a més informació sobre l'estat de la recerca en la intersecció traducció i gènere a Europa, vegeu: Eleonora Federici (2017) "Feminist Translation between Ethics and Politics in Europe". Dins: Camus Camus, Carmen, Cristina Gómez Castro and Julia Williams Camus (eds.) *Translation, Ideology and Gender*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, p. 132-154.

d'autores reconegudes o bé negligides pels discursos dominants; de l'altra, teories i pràctiques de traducció feminista.

Atès que aquesta tesi pretén ser un exercici de recuperació històrica femenina i feminista de la traducció a Catalunya, ens hem basat en els models i plantejaments que presenten alguns treballs representatius de la primera línia publicats a l'Estat espanyol i amb especial èmfasi en l'àmbit català. D'acord amb les diferents aproximacions dels treballs desenvolupats en aquesta línia, dividim aquest apartat en les següents categories: primer, recuperació d'autores i traductores oblidades pels discursos dominants; segon, traducció i recepció de textos feministes forans; tercer, recuperació de materials paratextuals elaborats per traductores; quart, anàlisi de traduccions de textos feministes i, per últim i cinquè, anàlisi de paratexts d'obres feministes traduïdes.

1.3.2.1 Recuperació d'autores i traductores oblidades pels discursos dominants

El moviment feminista ha fet perceptible el fet que el cànon literari ha afavorit les obres d'autoria masculina en detriment de les d'autoria femenina per mitjà de criteris patriarcals d'inclusió (Castro, 2009: 71). Així mateix, l'aparició dels estudis de gènere durant la dècada dels setanta i el successiu interès per la literatura d'autoria femenina a partir dels vuitanta, van motivar la proliferació d'estudis acadèmics centrats en la recuperació d'obres de gran qualitat literària escrites per dones (Riba, 2015a: 206).

Els estudis de traducció i recepció literària d'autores i textos forans hi han contribuït de manera significativa. Alguns d'aquests treballs han estudiat la recepció en un context cultural i històric concret, d'obres i/o d'autores com ara Jane Austen (Alsina i Keith, 2018); Georges Sand (Riba i Sanmartí, 2020a, 2020b, 2021); Charlotte Brönte (Ortega Sáez, 2013); Virginia Woolf (Zaragoza Ninet, 2008; Bartrina, 2014; Iribarren i Donadeu, 2014) o Juliet Mitchell (Bartrina, 2012).

Altrament, un bon nombre de treballs d'historiografia de la traducció feminista han recollit iniciatives individuals d'importació de textos d'autoria femenina, dutes a terme per traductores. Aquests estudis visibilitzen el paper de les torsimanyes com a mitjanceres culturals i agents actives en el procés d'importació de literatura forana. També documenten com algunes de les iniciatives de les traductores han estat motivades per la voluntat política de construir una genealogia femenina de mares i

germanes simbòliques, i reivindicar els seus valors i la seva ideologia. A tall d'exemple, a "La creació d'una genealogia femenina mitjançant la traducció: Maria-Mercè Marçal i Montserrat Abelló" (Riba, 2015a), Caterina Riba emmarca les versions d'obres d'autoria femenina que les traductores van dur a terme com a part "d'un gran projecte: l'elaboració d'una genealogia femenina, d'una filiació literària d'escriptores en la qual es poguessin empeltar" (Riba, 2015a: 212).

D'una manera similar, a "Entre Atenea i la Medusa: Les mares literàries de Maria-Mercè Marçal" (2008a), Godayol circumscriu les traduccions de Marçal dins d'un propòsit similar: recuperar noms d'escriptores desateses pels discursos literaris (Godayol, 2008a: 200), "contra el silenci de la Història" (Marçal a Godayol, 2008a: 199). Marçal basa l'elecció de les seves mares literàries en els vincles d'afinitat. En paraules de Godayol:

Les tria no tan sols perquè la introducció dels seus escrits a la literatura catalana qüestiona els textos i les lectures canòniques que imposa la crítica dominant, sinó també perquè, temàticament, aquestes escriptores i Marçal exploren espais afins que, o bé són només femenins (la maternitat, el lesbianisme, el cos), o bé expressen una experiència femenina específica però comuna (l'amor, el desamor, la solitud, el dolor, la vellesa i la mort). (2007b: 275-276)

En aquest sentit, també s'ha visibilitzat la contribució d'altres autores que, com Maria Aurèlia Capmany, actuen d'ambaixadores d'autores feministes per mitjà d'altres vies, a banda de la traducció. Per exemple, Capmany va traduir Marguerite Duras però també va escriure el pròleg d'*El segon sexe* (1968); va assimilar i exposar les idees de Betty Friedan en els seus escrits, "de manera persistent i continuada" (Godayol, 2016a: 100), i va adoptar conceptes i imatges de Virginia Woolf (Godayol, 2007a).

La comesa de construir una genealogia cultural igualitària de traductores també ha propiciat una recerca fecunda. Des dels anys vuitanta, s'han dedicat treballs a la recuperació de la història de les traductores. Entre altres publicacions, han sortit monografies que recullen aspectes com les seves condicions de treball, traduccions publicades i inèdites, afinitats literàries, ideologia política, reflexions traductològiques, etc. Una de les més representatives en l'àmbit internacional ha estat *Portraits de traductrices* (2002), de Jean Delisle. El volum aplega onze biografies breus de dones que han dedicat part de la seva vida a la traducció, "et qui méritaient d'être mieux connues" (Delisle, 2002: 9).

A Catalunya, un dels projectes més ambiciosos de recuperació històrica de traductores és el *Diccionari de la traducció catalana* (2011), dirigit per Montserrat Bacardí i Pilar Godayol. Aquest volum compila dades biogràfiques, presentació i valoració de les traduccions i bibliografia completa de les obres traduïdes al català i dels estudis que han suscitat els traductors i traductores catalanes més rellevants de tots els temps. El seu corpus, format per mil entrades, inclou la figura de vuitanta-cinc traductores catalanes, principalment del segle XX. L'escassa proporció de traductores que hi figuren està motivada pel retrocés en la situació de la dona que es produeix durant la dictadura. Malgrat tot, el diccionari recull la trajectòria de les dones que tradueixen de manera professional abans de la guerra civil, la de les dones que aconseguen traduir durant la dictadura i la d'aquelles que participen de la "feminització" de la professió als anys vuitanta, quan la proporció de traductores i traductors és, si fa no fa, similar.

La contribució de les traductores catalanes durant el franquisme ha estat recollida a "Catalan Women Translators under Francoism: (Self-)censorship, Exile, and Silence" (Bacardí, 2018). En aquest capítol, inclòs en el volum *Foreign Women Authors under Fascism and Francoism. Gender, Translation and Censorship* (Taronna i Godayol, 2018), l'autora ressegueix la trajectòria d'una generació de traductores catalanes que van emergir abans i durant la dictadura. Per a les professionals que van quedar-se a Catalunya, la victòria dels nacionals no només va suposar un exili lingüístic, sinó també una reclusió a la vida domèstica (Bacardí, 2018: 114). No va ser fins als anys seixanta, un cop aixecat el veto per publicar en català, quan van poder dedicar-se a la traducció.

La doble condició de marginació de les traductores catalanes ha donat peu a una recerca productiva, emmarcada en els eixos nació, traducció i gènere (Bacardí i Godayol, 2008, 2014, 2016; Godayol, 2011; Bacardí, 2018). Des d'aquest marc es reivindica la necessitat de "construir una cartografia general (no centrada únicament en les cultures i les llengües majoritàries) dels estudis de gènere i la traducció per poder visibilitzar traduccions i traductores que, per moltes raons i principalment pel fet d'escriure i de traduir a una llengua minoritària o minoritzada europea, asiàtica, africana o americana, no consten en els llibres sobre teoria i pràctica de la traducció, escrits sobretot en anglès" (Godayol, 2011: 56).

A "Gènere i traducció en català. Bases arqueològiques per a un estat de la qüestió" (2011), Godayol presenta una relació exhaustiva de treballs que se centren en

el paper de les traductores i la traducció en el sistema literari català actual. Val a dir que són abundants els estudis específics sobre traductores del segle XX. Aquests treballs sovint consten de breus biografies de dones que han contribuït a l'enriquiment de la llengua i al desenvolupament de la identitat nacional per mitjà de la traducció. Moltes de les traductores estudiades eren escriptores i les versions eren el seu guanyapà. Algunes van dedicar-s'hi en contextos durament repressius o bé des de l'exili, com Anna Murià (Bacardí, 2006: 78) o Irene Polo (Julio, 2018b: 96).

Tot i això, força traduïen per plaer. Així ho constata el fet que algunes escollien els textos que volien traduir en funció de les seves afinitats literàries i/o ideològiques. Aquest és el cas de Carme Montoriol, que va traslladar els *Sonets de Shakespeare* (1928) per la fascinació que professava a l'autor (Bacardí i Godayol, 2016: 219), o Carme Serrallonga, divulgadora de la poesia d'Anna Akhmàtova en català, per afinitat personal i literària (Godayol 2010: 18-19).

Altres traductores, especialment a partir de la dècada dels seixanta, van acostar textos d'autores reivindicades pels feminismes i altres autores desateses pels discursos literaris hegemònics, i estableixen vincles d'intimitat amb les autores per mitjà de la traducció. En el monogràfic *Feminismes i Traducció (1965-1990)* (2020b), Pilar Godayol aborda extensament la labor de les traductores catalanes Montserrat Abelló, Helena Valentí, Marta Pessarrodona, Maria Antònia Oliver i Maria-Mercè Marçal.

Com s'ha vist anteriorment, la contribució de Montserrat Abelló a la importació de textos feministes ha transcendit especialment (Parcerisas, 2009: 101; Riba, 2015a: 207-210). Les seves traduccions no només representen una aportació a la construcció d'una genealogia femenina, sinó que també enriqueixen la literatura catalana pel seu valor literari i per la seva "entitat pròpia" (Riba, 2015: 208). Igualment, ha sobresortit la contribució de l'escriptora i poeta, Maria Mercè Marçal (Godayol, 2008a: 199-204; Riba, 2015a: 210-214).

En el context galleg trobem altres traductores "marcadas por su situación periférica, en tanto que colectivo minoritario y minorizado ubicado en los países del primer mundo" (Castro, 2011: 114). Olga Castro (2011) presenta un estudi panoràmic sobre la labor de traductores de la història de la traducció gallega del segle XX amb dos objectius: d'una banda, reconèixer la contribució de les traductores gallegues a la difusió de la llengua i la cultura nacional i, de l'altra, fer visibles les relacions de poder genèriques i lingüístiques que han afectat la seva pràctica traductora en diferents moments sociohistòrics i culturals del segle XX. L'autora recupera noms de

traductores gallegues que no han estat prou reconegudes dins de la historiografia feminista, com és el cas de Mercedes Vázquez Fernández Pimentel (?-1964), i inclou biografies breus d'altres figures més reconegudes de la traducció en el context gallec, com María Barbeito, Maria Luz Morales, Teruca Bouza Vila o Amparo Alvajar. A banda de les traductores literàries, la historiografia feminista ha recuperat la figura de traductores especialitzades en altres àmbits, com ara la traducció científica (Pérez Ramos, 2019).

1.3.2.2 Traducció i recepció de textos feministes forans

Els efectes de la traducció de textos en l'expansió del pensament feminista en moments històrics concrets, i en diferents parts del món, també ha donat lloc a estudis històrics situats en el marc de la traducció i dels estudis de gènere. Aquests treballs posen en relleu la contribució de segells editors, traductors i traductores en la tasca d'importació de pensament feminista per mitjà de la traducció de literatura feminista. A tall d'exemple, a *Feminisme i traducció (1965-1990)* (2020b), Pilar Godayol estudia la relació entre la importació de textos fundacionals i clàssics del feminisme i el desenvolupament de moviments feministes a Catalunya, durant els anys vuitanta i noranta. Concretament, l'autora detecta una connexió entre l'auge de moviments socials feministes i l'augment d'iniciatives editorials orientades a la publicació de literatura feminista.

Godayol assevera que la manca de referents feministes nacionals va estimular la importació de literatura feminista amb models renovadors i modernitzadors. Aquesta estratègia va ser clau pel desenvolupament del moviment. Gràcies a aquestes lectures, les feministes van bastir els seus discursos acadèmics i associacionistes amb les tendències del feminisme internacional del moment.

1.3.2.3 Recuperació de materials paratextuals elaborats per traductores

Alguns estudis empenen el concepte de paratexts de Gérard Genette (1997: 1) com a eina metodològica per estudiar alguns dels elements que introdueixen la traducció d'un text i asseguren la seva recepció i consum. Aquest concepte engloba, entre d'altres elements, el nom de l'autora o autor, el títol, el prefaci, la coberta i el material gràfic. Tots aquests materials aporten informació sobre dos aspectes. Per un costat, la forma amb la qual els i les mediadores culturals (editorials, correctors i correctores de

proves, traductors i traductores, etc.) presenten l'obra a la cultura receptora i, específicament, al destinatari a qui va adreçada. Per l'altre costat, l'estratègia comunicativa i ideològica a la qual obeeixen les seves eleccions (Castro, 2009: 75).

Alguns treballs d'historiografia feminista de la traducció s'han centrat, concretament, en la recuperació de prefacs, notes a peu, correspondència privada i altres textos, en els quals força traductores han deixat constar les seves reflexions al voltant de la traducció i de l'acte de traduir. Per mitjà d'aquesta tasca es pretén completar una teorització androcèntrica sobre la disciplina que resta actualment mancada d'una part significativa de la seva història i, al mateix temps, visibilitzar la contribució de les dones a la traducció i a la traductologia. Concretament, s'han publicat projectes que apleguen prefacs escrits per traductores amb els quals introduïen les seves versions. Són representatius, en aquest àmbit, treballs com el monogràfic *Les traductores i la tradició. 20 pròlegs del segle XX* (Bacardí i Godayol, 2013). El volum consta de dues parts: primer, un estudi introductori, en el qual les autores contextualitzen la labor de les traductores des de finals del segle XIX fins a finals del XX, expliquen les seves motivacions i els obstacles que van dificultar la seva tasca; segon, una recopilació de vint pròlegs escrits per traductores catalanes, valencianes, mallorquines, gal·leses i txeques del segle XX.

A Catalunya, les primeres reflexions sobre l'ofici de la traducció per part de traductores s'atribueixen a les escriptores Carme Montoriol i Puig i Maria Antònia Salvà i Ripoll (Bacardí i Godayol, 2016: 216). La primera va deixar constar en unes breus notes introductòries a la seva traducció completa d'*Els sonets de Shakespeare* (1928); la segona, va incloure un capítol introductori en la seva traducció dels poemes de Santa Teresa de Lisieux, *Poemes de santa Teresa de l'Infant de Jesús* (1945) (Bacardí i Godayol, 2016: 216). Aquestes intervencions s'han considerat subversives perquè, en aquell moment, era molt infreqüent que una dona inclogués reflexions teòriques sobre la traducció el mateix prefaci. Altres estudis específics sobre traductores inclouen fragments localitzats en correspondència, entrevistes, prefacs o altres fonts documentals, en els quals les traductores reflexionen sobre les seves versions i sobre les motivacions que les empenyen a traduir (vegeu Bacardí, 2006: 78-79; Godayol, 2010: 22 i Bacardí i Godayol, 2016: 219, 221-222, entre d'altres).

1.3.2.4 Anàlisi crítica de traduccions de textos feministes

Algunes traduccions de textos feministes han estat objecte d'atenció perquè el seu contingut subversiu s'ha desvirtuat a favor d'una perspectiva androcèntrica. A fi de revelar els efectes de la reorientació ideològica d'aquests textos, s'han desenvolupat treballs basats en l'anàlisi textual. Són especialment il·lustratius els estudis sobre les traduccions de textos fundacionals del feminisme, com ara *A Room of One's Own* (1929) de Virginia Woolf o *Le deuxième sexe* (1949) de Simone de Beauvoir. Una anàlisi comparativa de dues versions en llengua espanyola del text de Woolf, de Mercedes Bengoechea, revela que Jorge Luis Borges domestica el text de l'autora britànica i neutralitza nombrosos elements que expressen la diferència específica de la condició femenina per mitjà de pràctiques androcèntriques, orientades a adaptar el text a una audiència falsament universal (Bengoechea, 2011: 420).

Com a resultat, la versió de Borges despulla el text font de qualsevol significació feminista i el posa al servei de la ideologia dominant androcèntrica. Per contra, la versió del mateix text duta a terme per la historiadora i teòrica feminista de la diferència, María Milagros Rivera-Garretas, constitueix un discurs feminista amb entitat pròpia. Això es deu al fet que en lloc d'adoptar al masculí universal, la traductora interroga contínuament el gènere gramatical, per tal de fer visible la diferència sexual. Per exemple, Virginia Woolf afirma que les dones que volen escriure haurien de tenir dos recursos: cinc lliures a l'any i una habitació pròpia. En la seva traducció, Borges obvia el fet que l'autora s'adreça a una audiència femenina. Per tant, transforma el pronom *you*, en el pronom masculí *uno* i substitueix *for oneself* per "por uno mismo". De resultes d'aquesta elecció, la recomanació de Woolf es fa extensiva als escriptors en general. Per contra, Rivera-Garretas substitueix *for oneself* per *por sí misma* i, d'aquesta manera, visibilitza el subjecte femení (Bengoechea, 2011: 416).

Altres treballs posen en relleu la paradoxal presència d'expressions androcèntriques en textos feministes. Aquest és el cas de la primera versió turca de *Le deuxième sexe* (1949) de Simone de Beauvoir, duta a terme pel traductor Bertan Onaran. Després d'una anàlisi textual del text font i el text traduït, Ayşenaz Cengiz (2017), observa que d'entre totes les opcions possibles, el traductor escull termes androcèntrics del turc per referir-se a aspectes propis de la sexualitat de les dones. En són bons exemples la traducció de vagina com "dölyolu" que significa literalment

"camí de l'esperma", o úter com "döl yatağı" que equival a "llit de l'esperma" (Cengiz, 2017: 81). Aquesta versió de *Le deuxième sexe* també resulta incongruent amb el discurs de Beauvoir pel fet que revesteix, tant el cos com la sexualitat femenina, amb una connotació negativa.

1.3.2.5 Anàlisi de paratexts d'obres feministes traduïdes

D'una manera similar, s'han detectat paratexts d'algunes traduccions que presenten una iconografia força inconsistent amb la ideologia feminista del text d'origen. Es tracta sovint d'imatges —fotografies o il·lustracions— que presideixen les cobertes dels volums. Alguns treballs observen que hi ha una tendència a representar cossos femenins erotitzats en posicions suggerents. Aquest és el cas de la coberta del llibre *O club da calceta* (2006), de l'autora gallega contemporània, María Reimóndez. Segons Olga Castro, mentre que la versió original presenta unes agulles de fer mitja amb un fons de color lila —simbòlicament feminista—, la traducció italiana deixa les agulles en un segon pla i posa en primer pla "las largas (y depiladas) piernas de una mujer tumbada en un sofá, sin que responda a ningún pasaje de la novela" (2009: 76).

Així mateix, Ayşenaz Cengiz (2017) identifica representacions d'una feminitat estereotípica patriarcal en les cobertes de la primera traducció turca de *Le deuxième sexe*. Aquesta versió, titulada *Genç kızlık Çağı* (Època de donzelles) (1970), es va publicar tres volums. La coberta del primer presenta la fotografia d'una dona jove i atractiva, amb els cabells llargs, que reposa asseguda en una escala. El vestit curt i escotat que porta revela els seus malucs i un pit. En el segon volum apareix un pla mitjà d'una dona atractiva que resta tota nua, en un llit. A la imatge s'aprecien les seves espatlles i una part dels seus pits. La coberta del tercer volum, per contra, és més discreta. Mostra el perfil en primer pla d'una dona bonica, jove, amb els cabells rossos i un aire melancòlic. Cengiz (2017: 79) assenyala que, probablement, l'elecció d'aquestes fotografies obeeix a una estratègia de màrqueting: l'editorial cultiva l'escàndol en detriment del missatge feminista del text amb l'objectiu d'augmentar les vendes.

1.4 LA TRADUCCIÓ I LA CENSURA FRANQUISTA

Com s'ha explicat anteriorment, el gir cultural que es va produir en els estudis de traducció durant els anys noranta va aprofundir en les pressions ideològiques que influeixen en el procés de traducció, així com en les nocions de manipulació i poder. També va posar en relleu el fet que la traducció constitueix una activitat inherentment subjecta als mecanismes de control que hi intervenen, des de la selecció del text —normes preliminars, segons Toury (1981: 23-24)—, fins a la traducció —normes operacionals (Toury, 1981: 23-24)—. La condició ideològica de la traducció esdevé un component especialment rellevant en contextos repressius. Per aquest motiu, la relació entre la traducció i la censura en règims dictatorials ha estat objecte de reflexió.

Lefèvere s'acosta al fenomen de la censura per mitjà de l'explicació del mecenatge (1992*b*: 30-33). Si apliquem la divisió que l'autor proposa en termes de mecenatge, podem afirmar que en un context dictatorial com l'Espanya franquista, la censura constitueix un mecenatge indiferenciat; és a dir, els components de l'economia, el sistema d'idees i l'estatus se sotmeten a una mateixa autoritat. En aquest tipus d'organització, el mecenes —en aquest cas, l'aparell censor— persegueix l'objectiu d'homogeneïtzar la ideologia del sistema literari amb la dels altres subsistemes. Amb aquesta comesa, la censura franquista va actuar conforme a dos mètodes (Larraz, 2017: 53). El primer va consistir en la configuració de normes i repertoris coherents amb la ideologia social del sistema. El segon va consistir a sotmetre el sistema literari al control i a la vigilància a fi de mantenir-ne l'estabilitat. La censura va controlar tant la producció autòctona com la importació de textos potencialment innovadors i disruptius d'altres polisistemes. La traducció va tenir un paper rellevant en el desenvolupament del sistema d'idees del sistema franquista: si bé algunes vegades es va fer servir per a (re)produir discursos dominants, altres vegades es va emprar per introduir nous discursos potencialment subversius que van contribuir al canvi del sistema.

La censura franquista és un apartat indispensable en aquesta tesi, que es proposa resseguir la recepció de les traduccions de Colette a Catalunya durant el segle XX. La intervenció de l'aparell censor en el sistema literari català va repercutir en els processos de recepció dels textos, tant autòctons com traduïts durant els gairebé quaranta anys en què va mantenir-se vigent la dictadura. Conèixer els mecanismes,

objectius, procediments i evolució de l'aparell censor ens permetrà resoldre alguns interrogants per a comprendre com van introduir-se bona part les obres de l'autora francesa traduïdes a Catalunya.

Alguns d'aquests interrogants són els constreyniments que afectaven els processos de traducció en el moment en què es va introduir l'obra de Colette a Catalunya; el posicionament del règim, per mitjà de la censura, davant de les sol·licituds de traduccions d'una autora d'idees contràries a l'ortodòxia del règim; el contingut de les primeres crítiques i valoracions de les traduccions de Colette dutes a terme pelsensors; el rol dels traductors i traductores de Colette en la introducció de l'autora dins del sistema literari català, o bé els procediments a través dels quals els editors de Colette van negociar la publicació de les seves obres amb l'aparell censor.

1.4.1 La censura administrativa de narrativa traduïda en el franquisme

L'hidra de la censura franquista ha estat objecte de nombroses investigacions a l'Estat espanyol. Cal esmentar, en aquest sentit, les aportacions cabdals i pioneres en censura de llibres de Manuel L. Abellán (1980), conjuntament amb les de Georgina Cisquella, José Luis Erviti i José Sorolla (1977 [2000]) i Maria Josepa Gallofré (1991a), en el context català. Aquests estudis de conjunt constitueixen referents històrics de la censura perquè tracen la seva evolució i en revelen tant els mecanismes interns com les polítiques adoptades en els diferents períodes en què va aplicar-se. Bona part dels estudis sobre censura franquista beuen dels expedients localitzats a l'Archivo General de la Administración, localitzat a Alcalá de Henares. Aquesta documentació inclou correspondència entre editorials iensors, instàncies i informes de censura en els quals els "lectors" —com ells s'anomenaven— reflecteixen la ideologia i les línies principals d'actuació del règim franquista. La riquesa d'aquests materials els converteix en fonts primàries cabdals per construir una microhistòria (Ginzburg, 1993: 10; Adamo; 2006; Bandia, 2014: 114; Munday, 2014: 66; Vidal-Claramonte, 2018: 119) de la censura franquista de les traduccions.

El buidatge i l'anàlisi meticulosa dels expedients conservats a l'AGA ha donat lloc a nombrosos estudis de cas —microhistòries— sobre la censura de textos traduïts. Ha estat especialment fèrtil l'estudi de l'impacte de la censura franquista en la traducció i recepció de textos de literatura forana, especialment assajos i novel·les

d'autors i autores potencialment subversives, contestatàries o no afins amb la ideologia del règim que van introduir-se en el sistema literari franquista. Alguns exemples representatius són Mariana Alcoforado (Julio, 2018*a*); George Sand (Riba i Sanmartí, 2020*a*, 2020*b*, 2021); Émile Zola (Meseguer, 2015*a*, 2018); Florence Barclay (Riba i Sanmartí, 2018); Elynor Glyn (Riba i Sanmartí, 2017); Whyndham Lewis (Morató, 2015); Aldous Huxley (Vilardell, 2016*a*); Louis Aragon (Panchón Hidalgo, 2018); George Orwell, Arthur Koestler i Raymond Abellio (Meseguer, 2015*b*); Jean Paul Sartre (Godayol, 2016*c*); Simone de Beauvoir, Mary McCarthy; Albert Camus (Cruces Colado, 2006) o Betty Friedan (Godayol, 2016*a*, 2016*b*), entre d'altres. Els esmentats estudis s'interroguen sobre diversos aspectes de la censura com ara el funcionament i l'impacte de la censura franquista en la cultura, el perfil delsensors, els seus criteris i mecanismes de control de la censura; la presència de la doctrina catòlica en els principis morals del règim, etc.

Com bé assenyala Denise Merkle (2002: 11), els contextos durament repressius esperonen els actes disruptius de resistència. La labor de resistència de les editorials i persones que tradueixen, situades a l'altra banda de l'aparell censor, també ha estat objecte d'estudi. Aquests treballs s'han centrat en dos aspectes: d'una banda, les nombroses iniciatives editorials, sobretot catalanes, durant el franquisme (Hurtley, 1986; Arbonès, 1995; Vallverdú, 2013; Jané-Lligé, 2015); i d'altra banda, el testimoni de tota mena d'estratègies i argúcies que editorials, traductors i traductores van emprar a fi de sortejar la censura (Gómez Castro, 2008; Massot i Muntaner, 2016). Val a dir que una de les estratègies emprades per tal que les publicacions poguessin veure la llum va ser l'autocensura dels textos. En l'actualitat, s'han identificat força casos de censura interna, és a dir, aplicada durant el procés de creació (Pegenaute, 1999: 88) (vegeu Pérez L. de Heredia, 2000; Ortega Sáez, 2013; Julio, 2015; Meseguer, 2015*b*; Estany, 2016; Gómez Castro, 2017, 2018*a*; Somacarrera, 2017; Panchón Hidalgo, 2018; Santaemilia, 2018; Williams Camus, 2018, entre d'altres). En aquesta mateixa línia s'ha investigat sobre la pervivència de l'autocensura un cop finalitzada la dictadura (Gutiérrez Lanza, 2015).

Cal destacar també l'aportació del projecte TRACE (TRAducciones CEnsuras), dirigit actualment per Camino Gutiérrez Lanza. El grup ha contribuït significativament a la recerca de censura franquista per mitjà d'estudis basats en l'anàlisi sistemàtica de corpus textual informatitzat. Conjuntament amb els expedients de censura, catàlegs editorials i entrevistes testimonials, els estudis del projecte

TRACE es basen en l'anàlisi de textos font i textos traduïts, amb l'objectiu de determinar principalment quatre aspectes. Primer, la influència de la censura en l'activitat traductològica des de principis del franquisme fins a la mort del dictador; segon, el llegat que la censura ha deixat en l'activitat traductològica d'avui dia; tercer, la convivència de possibles pràctiques de traducció que es produeixen exclusivament en contextos intervinguts per la censura estatal; i quart, les implicacions de la censura en la construcció d'un sistema literari determinat (Merino i Rabadán, 2002: 129).

La situació de la traducció i l'edició de traduccions en el context català durant el franquisme també ha estat objecte de nombrosos estudis elaborats, principalment des dels grups GETCC, de la Universitat Autònoma de Barcelona, i GETLIHC, de la Universitat de Vic – Universitat Central de Catalunya. Aquests estudis han abordat tant la censura ideològica com la censura idiomàtica que van patir les obres en llengua catalana, condemnades al silenci per les autoritats franquistes durant la postguerra. És d'especial rellevància el volum *La traducció catalana sota el franquisme* (2012a) de Montserrat Bacardí, que inclou un estudi introductori sobre els gairebé quaranta anys de censura a Catalunya i un conjunt de reflexions sobre l'ofici o l'art de la traducció, abocades per una seixantena traductors i traductores que van publicar durant el franquisme. Al seu torn, el volum *Traducció i censura en el franquisme* (2016b) editat per Laura Vilardell, aplega nombroses intervencions sobre la censura a Catalunya dutes a terme durant la jornada sobre "Traducció i censura durant la dictadura franquista" organitzada per la Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya el novembre del 2013. Els articles dedicats específicament a la censura de llibres traduïts estudien aspectes com ara els efectes de les polítiques censors en el mercat editorial català i, concretament, en la producció de traduccions (Cornellà-Detrell, 2016) i la censura de traduccions en llengua catalana (Godayol, 2016b; Julio, 2016).

A continuació desenvolupem alguns dels aspectes fonamentals per a conèixer l'aparell censor del franquisme, com ara el seu naixement, els seus objectius i funcions, la legislació per la qual es va regir, el perfil dels censors, el procediment administratiu que calia seguir per sol·licitar la publicació de narrativa i els criteris que van aplicar els censors en diferents etapes de la censura, amb especial atenció a la censura de traduccions tant al català com al castellà.

1.4.1.1 La censura franquista: implantació, definició, objectius i funcions

Les autoritats franquistes van iniciar la censura de les publicacions en els territoris ocupats setmanes després de l'inici de la guerra. Les mesures repressives contra la lletra impresa van ordenar-se a través de nombroses disposicions legals elaborades, des de bon començament, per la Comisión de Cultura y Enseñanza, presidida per l'intel·lectual franquista Enrique Suñer, i amb la col·laboració de l'escriptor José María Pemán. Així mateix, segons l'ordre del 23 de desembre de 1936 es declararen il·lícites "la producción, el comercio y la circulación de libros, periódicos, folletos y toda clase de impresos y grabados pornográficos o de literatura socialista, comunista, libertaria, y, en general, disolventes" (a Muñoz Cáliz, 2005: 27). Les autoritats van assegurar-ne el compliment per mitjà d'accions repressives com ara els escorcolls i la requisita de llibres. D'una manera similar, el 16 de setembre de 1937 va promulgar-se una altra normativa sobre la formació de comissions depuradores de les biblioteques públiques i centres de lectura en cada districte universitari. L'ordre exigia la retirada de textos que contenien una "exposición de ideas disolventes, conceptos inmorales, propaganda de doctrinas marxistas y todo cuanto signifique falta de respeto a la dignidad de nuestro glorioso Ejército, atentados a la unidad de la Patria, menosprecio de la Religión Católica y de cuanto se oponga al significado y fines de nuestra Gran Cruzada Nacional".²⁰

L'abril de 1938, un cop consolidat el primer govern del règim, qualsevol publicació impresa en el territori dominat pel bàndol insurrecte havia de sotmetre's a la censura prèvia, controlada pel falangista Serrano Suñer (Muñoz Cáliz, 2005: 28). El cos de censors es trobava distribuït en una xarxa institucional jeràrquica i repartida en delegacions provincials, comarcals i locals. Per ordre de disposicions censors elaborades per la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda, els censors vetaven aquelles obres que no s'adequaven als criteris de l'índex romà, criticaven el règim o l'ordre civil, atemptaven contra la moral pública o bé contradieien les tesis de la historiografia nacionalista del règim, així com els textos que enaltien el marxisme o qualsevol ideologia no autoritària (Abellán, 1980: 112).

²⁰ Vegeu: Ana Martínez Rus (2013) "Hogueras, infiernos y buenas lecturas (1936-1951)", *Represura*, 8. (En línia): <http://www.represura.es/represura_8_febrero_2013_articulo2.html>. (Consultat: 3/6/2019).

A Catalunya, les purgues van fer-se efectives un cop assolida la victòria del bàndol franquista, l'any 1939. La Cambra del Llibre de Barcelona va recomanar als llibreters associats la depuració dels seus establiments. La retirada de llibres prohibits havia d'efectuar-se d'acord amb el següent procediment: primer, s'obligava la destrucció d'aquells volums considerats contraris al Movimiento Nacional. Això incloïa totes les publicacions "anticatólicas, teosòfiques, ocultistas, masòniques; las que atacaban a los países amigos; las escritas por autores decididamente enemigos del nuevo Régimen; las pornográficas y pseudo-científico-pornográficas y las de divulgación de temas sexuales; las antibelicistas, antifascistas, marxistas, anarquistas, separatistas, etc." (Gallofré, 1991a: 488). Segon, calia enretirar provisionalment aquells llibres de tipus no polític ni religiós, escrits per autors i autores desafectes al règim o amb una situació poc definida. Posteriorment, la Cambra va distribuir llistes de títols i autors i autores prohibides —nacionals i foranes— a les llibreries. Aconsellava l'entrega dels exemplars a la mateixa Cambra per tal d'evitar sancions en les inspeccions. Així mateix, va enviar llistes als llibreters amb els títols que havien d'exposar-se als aparadors, segons les ordres de la Jefatura Provincial de Propaganda de Barcelona.²¹ Paral·lelament, les autoritats franquistes van intervenir les biblioteques locals amb accions devastadores com ara la destrucció de l'Ateneu Enciclopèdic Popular, conjuntament amb els sis mil volums que es conservaven a l'interior, o l'eliminació de 72 tones de llibres d'editorials, llibreries i biblioteques públiques i privades.

La censura franquista va constituir, des d'un primer moment, un aparell més aviat repressor, que no pas creador d'una cultura pròpia (Pegenaute, 1991: 86). El règim va atribuir-li almenys tres funcions. En primer lloc, protegir la societat de "las peligrosas influencias del marxismo, del liberalismo, de las democracias extranjeras y de las herejías que pudiesen provocar la relajación de las buenas costumbres" (Cruces Colado, 2006: 85). Aquesta comesa justificava una segona funció: reprimir les expressions culturals contràries a la doctrina dels insurrectes (Gallén, 2016: 59). Per mitjà de la destrucció o segrest de tot allò que es considerés políticament i moralment perjudicial, el règim es proposava blindar-se davant del confrontament social i de les noves expressions i formes culturals.

²¹ Vegeu: Ana Martínez Rus (2013) "Hogueras, infiernos y buenas lecturas (1936-1951)", *Represura*, 8. (En línia): <http://www.represura.es/represura_8_febrero_2013_articulo2.html>. (Consultat: 3/6/2019).

En tercer lloc, la censura es va emprar per difondre i fer valdre a la societat els valors morals, religiosos i ideològics del règim (Abellán, 1980: 15). Tal com assenyala Montejo Gurruchaga, un dels objectius que es va proposar la censura va ser "la transformación ideológica del panorama cultural y literario, en el marco de una concepción nueva de Estado y Nación" (2010: 19). Per tant, l'aparell censor va configurar-se com un òrgan que, si bé reprimia determinats tipus de discursos, promovia la circulació d'uns altres. Alguns estudis d'anàlisi textual de novel·les traduïdes conclouen que la censura va alterar el contingut d'alguns textos amb finalitats propagandístiques. A tall d'exemple, Meseguer (2015a; 2015b) afirma que determinats textos literaris políticament i ideològicament subversius com *La escritura invisible* (1974), d'Arthur Koestler; *1984* (1952) de Georges Orwell; i *Los ojos de Ezequiel están abiertos* (1955), de Raymond Abellio, van sortir de la censura transformats en al·legats a favor de Franco o bé en discursos anticomunistes i anarquistes.

La censura depenia d'altres estructures de poder de l'aparell repressor (Cisquella *et al.*, 1977 [2002]: 124), de manera que els seus objectius se subordinaven a les línies polítiques i ideològiques governatives. Així mateix, les persones que exercien la censura estaven jurídicament blindades perquè les seves resolucions no es podien recórrer a través de cap altra via que no fos la mateixa censura (Cisquella *et al.*, 1977 [2002]: 23). Aquesta circumstància adobava el terreny per l'abús i la negligència. Alguns estudis de cas han documentat actuacions poc o gens diligents per part de la censura franquista. Per exemple, Teresa Julio (2016) afirma que la novel·la *La mort de Danton* (1976), de Büchner, potencialment subversiva per "la cruesa d'algunes escenes, els seus diàlegs descarnats o la falta de moral d'una joventut que, presa per la gana, fa exaltació de la prostitució" (2016: 140), va considerar-se "molt menys perillosa del que és" (2016: 140), degut al fet que el censor va fer-ne una lectura superficial tal com ho palesa el seu informe.

Mercedes Gurruchaga descriu un cas similar pel que fa a la novel·la *Taller* (1970), de Mercedes Ballesteros, una òpera prima d'autoria femenina "potencialmente peligrosa" (Montejo Gurruchaga, 2010: 102) que va passar la censura, probablement, per descurança del censor (Montejo Gurruchaga, 2010: 102). Jordi Jané-Lligé també identifica mostres evidents de negligència en els informes de la novel·la *Anys de gos*, de Günter Grass. Aparentment, en l'esmentat informe, el censor reproduïx "descaradament" l'argument d'*El tambor de hojalata*, una novel·la del mateix autor

que havia estat rebutjada en dues ocasions anteriors (Jané-Lligé, 2016: 86-7). Aquest no és un cas aïllat, nombroses valoracions que els censors van deixar constar als seus informes reflecteixen una lectura superficial (Montejo Gurruchaga, 2010: 59).

La novel·la va ser el gènere que es va prestar a una major tolerància per part de la censura (Abellán, 1980: 85), probablement a causa de les nombroses i variades estratègies que els editors van emprar per sortejar-la (Gómez Castro, 2008). Nogensmenys, el règim d'escassa tolerància que afavorí les novel·les no va deslliurar els segells editorials, autors i autores, de l'autocensura. Abellán la defineix com:

[...] las medidas previsoras que un escritor adopta a propósito de eludir la eventual reacción adversa o la repulsa que su texto pueda provocar en todos o algunos de los grupos o cuerpos del estado capaces o facultados para imponerle supresiones o modificaciones con su consentimiento o sin él.²²

Així mateix, l'autor distingeix entre autocensura explícita i implícita. La primera fa referència a les intervencions realitzades en el text per l'autor, autora o l'editorial, un cop passada la censura oficial i com a forma de negociació a fi que el text vegi la llum. L'autocensura implícita i conscient, per la seva part, està constituïda per les mesures que l'autora o autor pren abans, durant o un cop finalitzada la redacció del manuscrit abans d'enviar-lo a la censura. Tal com hem apuntat més amunt, els professionals de l'edició i la traducció van emprar copiosament l'autocensura. Aquest fet no és extraordinari si es pren en consideració el fet que en contextos no intervinguts per la censura estatal, els límits entre la traducció i l'autocensura ja es desdibuixen pel fet que "ambas seleccionan, jerarquizan, descartan, esconden, tamizan, pulen; en una palabra, manipulan la materia textual para satisfacer un propósito ideológico" (Santaemilia, 2017: 7). Per tant, en un sistema literari regulat per la censura, ambdues activitats es confonen de manera molt efectiva (Santaemilia, 2018: 147) fins al punt d'esdevenir una part de l'altra en les rutines habituals de producció.

A banda de la censura ideològica, el govern va exercir una censura idiomàtica que afectava el català, el basc i el gallec (Bacardí, 2012a: 12). A Catalunya es va prohibir l'ús públic de la llengua de manera expressa l'endemà de l'ocupació de Barcelona (Gallofré, 1991a: 52). Aquesta prohibició va incloure l'ensenyament de la

²² Vegeu: Manuel Abellán (2007) "Fenómeno censorio y represión literaria". *Represura*, 2. (En línia): <http://www.represura.es/represura_2_enero_2007_articulo1.html>. (Consultat: 2/9/2019).

llengua catalana a les escoles primàries i secundàries, les càtedres de llengua catalana, d'història de Catalunya i de dret català a la Universitat de Barcelona (Arbonès, 1995: 87); la publicació de diaris i revistes en català, la comunicació dins l'administració, en documents oficials, en el comerç, en els noms de persones i de carrers, en el teatre, el cinema, la radiodifusió i en l'Església, "fins al punt que feren destruir un innocu butlletí d'una església de poble i que posaren multes als qui no complien les estrictes normes del nou règim o els intimidaren amb amenaces de represàlies" (Massot i Muntaner, 2016: 6).

La censura es proposà des de bon principi, destruir el públic lector per mitjà d'una política de repressió "brutal i acarnissada" (Arbonès, 1995: 87) de l'edició catalana i de les traduccions, que van estar categòricament prohibides el 1939 i fins a 1945 (Gallofré, 1991a: 208). Això no obstant, la censura no va publicar cap disposició legal per interdïr la llengua: "el català es va prohibir tàcitament, per mitjà d'una 'lleï no escrita', que tothom coneixia però que, precisament en aquesta mesura, resultava patent i, al mateix temps, equívoca, si els que havien d'emetre els informes no coneixien que les instàncies superiors tenien aleshores, com una ínfima part de la seva política, la consigna d'un marge exigü de tolerància" (Gallofré, 1991a: 177).

1.4.1.2 Regulació jurídica

Durant les gairebé quatre dècades de dictadura van promulgar-se dues lleis de premsa, complementades amb les respectives ordres i reglaments posteriors. En primer lloc, la Llei de Premsa de 1938, redactada pel Ministre d'Interior, Ramón Serrano Suñer i, en segon lloc, la Llei de premsa i impremta de 1966, redactada per Pío Cabanillas i coneguda com la "Llei Fraga".

La primera llei de censura es va decretar el 22 d'abril de 1938. Inspirada en els models de propaganda de Mussolini i Goebbles (Cisquella *et al.*, 1977 [2002]: 19), l'esmentada llei es marcava l'objectiu de controlar la premsa. Establia que el control de la censura corresponia a l'Estat, concretament al cap del Servicio Nacional de Prensa de cada província. La Llei de premsa va quedar complementada amb l'ordenament del 29 d'abril de 1938 sobre l'edició i la venda de publicacions no periòdiques. Aquesta disposició establí que l'edició de llibres, opuscles i altres impresos, editats tant a l'Estat espanyol com a l'exterior, quedava sotmesa a censura prèvia i que es declaraven il·lícites la producció, comerç i circulació de material

imprès pornogràfic, una prohibició que ja preveia l'ordenament del 23 de desembre de 1936. Sota aquest règim legal, les editorials havien de remetre dos exemplars a la censura prèvia. A partir de juliol de 1939, es constituí un organisme únic i central d'aplicació de la censura, la Sección de Censura de Libros, que depenia de la Jefatura del Servicio Nacional de Propaganda. Les sancions previstes per la llei contemplaven la multa i el segrest dels exemplars. A partir del dia 22 de maig de 1941 i, d'acord amb la Llei del 20 de maig de 1941, els serveis de Prensa y Propaganda es traslladaren a la Vicesecretaría de Educación Popular de F.E.T. y de las J.O.N.S.

L'Església catòlica va tenir una influència destacada durant aquesta primera etapa de la censura. Així ho palesa el fet que la censura administrativa no autoritzà cap obra que aparegués a l'*Índex de llibres prohibits* del Vaticà (Abellán, 1980: 111) i que la composició del cos de censors fos abundant en membres eclesiàstics (Godayol, 2018a: 104). Durant aquesta època, era freqüent que els censors fessin referència a l'*Index Librorum Prohibitorum* en els informes per justificar les denegacions. A més, durant aquest període marcat pel control i la vigilància de tota producció cultural, la censura afavorí l'edició espanyola i la protegí amb zel davant de l'amenaça que les obres estrangeres representaven, d'una banda, per la cultura hispànica i,²³ de l'altra, per la formació de la consciència nacional (Moret, 2002: 65).

A tal efecte, el règim va assegurar almenys tres mesures proteccionistes: en primer lloc, la creació el 1939 de l'Instituto Nacional del Libro Español, que depenia de la Subsecretaría de Prensa y Propaganda del Ministerio de Gobernación, i que el desembre de 1942 iniciava una campanya contra l'excés de traduccions (Hurtley, 1986: 259). Tanmateix, la institució recomanà l'any 1943 que "todo librero español tiene el deber indeclinable de exponer en sus escaparates de manera bien visible y preferente, aquellas obras nacionales cuyo fondo dogmático o de doctrina política, contribuya a la mayor difusión y a la más exaltada loa de las glorias o epopeyas patrias" (Moret, 2002: 68). En segon lloc, el decret de la Llei del llibre de 19 de desembre de 1946, que atorgava beneficis fiscals i rebaixes en el preu del paper a les edicions espanyoles i que, al mateix temps, promovia la difusió d'edicions espanyoles a Hispanoamèrica (Montejo Gurruchaga, 2010: 45). En tercer lloc, protecció de les traduccions

²³ Vegeu: Manuel Abellán (2007) "Fenómeno censorio y represión literaria". *Represura*, 2. (En línia): <http://www.represura.es/represura_2_enero_2007_articulo1.html>. (Consultat: 2/9/2019).

espanyoles d'importació procedents de països de l'Amèrica llatina, on s'havien instal·lat nombrosos exiliats republicans.²⁴

Nogensmenys, durant els anys quaranta es van publicar força traduccions en llengua castellana. Així ho palesen les denúncies enregistrades a la premsa de l'Estat espanyol per part d'escriptors autòctons que es pronunciaven contra el que molts d'ells consideraven un "excés de traduccions" (Moret, 2002: 64-67). A tall d'exemple, l'escriptor Juan Antonio Zunzunegui reclamava la protecció de la literatura autòctona davant l'"amença estrangera" en un article publicat a *Estafeta Literaria* l'any 1944, de la següent manera: "Hay que cuidar de la literatura nacional. La literatura, como la industria, debe tener su protección. Ese dejar traducir a caño libre, como se ha hecho hasta ahora, me parece tan perjudicial como si en el terreno económico se consintiese la importación de toda clase de productos" (Moret, 2002: 66).

Les editorials barcelonines van ser responsables de bona part de les traduccions publicades en llengua castellana. Així ho documenta Hurtlely en el volum *Josep Janés. El combat per la cultura* (1986). L'acadèmica cita un article publicat a *BH*, en el qual Enrique Lafuente Ferrari fa esment de la configuració a Barcelona d'"una pléyade de editoriales", "dedicadas a la novela y, desgraciadamente, a la traducción en gran escala [...]" (Hurtlely, 1986: 260). Els esforços de contenció del règim no van resultar infal·libles. Si bé la falta de precisió de l'aparell legal va reforçar el seu poder i la seva vigència durant trenta anys (Montejo Gurruchaga, 2010: 25), també va permetre el sorgiment d'iniciatives subversives i excepcionals com ara el cas de l'editor Josep Janés, qui adquireix "el gruix de les divises concedides per al pagament d'obres estrangeres", la majoria obres angleses del segle XX, l'any 1943, enmig de la polèmica sobre l'excés de traduccions (Hurtlely, 1986: 259).

Per contra, l'edició en català —i també en gallec i basc— es va prohibir categòricament en defensa de la unitat nacional. Des de 1939, l'edició catalana de qualsevol original de caràcter popular va quedar tàcitament interdita, i només van obtenir el permís un nombre escàs de publicacions poètiques, folklòriques i alguns clàssics editats en ortografia prefabriana (Gallofré, 1991a: 424-429). Pel que fa a la traducció en llengua catalana, la censura va denegar qualsevol text, a excepció d'algunes obres que elsensors van tolerar només en estricta bibliofília per tractar-se d'un exercici de "creación literaria" (Gallofré, 1991b: 8-9). D'aquesta manera, l'aparell

²⁴ Íbid.

ensor va assegurar-se el fre davant de qualsevol intent de modernització de la cultura i la llengua catalana (Bacardí, 2018: 108) i va aconseguir reduir-la a "un ús merament local i folklòric" (Cornellà-Detrell, 2010: 45). Amb tot, aquesta política censora va ser coherent amb el model autàrquic i localista que es va imposar a Catalunya durant la primera etapa de la dictadura (Gallofré, 2013: 70).

L'any 1951, un cop desaparegut el Servicio de Prensa y Propaganda (Cisquella *et al.*, 1977 [2002]: 23), el control de la censura va passar a mans del Ministerio de Información y Turismo (MIT). L'anterior Vicesecretari de Educación Popular de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S., Gabriel Arias-Salgado, es va situar al capdavant del ministeri com a president. Atès que després de la derrota de les potències de l'Eix, l'estat va necessitar aliances estratègiques que asseguressin la seva supervivència, el règim va traslladar a Arias-Salgado la comesa de modificar la impressió desfavorable que la censura va oferir a l'exterior durant la primera etapa (Cisquella *et al.*, 1977 [2002]: 23).

Si bé és cert que amb la creació del MIT la censura va concedir un marge exigü de transigència a algunes publicacions anteriorment interdites, el manament d'Arias-Salgado fou igualment obscurantista i estigué reforçat per la influència d'altres autoritats de tradició catòlica i ultraconservadora com Florentino Pérez Embid, un membre reconegut de l'Opus Dei que va ser designat Director General d'Informació (Abellán, 1980: 94). Abellán descriu la severitat de l'aparell censor sota el comandament d'Arias-Salgado com un moment de total rigidesa en matèria de censura:

En aquella época los criterios se aplicaron a rajatabla y en caso de descuido y omisión las propias autoridades eclesiásticas velaban por su total cumplimiento. Autores claramente adscritos al régimen, e incluso sostenidos y promocionados por hombres prominentes del mismo, cayeron víctimas de la censura. A esta perfecta ósmosis entre la censura civil y la eclesiástica se añadían los prejuicios mostrencos e inquinas de la derecha reaccionaria española y de la propia Iglesia hacia determinados autores. (1980: 94)

De manera coherent amb l'ortodòxia cristiana, el ministre considerava la novel·la: "un género que solo merece la publicación si marido y mujer, en un matrimonio legítimamente constituido, pueden leérsela el uno al otro sin ruborizarse mutuamente,

y sobre todo, sin excitarse".²⁵ Això no obstant, durant aquesta etapa unes poques iniciatives editorials en llengua catalana aconseguiren passar la censura. Així ho constaten alguns informes de censura dels anys 1951 i 1952, en els quals uns pocs censors van fer-se ressò d'una nova política censora en matèria del que denominaven "idiomas regionales".

La nova política va materialitzar-se una petita mostra d'indulgència cap a la novel·la catalana gràcies a la qual algunes obres que havien estat denegades per estar escrites en català, van autoritzar-se. En són un bon exemple els llibres *Necessitem morir* de Maria Aurèlia Capmany, que va ser denegat l'any 1949 "por estar escrita en catalán" i, en canvi, va ser aprovat el 1951, en virtut de les "nuevas normas", o *Una generació d'hostalers* de Miquel Regàs i Ardevol, que va aprovar-se el setembre de 1951, malgrat que havia estat prohibit l'abril del mateix any. A l'informe, el censor també feia al·lusió a "las nuevas normas sobre idiomas regionales" (Gallofré, 1991b: 7). De la mateixa manera, les *Proses completes* d'Eduald Duran i Reynals, que havien estat interdites l'agost de 1951, van autoritzar-se un mes després per iniciativa de la censura (Gallofré, 1991b: 6-7). Nogensmenys, aquesta breu temptativa d'apertura va beneficiar molt poc les traduccions, de les quals només van autoritzar-ne reedicions (Gallofré, 1991b: 9).

El 1962 Arias Salgado va ser destituït del seu càrrec i Franco va designar Manuel Fraga Iribarne com a ministre d'Información y Turismo. El nou ministre representà la superació del patró autàrquic i ultracatòlic que havia predominat anteriorment (Garnemark, 2012: 312), projectà una imatge internacional positiva i solvent del règim (Jané-Lligé, 2016: 75), i obrí l'economia al neocapitalisme competitiu (Cisquella *et al.*, 1977 [2002]: 25). En aquest context es promulgà la Llei 14/1966, del 18 de març, de premsa i impremta, també coneguda com la "Ley Fraga". L'esmentada disposició adaptà els mecanismes de control ideològic de la legislació anterior al nou context de liberalització (Cisquella *et al.*, 1977 [2002]: 26) i reconegué una certa llibertat d'expressió amb límits:

[...] bien se puede decir que el principio inspirador de esta Ley lo constituye la idea de lograr el máximo desarrollo y el máximo despliegue posible de la libertad de la persona para la expresión de su pensamiento, consagrada en el artículo doce del Fuero de los

²⁵ Cita atribuïda a Arias Salgado per Dionisio Ridruejo, inserida a la portada de Xavier Moret (2002) *Tiempo de editores. Historia de la edición en España, 1939-1975*. Barcelona: Destino.

Españoles, conjugando adecuadamente el ejercicio de aquella libertad con las exigencias inexcusables del bien común, de la paz social y de un recto orden de convivencia para todos los españoles".²⁶

Conseqüentment, la llei suspengué formalment la impopular censura obligatòria i la substituïa per l'anomenada "consulta voluntaria": "La Administración podrá ser consultada sobre el contenido de toda clase de impresos por cualquier persona que pudiera resultar responsable de su difusión. La respuesta aprobatoria o el silencio de la Administración eximirán de responsabilidad ante la misma por la difusión del impreso sometido a consulta".²⁷ El procediment de la consulta voluntària consistia a enviar les galeres a censura, prèvia publicació, a l'espera que els censors resolguessin: desaconsellar la publicació, demanar supressions de determinats fragments o pàgines, sol·licitar que es presentés el text traduït en cas que l'editorial hagués enviat l'original en llengua estrangera, o bé autoritzar la publicació (Cisquilla *et al.*, 1977 [2002]: 56).

Altrament, les editorials tenien l'opció de fer un dipòsit legal de sis dels exemplars ja impresos a l'oficina de Madrid abans de procedir a la difusió de les obres, sense passar per la "consulta voluntaria". Malgrat això, aquesta segona opció era molt arriscada per les editorials pel fet que si la publicació no rebia el vistiplau dels censors, l'editorial podia veure segrestada la publicació sencera, amb els importants perjudicis econòmics que això comportava. Per afegiment, l'editorial també podia ser castigada amb sancions administratives i penals. Les sancions previstes per la llei incloïen multes de mil a 500.000 pessetes, la suspensió de les publicacions i les activitats de l'empresa. Elisa Chuliá (1999: 216) afirma que el règim va emprar abundantment les mesures repressives que la llei posava al seu abast.

Segons l'autora, des de la seva entrada en vigor fins a la mort de Franco, el MIT va incoar més de 1.300 expedients dels quals el 30% va ser sancionat. Així i tot, l'Archivo General de la Administración (AGA), d'Alcalà de Henares, conserva fins a divuit multes de 250.000 pessetes, moltes de les quals van anar acompanyades de la suspensió de la publicació entre dos i quatre mesos. De vegades, a aquestes sancions previstes per la llei, se sumaven altres represàlies "extralegals" com ara "las

²⁶ Ley 14/1966, de 18 de marzo, de Prensa e Imprenta. *Boletín Oficial del Estado*, 67, *Preàmbul*, de 19 de marzo de 1966, 4 a 13.

²⁷ Ley 14/1966, de 18 de marzo, de Prensa e Imprenta. *Boletín Oficial del Estado*, 67, *art. 4*, de 19 de marzo de 1966, 4 a 13.

coacciones verbales, los telefonazos y otros medios indirectos de presión" (Cisquella *et al.*, 1977 [2002]: 17).

Davant la consulta o el dipòsit dels exemplars, el MIT també podia respondre amb l'anomenat silenci administratiu. Per mitjà d'aquesta fórmula la censura permetia la circulació de l'obra en el mercat editorial, però no es responsabilitzava davant les conseqüències econòmiques i penals que es poguessin derivar en cas que es publicqués el llibre. Sovint, aquest recurs s'emprava quan elsensors no sabien com resoldre un expedient i preferien no arriscar-se abans d'autoritzar una publicació que pogués resultar conflictiva. A banda del valor purament eufemístic de la "consulta voluntaria", la Llei de premsa i impremta presentava certes contradiccions: si bé és cert que constituïa un text legal amb regles explícites (Cisquella *et al.*, 1977 [2002]: 28), manifestava amb certa vaguetat els límits imposats a la llibertat d'expressió:

Son limitaciones: el respeto a la verdad y a la moral; el acatamiento a la Ley de Principios del Movimiento Nacional y demás Leyes Fundamentales; las exigencias de la defensa Nacional, de la seguridad del Estado y del mantenimiento del orden público interior y la paz exterior; el debido respeto a la Instituciones y a las personas en la crítica de la acción política y administrativa; la independencia de los Tribunales, y la salvaguardia de la intimidad y del honor personal y familiar.²⁸

Les editorials no podien conèixer del cert quins eren els límits de l'apertura, i les represàlies que suposava excedir-los podien ser devastadores. Per tant, malgrat que la nova llei eliminava formalment la impopular censura prèvia, a la pràctica augmentava el control i la vigilància de manera encara més efectiva i perversa perquè deixava en mans de les editorials la responsabilitat que la publicació restés dins dels límits ideològics del règim. Aquesta circumstància va tenir dues conseqüències importants. Primer, la majoria d'editorials sotmetien els textos a consulta a fi d'evitar les sancions devastadores que preveia la llei (Abellán, 1980: 139). Segon, per mitjà de les penalitzacions, la llei transferia als segells editors, autors, autores i persones que traduïen, la responsabilitat de censurar les publicacions. Com a conseqüència, es van intensificar la prudència de les editorials, les pràctiques paracensores i l'autocensura (Abellán, 1980: 78; Bacardí, 2012a: 73). Per dir-ho com Abellán:

²⁸ Ley 14/1966, de 18 de marzo, de Prensa e Imprenta. *Boletín Oficial del Estado*, 67, art. 2, de 19 de marzo de 1966, 4 a 13.

[...] el editor o el director literario de una empresa editora se encuentra en la difícil situación de ser juez y parte al mismo tiempo. Tiene que juzgar la obra por sus cualidades artísticas o literarias, pero sin perder de vista tampoco las consecuencias económicas que se derivarían de una publicación cuyo acceso al consumo legal implique, a los ojos de la institución censoria, complicidad en la difusión de materias delictivas. (1980: 97)

Així ho constata Massot i Muntaner, a qui l'experiència de la censura li "va ensenyar a practicar l'autocensura, que consistia no solament a mossegar-se la llengua, sinó sobretot a mirar de dir entre línies el que convenia sense que el censor de torn se n'adonés" (2016: 24). Aquesta circumstància afectà especialment les traduccions, que eren encara més susceptibles a la manipulació, en absència de l'escriptor o escriptora que pogués defensar l'obra (Cornellà-Detrell, 2010: 46-7).

Un altre parany de la consulta voluntària va ser l'obligada inscripció al registre del MIT. La llei requerí a les editorials la sol·licitud d'un número de registre per poder dipositar els exemplars sense haver de sotmetre obligatòriament la publicació a consulta.²⁹ Per mitjà d'aquesta disposició, el règim va exercir una forma encoberta de censura, atès que les autoritats denegaren obstinadament el número de registre a les editorials considerades subversives —Edicions 62, Nova Terra o les Publicacions de l'Abadia de Montserrat en són exemple—.

Malgrat tot, la política aperturista de Fraga Iribarne va suposar l'aixecament definitiu del veto a la publicació de traduccions en llengua catalana (Vallverdú, 2013: 11; Cornellà-Detrell, 2016: 105-6). En aquella nova etapa, els objectius del règim van estar més orientats a l'economia i al mercat que no pas a la persecució del català (Cornellà-Detrell, 2010: 50). Per tant, la censura va començar a concedir autoritzacions per a publicar obres —tant autòctones com traduccions— en llengua catalana. La possibilitat de publicar en català va donar lloc a un període d'efervescència editorial a Catalunya (Bacardí, 2012b: 50; Cornellà-Detrell, 2016: 97) que va allargar-se set anys, entre 1962 i 1969 (Cornellà-Detrell, 2016: 109).

L'any 1968 va esclatar la crisi política i econòmica del règim franquista. El fracàs dels plans de desenvolupament i la intensificació dels moviments obrers i populars, van dur al govern a instaurar un estat d'excepció institucionalitzat. Per tal de redreçar l'hegemonia del bloc dominant i reforçar el vessant ideològic conservador que havia quedat debilitat a causa de la circulació d'altres corrents de pensament, el règim va

²⁹ Ley 14/1966, de 18 de marzo, de Prensa e Imprenta. *Boletín Oficial del Estado*, 67, art. 51, de 19 de marzo de 1966, 4 a 13.

iniciar un període de repressió social i cultural (Cisquella *et al.*, 1977 [2002]: 84). Una de les actuacions va ser la reimplantació de la censura prèvia obligatòria, l'any 1969, per a tots els llibres que es publicaven a dins del país (Cisquella *et al.*, 1977 [2002]: 79). L'enduriment de les polítiques censors va afectar tant la traducció en general com l'edició en llengua catalana.

Aquest fet es palesa en les reticències cap a les obres foranes que alguns censors van deixar constar en els seus informes. A tall d'exemple, el censor de la traducció castellana de *Miss Lonelyheart* de l'any 1971 declara: "El argumento de las traducciones es un arma de doble filo, pues son precisamente las obras más escandalosas las que mayor público encuentran" (Cornellà-Detrell, 2010: 48). Jordi Arbonès, al seu torn, va fer-se ressò de l'enduriment de la censura pel que fa a l'edició catalana. L'escriptor afirma que la seva obra *Teatre català de postguerra* va ser prohibida, escapçada, i finalment, autoritzada el 1973 amb supressions cabdals que afectaven el sentit de reivindicació nacional que impregnava l'obra (1995: 92-93). Així mateix, Arbonès assevera que durant aquest temps de retrocés, Joan Oliver, l'aleshores director literari de la col·lecció "Biblioteca A Tot Vent" d'Edicions Proa, va acumular al calaix durant anys, traduccions al català de Henry Miller, William Faulkner i Ernest Hemingway, que havia encarregat a Arbonès (1995: 88-96).

Segons el patrocinador d'Edicions Proa, Joan Baptista Cendrós, la reorientació de les polítiques del règim va perjudicar greument l'economia de les editorials, algunes de les quals van fer fallida (a Arbonès, 1995: 93). Amb tot, la situació es va modificar a finals de l'any 1973 amb l'inici de l'apertura informativa i cultural i, posteriorment, amb l'entrada de Ricardo de la Cierva i Pío Cabanillas al govern (Cisquella *et al.*, 1977 [2002]: 132). A partir d'aquell moment, la Llei de premsa i impremta de 1966 es va mantenir vigent però s'aplicava amb concessions. Per exemple, l'autosegrest va substituir el segrest de les publicacions. Això volia dir que eren les mateixes editorials i no l'Administració qui enretirava els llibres del dipòsit, en cas que el director general de Cultura Popular ho sol·licités (Cisquella, *et al.*, 1977 [2002]: 139). També es van atorgar, en aquell moment, els números de registre a aquelles editorials a les quals se'ls havia negat amb anterioritat (Cisquella, *et al.*, 1977 [2002]: 139-140).

L'aprovació del Reial decret legislatiu 24/1977 sobre llibertat d'expressió, de l'1 de abril de 1977, va ser un primer pas per a desmantellar la censura literària administrativa. Això no obstant, l'edició de llibres va continuar subjecta a la normativa censora de la Llei Fraga, encara entre 1975 i 1978. Posteriorment, la

Constitució del 29 de desembre de 1978 proclamà la llibertat d'expressió i prohibí a l'administració la censura prèvia i el segrest de publicacions.³⁰ Aprovada la Constitució, les editorials encara van haver de sol·licitar al MIT una autorització per publicar els seus llibres, però segons Godayol:

Majoritàriament es tractava d'expedients de dipòsit administratiu obligatoris en què el lector consignava si l'obra podia ser impugnada d'acord amb l'article 64 de la Llei de premsa i impremta de 1966, referit a la responsabilitat penal en matèria d'impresos gràfics o sonors, així com si es complien els requisits de dipòsit previ de sis exemplars segons l'article 12. (2020b: 36)

Els articles 12 i 64 de la Llei de premsa i impremta van ser suprimits amb la sentència del Tribunal Constitucional 52/1983, del 17 de juny de 1983, que eliminava el dipòsit previ de sis exemplars de qualsevol impressió sotmès a peu d'impremta. La censura franquista es considera definitivament liquidada amb la derogació, el 2 d'agost de 1984, dels capítols III, IV, V i VIII de la Llei de premsa i impremta.

1.4.1.3 Els censors

El cos de censors estava constituït per un equip de vint-i-cinc o trenta persones —la majoria d'estudis consultats en aquest estudi i consignats al començament del capítol citen noms d'homes— d'origen militar, clerical i civil, alguns dels quals eren acadèmics il·lustres i posseïen un gran bagatge intel·lectual. El brillant currículum acadèmic d'alguns censors es palesa en les ressenyes de gran qualitat i de valor literari que inclouen els seus informes. Dins d'aquest grup, Abellán (1980: 110) ha destacat els censors dels primers anys, entre els quals es troben autors insignes i crítics literaris de renom com ara, Juan Ramón Masoliver, Martín de Riquer, Guillermo Alonso del Real, David Jato, Emilio Romero Gómez, Leopoldo Panero, José Antonio Maravall, José María Claver, Miguel Siguán, Pedro de Lorenzo i Juan Beneyto, entre altres.

Nogensmenys, a partir dels anys seixanta, amb l'entrada de Fraga Iribarne al MIT, el perfil dels censors va variar cap a un model menys il·lustre i menys experimentat. Abellán esmenta entre els censors d'aquest grup a A. Barbadillo, Faustino Sánchez Marín, Álvaro Turienzo, P. Vázquez, Francisco Aguirre i Castrillo (Abellán, 1980: 110). Això no obstant, Sopena posa en relleu la figura de Saturnino Álvarez Turienzo,

³⁰ Constitució Española. *Boletín Oficial del Estado*, 311, art. 20, de 29 de diciembre de 1978, 29313 a 29424.

el pare Miguel Oromí Inglés i el pare Francisco Aguirre per tal com gaudien d'una autoritat incontestable (2013: 147). Cal assenyalar també que els dos primers van ser censors d'autores feministes com Simone de Beauvoir i Betty Friedan (Godayol, 2015: 24, 2016a: 55), la primera de les quals va ser tinguda per autora perillosa.

1.4.1.4 El procediment administratiu per a l'autorització de novel·les

Des d'un primer moment, el tràmit per sol·licitar l'autorització de novel·les a la censura s'iniciava per mitjà d'una instància formal que l'editorial havia de presentar a la Delegació. La persona que feia la sol·licitud —generalment una editorial, autor o autora o la persona que havia traduït el text— havia de deixar-hi constar una sèrie de dades personals com ara el nom, l'adreça, el títol de l'obra, l'autoria, el nombre de pàgines, el format, el tiratge previst i el preu. Endemés, calia afegir dos exemplars del manuscrit o dos jocs de galerades. Quan la sol·licitud arribava a mans de la Delegació, el cap del lectorat assignava les obres a un censor.

Els criteris d'assignació obeïen a qüestions com ara la llengua, l'autor o autora, la temàtica, la perillositat que se li pressuposava i la preparació del censor (Sopena, 2013: 148). Un cop llegides les galerades, el censor havia d'emplenar un informe on s'inclouïen les següents preguntes sobre l'obra en qüestió: "¿Ataca al dogma?, ¿a la moral?, ¿a la Iglesia o a sus ministros?, ¿al régimen y a sus instituciones?, ¿a las personas que colaboran o han colaborado con el régimen?, los pasajes censurables ¿califican el contenido total de la obra?, y informe y otras observaciones" (Abellán, 1980: 19).³¹

L'informe que elaboraven els censors sovint incloïa una sinopsi de l'obra, l'esment dels trets perillosos de l'obra, si és que n'hi havia, i una recomanació que emetia per mitjà de les fórmules "puede autorizarse", "no puede autorizarse" o bé "autorizada con supresiones". Era habitual que posteriorment s'encarregués un segon informe a un altre censor que, com l'anterior, sintetitzava l'obra i proposava una resolució. Segons Lucía Montejo Gurruchaga (2010: 38-39), el cap de secció era qui generalment dictaminava la resolució, malgrat que en casos controvertits el dictamen final depenia del cap d'Ordenación Editorial o el delegat provincial. En cas que les

³¹ En els informes de l'etapa inicial s'aprecien les pautes següents: ¿Ataca al Dogma o a la Moral? ¿A las instituciones del Régimen? ¿Tiene valor literario o documental? Razones circunstanciales que aconsejan uno u otra decisión (vegeu AGA 21/07198, expedient 4264).

recomanacions dels censors fossin contradictòries, el director general o el mateix Ministeri podien dictaminar la resolució.

Si l'obra era autoritzada, la persona sol·licitant havia de fer el corresponent dipòsit de les còpies impreses de l'obra a l'oficina de la censura, a Madrid, per deixar constar que s'havien complert les disposicions establertes. Per contra, si el veredicté era negatiu, la persona que feia la sol·licitud podia procedir principalment de dues maneres: una opció era negociar amb la censura per mitjà de propostes que podien incloure la modificació de fragments censurats i l'altra opció era presentar un recurs de revisió. En cas d'optar pel recurs era convenient ensabonar el remitent i ensucrar l'epístola amb tota mena d'argúcies. Així ho explica Massot i Muntaner, a qui el seu amic Max Cahner va recomanar-li "que havia de semblar molt 'tonto', i la veritat és que em feia una mica d'angúnia que algun dia els investigadors tinguessin accés — com ara— als arxius de la censura i creguessin que aquelles ximpleries anaven de debò" (Massot i Muntaner, 2016: 26). Algunes editorials van treure un gran rendiment a la seva retòrica per enganyar la censura. Segons Cisquella, Erviti i Sorolla: "Era preciso acudir a los argumentos más inverosímiles y a las mentiras más piadosas, negando incluso el significado objetivo de los textos que se estaban defendiendo, para ver si de esta forma se podía engañar al censor y convencerlo de que aquello que había prohibido no ponía en causa los fundamentos del sistema" (1977 [2002]: 104).

Així i tot, els textos traduïts obrien un ampli ventall de possibilitats de negociació. Cristina Gómez Castro (2008: 66-74) enregistra un total de cinc estratègies administratives que algunes editorials van emprar amb l'objectiu de publicar algunes obres traduïdes. Tot seguit, les citem pel mateix ordre que estableix l'autora. Primer, la sol·licitud de publicació d'obres prèviament denegades per la censura, però amb un títol molt diferent de l'original, a fi de confondre els censors. Segon, la sol·licitud de publicació d'obres prèviament denegades per la censura, però amb una coberta diferent. Tercer, la sol·licitud de publicació d'obres prèviament denegades per la censura, però amb una traducció diferent.

El cas de l'obra *The Betsy* (1971), de Harold Robbins, serveix per il·lustrar les tres primeres estratègies, atès que l'obra va ser autoritzada l'any 1973, pocs mesos després d'haver estat prohibida, després que es presentés a la censura una proposta radicalment diferent, amb el títol i la coberta completament canviats i amb una traducció nova i adaptada als principis de la moral sexual del règim. La quarta estratègia, segons la classificació de Gómez Castro, va ser l'autocensura de la

traducció abans de sotmetre l'obra a consulta prèvia. Per últim, la investigadora precisa que algunes editorials van declarar, en les sol·licituds de publicació, tiratges inferiors a la quantitat de còpies que es preveien publicar, en cas que sospitessin que les obres revisades podien despertar els recels de la censura.

1.4.1.5 Els principis de la censura franquista

La censura no va establir uns criteris formals durant els anys en què va mantenir-se vigent, sinó que va patir canvis d'orientació, motivats pels estira-i-arroses de la política i la ideologia del franquisme. Els especialistes recullen sovint en els seus discursos (Cisquella *et al.*, 1977 [2002]: 48; Abellán, 1980: 87; Larraz, 2010: 55; Montejo Gurruchaga, 2010: 33; Massot i Muntaner, 2016: 6) que aquest circumstància, conjuntament amb l'absència de sistematització de la censura, en ocasions va donar lloc ocasionalment un estat d'arbitrarietat. La incertesa provocava el desconcert de molts segells editorials, autors i autores que no sabien a què atènyer-se (Larraz, 2010: 55). Contràriament, alguns experts i expertes han considerat que l'arbitrarietat de la censura va constituir una forma de control i de blindatge intern (Gallofré, 1991a: 235; Montejo Gurruchaga, 2010: 25).

Només amb posterioritat, investigacions exhaustives com les de Manuel Abellán (1980), M^a Josepa Gallofré (1991a) i Lara Estany (2019), i alguns estudis com aquests que aquí es presenten (Merino, 2000, 2008; Pérez L. de Heredia, 2000, 2001, 2013; Merino i Rabadán, 2002; Muñoz Cáliz, 2005; Cruces Colado, 2006; Gómez Castro, 2008, 2017, 2018a, 2018b; Montejo Gurruchaga, 2010; Ortega Sáez, 2013; Godayol, 2015, 2016a, 2016b, 2018b, 2020b; Meseguer 2015a, 2015b, 2018; Estany, 2016, 2018; Julio, 2016, 2019, 2018a; Riba i Sanmartí, 2018, 2020a, 2020b, 2021, entre d'altres) han ajudat a recompondre unes línies generals en les quals s'hauria basat la censura. A banda de la qüestió idiomàtica esmentada més amunt, s'han identificat quatre principis generals als quals obeeix l'actuació de l'aparell censor. Primer, la moral sexual. Aquest concepte englobava tots aquells elements que atemptaven contra la sexualitat conjugal casta i amb una finalitat merament reproductiva, a banda de les mencions a l'avortament, l'homosexualitat i el divorci. Segon, les opinions polítiques. Tercer, l'ús indecorós del llenguatge. Per últim, el discurs antireligiós. Si bé alguns d'aquests criteris van mantenir-se fermament al llarg del temps, altres van variar en funció dels canvis que va experimentar la moral franquista (Abellán, 1980: 88).

Segons Cisquella, Erviti i Sorolla (1977 [2002]: 157), la sexualitat va ser un dels temes més controvertits per la censura. Tant és així que el veto a les referències a la sexualitat es va mantenir amb fermesa durant els gairebé quaranta anys que va durar la censura. Les persones que traduïen van haver d'emprar sinònims, metàfores i altres recursos lingüístics per modificar el contingut sexual de les obres sense alterar-ne el contingut, o bé suprimir fragments o pàgines senceres a petició de la censura, com va succeir amb nombroses obres amb contingut sexual, per molt escàs o implícit que fos. No obstant, els censors especialitzats en llengües llatines —sovint membres clericals—, sovint eren més severos amb les qüestions morals en comparació amb els censors de llengües germàniques, que eren majoritàriament exsoldats i controlaven amb més rigor les qüestions de caràcter polític (Cisquella *et al.*, 1977 [2002]: 51).

Altrament, la censura resolvia els expedients en funció de la reputació política dels autors i autores, de la visió ideològica que oferien en els seus escrits i de la seva reputació literària (Abellán, 1980: 94-5). Una evidència d'aquest fet és que el règim va prohibir categòricament alguns autors i autores contràries a l'ortodòxia del règim, com Jean-Paul Sartre (Godayol, 2016c) o Simone de Beauvoir (Godayol, 2015). Amb tot, a finals dels anys seixanta, la censura va resoldre favorablement molts d'aquests expedients, atès que "It was not in the interests of the regime to hear accusations from the opposition within the country or from the foreign press or to be seen to persecute recognized contemporary writers" (Godayol, 2016c: 66). Aquesta creixent flexibilització amb les obres políticament i ideològicament problemàtiques s'evidencia arran de l'abundància d'arguments i circumloquis que presenten els informes d'aquella època. Els censors van haver de justificar l'autorització de les novel·les conflictives (Jané-Lligé, 2016: 96). Esmentaven, entre altres qüestions, la projecció internacional de l'autor o autora, la complexitat del text o el fet que s'adreçava a un públic reduït. De vegades la reputació i el pes comercial de l'editorial també podien afuixar la severitat de la censura (Abellán, 1980: 92).

1.4.2 La censura eclesiàstica en el franquisme

Denise Merkle (2002: 13) afirma que quan l'Església i l'Estat s'uneixen per controlar els discursos, pot ser que les autoritats religioses apliquin una censura prèvia o repressiva amb especial duresa. En efecte, s'ha vist amb anterioritat que l'Església va tenir una influència incontestable en la censura. Aquest fet es palesa en quatre

aspectes. Primer, el fet que el cos de censors franquistes comptava amb un bon nombre d'autoritats eclesiàstiques que eren afins al règim. Segon, la protecció que el règim garantia a l'Església per mitjà d'un dels vetos més taxatius de la censura: la prohibició o les retallades aplicades en els textos que contradieien, desprestigiaven o ridiculitzaven el dogma catòlic i de les obres que abordaven situacions d'ordre privat intervingudes per l'Església, com ara les relacions afectives entre parelles, des de les més innocents a les més efusives, la sexualitat —relacions sexuals, avortament, reproducció—, l'homosexualitat o el suïcidi. Tercer, la qüestió que algunes sol·licituds de publicació anaven acompanyades del *nihil obstat*, un document expedit pel Bisbe que certificava que l'Església donava el vistiplau a la publicació. Quart, la proliferació durant els anys quaranta de catàlegs de censura moral a l'Estat espanyol.

Generalment, aquests catàlegs aplegaven nombrosos títols de publicacions acompanyats de comentaris sobre l'adequació moral de les lectures i sobre les persones que podien llegir les obres en funció de la seva formació, edat i gènere —es considerava que les persones amb un nivell educatiu elevat tenien prou criteri per identificar i condemnar el contingut "perillós" de les lectures, i que les dones eren un col·lectiu especialment susceptible de corrompre's davant de la lectura de novel·les moralment controvertides a ulls del règim—. Bona part d'aquests catàlegs anaven signats per religiosos, principalment jesuïtes i franciscans que disposaven del permís eclesiàstic oficial (Riba i Sanmartí, 2017: 44).

El primer catàleg publicat a l'Estat espanyol data de l'any 1910, malgrat que posteriorment es va ampliar en dues reedicions en els anys 1928 i 1933. El títol era *Novelistas malos y buenos* i l'autor va ser el jesuïta Pablo Ladrón de Guevara. El contingut d'aquesta obra es basava principalment en una relació d'"obras compiladas en el índice de libros prohibidos por la Iglesia, cuya lectura conllevaba pecado mortal o incluso pena de excomunión —potestad reservada exclusivamente al papa— y no solo para quien los leyera, sino para quien los conservara aun sin leerlos" (Riba i Sanmartí, 2017: 45). L'autor també hi afegia un gran compendi de lectures entre les quals, segons el seu parer, n'hi havia de censurables i d'acceptables. Segons Riba i Sanmartí (2017), altres catàlegs de novel·les representatius són *Selección de libros. Juicio sobre más de 700 obras de actualidad*, signat per María Lázaro i publicat entre 1944 i 1947; *Lecturas buenas y malas. A la luz del dogma y la moral* (1949), d'Antonio

Garmendia de Otaola o *6.000 novelas. Crítica moral y literaria* (1952), de Nicolás González Ruiz.

Amb tot, aquest tipus de publicacions perden vigència a principis dels anys seixanta. Riba i Sanmartí (2017: 53) atribueixen l'obsolescència dels catàlegs al Concili Vaticà II (1962-1965) que, entre d'altres qüestions, deslligava la sexualitat de la reproducció i reconeixia que el sexe és una necessitat humana. Per afegiment, el Vaticà va eliminar, l'any 1966, l'Índex de llibres prohibits en el qual s'inclouïen autors i autors d'ideologia contrària al règim, com ara Karl Marx, Antonio Gramsci, Herbert Marcuse, Ernest Hemingway, Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir o George Sand.

Això no obstant, convé assenyalar que el Concili Vaticà II va estimular la producció de publicacions religioses, sovint obres estrangeres traduïdes (Bacardí, 2012b: 41). Els textos religiosos havien de sotmetre's a la censura eclesiàstica. Segons Sopena (2016: 38), el procediment que calia seguir per sol·licitar l'autorització d'una obra no s'allunyava massa del que emprava la censura civil: l'editorial havia de remetre una sol·licitud amb les dades de l'obra i l'editor, conjuntament amb un joc de galerades, a l'arquebisbe, a través de la Secretaria de Cambra i Govern. Si la resolució era positiva, elsensors atorgaven a l'editorial el *nihil obstat*, la data i la signatura.

1.5 GÈNERE, TRADUCCIÓ I CENSURA FRANQUISTA

Las mujeres españolas se veían condenadas a encajar en la esquizofrénica polaridad de la virgen y la prostituta.

Aurora Morcillo (2015: 343-344)

El règim franquista procurà impedir la importació d'obres subversives d'autoria femenina. Van considerar-se especialment perillosos els textos que transgredien la moral que el franquisme imposava a les dones (Godayol i Taronna, 2018: 3). Com que l'Església va tenir l'hegemonia de la moral (Abellán, 1980: 111), aquestes imposicions morals es van basar en els valors de la tradició catòlica (Morcillo, 2000: 9). A fi d'assegurar la implantació d'aquest model de bons costums reservat a les dones, el "Movimiento" va difondre el que Aurora Morcillo anomena el discurs oficial de la feminitat (2000: 3). El seu contingut s'inspirava en els preceptes renaixentistes que apareixen en llibres com *Instrucción de la mujer cristiana* (1523),

de Juan Luis Vives, o *La perfecta casada* (1583), de Fray Luis de León, així com en models femenins del catolicisme com Santa Teresa d'Àvila (Morcillo, 2000: 4).

L'Estat considerava que les dones tenien un paper fonamental en la construcció de la pàtria. Per aquest motiu, es va bastir un sistema de vigilància basat en lleis i institucions, encarregades de circumscriure el seu comportament dintre d'uns límits preestablerts. Dues de les institucions més rellevants van ser l'Església catòlica i la Secció femenina de la Falange (Morcillo, 2000: 3). Així i tot, la censura oficial va participar en l'adoctrinament de les dones per mitjà de la promoció i supressió de determinats discursos sobre la feminitat. Aquesta comesa va afectar els textos d'autoria femenina d'una manera particular. Així ho constaten les paraules de l'autora madrilenya, Elena Soriano. La seva experiència amb la censura la va dur a afirmar que elsensors jutjaven els textos signats per dones amb especial duresa:

[...] cuanto aquí decían las mujeres españolas por escrito y públicamente en los años que comento estaba sometido al mayor obstáculo de la expresión humana, o sea a una rigurosa censura previa: no sólo política, religiosa, militar y moral, común a ambos sexos, sino a una particular censura machista discriminatoria, muchísimo más celosa, absolutamente intolerante con la más mínima desviación femenina de las consignas oficiales que tenían encomendada a la mujer la guarda y conservación de los principios del llamado "Glorioso Movimiento Nacional", que eran cerradamente patriarcales. (a Montejo Gurruchaga, 2010: 92)

Les obres d'autores foranes també van estar sotmeses a una estricta vigilància, atès que el règim es proposava evitar l'entrada de determinats discursos i representacions liberals de les dones que s'estenien en altres parts del continent europeu i, especialment, a França, un país que a ulls delsensors, tenia una "moral laxa" (Larraz, 2018: 134). En aquest context, la traducció va esdevenir, en alguns casos, guardiana de la moral franquista. Com s'ha vist més amunt, les traduccions es prestaven a la manipulació més fàcilment que les obres d'autors i autores autòctones. Així mateix, en algunes ocasions elsensors sol·licitaven modificacions tan cabdals que un text potencialment subversiu podia quedar reduït a un pamflet franquista. En altres ocasions van ser les mateixes persones que traduïen les que, de manera conscient o inconscient, van autocensurar-se perquè les obres restessin dintre dels límits acceptables de la moral.

1.5.1 La censura de literatura estrangera d'autoria femenina

Alguns treballs basats en l'anàlisi textual han demostrat que alguns traductors i traductores van manipular determinades obres amb l'objectiu d'adaptar el caràcter d'alguns personatges femenins als preceptes de la moral del règim. A tall d'exemple, Williams Camus (2018) identifica diferències significatives entre el text font i el text traduït que afecten concretament la representació de la protagonista de la novel·la *Lo que el viento se llevó* (1943), de Margaret Mitchell. Segons Williams Camus, mentre que el primer representa una Escarlata O'Hara indòmita i inconformista, la versió espanyola mostra una O'Hara neuròtica (Williams Camus, 2018: 203). La causa d'aquesta transformació del caràcter de la protagonista es troba en les modificacions nombroses dels fragments en els quals la protagonista manifesta el seu rebuig cap a algunes qualitats que s'han atribuït històricament a les dones, com ara el gaudi de la maternitat, l'obligació del dol o l'atenció als ferits (Williams Camus, 2018: 191). Malgrat tot, en altres ocasions la traducció va esdevenir una eina política per impulsar el canvi social i construir una tradició cultural diferent. En són bons exemples la fornada de textos fundacionals del feminisme que es van traduir al català i al castellà durant els anys seixanta i vuitanta (Godayol, 2013a, 2015, 2016a, 2016b, 2017a, 2017b, 2018b, 2018c, 2019).

Com bé documenta Pilar Godayol (2019) al llarg dels últims anys, nombrosos treballs sobre censura franquista de llibres i traducció en l'àmbit de l'Estat espanyol, han inclòs l'eix del gènere. Bona part d'aquests estudis aprofundeixen sobre les circumstàncies, agents i relacions de poder que participen de la circulació de coneixement. Les seves aportacions se sumen als esforços per a construir una història de les dones i del gènere durant la dictadura franquista i, al mateix temps, un relat històric no-androcèntric i feminitzat de la traducció. Godayol i Taronna enumeren un reguitzell de qüestions centrals per a articular un relat històric sobre censura oficial i traducció de textos d'autoria femenina.

Which foreign women's texts were selected, canonized or marginalized during both dictatorships? What kind of strategies and editorial policies were adopted by the Ministries to exert control over the importation of foreign women's works? It is possible to identify a network of intellectuals, publishers and translators who were able to challenge and even elude the censorship's control of translation? If potentially "subversive" concepts were involved, who proposed the foreign women's publications? Who were the

translators? Did they have political and ideological affinities with the authors? (2018: 4)

Aquests interrogants han estat la base de nombrosos treballs vertebrats en els eixos "censura", "gènere" i "traducció" que s'han dut a terme a l'Estat espanyol. En citem una mostra representativa d'acord amb la divisió de Godayol (2020: 152). L'autora distingeix entre: primer, treballs dedicats a l'estudi de la censura i recepció d'autores foranes traduïdes al català i al castellà (vegeu, entre d'altres, Godayol 2013, 2016, 2018*b*, 2019, 2020*b*; Gómez Castro i Pérez L. de Heredia, 2015; Gómez Castro, 2017, 2018*a*, 2018*b*; Riba i Sanmartí, 2017, 2018, 2020, 2021; Somacarrera, 2017; Camus Camus, 2018; Fernández Gil, 2018; Williams Camus, 2018; Zaragoza Ninet, Martínez Sierra, Cerezo i Richard, 2018). Segon, treballs dedicats a estudiar la censura literària aplicada a col·leccions i editorials (Godayol, 2018*c*; Larraz, 2018). Tercer, treballs que recuperen la labor dels agents culturals —editorials i persones que tradueixen— durant aquest període de la dictadura (Godayol, 2016*a*, 2017*b*, 2018*b*, 2020*b*; Larraz, 2018). Quart, treballs que aprofundeixen en els perfils dels traductors i traductores (Julio, 2017, 2018*a*; Bacardí, 2018; Santaemilia, 2018).

Les fonts documentals principals de bona part d'aquests estudis han estat els expedients de novel·les d'autoria femenina que es conserven a l'Archivo General de la Administración, situat a Alcalà de Henares. No obstant, n'hi ha d'altres que han investigat expedients de novel·les d'autoria masculina, en les quals les dones tenen un paper significatiu (Gómez Castro, 2017, 2018*a*; Meseguer, 2018; Panchón Hidalgo, 2018). Altres treballs han combinat l'estudi dels expedients amb l'anàlisi de traduccions (Somacarrera, 2017; Camus Camus, 2018; Gómez Castro, 2018*a*, 2018*b*; Meseguer, 2018; Panchón Hidalgo, 2018; Pérez L. de Heredia, 2000, 2001, 2011, 2013; Santaemilia, 2018; Williams Camus, 2018).

La microhistòria de cada traducció ha permès conèixer amb més profunditat dos dels aspectes relacionats amb el funcionament de la censura com a institució reguladora dels discursos franquistes de la feminitat: d'una banda, el posicionament del règim, per mitjà de la censura, davant les sol·licituds de traduccions de textos feministes o altres obres que incloïen representacions més liberals del gènere i de la moral sexual; de l'altra, els discursos sobre la sexualitat que el franquisme va condemnar i els que va fer prevaldre, d'acord amb la seva política de gènere. A continuació, resseguim algunes de les contribucions dels estudis sobre censura,

traducció i gènere que han permès esbrinar aspectes relacionats amb les dues qüestions abans esmentades.

1.5.2 Feministes i promíscues: les feminitats censurades del franquisme

En el capítol introductori del monogràfic *Traducción y censura: Nuevas perspectivas* (2015), Gora Zaragoza, Juan José Martínez Sierra i Juan Ávila-Cabrera afirmen que el 40% de les novel·listes angleses del segle XX publicades, no s'han traduït al castellà. Bona part van ser censurades, "a menudo por expresar ideas eminentemente feministas para su época o por explorar opciones sexuales más allá de lo heteronormativo" (2015: 11). Els autors i autores del monogràfic addueixen dues causes possibles: en primer lloc, la manifestació d'idees feministes massa avançades pel seu context; i, en segon lloc, l'expressió d'opcions sexuals no heteronormatives (Zaragoza *et al*, 2015: 11).

Efectivament, el feminisme i la sexualitat van ser dos dels pretextes emprats per la censura amb l'objectiu de condemnar obres subversives escrites per dones. Així ho constaten nombrosos treballs que han abordat la censura i recepció d'autores foranes traduïdes al català i al castellà. Aquesta circumstància ha donat peu a una recerca orientada principalment en dues direccions. Per un costat, nombrosos treballs de censura i recepció s'han destinat a resseguir la importació de textos cabdals del feminisme internacional durant les diferents etapes en les quals s'ha dividit la censura (Abellán, 1980: 87-104) (vegeu Godayol 2015, 2016a, 2017a, 2017b, 2018b, 2018c, 2020b). Per l'altre costat, s'ha investigat com s'han representat en la literatura publicada durant el franquisme, les dones, el desig i la sexualitat femenina. Tanmateix, aquests estudis també han investigat els límits morals i ètics i els tabús del règim, a partir de les valoracions delsensors.

Lucía Montejo Gurruchaga assevera que "los censores castigan con mayor dureza los textos de autoría femenina que reflejan la realidad social y cultural de las mujeres" (2005: 89). Quan les autores feien al·lusió a la situació marginal de les dones o quan empraven un llenguatge indecorós, "los censores no solo les aplican las mismas restricciones que a los varones, sino que en los informes se refleja un mayor castigo cuando juzgan las opiniones morales que ellas vierten" (Montejo Gurruchaga, 2005: 89). Poca cabuda tenia, per tant, dins del sistema cultural del franquisme, la literatura

feminista, dedicada, en gran part, a denunciar les condicions de discriminació de les dones i a alliberar-les dels mandats tradicionals del gènere.

Per aquest motiu, el règim va proposar-se bandejar l'entrada del que Godayol i Taronna denominen "the revolutionary feminine Other" (2018: 3), és a dir, qualsevol discurs subversiu que pogués donar lloc a una rebel·lió contra el control patriarcal i misogin del sistema. Una de les mesures preventives que l'estat va adoptar davant d'aquesta possibilitat va ser la prohibició de textos fundacionals del feminisme internacional. Sota la Llei de premsa de 1938 les traduccions d'assaig feminista van estar totalment interdites. No va ser fins als anys seixanta, un cop iniciat el període aperturista de Fraga i coincidint amb l'eclosió del mercat editorial a Catalunya, quan van començar a autoritzar-ne les primeres publicacions (Godayol, 2017a: 51). Dos dels exemples paradigmàtics d'aquesta política censora són *Le deuxième sexe* (1949), de Simone de Beauvoir, i *The Feminine Mystique* (1964), de Betty Friedan, totes dues obres cabdals del feminisme de la segona onada.

Com precisa Godayol en el volum *Tres escriptores censurades. Simone de Beauvoir, Betty Friedan i Mary McCarthy* (2016a), el règim va interdir en diverses ocasions la importació de *Le deuxième sexe* (1949) fins a la segona meitat de la dècada dels anys seixanta. Finalment, l'obra es va autoritzar l'any 1968, en una versió catalana de les traductores Herminia Grau de Duran i Carme Vilaginés. Val a dir que el permís per publicar la traducció d'*El segon sexe* va coincidir amb una onada d'autoritzacions per a publicar Beauvoir en català, que va tenir lloc entre el 1966 i 1969. Concretament, van veure la llum les següents obres: *Una mort molt dolça* (1966), *El pensament polític de la dreta* (febrer 1968), *Les belles imatges* (març 1968), *El segon sexe* (juny 1968), *Per una moral de l'ambigüitat* (juliol 1968), i *La mesura de l'home* (1969) (Godayol, 2016a: 53). A més, la censura va autoritzar les traduccions al català i al castellà de *The Feminine Mystique* l'any 1965. Així i tot, altres textos fundacionals del feminisme van ser categòricament prohibits. La censura va denegar reiteradament la traducció al català de *The Group* (1963), de Mary McCarthy, sota el pretext que constituïa una novel·la immoral i pornogràfica (Godayol, 2016a: 137-144). Finalment, se'n va autoritzar una versió castellana l'any 1976.

És important destacar el fet que alguns estudis de cas documenten que alguns clàssics feministes publicats sota la dictadura presenten retallades considerables. Aquest és el cas, per exemple, del clàssic del feminisme britànic: *Vindicación de los*

derechos de la mujer (1977), de Mary Wollstonecraft, en versió de Charo Ema i Mercedes Barat. Carmen Camus Camus (2018) revela que el text va sortir significativament mutilat: les traductores van eliminar un 20% del text d'origen que corresponia justament a apartats en els quals es qüestionava el concepte de la dependència de les dones, es reivindicava la igualtat d'homes i dones i es denunciava la manera desigual amb què es valorava la virtut sexual d'homes i dones, entre altres aspectes. Camus Camus argumenta que probablement les traductores es van autocensurar de manera inconscient, per influència del context històric i polític (2018: 161). Aquesta tendència és coherent amb el plantejament de Lefevere segons el qual “[...] rewriters adapt, manipulate the originals they work with to some extent, usually to make them fit in with the dominant, or one of the dominant ideological and poetological currents of their time” (Lefevere, 1992a: 8).

Un dels aspectes que es van prestar més a aquest tipus de manipulació per part dels traductors va ser la moral sexual. Alguns treballs comparatius basats —totalment o parcialment— en l'anàlisi del llenguatge sexual en les traduccions revelen els efectes implacables de l'autocensura, en les obres que abordaven temes relacionats amb la moral sexual (Gómez Castro, 2017, 2018a; Somacarrera, 2017; Camus Camus, 2018; Panchón Hidalgo, 2018; Santaemilia, 2018). Si, com afirma Santaemilia, l'anàlisi textual "helps draw the imaginary limits of the translators' sexual morality and, perhaps, gain insights into the moral fabric of a specific community at a specific historical moment" (2008: 227-228), és possible establir correlacions entre les pràctiques autocensores que van dur a terme les persones que traduïen i el sistema de valors morals del franquisme.

En aquest sentit, són especialment reveladors estudis específics com els de Cristina Gómez Castro (2018a). L'autora compara les traduccions de les novel·les *Love Story* (1970) i *The Betsy* (1971), unes dutes a terme en el sistema cultural argentí i altres en el sistema cultural de l'Estat espanyol, durant els anys setanta. Els resultats de l'anàlisi mostren diferències significatives pel que fa al tractament de la moral sexual: mentre que les versions argentines se subjecten en general al text font, les versions a l'espanyol peninsular despullen el text dels termes relacionats amb la sexualitat (Gómez Castro, 2018a: 173). En aquesta mateixa línia, altres treballs situats en el creuament de la censura, la traducció i el gènere han estudiat textos en els quals els subjectes del discurs sexual són les dones.

A tall d'exemple, Pilar Somacarrera (2017) ha identificat evidències tant d'autocensura com de censura oficial en la traducció al castellà de la novel·la *A Jest of God* (1966), de l'autora canadenca, Margaret Laurence. La novel·la narra la història d'una professora soltera que prova d'alliberar-se de la por i la culpa que li ha transmès la seva mare, a través d'una educació religiosa. El seu camí cap a la plenitud la du a iniciar-se en el sexe amb un amic de la infantesa. Per mitjà de l'anàlisi textual i l'estudi dels informes de censura, Somacarrera (2017: 92) descobreix tres aspectes. Primer, que si bé el traductor, Agustín Gil Lasierra, va rebaixar la càrrega eròtica de la novel·la, també va emprar l'estratègia subversiva de traçar marques en el text per tal d'assenyalar els fragments en els quals s'havia elidit part del discurs. Per tant, probablement, el traductor va censurar el text de manera conscient a fi de circumscriure'l dintre dels límits del permisible. Segon, que elsensors van manifestar un rebuig explícit cap al desig sexual de la protagonista en els seus informes. Per acabar, que elsensors van guixar referències al sexe i als òrgans sexuals d'un home.

En el mateix ordre de les coses, l'estudi dels expedients de censura d'obres d'autoria femenina ha demostrat que elsensors tenien la tendència de fer al·lusió a la moral quan jutjaven novel·les escrites per dones en els seus informes (Montejo Gurruchaga, 2010: 98). Com s'ha esmentat anteriorment, aquest tractament específic probablement es devia al fet que el règim va carregar les dones amb la responsabilitat d'encarnar un model de moralitat en matèria de sexualitat. Potser per aquest motiu, l'estat va alimentar dues representacions duals de la feminitat. D'una banda, l'estereotip de l'àngel de la llar i, de l'altra, l'estereotip de la puta (Morcillo, 2015: 51). La primera integrava qualitats com l'abnegació, la generositat, la humilitat, l'esperit de sacrifici i la passivitat sexual, les quals sovint conduïen cap al matrimoni perdurable perquè, entre altres motius, asseguraven la dependència de les dones respecte als homes. La segona constituïa un model exemplar de la feminitat abjecta; el destí tràgic que recordava la conveniència de mantenir-se, o bé el paper asexual de la verge o el paper subordinat de la mare.

Amb tot, ocasionalment, elsensors van tolerar la transgressió de la moral sexual per part de les dones, quan aquesta anava acompanyada d'un destí tràgic. Alguns estudis específics documenten casos en què la censura va permetre la circulació d'obres protagonitzades per personatges femenins "problemàtics", amb la comesa d'alliçonar el públic lector. Aquest va ser el cas de *Thérèse Raquin* (1868), una

novel·la d'Émile Zola, protagonitzada per una dona adúltera i indiferent que fuma, veu, vesteix de manera provocativa i s'enfronta al seu marit. Contra tot pronòstic, la censura va considerar que el destí tràgic de la protagonista constituïa una lliçó de moral i va autoritzar la circulació de la novel·la per mitjà de la fórmula del silenci administratiu (Meseguer, 2018: 65-66). Així i tot, normalment qualsevol expressió de la sexualitat com a experiència vital per a les dones era condemnada, especialment durant el primer franquisme. Per aquest motiu, era freqüent trobar textos d'autoria femenina en els quals la sexualitat apareixia dissimulada per mitjà d'abundants perífrasis, eufemismes i altres recursos retòrics (Montejo Gurruchaga, 2010: 97).

El codi moral del franquisme va començar a trontollar a partir dels anys seixanta amb l'entrada de literatura i cinema estrangers. Les narratives foranes van inspirar canvis progressius en les representacions del gènere i van facilitar l'entrada d'un nou codi moral: "La imagen de mujer proyectada en ellas correspondía a mujeres educadas de forma diferente y normalmente se presentaban como ajenas a las normas sociales, qué decir del código moral español de entonces" (Gómez Castro, 2017: 101). Gràcies als canvis socials i polítics d'aquest context, van poder circular, sense massa entrebancs, textos com la traducció catalana d'un dels referents de la literatura eròtica femenina del segle XX: *Una espia a la casa de l'amor* (1968) d'Anaïs Nin. En aquest sentit, Cristina Gómez Castro (2017) vincula aquesta tendència lenta i progressiva cap a la liberalització de la censura amb la proliferació de pel·lícules o minisèries d'èxit, basades en novel·les que, com *Hombre Rico, Hombre Pobre* (1972), contenien abundants components sexuals i tractaven temes com el divorci i l'avortament.

2

Colette: vida i obra

Colette ha donat peu a nombrosos estudis per la seva variada labor com a escriptora: no només va ser autora de més de mig centenar de volums de narrativa, peces teatrals i guions cinematogràfics, sinó que també va col·laborar com a periodista, crítica teatral i cinematogràfica en nombroses publicacions de tipologia diversa com ara *Le Matin* (1884-1944) o *Le Journal* (1897), i va ser editora d'una col·lecció de l'editorial Ferenczi. Les entrades bibliogràfiques sobre l'obra de Colette que oferia el volum *A Critical Bibliography of French Literature: The Twentieth Century* (1980) ascendien a centenars de títols.

En aquest apartat biogràfic resseguim tant els episodis de la trajectòria vital i professional que les biògrafes han destacat d'aquesta autora, com també els aspectes que van influenciar-ne la recepció en el context francès de principis del segle XX i, posteriorment, en l'àmbit estatunidenc, durant els anys seixanta i setanta, un moment en què Colette va ser canonitzada i consagrada dins de la literatura feminista. L'abast de la producció original de Colette ens impedeix revisar una a una les seves obres. Amb tot, farem esment de les que han estat objecte de més revisions en els estudis consultats, i en destacarem les temàtiques més tractades i alguns dels trets distintius de les obres, d'acord amb les observacions de la crítica.

S'han produït nombroses biografies de Colette (vegeu les prop de 220 referències citades per Marks, 1980: 682-700). Per fer aquest apartat, ens hem basat principalment en les dues més actuals i exhaustives: *El secreto de la carne*, de Judith Thurman (2000 [2006]), i la biografia intel·lectual *Colette*, de Julia Kristeva (2010). Però també hem emprat els volums: *Colette: una vida* (1992), de Herbert Lottman; *Colette: entre la sensualidad y la creatividad* (1993), de María Teresa Muñoz Zielinski; els llibres de memòries *Junto a Colette* (1963), del tercer marit de Colette,

Maurice Goudekot; *Mis aprendizajes* (2000), de Colette, a banda d'altres monografies i articles que citem més avall.

2.1 Breu nota biogràfica de l'autora

Sidonie-Gabrielle Colette (1873-1954) va néixer en una família de lliurepensadors instal·lats al poble borgonyó de Saint-Sauveur-en-Puisaye. La seva mare, Adèle-Eugénie-Sidonie Landoy (1835-1912) —àlies Sido—, va créixer bona part de l'adolescència envoltada d'escriptors, artistes i intel·lectuals ateus, bohemis i revolucionaris sexuals. El seu pare, Jules Colette —anomenat el capità—, era un heroi mutilat de guerra que es guanyava la vida com a recaptador d'impostos al poble de Saint-Sauveur. Colette era la petita de quatre germans: els dos primers, Juliette i Achille, eren fills del matrimoni anterior de Sido amb el terratinent Jules Robineau-Duclos que va morir a cinquanta-un anys. Els dos últims: Léopold Jean i Colette van néixer fruit de la seva unió amb el capità.

La mala gestió de l'economia familiar per part del pare i el plet que va posar el marit de Juliette al matrimoni Colette per obtenir la dot que corresponia a la seva esposa, van dur a la família a una situació financera inestable quan la benjamina assistia a l'escola primària. Com a conseqüència, la nostra protagonista va haver de cursar els seus estudis en una *laïque*, que és com en aquell moment s'anomenaven col·loquialment les escoles públiques femenines. Allà va manifestar ben aviat una actitud rebel davant de les convencions: era atrevida, entremaliada i una mica esquerpa, emprava un llenguatge indecorós i liderava un grup de nenes igualment rebels. Així i tot, va obtenir el certificat d'estudis d'ensenyament mitjà als setze anys, gràcies a la seva aptitud destacada per l'escriptura en llengua francesa. Probablement, va cultivar aquesta destresa a força de llegir amb voracitat els clàssics allotjats a la biblioteca del seu pare: amb vuit anys va descobrir Eugène Labiche, Alphonse Daudet, Prosper Mérimée i Victor Hugo, i als catorze va devorar Émile Zola, d'amagat dels seus pares (Colette, 1983: 37-40). També llegia de sotamà les ressenyes que l'escriptor i crític musical parisenc, Henry Gauthier-Villars —àlies Willy—, publicava a la revista política i literària *Lutèce* (1883). L'encant i el carisma de l'escriptor van conquistar Colette des que el va conèixer, d'adolescent, a través de la relació que el seu pare mantenia amb la família Gauthier-Villars.

El 15 de maig de 1893 Colette i Willy van contraure matrimoni a Châtillon-sur-Loing, actualment anomenat Châtillon-Coligny. Un cop casats, van instal·lar-se, primer, en un apartament de París situat al subsòl de la impremta Gauthier-Villars i, poc després, en un pis de lloguer del carrer Jacob. Willy era el fill indisciplinat d'una família opulenta i ultracatòlica. Contràriament a l'austeritat i el decòrum que caracteritzava els Gauthier-Villars, l'escriptor destacava per una inclinació a l'escàndol i a la vida dels baixos fons. També era força popular en els cercles intel·lectuals del París efervescent de la Belle Époque. Acompanyat de la seva esposa, sovintejava els salons intel·lectuals de novel·listes i crítics literaris com Rachilde, Stéphane Mallarmé o Henriette de Bonnières. En aquelles trobades, Colette va entrar en contacte amb figures destacades d'un dels cercles literaris i artístics més rellevants de finals de segle: escriptors de la categoria d'Anatole France, Marcel Proust, Marcel Schwob i André Gide, i periodistes com Armand Point, Jean Lorrain i Jean-Joseph Renaud, a banda d'altres personalitats del món de la música, la pintura o la política.

Quan no feia vida social, Colette treballava amb la plantilla d'autors precaris de Willy; els autèntics escriptors dels articles i llibres que el crític musical retocava i signava amb el seu nom. Per encàrrec del seu marit, l'autora va redactar els records de les amistats apassionades i turmentades que va mantenir amb les seves amigues de l'escola de Saint-Sauveur. Així és com va néixer el manuscrit de la seva primera novel·la: *Claudine à l'école*. El llibre es va publicar sota el segell d'Ollendorff l'any 1900. Willy signava tant l'obra com el prefaci que la precedia. En aquest text preliminar, el fals autor espremia al màxim el potencial transgressor del text: d'una banda, relacionava l'obra amb altres treballs del segle XIX en els quals el lesbianisme tenia una certa presència (Marks, 1980: 704) i, de l'altra, homenatjava la "inocente perversidad" del personatge que, segons el seu parer, era més "amoral" que "inmoral" (Thurman, 2000 [2006]: 14).

Escrita amb un to irreverent i profusa en escenes picants, l'obra protagonitzada per una adolescent de quinze anys, va esdevenir un dels grans best-sellers de la literatura francesa. La seva popularitat va adquirir tal magnitud que aviat els comerços van treure un rendiment econòmic a "la marca" Claudine: es van posar a la venda caramels, perfums, maquillatge i roba amb el nom de la protagonista. Tanmateix, la novel·la no només va atraure l'audiència popular, sinó que també va captar l'atenció d'una part de la crítica que gaudia d'una influència notable en l'ambient literari del moment. És el cas de Charles Maurras de la *Revue Encyclopédique* (1819), Henri

Ghéon de la *Revue Blanche* (1889-1903) i Rachilde del *Mercure de France* (1672), els quals van desfer-se en lloances des de les seves respectives tribunes.

Val a dir que bona part de la crítica va qüestionar l'autoria del llibre (Antonioli, 2011: 30-32), però no va ser fins a l'any 1906 que Willy va reconèixer que tant *Claudine à l'école* com les tres novel·les que la van succeir en els anys posteriors — *Claudine à Paris* (1901), *Claudine en ménage* (1902) i *Claudine s'en va* (1903)—, van ser producte de la col·laboració amb la seva esposa. Així i tot, el tema de la creació de les Claudines resta encara inconclús. Malgrat que no hi ha cap dubte sobre el fet que Colette va escriure les novel·les (Thurman, 2000 [2006]: 156; Antonioli, 2011: 27), mai no s'ha pogut verificar quin va ser el grau de participació del seu marit en la seva elaboració. Si bé la revisió dels manuscrits de *Claudine en ménage* i *Claudine s'en va* ha permès corroborar que el crític musical va corregir-ne l'estil i va suggerir-ne algunes trames —especialment les relatives a les escenes picants—, mai no se n'ha pogut conèixer del cert el seu grau d'intervenció en les dues primeres obres, atès que els manuscrits van desaparèixer.

L'any 1905 Colette va emancipar-se en el terreny personal i literari. Per un costat, va iniciar els tràmits legals per fer efectiu el divorci amb Willy. Per l'altre costat, va iniciar la seva carrera com a escriptora independent amb la publicació dels *Set diàlegs de bèsties* (1905), la primera obra que signava amb el seu nom. Un cop separada del seu marit, va guanyar-se la vida per mitjà de l'escriptura i les actuacions regulars sobre els escenaris francesos en qualitat de mim i ballarina del music-hall, una carrera que en aquell moment era "sinónimo de prostitución, una transgresión de otra magnitud, y mucho más para una mujer de clase media, la esposa de un escritor..." (Caradec a Thurman, 2000 [2006]: 225). Durant els vuit anys següents, l'autora va interpretar rols subversius i amb una elevada càrrega eròtica, com ara el d'un jove gigoló que besa una prostituta, l'amant d'un contrabandista o la mateixa Claudine; també va representar el paper de personatges marginals, com ara un transvestit o una gitana que dirigeix la seva ira contra l'Església, l'alta societat i la policia. Malauradament per a Colette, la dedicació al music-hall va influir negativament entre alguns sectors de la crítica i va amenaçar la recepció d'alguns honors oficials en el futur. Segons Thurman, "cada vez que se proponía su nombre para una condecoración o una distinción oficial, siempre salía algún político viejo que se oponía y recordaba, ofendido, que en una época había bailado 'desnuda' sobre el escenario de un music-hall" (2000 [2006]: 225).

Tanmateix, la vida de *vagabondage* (Kristeva, 2004: 39), o "vida de vagabunda" (Thurman, 2000 [2006]: 250; Oberhuber, 2016: 1), que li requerien les actuacions itinerants va proporcionar-li una gran realització personal:

Amaba el ritmo del tren y la variedad de paisaje y clima, que iban cambiando tras la ventanilla. [...] Dormía muy poco y comía cuando podía; se bebía un café en la cantina de la estación antes de salir corriendo a ensayar o engullía el plato del día en algún restaurante del puerto que aún seguía abierto a medianoche cuando ella acababa la función. (Thurman, 2000 [2006]: 263)

Així i tot, el ritme de vida trepidant que li exigia la faràndula, no va impedir que escrigués, entre actuació i actuació, les obres *La retraite sentimentale* (1907), *Les vrilles de la vigne* (1908), *L'Ingénue libertine* (1909), *La Vagabonde* (1910), *L'entrave* (1913) i *L'Envers du music-hall* (1913). Va dedicar la segona a Sophie-Mathilde-Adèle-Denise de Morny, la marquesa de Belboeuf, amb qui mantenia una relació sentimental des de l'any 1905. Missy, que era com Colette l'anomenava, era coneguda a París per lluir una aparença que s'ha considerat "masculina" (Lottman, 1992: 70; Thurman, 2000 [2006]: 211). La seva indumentària de diari incloïa pantalons elegants de muntar i botes de pell fina, vestits impecables de tarda amb camises blanques de lli o vestits de matí sobris amb una armilla ajustada, monocle, mocador malva de seda i un clavell vermell a la botonera. La parella va exhibir públicament la seva relació. La seva audàcia les va dur a protagonitzar un escàndol al Moulin Rouge, durant la representació d'una pantomima per a dos personatges titulada *Rêve d'Égypte* que va tenir lloc l'any 1906. Colette interpretava el paper d'una mòmia egípcia i la marquesa feia el rol de l'arqueòleg que la ressuscitava. Una escena en la qual la primera es desembenava el cos de manera lenta i seductora i besava Missy, va desfermar una agitació de tal magnitud entre el públic que les autoritats policials van haver d'intervenir l'espectacle.

Al costat de la seva amant, Colette va endinsar-se en el París lesbià de la Belle Époque: va imitar-ne els codis de vestit —ocasionalment pantaló llarg i esmòquing—; va aprendre'n els signes i gestos, i va assistir a les festes discretes que se celebraven a Neuilly, així com als clubs, cabarets i *bistrots* regentats per lesbianes. En aquest nou cercle social, l'autora va nuar vincles afectius amb una generació pionera d'escriptores i actrius, com ara les destacades poetes Natalie Barney, amfitriona d'un saló intel·lectual que promovia la cultura lesbiana, Lucie Delarue-Mardrus o Renée Vivien, a la qual Colette va dedicar un retrat en un recull de narracions breus publicat

l'any 1932, i alguns fragments en el text de memòries *Aventures Quotidiennes* (1924). I encara que Colette trenqués la relació amb la marquesa l'any 1910, no va desvincular-se mai d'aquest cercle. Així ho palesa la seva assistència als dinars exclusius per a dones organitzats per Natalie Barney a París en els anys vint, o la seva menció com a membre informal de l'Acadèmia de Dones fundada per la poeta. Altres membres d'aquesta institució van ser les autores i artistes Djuna Barnes, Janet Flanner, Mina Loy, Noelle Murphy, Sylvia Beach, Radclyfe Hall i Una Troubridge.

El 2 de desembre de 1910, Colette va debutar com a col·laboradora del diari *Le Matin* (1884-1944), amb una columna setmanal publicada a la secció "Contes des mille et un matins" (Colette, 1910: 4). El rotatiu va dedicar a l'autora una presentació de categoria: la descrivia com "une des femmes de lettres qui comptent parmi les meilleurs écrivains de ce temps et dont le talent si personnel, fait d'exquise sensibilité, d'observation aiguë, de fantaisie gamine, vient de s'affirmer, une fois de plus, dans un roman sentimental qui est le succès du jour" (Colette, 1910: 4). A banda dels relats literaris, l'autora hi publicava crítiques d'espectacles teatrals i cròniques sobre successos diversos com ara la captura policial d'una banda de lladres (Colette, 1912a: 4), el combat entre el boxejador francès, Georges Carpentier, i el nord-americà, Kid Lewis (2012b: 4), les últimes etapes del Tour de França (Colette, 1913: 1), o anècdotes d'una tarda electoral a París (Colette, 1914: 8). També va donar cobertura a processos judicials (Colette, 1913: 4), un domini en què destacava per seguir "une méthode originale, basée sur un grande acuité pour la psychologie des homicides, sur une critique d'un rituel judiciaire théâtral, et sur une méfiance vis-à-vis de la curiosité malsaine du public des audiences à grand spectacle" (Slawy-Sutton, 2009: 502-503). L'any 1919 la publicació la va ascendir a directora literària de la secció "Contes des mille et un matins", un càrrec que va exercir fins que va abandonar el rotatiu el gener de 1924.

A la redacció de *Le Matin* (1884-1944) va conèixer el polític Henry de Jouvenel des Ursins, qui esdevindria el seu segon marit l'any 1912 i pare, un any després, de la primera i única filla de l'autora: Colette de Jouvenel. Segurament, és encertat afirmar que Colette va abdicar del rol tradicional de mare nodridora. Reticent a disminuir l'exigència que requeria consagrar-se a l'escriptura, va posar la seva filla al càrrec d'una institutriu allotjada a Corrèze i, generalment, només compartia amb la petita un més a l'any, durant l'estiu.

Aquest arranament li va permetre intensificar i diversificar la seva labor com a periodista. Entre 1914 i 1916 va publicar articles puntuals a la revista *Femina* (1901-1954) i al diari *Excelsior* (1910-1940), i entre 1916 i 1918 va col·laborar de manera assídua a *La Vie parisienne* (1863-1970) amb una sèrie d'articles d'actualitat. Les seves experiències com a infermera voluntària a París, els viatges a Verdun per a trobar-se amb de Jouvenel quan lluitava al front, i les anades i vingudes a Roma i Venècia durant la Primera Guerra Mundial van proveir-li de material abundant i de primera mà per elaborar cròniques que després va vendre a publicacions com *Le Flambeau* (1915-?) i *La Baïonnette* (1915-1920). Probablement, amb la intenció de reviscolar la moral del públic lector, l'autora ometia, en aquests textos, els successos devastadors que es derivaven del conflicte i hi relatava moments esperançadors de la vida quotidiana de les dones i els soldats.³²

En una de les seves estades a Itàlia va descobrir els engranatges del negoci cinematogràfic. Motivada pels ingressos que podia obtenir amb els drets d'una pel·lícula, va redactar, l'any 1917, una adaptació de la novel·la *La vagabonde* que va dirigir l'actriu, productora i directora de cinema Musidora. Més endavant, escriuria guions, subtítols, diàlegs i adaptacions de pel·lícules per a cinema basades en les seves novel·les. Tot seguit, n'esmentem les més destacades: *La flamme cachée* (1917), sota la direcció de Musidora i Roger Lion; una segona versió de *La Vagabonde* (1931), dirigida per Solange Bussi; *Chéri* (1950), de Pierre Billon; *Gigi* (1948), *Minne i l'ingénue libertine* (1950) i *Mitsou* (1956), de Jacqueline Audry, i *Le Blé en herbe* (1953), de Claude Autant-Lara. També va escriure subtítols i diàlegs per a les pel·lícules *Lac aux dames* (1934), de Vicki Baum i *Divine* (1935), de Max Ophüls.

La seva aptitud per la narració cinematogràfica s'ha elogiat en monografies especialitzades com *Colette, au cinema* (1975), d'Alain i Odette Virmaux. En aquest llibre s'atribueix a Colette el mèrit de contribuir a la formació d'un llenguatge cinematogràfic del seu temps (Virmaux, 1975: 5). Altrament, l'autora va promocionar el cinema per mitjà de la crítica cinematogràfica, un gènere que va cultivar des de l'any 1914,³³ així com algunes conferències sobre cinema. Els Virmaux n'esmenten dues: "Amis du Cinéma" (1922) i "Photogénie de l'animal" (1926) (1975: 9).

³² Bona part d'aquests articles es troben compilats en el recull "Las horas largas" (1968) inclòs en el quart volum de les *Obras Completas* de Plaza & Janés.

³³ Va publicar la primera crítica de cinema el 14 de juny de 1914 a *Le Matin*, sota el títol "L'expédition Scott au cinematographe".

Finalitzada la Primera Guerra Mundial, va reprendre l'escriptura de novel·les. Va publicar, durant els quatre anys següents, tres obres cabdals de la seva producció literària: *Chéri* (1920), *La maison de Claudine* (1922) i *Le Blé en herbe* (1923). L'any 1924 es va separar d'Henry de Jouvenel, un cop descoberta l'aventura que l'autora mantenia amb el fill del seu marit, Bertrand de Jouvenel, que era trenta anys més jove. Va rehabilitar-se del trasbals emocional per mitjà del treball. Va publicar columnes d'opinió i narracions breus a la secció "Leur beau physique" de *Le Journal* (1897), cròniques setmanals de primera plana a la secció "L'opinion d'une femme" de *Le Figaro* (1826) i altres articles variats a les publicacions *Le Quotidien* (1923-1936), *Les Annales Politiques et Littéraires* (1883-1939), *Cyrano* (1924-1940) i *La Revue de Paris* (1894-1970). També va elaborar textos literaris i articles sobre amor, cuina, jardineria, maternitat, decoració i exercici físic a *Demain* (1924-1925), *Vogue* (1920) i altres publicacions sobre moda. Cal assenyalar que l'autora va abordar aquestes temàtiques des d'un prisma original i amb "una irreverència tan intel·ligent que totaví hoy resulta provocadora" (Thurman, 2000 [2006]: 317). Amb tot, encara va tenir temps per a publicar i escriure les novel·les *La Femme cachée* (1924) i el text d'una òpera-ballet musicada per Maurice Ravel i entitulada *L'enfant et les sortilèges* (1925).

El 1925 va conèixer el seu tercer i últim marit: el comerciant de perles i diamants, Maurice Goudekot. Plegats van anar de gira amb l'obra teatral *Chéri*, de la qual Colette era la protagonista. Aquest retorn puntual de l'autora als escenaris va antecedir una temporada de força agitació. Entre 1925 i 1930 va viatjar a capitals europees i al nord d'Àfrica per pronunciar conferències sobre les seves experiències en el music-hall, va anar de gira per França amb *La Vagabonde* i va visitar, per plaer, el Marroc, Noruega i l'Estat espanyol. L'autora mai no desaprovava l'ocasió de treure un rendiment econòmic de les seves activitats. Durant els seus viatges, elaborava anotacions que després convertia en articles per a la premsa o fragments literaris publicats amb posterioritat en conjunt en volums de memòries i paisatges com *Belles saisons* (1945) i *Paysages et portraits* (1958). L'últim lustre de la dècada dels anys vint, va escriure la novel·la *La Fin de Chéri* (1926), els llibres de records *La naissance du jour* (1928), *Sido* (1929), *Paradis terrestres* (1932), *Prisons et paradis* (1932), i els reculls de relats breus *Ces plaisirs...* (1932).

Amb seixanta anys continuà treballant de manera frenètica. Entre 1933 i 1939 va publicar les novel·les curtes *La chatte* (1933), *Duo* (1934), *Le toutounier* (1939), i el

llibre de memòries *Mes apprentissages* (1936). Paral·lelament, va dirigir una secció de crítica teatral titulada "Le jumelle noir", de *Le Journal* (1897), en un moment en què "el éxito o el fracaso de una obra, el futuro inmediato de un intérprete dependían en gran parte de los veredictos pronunciados desde lo alto de aquellas tribunas" (Goudekot, 1963: 86). Alguns experts van destacar l'originalitat que caracteritzava les seves ressenyes. Consideraven que tenien un caràcter fresc i la senzillesa d'algú que jutja "a partir de su experiencia, con su áspera e iluminadora sabiduría" (Brasillach a Thurman, 2000 [2006]: 550). Les abundants crítiques teatrals que va elaborar entre 1933 i 1938 es van aplegar en quatre volums recollits amb el títol *La jumelle noire* (1934).

Una dolorosa artritis de maluc va amenaçar la mobilitat de l'autora durant l'Ocupació alemanya de França en la Segona Guerra Mundial. Amb tot, les condicions d'aïllament n'esperaven la productivitat. Durant els quatre anys que va durar la guerra a França va publicar els volums de memòries i paisatges *Chambre d'hotel* (1940), *Journal à rebours* (1941) i *Trois... Six... Neuf...* (1944); i alguns relats i novel·les breus com ara *Julie de Carneilhan* (1941), *Gigi* (1943), "Le Képi" (1943), "L'enfant malade" (1943), "Flore et Pomone" (1944), "La dame du photographe" (1944) i "Armande" (1943). Altrament, va escriure articles pel diari *Paris-Soir* (1923-1944), i per a publicacions col·laboracionistes com *Le Petit Parisien* (1876-1944), *Gringoire* (1928-1944), *Candide* (1924-1944) o *La Gerbe* (1940-1944). Aquesta decisió li va valdre el retret de la revista clandestina partidària de la resistència *Les Lettres françaises* (1941), la qual condemnava la seva actuació en un article del 26 de novembre de 1946: "En donnant à la presse contrôlée par l'occupant le moindre bout d'article même sans caractère politique, un écrivain joue sa partie dans le concert de la propagande ennemie orchestrée par Goebbels. Et il est douloureux de voir le nom jusque là respecté de Colette servir à une telle besogne".³⁴

Tal com s'afirma en el fragment citat, els articles que va publicar a la premsa col·laboracionista durant l'ocupació no contenien manifestacions d'ordre polític, sinó que eren essencialment descriptius i tractaven aspectes sobre la quotidianitat.³⁵ De fet, l'autora mai no va pronunciar-se sobre la Guerra Civil espanyola ni sobre les persecucions o els crims que es van cometre les forces de l'ocupació francesa. Alguns

³⁴ "Colette, la Bourgoigne et M. Goebbels" (1942) *Les Lettres françaises*, p. 3-4.

³⁵ Bona part dels articles es poden consultar a "Desde mi ventana" (1963), inclosa en el segon volum de les *Obras Completas* de Plaza & Janés.

crítics com Jean Chalone van considerar-la *politically naïve* (Kristeva, 2004: 61) i quan els entrevistadors i entrevistadores li preguntaven sobre política, afirmava no tenir "ideas generales" (Goudekot, 1963: 47; Fouchard, 2011: 7).

Un cop finalitzada la guerra, l'activitat periodística de Colette va disminuir notablement. Això no obstant, no va abandonar la ploma fins que no va poder sostenir-la. Durant els seus deu últims anys de vida va escriure, paralitzada de dolor per una artritis reumatoide en estadi avançat i en cadira de rodes, la novel·la *Gigi* (1944), els llibres de memòries *L'étoile vesper* (1946), *Le fanal bleu* (1949), *Journal intermittent* (1949) i *En pays connu* (1949), un recull de paisatges i evocacions sobre plantes titulat *Pour un herbier* (1948), i el diàleg de l'exitosa versió cinematogràfica francesa de *Gigi* (1949), dirigida per Jacqueline Audry. També va reeditar, prologar i revisar els seus escrits per la publicació de les seves *Œuvres complètes* (1948-1950). L'autora va morir el tres d'agost de 1954, als vuitanta-un anys.

2.1.1 La primera novel·lista professional

Kathleen Antonioli afirma que Colette va ser la primera novel·lista professional de la literatura francesa pel fet que va poder guanyar-se la vida només amb l'escriptura (2011: 231). Per poder assolir aquesta fita, va cultivar xarxes literàries amb periodistes, escriptores, escriptors i editors per mitjà d'accions enginyoses i modernes com ara l'assistència regular a les festes i reunions que se celebraven en els salons literaris, la participació en espectacles culturals d'importància notòria, l'intercanvi de llibres, fotografies i correspondència amb altres autors de renom com ara Marcel Proust, André Gide, François Mauriac, Paul Valéry, Lucie Delarue-Mardrus o Anna de Noailles, i la redacció d'epístoles adreçades als crítics literaris en les quals responia a les ressenyes que es publicaven sobre la seva obra (Antonioli, 2011: 170-186).

Ultra això, Colette va promocionar la seva imatge a través del seu nom de marca. A tall d'exemple, l'any 1923 va editar la col·lecció literària "Collection Colette", formada per vint novel·les d'escriptors i escriptores poc conegudes. Més endavant, va posar el seu nom en productes d'altres marques com ara les cigarretes Lucky Strike, els cotxes Ford, l'aigua Perrier, una cadena de botigues de vi, una línia de matalassos i una manufactura de seda. Per afegiment, Colette era una excel·lent negociadora i maldava per assegurar-se contractes editorials profitosos (Antonioli, 2011: 198). Parlava francament de diners amb els editors i no s'estava de demanar-ne més si ho considerava necessari.

Tal com assenyala Judith Thurman, el diner "es precioso para Colette, simbólica y literalmente, como moneda de cambio de su independencia" (2000 [2006]: 499), i també és una preocupació que va perseguir-la al llarg de tota la seva vida (Antonioli, 2011: 206). Quan la venda de llibres i articles no li proporcionava prou ingressos per sustentar-se, enginyava maneres alternatives per guanyar-se el pa. Bon exemple d'això és el negoci que va arrencar conjuntament amb Maurice Goudeket, l'any 1932, en plena depressió econòmica: un saló de bellesa localitzat a París en el qual comercialitzava els cosmètics que ella mateixa formulava. El disseny del logotip de la marca (una caricatura del seu rostre amb la seva signatura) i els productes promocionals constaten la lucidesa de l'autora i el seu talent per a la publicitat. En les invitacions de la inauguració s'hi llegia: "Êtes-vous pour ou contre le second métier de l'écrivain?" (Fouchard, 2011: 4). Però, per bé que la inauguració va ser un èxit, el negoci mai va ser rendible i l'autora va liquidar-lo un any després de l'obertura.

2.1.2 Consagració

Colette va ser una escriptora consagrada durant la seva vida i després de la mort. Així ho palesen els seus guardons literaris. L'any 1936 va ser elegida membre de la Real Acadèmia de Llengua i Literatura de Bèlgica, l'any 1945 va ser la segona dona membre de l'Acadèmia Goncourt, i quatre anys després va ser la primera a presidir-la. I, malgrat que cap de les seves obres va ser guardonada amb un premi literari de prestigi, la seva novel·la *La Vagabonde* (1910) va quedar finalista del Premi Goncourt l'any 1910, un honor que en aquell moment s'atorgava de manera extraordinària a les escriptores (Antonioli, 2011: 12).

També va rebre condecoracions oficials. Va ser nomenada Cavaller de la Legió d'honor l'any 1920, comandant de la Legió d'Honor el 1928 i, finalment, als vuitanta anys, va ser promoguda a Gran Oficial de la Legió d'Honor. Després de la seva mort, l'arquebisbe de París va negar-li un funeral religiós sota el pretext que no havia viscut d'acord amb la fe cristiana. Malgrat això, la República va homenatjar-la amb el primer funeral d'Estat dedicat a una dona. Les corones de flors que van envoltar el seu fèretre mostraven el caràcter i l'extensió de la influència que va exercir al llarg de la seva vida: "Había coronas del Parlamento francés, de la Prefectura de Policía y de los príncipes de Mónaco, una guirnalda de rosas de la reina madre de Bélgica, un manojo

de violetas de la asociación de artistas del *music-hall* y un ramo de dalias silvestres de 'sus compatriotas de Saint-Sauveur-en-Puisaye'" (Thurman, 2000 [2006]: 661).

El seu estatus de clàssic literari va quedar palesat amb la publicació de les *Œuvres Complètes* (1948-1950). L'edició va anar a càrrec de l'editorial Fleuron i Maurice Goudekot, va encarregar-se'n de la direcció. Goudekot va afirmar que aquesta obra va donar lloc a un reconeixement nacional i internacional de l'autora: "Muchos literatos, tanto en Francia como en el extranjero, no habían concedido a Colette la importancia que le dieron después de la publicación de sus *Obras Completas*" (1963: 175). Cal assenyalar que l'editorial Gallimard va reeditar les *Œuvres Complètes* (1984-2001) en quatre volums, sota el segell de la prestigiosa col·lecció "Pléiade".

2.1.3 Les primeres aproximacions feministes i LGTBI a l'obra de Colette

Colette va proclamar-se antifeminista en nombroses ocasions, especialment durant la seva joventut (vegeu Thurman, 2000 [2006]: 18 i Antonioli, 2011: 76-85). Tanmateix, el seu discurs antifeminista va progressar d'un evident desdeny cap a una expressió més moderada de creences sexistes i misògines. Si l'any 1910 afirmava que sentia aversió cap a les sufragistes britàniques i que convindria castigar-les amb cops de fuet i la reclusió a l'harem (Thurman, 2000 [2006]: 18), l'any 1937 es manifestava oposada a la participació de les dones en la política perquè segons el seu parer, aquesta activitat podria alimentar el seu gust recentment adquirit pel poder (Thurman, 2000 [2006]: 562).

A pesar del seu discurs masclista recalcitrant, compartia nombroses qualitats amb el nou model de dona moderna —la "femme nouvelle"— que emergia durant la *belle époque* a França i que es caracteritzava pel fet de portar els cabells curts, treballar fora de casa i exhibir un comportament que "implicitly contested the dominant ideology of womanhood" (Holmes i Tarr, 2006: 18). També es podria afirmar que al llarg de la seva vida va posar en pràctica nombroses proclames feministes del seu temps i de temps posteriors.³⁶ Entre d'altres aspectes, es va divorciar dues vegades, va emancipar-se econòmicament per mitjà del treball, va refutar la legitimitat de la família i del matrimoni per mitjà de l'escriptura, va denunciar públicament

³⁶ Ens basem en les reivindicacions que s'han fet des de l'anomenada primera onada del feminisme que pren entitat amb el moviment sufragista mundial, fins a la segona onada del feminisme que té lloc durant la dècada dels seixanta i els setanta (Pearce i Riley, 2018: 3-13).

experiències opressives que patia la població femenina com l'explotació i el maltractament; va reivindicar l'alliberament sexual i el plaer de les dones; va mantenir una relació lèsbica obertament i va cultivar una xarxa de sororitat amb autores de menor repercussió, com ara Germaine Beaumont, Claude Chauvière, Hélène Morhange o Hélène Picard, per a les quals l'autora va ser mentora i ambaixadora atès que va promoure i, de vegades, finançar els seus textos en les publicacions en les quals va tenir poder de decisió. Fins i tot, en una ressenya de l'any 1937 sobre la producció d'una obra teatral d'Alice Cocéa, va emparar-se en el feminisme per protestar contra el sexisme en el teatre:

Mi feminismo, que es muy discreto, constata sencillamente que los elogios y la admiración por el renacimiento de este encantador teatro serían menos discretos si el trabajo, la independencia de espíritu y el éxito correspondieran a un hombre y no a una mujer que pesa menos que un cordero. (Colette a Thurman, 2000 [2006]: 562)

Amb tot, la seva posició ambigua respecte a l'emancipació de les dones no va amenaçar l'efectivitat amb la qual creava, en algunes de les seves novel·les, el que Juliette M. Rogers denomina "a gendered collective of women" (1996: 737), és a dir, una comunitat apoderada "that exists both within mainstream society and simultaneously in opposition to it (Rogers, 1996: 737). Segons Rogers, en novel·les com *Claudine à l'école* o *La naissance du jour*, l'autora construeix una visió en profunditat d'una comunitat de dones que critiquen les estructures androcèntriques que les envolten com a participants actives "in the counter-public sphere being created" (Rogers, 1996: 744). Altrament, un article aparegut a la revista *Marie Claire* el 27 de gener de 1939 suggereix que el seu treball va originar una comunitat de lectores capaces d'afirmar-se i de reconèixer la vàlua dels trets atribuïts a la feminitat:

Quel cœur de femme ne bat au nom de Colette? Femmes d'aujourd'hui, nous lui devons beaucoup... [...] Nous que les travaux bousculent, nous que le rythme trépidant de l'existence égare, elle nous rend au mystère de notre nonchalance instinctive et profonde. C'est pourtant elle qui nous a libérées de l'encombrant prestige de nos si longs cheveux... Mais au moment où le féminisme risquait de nous perdre à jamais, nous nous sommes senties, grâce à elle, plus femmes que jamais, et d'une autre essence que les hommes : plus intuitives, mieux aptes à souffrir, à aimer, fidèles éternellement à nos instincts profonds, dignes toujours de la maternité, de la tendresse et de la solitude". (Voici le centième numéro de *Marie Claire*, 1939: 10)

Sigui com vulgui, l'obra de Colette ha estat, i segueix essent, abordada en nombrosos treballs amb perspectiva feminista, a partir del despertar del feminisme de segona generació europeu i nord-americà dels anys seixanta (vegeu Cohen, 1985; Cone, 1996; Cothran, 1991; Cummins, 1996; Dauphiné, 1989; Dranch, 1983; Dubbelboer, 2015; Engelking, 2001; Fell, 2005; Fouchard, 2011; Gray, 2012; Hinde Stewart, 1978, 1980; Holmes, 1990, 2014; Miller, 1981, Oberhuber, 2016; Rogers, 1996, 1997; Slawy-Sutton, 2009 i Stemberger, 2008, entre d'altres). Kathleen Antonioli afirma que la filòsofa feminista, Simone de Beauvoir, va ser la primera autora a interpretar l'obra de Colette dins del marc d'un projecte d'emancipació femenina (2011: 88). El seu interès per a la producció colettiana es palesa en el nombre elevat de cites que n'incorpora a *Le deuxième sexe* (1949). Amb un total de cinquanta-una referències, Colette és l'autora més citada d'aquesta lectura indispensable per al pensament feminista occidental (Antonioli, 2011: 88). Per a la filòsofa, les paraules de Colette tenen un poderós pes polític. Per aquest motiu, Beauvoir destria de l'obra colettiana, tant fragments que, segons el seu parer, representen de manera crítica i perpicaç els mites nocius sobre la feminitat com els que presenten models femenins lliures d'aquests constrenyiments, com ara les dones lesbianes i les heroïnes resilients que se sobreposen a una decepció amorosa.

Beauvoir també cita a Colette, en tres ocasions, en el llibre autobiogràfic *Memoires d'une jeune fille rangée* (1958), en el qual narra els seus primers vint-i-un anys de vida. L'autora explica que la seva mare va arrancar de les mans de la seva minyona un exemplar de *Claudine à l'école* perquè la considerava una lectura perillosa (Beauvoir, 1959: 88-89). No obstant això, la filòsofa va llegir la novel·la a l'adolescència i, segons afirma al llibre, considerà que li va servir per a completar la seva educació sexual, conjuntament amb altres lectures (Beauvoir, 1959: 114). Beauvoir també fa palesa l'empremta que les obres de Colette va deixar-li quan era jove, en una carta adreçada a l'escriptor Nelson Algren —amb qui va mantenir una relació amorosa des de 1947 fins al 1951— el dia 6 de març de 1948. A la seva missiva, l'autora de *Le deuxième sexe* explica al seu amant l'emoció que va sentir quan va tenir l'oportunitat de conèixer l'autora en un sopar organitzat per Simone Berriau i descriu Colette com:

[...] la única escritora autènticament gran que hi ha a França, una escritora realment bona. En la seva joventut va ser una dona bellíssima, que ballava als teatres, es va acostar amb molts homes, va escriure novel·les pornogràfiques primer i bones novel·les després. Adorava el camp, les flors, els animals i fer l'amor, i també adorava la sofisticació; es va acostar també amb dones. Li agradava la bona taula i el bon vi, en fi, adorava les coses bones de la vida, i va parlar meravillosament de tot el que. Ara té 75 anys, i encara conserva uns ulls fascinants i una cara triangular i gatuna; està molt grossa i un mica sorda, però sap contar històries, i sap riure i somriure d'una manera inimaginable en una dona més jove i més bonica. (Beauvoir, 1999: 208)

Segons Kathleen Antonioni, l'atenció particular que Beauvoir va dedicar a Colette a *Le deuxième sexe* va ser un dels factors que van motivar-ne la inclusió dins del canó literari, creat per les feministes estatunidenques en el context del *Women's Liberation Movement*, que va tenir lloc en els anys setanta (Antonioni, 2011: 94-95). L'argument de la investigadora es recolza en el fet que *Le deuxième sexe* va ser una de les lectures més citades en les antologies de teoria feminista i en revistes feministes comercials als Estats Units durant aquella dècada. Per tant, és plausible pensar que tant el clàssic feminista com algunes de les autores citades dins de l'assaig, van constituir lectures de referència per a les activistes de la segona onada del feminisme.

Dues tendències confirmen un augment de l'interès per Colette entre les feministes nord-americanes en els anys setanta. Primer, la reimpressió d'algunes obres de Colette traduïdes a l'anglès durant la dècada dels trenta i dels cinquanta, sumada a l'edició d'algunes de noves. Entre 1929 i 1930 editorials novaiorqueses com Boni, Farrar and Rinehart, Doubleday i Putnam van importar, per mitjà de la traducció a l'anglès, bona part de l'obra de Colette. Per començar, les dues primeres van editar entre 1930 i 1935, quatre volums de la sèrie de les Claudines. La traducció de *Claudine at School* (1930) estava signada per Janet Flanner, la de *Young Lady of Paris* (1931) va anar a càrrec de James Whitall, i les de *The Innocent Wife* (1934) i *The Indulgent Husband* (1935) van ser obra de Frederick A. Blossom. Paral·lelament, el segell editorial Doubleday va imprimir *Renée la Vagabonde* (1931), en versió de Charlotte Remfry-Kidd; l'editora Farrar and Rinehart va editar *The Ripening* (1932), traduïda per Ida Zeitlin; i el segell editorial Putnam va publicar *The Last of Chéri* (1932), en versió de G. V. Garvin. Una nova onada de traduccions en llengua anglesa va tenir lloc en els anys cinquanta, coincidint amb la mort de l'autora i la publicació a França de les seves *Œuvres Complètes* (1948-1950). L'editorial londinenca Secker & Warburg, va ser responsable d'una edició de disset volums que reunia la majoria de

les novel·les de Colette. Amb molt poc temps de diferència, l'americana Farrar Straus va imprimir a Nova York setze dels disset volums traduïts.

En els anys setanta, però, la majoria de traduccions en llengua anglesa de Colette estaven descatalogades als Estats Units. Donat el creixent interès que l'autora despertava en el moviment feminista, activistes com la cèlebre periodista Erika Jong van detectar aquesta mancança. En un article titulat "Retrieving Colette" que apareixia a la revista *Ms. Magazine* a l'abril de 1974, Jong descrivia la dificultat per trobar edicions nord-americanes de les obres de Colette i en sol·licitava de noves amb la finalitat d'abastar els cursos sobre gènere o simplement "for women who are hungry for the work of women" (a Antonioli, 2011: 97). La reacció d'algunes editorials nord-americanes no es va fer esperar. El segell Bobbs-Merrill va publicar *Retrat from love* (1974) i *Duo and Le Toutounier* (1974), ambdues traduïdes per Margaret Crosland. L'editorial Farrar Straus, and Giroux per la seva banda, va reimprimir com a mínim tres edicions que havia publicat en els anys cinquanta: *The vagabond* (1974), en versió d'Enid McLeod; *The Shackle* (1976), en versió d'Antonia White; i *My Apprenticeship* (1978), en versió de Helen Beauclerck. Kathleen Antonioli afirma que les edicions de Farrar, Straus and Giroux van experimentar un gran èxit comercial (2011: 98). Tanmateix, l'editorial va rebre una resposta molt positiva del públic lector i la crítica. Nancy Meislas, editora de Farrar Straus ho atribuïa a l'efervescència del moviment feminista i, concretament, als cursos especialitzats en estudis de gènere, en una entrevista que concedia al periòdic *New York Times* (1851), l'any 1977 (Antonioli, 2011: 98).

Per altra part, durant els setanta i els vuitanta va haver-hi un "boom" de treballs acadèmics sobre Colette, la majoria dels quals analitzaven la seva vida i obra des d'un prisma feminista o interpretaven els seus textos en el marc de la literatura escrita per dones. En aquest sentit, Antonioli cita més de vint estudis monogràfics publicats des dels vuitanta fins a l'actualitat, enfocats en la relació biogràfica i textual de l'autora amb altres escriptores reivindicades pel feminisme, com ara George Sand, Virginia Woolf, Natalie Sarraute, Simone de Beauvoir, Marguerite Duras o Monique Wittig (2011: 109). Un dels treballs esmentats per l'autora és *The Intersecting Realities and Fictions of Virginia Woolf and Colette* (2004), de Helen Southworth. En aquest monogràfic, l'autora du a terme un estudi comparatiu de la vida i l'obra de Colette i Virginia Woolf. El seu objectiu és identificar connexions en la producció textual de les dues escriptores contemporànies. L'acadèmica se centra, concretament, en el

tractament que tant l'anglesa com la francesa fan d'un seguit de temes específics com ara el menjar, el sexe, la figura del pare i l'ús de l'espai, en les seves obres. Parteix de la hipòtesi que malgrat les diferències remarcables de classe social, educació i herència cultural, "Woolf is of literary stock, classically educated, extraordinarily well read, and engaged in a vital intellectual culture both at home and abroad" (Southworth, 2004a: 6-7), mentre que Colette "is a writer by accident, by her own admission, without literary entitlement" (Southworth, 2004a: 7), les escriptores estudiades van compartir determinades circumstàncies vitals que podrien haver-les predisposat a participar d'interessos i idees similars (Southworth, 2004a: 9). L'acadèmica destaca, sobretot, els nombrosos vincles socials que les autores compartien com ara l'hereva de la màquina de cosir Singer, Winnie de Polignac; la compositora, sufragista i autora Ethel Smyth; les escriptores Vita Sackville-West, Violet Trefusis, Radclyffe Hall i Una Troubridge; la poeta Anna de Noailles; i la fotògrafa Gisèle Freund (2004b: 11).

Tanmateix, segons Southworth, Woolf va llegir almenys tres obres de Colette: *Sido*, *Duo* i *Mes apprentissages* (2003: 83; 2004: 5). La feminista anglesa suggereix en una carta adreçada a la pintora Janie Bussy amb data del 29 de juliol de 1936, que la mateixa Colette va enviar-li l'exemplar de *Mes apprentissages*, acompanyat d'una nota el contingut de la qual no hem pogut esbrinar. Woolf explica l'anècdota de la següent manera:

What a good friend you are, my dear Janie, to remember that book. It has come at the nick of time when I've nothing to read. And it looks —for I've only just cut the pages— full of the most entrancing, wicked, underworld Bohemian life, and just after my taste, although I still can't think how Colette being what she is, to look at, ever sent me her discourse with that cryptic message. She makes me so dowdy. (a Southworth, 2003: 83)

En una altra missiva adreçada a la seva amiga Ethel Smyth, l'autora de *A Room of One's Own* (1929) va confessar que la lectura de *Sido* li havia despertat certa fascinació cap a l'escriptura de Colette:

I'm almost floored by the dexterity insight and beauty of Colette. How does she do it? No one in all England could do a think like that. If a copy is ever going I should like to have one —to read it again, and see how it's done: or guess. And to think I scarcely know her books! Are they all novels? Is it the great French tradition that

lifts her so serenely, and yet with such a flare, down, down to what she's saying? I'm green with envy. (a Southworth, 2001: 254)

Fins al moment, no hem trobat evidències que demostrin que Colette llegís l'obra de Virginia Woolf. Per tant, desconeixem si l'admiració va ser recíproca. Altre estudi enfocat en la relació biogràfica i textual de l'autora amb altres escriptores reivindicades pel feminisme apunta a la possibilitat que Colette llegís, en canvi, versions de les obres de Katherine Mansfield, una altra autora del seu temps. A "Deux Femmes 'Vagabondes': Katherine Mansfield" (2016), Gerri Kimber basteix una investigació sobre les influències que va generar Colette en la vida i la ficció de l'escriptora neozelandesa. L'autora troba evidències que demostren que a França sovint es va comparar Colette amb Katherine Mansfield. El prefaci que precedeix el volum *Collected Stories* (1955), de Mansfield, signat per l'autor francès, André Maurois, n'és un exemple: "In our country, Colette would frequently be close to achieving what Katherine Mansfield was seeking, and the latter knew this only too well" (a Kimber, 2016: 173).

Segons Kimber, els quaderns personals de Katherine Mansfield contenen abundants referències a Colette (2016: 173-174). L'autora neozelandesa reconeixia la singularitat de l'escriptora i li atribuïa el mèrit de ser "more real than any woman I have ever known" (a Kimber, 2016: 174). Després de rellegir *L'Entrave*, va escriure el següent: "I suppose Colette is the only woman in France who does just this. I don't care a fig at present for anyone I know except her" (a Kimber, 2016: 173). D'altra banda, l'escriptor i antic espòs de Mansfield, John Middleton Murry, afirma que Mansfield admirava les obres de Colette, especialment, *Sept Dialogues de bêtes*, *Les vrilles de la vigne* i *L'envers du music-hall*. Segons Kimber, Colette va esdevenir un referent literari i vital per a Mansfield. Segons Kimber (2016: 177-187), la devoció que la neozelandesa professava a l'autora francesa i als seus textos va motivar-la a incorporar certs temes, perfils de personatges femenins emancipats, frases, imatges, conceptes i recursos estilístics que emprava l'autora francesa en relats breus com "The Little Governess" (1915), "Pictures" (1919), "Prelude" (1918), "Psychology" (1920), "Poison" (1920), "Mr. Reginald Peacock's Day" (1920), "The Stranger" (1921), "A Married Man's Story" (1923) i "All Serene" (1923), de Mansfield. Per altra part, en algunes èpoques de la seva vida Mansfield va emmirallar-se amb algunes de les representacions femenines que es troben en obres de Colette. És el cas de les "femmes

seules" que apareixen a *La Vagabonde* i a *L'Entrave*, i que Mansfield recupera de manera recurrent en la seva producció de 1915 (Kimber, 2016: 178). Kimber ho atribueix al període de soledat que l'escriptora va experimentar a França durant aquell any. En les seves paraules:

[...] for most of Mansfield's time in France she was 'une femme seule' — reliant on writing letters for conversation which she could not obtain elsewhere [...]. On an emotional level, she would leave Murry increasingly behind, ultimately demonstrated by her decision to go to Fontainebleau and enter Gurdjief's community alone. (2016:178)

El públic lector nord-americà de Colette en els anys setanta també estava assedegat de referents femenins. Antonioli en distingeix dos col·lectius (2011: 105): d'una banda, les lectores que encaraven els textos amb la finalitat pedagògica d'enriquir-se de les anàlisis colettianes sobre la subjectivitat i les reflexions sobre les experiències de la condició femenina com l'envelliment, la menopausa, les relacions maternofilials, etc.; de l'altra, les que cercaven històries sobre amor lèsbic i alliberament sexual.

La representació colettiana del lesbianisme també va tenir un lloc destacat a l'acadèmia en la dècada dels setanta. Algunes aproximacions crítiques als estudis lesbians van considerar-la predecessora del lesbianisme literari modern (Antonioli, 2011: 112). Dues dècades després, quan la teoria *queer* alimentava els debats de la tercera onada feminista, Colette ja ocupava un lloc destacat en la majoria treballs històrics sobre lesbianisme i genealogies lesbianes als Estats Units (Ladenson, 1996: 29). La majoria de les aproximacions LGTBI se centren en dues obres: *Le pur et l'impur*, considerada un text cabdal sobre lesbianisme i sexualitat femenina de la primera meitat del segle XX (Ladenson, 1996: 28; Engelking, 2001: 8); i *Claudine à l'école*, precursora d'un espai textual "that is at the same time in opposition to heterosexual norms in mainstream society and yet located within a firmly grounded institution of that patriarchal society" (Rogers, 1996: 740). Judith Thurman, al seu torn, du a terme una lectura encara més categòrica sobre la capacitat de transgressió d'aquesta novel·la en el seu context original, que ressona amb la teoria de la performativitat de gènere (Butler, 1990). Segons l'autora:

[...] el personaje de Claudine ofrece una de las primeras críticas a una sociedad que exigía una conformidad excesiva; que asignaba el privilegio de la actividad o de la pasividad exclusivamente a uno u

otro sexo. Las chicas deshonradas, las mujeres aniñadas, los hombres afeminados, los muchachos perdidos, los invertidos y transformistas sexuales que Colette describe han sido obligados a renunciar o negar facetas de sí mismos que están prohibidas —sus verdaderos sentimientos impuros— y han sufrido una herida imposible de restañar. (2000 [2006]: 19)

2.2 UN APUNT SOBRE L'OBRA DE COLETTE

Com s'ha vist anteriorment, l'obra de Colette s'ha considerat, per damunt de tot, "femenina", tant per part de la crítica francesa de principis de segle XX, com per les acadèmiques feministes dels anys setanta i vuitanta (Antonioli, 2011: 27-72, 106-114). La diferència entre les dues corrents rau en el fet que, mentre que la primera vinculava la feminitat a una noció essencialista basada en els atributs de naturalitat, espontaneïtat i instint,³⁷ la segona se centrava en les possibilitats emancipadores de la seva escriptura, el lesbianisme i la posició marginal en el sistema literari androcèntric del seu temps. Malgrat aquesta atribució, les obres de Colette eren, en certa manera, transgressores en la França de principis del segle XX. Sense anar més lluny, Diana Holmes circumscriu obres com *La Vagabonde* i la sèrie de les Claudines en el gènere "middlebrow 'new woman' fiction" (2014: 267), una categoria en què l'acadèmica empara una sèrie de novel·les d'èxit comercial que representaven noves formes d'agència femenina i que es van escriure i publicar en un context de contestació feminista (Holmes, 2014: 267). Segons Holmes, una de les característiques comunes d'aquestes novel·les és el fet que la desobediència de les heroïnes "whose sense of integrity and desire for fulfilment demand some resistance to the socially sanctioned model of a female life" (2014: 268), apel·lava l'empatia del públic lector.

Les dones tenen un protagonisme destacat en les novel·les de Colette. L'autora va crear nombrosos personatges femenins amb un caràcter fort i que persegueixen la fita d'assolir una vida pròpia, un fet que sovint significa una renúncia al rol que la societat els imposa tradicionalment. Una classificació de les obres interpretades en aquests termes des de l'acadèmia podria incloure dues categories. D'una banda, hi ha les obres protagonitzades per dones que es realitzen fora del matrimoni. És el cas de *La*

³⁷ Les crítiques sobre l'obra colettiana presenten en abundància conceptes relacionats amb les nocions d'animalitat, irracionalitat, espontaneïtat i instint atribuïdes històricament a la feminitat. Antonioli proporciona dades quantitatives: el terme "instint" apareix en més d'un terç de les ressenyes sobre Colette publicades entre 1906 i 1930; i els termes "natura" i "natural" i "espontani" el segueixen molt de prop (2011: 48).

Vagabonde o *L'Entrave* que aborden el conflicte de l'elecció entre una carrera professional o l'amor (Hinde Stewart, 1978: 196; Christiansen, 1994: 5; Southworth, 2001: 260;) o bé entre el matrimoni i el desig d'autonomia (Cothran, 1991: 33; Picard-Drillien, 2008: 4; Holmes, 2014: 268; Pike, 2015: 107; Oberhuber, 2016: 7). També és el cas de *Le Toutounier*, una obra que al seu torn "suggests an alternative to the impossible marital dialogue" (Hinde Stewart, 1980: 662) o *Claudine à Paris* i *L'Ingénue libertine*, protagonitzades per joves *flâneuses* que escapen a espais marginals, apartats de l'alta societat parisenca perseguint "brief moments of liberation from their limited and limiting domestic roles" (Cone, 1996: 424) o el de Claudine, de la cèlebre novel·la *Claudine à l'école* i *Gigi*, considerades "évocations de la subversion adolescente"³⁸ perquè viuen la transició de l'adolescència a l'edat adulta "wishing to resist the bourgeois dictum of a 'good' marriage" (Cone, 1996: 426). Val a dir que, en general, el matrimoni és un tema controvertit a l'obra de Colette. La protagonista de *La Vagabonde*, abraça la seva autonomia en detriment de la vida de casada (Pike, 2015: 109), el matrimoni de *La Chatte* fracassa poc temps després de la seva consumació (Forde, 1985: 361), i les obres *Paysages et Portraits*, *Contes des mille et un matins* i *Les Vrilles de la Vigne* contenen una crítica a la institució matrimonial (Rogers, 1997: 236; Fouchard, 2011: 6).

D'altra banda, el segon bloc englobaria les cortesanes d'èxit que protagonitzen *Chéri*, *La Fin de Chéri* i *Gigi*. La protagonista de les dues primeres obres s'ha considerat "a physically and intellectually integer and active subject, competent and experience in very different areas of life –almost a kind of 'role model' for a strong woman who succeeds in 'getting it all': beauty and cleverness, financial success and sexual pleasure" (Stemberger, 2008: 603-604). Les *cocottes* que protagonitzen *Gigi*, per la seva banda, demostren qualitats destacables com la intel·ligència, l'adaptabilitat, la vitalitat i "a frequent unsubmitiveness" (Cohen, 1985: 804).

Marina López Martínez i Mercedes Sans Gil, al seu torn, classifiquen les obres de Colette en relació amb l'experiència de les diferents etapes vitals que viuen les seves protagonistes al llarg de la vida. En paraules de les autores:

³⁸ Francine Dugast-Portes (1997 [2016]) "De Claudine a Gigi". Dins: *Les pouvoirs de l'écriture*. Rennes: Presses universitaires de Rennes. (En línia): <<https://books.openedition.org/pur/33682>>. (Consultat: 7/5/2020).

[...] el inicio, trémula primavera ansiosa: *Le blé en herbe*, la serie de las *Claudine*...; la euforia del verano, mujer adulta viviendo con tórrida pasión sus romances: *La Vagabonde*, *Chéri*, *La Chatte*...; pasando por el otoño fantasmal donde la mujer renuncia al ardor para encontrarse a sí misma y vivirse plenamente: *Sido*; y... finalmente, alcanzar ese apagado invierno donde se revela, para mayor esplendor nuestro, el secreto de la felicidad de cualquier mujer: ser mujer: *La fin de Chéri*, *La naissance du jour*, *Journal à rebours*, *L'Étoile Vesper*, *Le Pur et l'Impur*... (2000: 101)

Altres investigacions identifiquen, en les obres de Colette, temes estigmatitzats, infrarepresentats en la literatura d'aquell moment, o bé que entren en el terreny dels tabús. És el cas de l'adulteri femení, representat a *Dúo* (Hinde Stewart, 1980: 662; Philbrick, 1981: 32) i *L'ingénue libertine* (Cone, 1996: 427); l'envelliment de les dones i el climateri, relatat a *Chéri* i *La naissance du jour* (Holmes, 1999: 437); el suïcidi manifestat a *La Fin de Chéri* (Philbrick, 1981: 32, 1984: 263; Fouchereaux, 1986: 44), i *Dúo* (Hinde Stewart, 1980: 663); la violència masclista que es mostra a *Dúo* i *La Seconde* (Hinde Stewart, 1980: 664) i la prostitució, un aspecte central de *Gigi* (Cohen, 1985: 795), *Chéri* i *La Fin de Chéri* (Stemberguer, 2008: 603-604). En la mateixa línia, s'han destacat de l'obra colettiana tres tipus de representacions no normatives de la sexualitat. En primer lloc, s'ha considerat, des d'una perspectiva psicoanalítica, que obres com *Chéri* i *Le blé en herbe* posen sobre la taula la noció del que Kristeva denomina "incestuous desire" (2004: 138), pel fet que totes dues representen un amor transgressor entre dones d'una edat avançada i adolescents iniciats per les seves experimentades amants en el sexe i les relacions sentimentals. Un tabú que la mateixa autora va fer front a través de la seva relació amb el seu fillastre, Bertrand de Jouvenel. Un tret comú en les relacions que apareixen en aquestes novel·les és la inversió, segons Stemberger, dels rols de gènere tradicionals. Per exemple, en la relació entre els personatges de *Chéri* i *La fin de Chéri* "it is the male teenage lover of an elderly 'cocotte' who is subsumed under his partner's name" (Stemberger, 2008: 604). En segon lloc, s'han identificat evocacions del desig i la pràctica lèsbica en obres com *Claudine à l'école*,³⁹ *Claudine en ménage* i *Le pur et l'impur* (Ladenson, 1996: 31). En aquesta última, les relacions homoeròtiques entre dones tenen tot el protagonisme, atès que l'obra versa sobre un conjunt d'idil·lis sàfics

³⁹ Francine Dugast-Portes (1997 [2016]) "De Claudine a Gigi". Dins: *Les pouvoirs de l'écriture*. Rennes: Presses universitaires de Rennes. (En línia): <<https://books.openedition.org/pur/33682>>. (Consultat: 7/5/2020).

estructurats en relats breus, així com sobre les obsessions sexuals d'alguns personatges lesbians i la representació d'una cultura lesbiana alternativa; un tot que Ladenson denomina "representation of sexual underworlds" (1996: 26). Per últim, Kristeva afirma que la novel·la *La Chatte* representa un amor contra natura perquè és una gata i no una dona qui du el seu amo fins a "the very depths of eroticism" (Kristeva, 2004: 227) i l'obliga a abandonar la seva esposa.

La moralitat de Colette es va posar en tela de judici després de la publicació d'algunes de les seves obres (Thurman, 2000 [2006]: 405, 416). Una publicació en una revista catòlica afirmava que l'autora "Está claro que se mueve en esa atmósfera de inmoralidad no como pez en el agua, sino como un gusano en el fango" (a Lottman, 1992: 247). En aquest sentit, Maurice Goudekot va afirmar a les seves memòries que l'autora "era amoral, si se quiere, desde el punto de vista de que la moral es un código que se enseña" (1963: 31) i que "[...] tenía ideas muy personales acerca de lo que es escandaloso, de lo que debe o no debe hacerse, lo que es digno de estima e incluso de atención" (1963: 30). Segons Kristeva, és precisament aquesta "amoralitat" el tret que va permetre a l'autora accedir a la monstruositat que s'allotja en el cor de la humanitat sense prejudicis i representar el que és convencionalment anormal com la norma. En paraules de l'autora: "[...] if one attempts to dissimulate the normal behind the abnormal, such secrecy itself, being only too normal, makes the abnormal the ultranormal" (2004: 233).

Amb tot, la indignació del públic lector va motivar la censura a França de, com a mínim, dues obres: *Le blé en herbe*, publicada per primera vegada per entregues a la secció "Contes des mille et un matins" del periòdic *Le Matin*, i *Le Pur et l'Impur*, impresa inicialment en forma de butlletí, sota el títol de *Ces plaisirs*, en el setmanari *Gringoire* (1928-1944). La primera edició va ser cancel·lada per la direcció del diari quan ja s'havia difós més de la meitat de l'obra. La segona es va suspendre per ordre del director del mitjà, després del segon fascicle. Segons el director del setmanari, Colette havia excedit amb escreix els límits del moralment publicable (Goudekot, 1963: 67).

Val a dir que malgrat que Colette va abordar generosament el tema de la sexualitat, els seus relats no eren explícits. Per dir-ho com Spencer: "all of her descriptions of sexual union, even of intercourse, are presented in images and metaphors and all are impeccable stylistically. In fact, she disliked genitally graphic writing" (Spencer, 1981: 301). I si bé l'homosexualitat era ja un aspecte controvertit a

la França de principis del segle XX, no constituïa un element excepcional de la literatura de l'autora, atès que durant aquella època nombrosos escriptors i escriptores com Émile Zola i Sarah Bernhardt tractaven l'erotisme lèsbic (Thurman, 2000 [2006]: 194).

Els estudis consultats identifiquen almenys tres influències en l'obra colettiana. D'entrada, les seves vivències. Bona part dels seus textos contenen tantes referències autobiogràfiques que les seves novel·les s'han considerat ficcions autobiogràfiques (Jannessari Ladani i Tork Ladani, 2015) i autoficcions (Jandey, 2013). La sèrie de les Claudines n'és un exemple paradigmàtic: temps després de la seva publicació, la crítica va relacionar més de cent cinquanta personatges dels llibres amb persones reals que habitaven a Saint-Sauveur durant la seva infància (Lottman, 1992: 50). També s'han identificat nombroses coincidències entre les persones i experiències vitals de Colette i el contingut d'algunes novel·les com ara *La vagabonde*, *L'Envers du music-hall*, *L'entrave*, *Les vrilles de la vigne*, *La naissance du jour* o *Le Pur et l'Impur* (vegeu Dranch, 1983: 187; Christiansen, 1994; Rogers, 1996; Kristeva, 2004; Picard-Drillien, 2008; Rico, 2008; Gray, 2012; Jandey, 2013; Jannessari Ladani i Tork Ladani, 2015; Oberhuber, 2016).

Una segona influència cabdal en l'obra de Colette és la seva mare, Sido. Nombrosos estudis vinculen llibres basats en memòries com *La Maison de Claudine*, *Sido* i *La naissance du jour* amb la figura maternal (Miller, 1981: 797; Lastinger, 1988: 542; Rogers, 1996: 3; Rico, 2006: 2; Freadman, 2009: 34). Per últim, les manifestacions del món natural i animal impregnen bona part de la seva obra. Pinke assevera que l'autora posseïa intacte el do meravellós de la *sauvagerie*, entesa com una tendresa feroç cap a l'alteritat (2009: 239). Goudeket, per la seva part, afirma que l'autora mantenia una connexió amb els animals, les flors i les plantes a les quals professava "un respecte semblant a un fervor religiós" (Goudeket, 1963: 33). S'ha considerat que en les obres de Colette la natura està investida d'un poder reparador i constitueix un refugi en el qual és possible recuperar-se de l'experiència dolorosa de la desil·lusió sentimental (Forde, 1985: 266). *Sept dialogues de bêtes* va ser el primer llibre de Colette versat sobre la temàtica animalística. El van succeir *Prou, Poucette et quelques autres* (1913), *La paix chez les bêtes* (1916), *Douze dialogues de bêtes* (1930), *La Chatte* (1933) i *De la patte à l'aile* (1943). Tanmateix, nombroses editorials van editar antologies de relats sobre animals extretes d'altres publicacions que aplegaven narracions curtes de l'autora: *Chats* (1950), *Chiens* (1957) i *Bêtes*

libres et prisonnières (1958). Els bestiaris i els escrits sobre flors i plantes van esdevenir un tema característic de Colette per la seva abundor i qualitat, i també per la freqüència amb la qual utilitzava referències del món animal i vegetal en la seva producció literària.⁴⁰ Les persones del seu entorn testimonien la complicitat que tenia amb els animals (Goudekot, 1963: 33; Barney a Thurman, 2000 [2006]: 196).

⁴⁰ Régine Detambel (1997) aplega una col·lecció de citacions de Colette que inclouen metàfores botàniques i zoològiques del cos.

**SEGONA PART:
LA RECEPCIÓ DE COLETTE
A CATALUNYA (1942-2000)**

1

Els antecedents

Com bé hem comentat a l'inici d'aquesta tesi, la primera versió de Colette publicada a Catalunya no va sortir a la llum fins als primers anys de la dictadura franquista, concretament l'any 1942. Així i tot, hem considerat indispensable presentar resumidament alguns dels antecedents de la recepció de la literatura de l'escriptora francesa en el sistema literari català. Ens cenyim concretament en dos aspectes. Primerament, contextualitzem les deu primeres novel·les de Colette traduïdes i publicades a Madrid, durant el primer terç del segle XX. Dins d'aquest apartat, descrivim, a grans trets, algunes particularitats del context històric que estan estrictament lligades a les circumstàncies que ens interessin destacar del moment en el qual van veure la llum els esmentats volums, presentem els torsimanys de les obres i consignem les editorials que van publicar les traduccions.

En segon lloc, resseguim la recepció de l'autora a la premsa catalana publicada durant aquest període històric i, per acabar, citem les tres traduccions parcials de Colette en llengua catalana que van veure la llum a la revista *D'Aci i d'Allà* (1924-1936), dirigida per l'escriptor i periodista, Carles Soldevila.

1.2 ELS PRIMERS LLIBRES TRADUÏTS

A principis del segle XX, la cultura de l'Estat espanyol restava oberta al coneixement de les literatures estrangeres i mantenia una bona producció de traduccions, iniciada en l'última dècada del segle XIX i augmentada considerablement en els anys trenta, gràcies a la vitalitat intel·lectual de l'època, fins a la seva aturada inevitable l'any 1936. Tot i les dificultats per a conèixer amb precisió les traduccions de novel·les publicades durant el primer terç del segle XIX, Miguel Gallego Roca confirma que a

l'Estat espanyol existia un interès per la literatura francesa de la segona meitat del segle XIX. Concretament, l'acadèmic cita traductors dels següents autors francesos: Charles Nodier, Stendhal, Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, Alphonse Daudet, Romain Rolland, Marcel Proust, René Bazin i Henry Bordeaux, entre d'altres (Gallego Roca, 2004a: 514-516).

És en aquest context cultural procliu a la traducció de literatura francesa que s'introdueix per primera vegada l'obra de Colette a l'Estat, per mitjà de la traducció en llengua castellana de *Claudine à l'école* (1900). L'obra va sortir publicada a Madrid per iniciativa de l'editorial Ediciones Literarias y Artísticas l'any 1903, és a dir, només amb tres anys de diferència respecte a la publicació de l'original a França. La versió va ser obra de l'empordanès, Luis Ruiz Contreras (1863 - 1953), el qual va girar al castellà la majoria de les obres de Colette que van editar-se durant el primer decenni del segle XX. Escriptor i crític literari de professió, probablement, va acceptar l'encàrrec per la necessitat d'arrodonir els seus ingressos després del tancament de *La Revista Nueva* (1899), una publicació mensual que havia fundat ell mateix i en la qual s'editaven textos d'autors de l'anomenada generació del 98, entre els quals, Valle Inclán i Pío Baroja. Però finalment la traducció va esdevenir, conjuntament amb el periodisme, el seu guanyapà.

A banda d'algunes novel·les de Colette que citarem seguidament, el traductor va acostar al castellà altres novetats editorials arribades de París i potencialment escandaloses pel Madrid d'aquell moment (Saura, 2010: 336). És el cas de *Teresa Raquin: drama pasional* (1899) —*Thérèse Raquin*, 1868—, d'Émile Zola; *Carlos Demailly* (1899) —*Charles Demailly*, 1860—, dels germans Goncourt; *Desdichas de un profesor* (1900-1910) —*Les souffrances du professeur Delteil*, 1855—, de Champfleury o *Fanfarlo* (1910) —*Fanfarlo*, 1847—, de Charles Baudelaire, totes traduïdes per Luis Ruiz Contreras. També va portar al castellà títols dels autors i autores franceses, Blaise Pascal, Léon de Tinseau, totes les obres d'Anatole France, a qui admirava profundament (Gómez de la Serna, 1941 [1944]: 136), Guy de Maupassant, Pierre Valdagne, Rémy de Gourmont, Rachilde i Camille Mauclair, entre d'altres.

Pel que fa a la tasca traductora, Ruiz Contreras considerava imprescindible que les persones que traduïen s'assimilessin als autors i autores que traduïen "porque no hay absoluta paridad entre palabra y palabra, ni posible traducción literal de un 'arte literario'; es decir, cuando más importa conservar con la mayor exactitud el estilo que

revisten las ideas" (a Estelrich Arce, 1998: 21). Els resultats d'una anàlisi comparativa de la traducció que va elaborar a partir de *Claudine à l'école* elaborada per Alfonso Saura (2010: 336-340) revelen que el traductor es prenia llicències significatives respecte al text original: retallava i rearticulava paràgrafs a conveniència, no traslladava l'accent d'alguns personatges i suprimia alguns elements, un procediment que l'investigador, Alfonso Saura, interpreta com una "manque de respect pour l'original" (2010: 339). A pesar de les mancances de la traducció, *Claudine à l'école* va esdevenir un èxit comercial i va reportar uns beneficis gens menyspreables al traductor, un fet que en aquell moment era poc habitual. Segurament, la recepció positiva de *Claudine à l'école* propicià la traducció immediata de la resta de volums de la sèrie de Claudine publicats a França: el 1903 Ediciones Literarias y Artísticas també edità *Claudina en París*, *Claudina en su casa* i *Claudina desaparece*, totes tres en versió de Luis Ruiz Contreras.

Hi ha dos aspectes que suggereixen que les noves traduccions de la sèrie de Claudine també va ser un èxit de vendes a l'Estat espanyol. En primer lloc, la immediata amb què l'any 1903 l'editor Ambrosio Pérez y Compañía reedità les quatre versions en un sol volum. Més endavant, l'any 1910, la Librería de Fernando Fé i la prestigiosa Librería española y extranjera de Francisco Beltrán, distingida pel fet de ser "una de las más elegantes y mejores surtidas librerías de Madrid" i "un centro de consulta y tertulia adonde acudían personalidades destacadas de la literatura, el arte y el coleccionismo",⁴¹ reeditarien les mateixes traduccions per separat. En segon lloc, el fet que l'editorial Ediciones Literarias y Artísticas publicà la traducció de *La retraite sentimentale* (1907), l'obra que tancava la sèrie de Claudine, el mateix any que va aparèixer l'original a França. Aquesta nova versió titulada *Retiro sentimental* també va anar signada per Luis Ruiz Contreras.

No hem trobat investigacions sobre el perfil del públic lector de les traduccions esmentades, més enllà de l'anècdota que un home valencià anomenat Francisco, empresonat l'any 1939 pel fet d'haver ocupat el càrrec de president del Sindicato Único de Porteros de la CNT a València durant la Guerra Civil, va elaborar una escultura en forma de llibre de la traducció *Claudina en la escuela* per obsequiar la seva esposa, Claudina, a la fi del conflicte (Bascuñán Cortés i Mora Luna, 2010: 431). Antonia Mora Luna i Javier Bascuñán Cortés, descobridors d'aquest esdeveniment

⁴¹ Vegeu: "Francisco Beltrán Torres", Real Academia de la Historia. (En línia): <<https://dbe.rah.es/biografias/24569/francisco-beltran-torres>> (Consultat: 19/06/18).

infereixen, a partir d'una anàlisi de la correspondència que Francisco envià a Claudina des de la presó, que regal de l'escultura podria haver simbolitzat per als protagonistes un acte revolucionari d'alliberament en un context durament repressiu:

Con su *Claudina en la Escuela* esculpida en piedra Francisco decía todo lo que no podía expresar por causa de la férrea censura a la que sus escritos se veían sometidos. Quiso transmitir que, a pesar de las angustiosas circunstancias por las que atravesaban sus vidas —y las de buena parte de los ciudadanos de la sociedad de ese momento— y contra el ambiente oscurantista y retrógrado que lo envolvía todo, la revolución aún era posible. (Bascuñán Cortés i Mora Luna, 2010: 438)

Segurament, les primeres novel·les de Colette traduïdes al castellà a l'Estat espanyol també van significar un trencament respecte de les convencions en el Madrid de principis de segle. L'adolescent insolent, insubmissa, malparlada i manifestament sexual que representa Claudine, anunciava l'aparició d'una nova classe de dona que transgredia la representació cultural hegemònica de l'àngel de la llar, imposada a l'Estat espanyol durant els primers anys del segle XX. A més, existien diferències insalvables entre el context de la nova República Francesa de principis de segle en què sortí a la llum la sèrie de Claudine amb el de l'Estat espanyol, ancorat encara en la tradició del segle anterior i sobretot, mancat de les iniciatives socials consolidades per l'emancipació de les dones que tenien lloc a França (Holmes, 2006 [2007]: 3).

L'aparició de moviments feministes a l'Estat espanyol es va endarrerir respecte d'altres països europeus a causa de dos motius, segons ha estat narrat per Natividad Ortiz Albear (2003: 297). D'una banda, l'escàs desenvolupament de les classes mitjanes, un estrat de la població històricament capdavanter de les iniciatives feministes, i de l'altra, el fet que la corrupció política arrelada en el sistema a principis del segle XX restà inentendible a la causa del sufragi. Això no obstant, el procés d'emancipació d'algunes dones arran de l'accés de la població femenina al mercat laboral i l'aparició de les primeres dones en possessió d'un títol universitari va esperonar alguns moviments a favor dels drets civils i polítics de les dones, que agafaren embranzida en els anys vint. Les primeres accions socials s'atribueixen a un col·lectiu conservador que advocà per la il·lustració de la població femenina i que es vinculà amb formacions feministes internacionals (2003: 298-299). Algunes de les dones que militaren en aquest grup van ser Victoria Kent, Carmen de Burgos i Clara

Campoamor.

Fruit d'aquest moviment van impulsar-se un seguit d'agrupacions aconfessionals i mancades d'una ideologia política definida. A Barcelona va impulsar-se Acció Femenina, una associació que aplegava participants de diferents tendències polítiques i que s'orientava a defensar els interessos morals, socials i polítics de les dones. El grup va ser fundat l'any 1921, per Carme Karr, la qual va esdevenir una activista feminista catalana capdavantera en els anys deu i en primera meitat dels vint, gràcies a la seva producció literària i periodística, així com a l'impuls d'entitats femenines orientades a facilitar l'accés de les dones a l'educació (Real, 2011: 15-16). A Madrid destacaren les associacions Unión de Mujeres de España (UME), dirigida per María de la O Lejárraga García; la Cruzada de Mujeres Españolas, que va organitzar la primera manifestació al carrer per demanar el sufragi femení; i la Liga Internacional de Mujeres Ibéricas e Hispanoamericanas. Les dues últimes van ser liderades per Carmen de Burgos.

Finalment, sobresortí un tercer col·lectiu format per dones que lluitaren a favor dels drets socials i polítics de la població femenina en el marc de forces polítiques republicanes, socialistes, anarquistes, catòliques i nacionalistes conservadores. D'entre les integrants barcelonines d'aquest col·lectiu sobresortiren Dolors Monserdà i Francesca Bonnemaison, dues dones de classe mitjana que defensaren els drets socials de la població femenina dins del context dels valors estrictament tradicionals de la família catalana. Dolors Monserdà (1845-1919) s'ha distingit per la seva promoció de l'educació i la lectura entre les dones per mitjà dels assajos *El feminisme a Catalunya* (1907) i *Estudi feminista* (1909); els nombrosos articles publicats entre 1883 i 1885 a revistes i setmanaris, entre els quals, *La Ilustración de la Mujer* (1873-1877), *La Voz de Catalunya* (1899-1937), *La Llumenera de Nova York* (1874-1881) i *La Renaixensa* (1871-1905); i la seva col·laboració en llibres com ara, *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por ellas mismas* (1882) o *Manuscrito para niñas* (1886). (Real, 2011: 13-15).

Francesca Bonnemaison (1872-1949), per la seva part, ha destacat per la seva contribució a la instrucció de les dones per mitjà de la creació, conjuntament amb les Dames Cooperadores de la Parròquia de Santa Anna de Barcelona, de la primera biblioteca per a dones fundada a Europa. La Biblioteca Popular de la Dona va inaugurar-se el 28 de març de 1909 amb la finalitat de proporcionar l'accés lliure a la cultura a totes les dones de la ciutat. Només un any després, Bonnemaison va fundar

l'Institut de Cultura i Biblioteca Popular de la Dona, que no només facilitava l'acostament de les dones a la lectura, sinó també a l'ensenyament secundari, professional i domèstic (Cabo i Cardona, 1995: 66-69).

En la nova conjuntura que presentava la segona dècada del segle XX, caracteritzada pel procés de modernització econòmica i social, la incorporació d'algunes dones al treball remunerat, als estudis superiors i a alguns espais de promoció social i polític, i l'emergència de moviments socials feministes, va veure la llum a Madrid noves novel·les de Colette traduïdes al castellà. *La ingenua libertina* (1914) —*L'ingénue libertine*, 1909—, a cura de Luis Ruiz Contreras, va sortir a l'empara de Renacimiento, un segell editor caracteritzat pel seu paper significatiu en la difusió del modernisme (Pegenaute, 2004: 402-403). Renacimiento també reedità l'any 1916 la traducció *Retiro sentimental* que Ruiz Contreras havia preparat el 1907 per a Ediciones Literarias y Artísticas.

L'any 1924, el segell Biblioteca Nueva va publicar *Querido*, la primera versió en castellà de *Chéri* (1920), a la "Colección de grandes autores". La traducció va anar signada per un torsimany de primer ordre: Julio Gómez de la Serna. Atès que Gómez de la Serna va ser el traductor de *Sido*, el primer llibre traduït de Colette publicat a Catalunya l'any 1942, abordarem el seu perfil traductològic més endavant, en el següent capítol. Això no obstant, destaquem que, d'acord amb les dinàmiques habituals de Biblioteca Nueva (Gallego Roca, 2004a: 483-484), el mateix torsimany podria haver suggerit la traducció de *Querido* al segell.

Tanmateix, també és possible que la iniciativa de traduir la novel·la obeís a una inclinació personal del prolífic escriptor i periodista avantguardista, Ramon Gómez de la Serna, autor del pròleg que encapçalà el llibre. Ramón Gómez de la Serna, germà del traductor Julio Gómez de la Serna, era un gran admirador de Colette. El pròleg de *Querido* (1924) evidencia la fascinació que l'escriptora francesa despertava en l'autor. Gómez de la Serna n'elogia la sensualitat de l'obra: "la historia franca de la carne en sus horas espirituales, pensativas, mojadas en el tiempo, en el espacio y en el silencio; en sus horas un poco al margen de las sensualidades más brutales, angostas y apremiantes" (Gómez de la Serna, 1924 [2005]: 22). També la respectava pel fet que, a parer seu, a diferència d'altres escriptors intel·lectuals, Colette mantenia intacta la seva feminitat (Gómez de la Serna, 1924 [2005]: 23).

Val la pena assenyalar que Gómez de la Serna també va incloure l'esmentat escrit dedicat a Colette, en el seu llibre *Retratos Contemporáneos* (1941), publicat a Buenos

Aires per l'Editorial Sudamericana. L'obra reuneix vint-i-quatre esbossos biogràfics d'autors i autores, principalment nacionals, de la categoria de Santiago Rusiñol, Miguel de Unamuno, Ramón del Valle Inclán, Pío Baroja o Eugeni d'Ors, i francesos com ara, la íntima amiga de Colette, l'escriptora Natalie Clifford Barney, Pierre Mac Orlan, Paul Morand i Jean Cassou, entre d'altres. Curiosament, Gómez de la Serna va incloure-hi també, una biografia dedicada a Luis Ruiz Contreras, en la qual esmentava la seva labor com a traductor de la sèrie de Claudine, de Colette (1941 [1944]: 133) .

L'accés de les dones a la lectura es va incrementar substancialment durant els anys vint. Segons les estadístiques oficials de l'any 1930 citades per Josefina Cuesta Bustillo (2003: 39), les xifres d'analfabetisme femení estatal van reduir-se dotze punts respecte al 1900, gràcies a la progressiva incorporació de les dones a l'escola primària i secundària. A Catalunya, concretament, les dones van esdevenir un dels grups fonamentals del públic lector, especialment de novel·les, a partir de mitjan dècada dels vint (Real, 2011: 23-28). L'augment de la quantitat de lectores tingué repercussions en el panorama editorial. Atès l'èxit de la novel·la sentimental, aleshores el gènere predilecte per al públic ampli femení, proliferaren col·leccions especialitzades. Riba i Sanmartí (2018: 100) citen, a tall d'exemple, "Esmeralda" d'Ediciones Clíper, "Princesa" d'Eugenio Subirana, "Hogar" de Sociedad General de Publicaciones, "Lecturas para mi hija" de Ediciones Rivadeneyra, "Biblioteca Patria" d'Imprenta Biblioteca Patria i les nombroses col·leccions de l'editorial Juventut: "Mujercitas", "Primor", "Serie Chiquita", "La Novela Rosa", "Ediciones Edita", "Mi libro", "Para todos", "Hogar" i "Novelas". Algunes d'aquestes col·leccions inclogueren traduccions de novel·les sentimentals foranes.

Aquest seguit de transformacions segurament abonaren el terreny per la difusió de les tres últimes novel·les de Colette publicades a Madrid durant el primer terç del segle XX. La primera va ser *La Vagabunda* (1925), traduïda per Miguel García Rueda⁴² i editada per Ediciones Literarias. La segona va ser *Mitsou o la iniciación amorosa* (1929), traduïda per Julio Gómez de la Serna i publicada per Ediciones Ulises. Javier Krauel a atribueix la fundació d'Ediciones Ulises al traductor, Julio Gómez de la Serna, conjuntament amb José Lorenzo i César Muñoz Arconada (2017: 1). Krauel afirma que el segell, que havia de donar continuïtat a la labor duta a terme prèviament per a l'editorial progressista i republicana, Ediciones Oriente (1927-1930),

⁴² No hem trobat cap informació sobre el traductor en les fonts consultades.

es caracteritzà per la seva orientació política d'esquerres i per la seva inclinació per les avantguardes. Per acabar, la tercera novel·la de Colette traduïda i publicada a Madrid durant el primer terç del segle XX va ser *Sido* (1931). L'esmentada versió, apareguda amb dos anys de diferència respecte a l'obra d'origen, va anar a cura de Julio Gómez de la Serna i va ser editada per l'editorial Galo Sáez.

1.3 LA RECEPCIÓ A LA PREMSA CATALANA

Tenim constància que algunes novel·les de Colette traduïdes al castellà a principis del segle XX van arribar a Catalunya el mateix any que es publicaren a Madrid. Sense anar més lluny, la Llibreria Espanyola d'Antoni López, situada a l'antiga Rambla del Mitj, número 20 de Barcelona, va anunciar la venda, a preu de 3,5 pessetes, dels exemplars de *Claudina en la escuela*,⁴³ *Claudina en París*,⁴⁴ *Claudina en su casa*,⁴⁵ *Claudina desaparece*,⁴⁶ i *Claudina sola*,⁴⁷ en el setmanari *L'Esquella de la Torratxa* (1872-1939), en 1903 i 1907. La mateixa llibreria també va anunciar com a novetats literàries les traduccions *La ingenua libertina*,⁴⁸ i *La Vagabunda*.⁴⁹

A banda dels esmentats anuncis publicitaris, la presència de Colette a la premsa catalana va ser anecdòtica durant el primer decenni del segle XX, si bé les referències a la seva figura denoten que era ja una escriptora de renom a Catalunya des de la primera dècada. Algunes de les seves obres apareixen citades o ressenyades en rotatius com ara, *El Diluvio* (1879-1939), la revista setmanal *La Cataluña* (1907-

⁴³ *Claudina en la escuela* s'anuncià en tres ocasions. Vegeu: [Columna publicitària d'Antoni López, editor, Llibreria Espanyola] (27 de febrer de 1903) *L'Esquella de la Torratxa*, p. 143; [Columna publicitària d'Antoni López, editor, Llibreria Espanyola] (6 de març de 1903) *L'Esquella de la Torratxa*, p. 159 i [Columna publicitària d'Antoni López, editor, Llibreria Espanyola] (13 de març de 1903) *L'Esquella de la Torratxa*, p. 175.

⁴⁴ *Claudina en París* s'anuncia conjuntament amb *Claudina en su casa* i *Claudina en la escuela* a: [Columna publicitària d'Antoni López, editor, Llibreria Espanyola] (17 de juliol de 1903) *L'Esquella de la Torratxa*, p. 463.

⁴⁵ [Columna publicitària d'Antoni López, editor, Llibreria Espanyola] (17 de juliol de 1903) *L'Esquella de la Torratxa*, p. 463.

⁴⁶ [Columna publicitària d'Antoni López, editor, Llibreria Espanyola] (21 d'agost de 1903) *L'Esquella de la Torratxa*, p. 543.

⁴⁷ [Columna publicitària d'Antoni López, editor, Llibreria Espanyola] (12 de juliol de 1907) *L'Esquella de la Torratxa*, p. 463.

⁴⁸ [Columna publicitària d'Antoni López, editor, Llibreria Espanyola] (12 de juliol de 1907) *L'Esquella de la Torratxa*, p. 463.

⁴⁹ [Columna publicitària d'Antoni López, editor, Llibreria Espanyola] (29 de gener del 1926) *La Esquella de la Torratxa*, p. 79.

1914) i la revista popular *De tots colors* (1908-1913).⁵⁰ Entre les primeres referències a Colette van aparèixer aviat les primeres veu condemnatòries de l'obra de Colette. A tall d'exemple, el 26 de febrer de 1910, el crític literari, Juan Mas y Pi reprovà a *La Cataluña* la contaminació que exercien sobre la literatura espanyola las "famosas literaturas parisinas de lupanar y de decadencia", les quals, a parer seu, manifestaven "los vicios y de los males de la sociedad, con una complacencia chocarrera, dolorosa, en grado sumo, miserable, hasta el extremo". Mas y Pi reprovava, especialment "la serie famosa de las Colette, hecha por aquel amoral que se llama Willy", obres que considerava "de escandalo y de miseria moral, en las que está diluido el sentimiento más puro del hombre, hasta no poderse encontrar, íntegro, entero, un solo átomo" (1910: 133-134). La condemna de Juan Mas y Pi coincidia amb una reedició a Madrid de la sèrie de Claudine traduïda al castellà.

D'una manera similar, durant els anys vint, la recepció a la premsa catalana de Colette i de la seva obra va ser exigua i es va concentrar en unes poques capçaleres, principalment *La Veu de Catalunya* (1899-1937), *La Publicitat* (1922-1939) i *El Diluvio* (1879-1939). A banda dels articles d'opinió, que consignarem més endavant, van publicar-se notícies sobre l'activitat professional de l'autora i les distincions rebudes dins del món de les lletres. En són exemples la notícia "Es parla a París" (1929: 4), sobre el seu possible nomenament com a membre de l'Acadèmia Goncourt, o "Colette a Perpinyà" (C. G.: 1924: 8), la qual es feu ressò de la seva visita al Teatre de Perpinyà el 19 de novembre de 1924, amb motiu d'una conferència sobre els seus records de teatre que, segons el periodista, va tenir "una triomfal acollida".

No va ser fins als anys trenta que augmentaren gradualment les aparicions de Colette a la premsa catalana, paral·lelament amb l'eclosió de la premsa periòdica a Catalunya i amb l'èxit aclaparador de l'autora a França on, segons afirma Ramon Xuriguera, era encara una de les autores de gran tiratge (1930: 6). Entre els articles d'aquesta època destaquen les nombroses al·lusions a les crítiques teatrals que Colette publicava a la premsa francesa, un fet que indica que els redactors i redactores catalanes del moment valoraven l'activitat periodística de l'autora. Alguns redactors fins i tot van afirmar que Colette era un "crític sensibilíssim" ("Jean Giraudoux i

⁵⁰ Vegeu, entre d'altres: Remy de Gourmont (26 de novembre de 1907) "Las literatas". *El Diluvio*, p. 2-3; "Premieres parisenques del Uber Land un Meer" (8 de gener de 1909) *De tots colors*, p. 22-24; Juan Mas y Pi (20 de febrer de 1910) "La literatura fácil". *La Cataluña*, p. 133-134; Àngel Guerra (11 d'agost de 2010) "Zig-zag. Solaces de Colette". *El Diluvio*, p. 17-18.

Edouard Bourdet," 1935: 6) i que les seves crítiques teatrals eren "d'una gran precisió d'anàlisi i de concepte" ("Escenaris," 1935: 10). El crític d'espectacles Sebastià Gasch, per la seva part, va fer-se ressò de les descripcions poètiques que l'autora escrivia al voltant del món de l'espectacle, en diversos articles sobre teatre i cinema publicats a *L'Opinió* (1931, 8; 1932: 4; 1933a: 9; 1933b: 4). Segons Gasch, l'autora "descriu, amb un l'èxit viu i directe, el que passa entre bastidors de l'espectacle de music-hall, el revers de la medalla, allò que el públic no veu" (Gasch, 1933: 4). Uns pocs redactors inclogueren breus fragments de les crítiques de Colette que segurament traduïen ells mateixos al català. Per exemple, en un article publicat a *La Humanitat* (1931-1939) el 21 de gener de 1935, el o la periodista oferia al públic lector el següent passatge sobre una crítica de l'autora a un espectacle de circ:

No planyo l'acròbata que cau d'un trapezi o l'amazona que el cavall llança a terra, com el tigre de Bengala que passa pel cercol. Els primers saben què fan i què exposen. L'altre no ha triat pas el seu ofici. Realment, és trist veure un tigre fent salts sota la tralla d'un domador al qual podria destruir d'una grapada. I són tants els tigres que hi passen arreu del món. ("Ecos," 1935: 4)

A banda de les referències esmentades, s'observen tres tendències generals en els articles que citaren Colette en la dècada dels anys trenta. La primera va ser la tendència d'assenyalar l'autora com l'excepció que confirma la regla en nombrosos al·legats misògins contra les obres d'autoria femenina. Per començar, en un article d'opinió sense signar publicat a *El Diluvio* el 15 de novembre de 1928, el redactor observava que: "Las novelas escritas por las mujeres de la reciente generación son, en general, vacías" ("Las letras extranjeras", 1928: 9). Només n'esmentava dues excepcions: "Colette y Lucie Mardrus, porque son naturales y sinceras". Per acabar, el periodista reblava el clau amb el següent dictamen misògin: "Entre esos chirridos de cotorras de color en las perchas del diario y de la librería, son dos pájaros encantadores, de casa, y cuyo canto acaso perdure" ("Las letras extranjeras", 1928: 9).

D'una manera similar, en un article publicat a *La Humanitat* el 9 de setembre de 1934, un periodista que signava amb el pseudònim d'*Alpha* afirmava que, tret de Margaret Kennedy, Colette i Víctor Català, "Les més de les vegades, [...] les senyores, conreant la novel·la, no fan més que fomentar la cursileria" (Alpha, 1934: 4). Amb tot, també va haver qui negà a Colette la llicència de l'excepció. En l'article "Las literatas", publicat a *El Diluvio* el 26 de novembre de 1907, el novel·lista i poeta

Remy de Gourmont, atribuï l'èxit de la sèrie de Claudine a Willy, el primer marit de l'autora, i afirmava que l'últim llibre de la sèrie no havia tingut tant d'èxit perquè Colette l'havia escrit tota sola. Segons Gourmont, a aquest darrer llibre titulat *La retraite sentimentale* (1907):

Le falta tal vez, si no la circunstancia de haber sido escrita por un hombre, por lo menos la de haber sido escrita cerca de un hombre. Las mujeres tienen siempre más o menos necesidad para su literatura de un colaborador masculino. Sin un hombre que la vigile, que la guíe, que la corrija también, la mujer, aun cuando tenga genio, rara vez consigue producir una obra completamente interesante. Porque la mujer no escribe para darse a sí misma un placer, sino para agradar a aquel a quien ama, a su dueño. (Gourmont, 1907: 2)

L'escriptor català, Rafael Tasis, subvertí aquesta tendència en un article de *La Publicitat* titulat "Novel·listes catalans. Maria Teresa Vernet". Concretament, l'escriptor afirmà que "mai no he compartit el prejudici tan extens que atribueix forçosament a la literatura femenina unes característiques d'ensucrament embafador i de covardia davant dels conflictes més punyents de la vida" (Tasis, 1934: 2). I tot seguit, destacava el talent d'"una Colette, agudíssima i audaç novel·lista" (Tasis, 1934: 2), de Rosamond Lehmann i Víctor Català, un seguit d'autores que, a parer seu, deslegitimaven aquesta tesi. És important de destacar que Tasis va contribuir a la difusió de l'autora en un curset de novel·la moderna iniciat a l'Ateneu Polytechnicum de Barcelona. Segons una notícia publicada a *La Humanitat* el dia 12 d'abril de 1936, l'escriptor va "remarcant els noms de Marcel Proust, del qual llegeix un fragment significatiu, de Colette, de Jules Romains i de Romain Rolland" ("La novel·la francesa, en el curset de Rafael Tasis," 1936: 9).

La segona tendència que predominà en els articles que citaren Colette en la dècada dels anys trenta consistí a vincular l'autora amb el feminisme o, contràriament, a desvincular-la. El primer article en què identifiquem l'esmentada tendència es titulà "Lectures estivals" i aparegué a la revista republicana i anticlerical, *La Esquella de la Torratxa* (1872-1939), l'any 1911. L'escriptor i dramaturg Josep Burgas i Burgas, que signava amb el pseudònim de *Fra Noi*, inscriví les obres de Colette dins de la producció literària feminista i comparà l'autora amb altres escriptores que a dia d'avui es reivindiquen des del feminisme com ara, Carme Karr i Víctor Català. En paraules de Burgas:

[...] a l'estiu, són molts els que senten una gran preferència per les novel·les feministes, més lleugeres, més gràcils, més vaporoses que les d'en Pius Baroja i que les d'en Gabriel Miró. Un senyor que ha corregut molt món ens ho deia: –Jo, sempre que vaig quinze dies al camp, ho faig en companyia de la Pardo Bazán, de la Víctor Català, de la Colette Willy, de la Carolina Invernizzio, de la Carme Karr, de la Grazia Deledda, d'una literata o altra... ¡Vostè sab lo que vesteix y lo envejat que resulta, per tres pessetes i mitja, emportar-se'n una senyora a estiuejar? (*Fra Noi*, 1911: 435)

També Carles Soldevila, malgrat que no feu referència explícita al feminisme, responsabilitzà Colette de l'impuls que havia agafat a París, i després a Barcelona, la moda femenina de tallar-se els cabells curts, que caracteritzava al nou model de dona moderna. Segons Soldevila, "Ningú no ha descrit tan vivament com ella l'horror del cabell llarg que s'esgarria i s'enganxa al vestit, de la metxa que s'escapa del chignon (com diable cal dir "moño", en català?), de certs arranjaments nocturns, de la trena escarransida sobre una nuca humiliada, etcètera, etc." (Soldevila, 1924: 1), i hi afegí: "Una dona de talent, argumentant sobre coses que coneix tan bé, fa estralls, no cal dir-ho. Els fa a París on té el seu públic. I els fa a Barcelona, a través del seu públic de París" (Soldevila, 1924: 1). Per acabar, un redactor o redactora anònima de *La Publicitat* interpretà el nomenament de Colette com a membre de la Reial Acadèmia belga de la llengua francesa com "Un gran èxit feminista" ("Les dones acadèmiques," 1935: 8).

Per contra, l'escriptor i polític, Josep Carner Ribalta, deslligà la figura de Colette de qualsevol relació amb el feminisme i afirmava que l'escriptora era, simplement, femenina. En les seves paraules: "La tesi de Colette? És endevinar! No, però, tesi feminista; femenina, tot simplement" (Carner Ribalta, 1925: 1). Altres articles refermaren aquesta postura per mitjà de les sentències que la mateixa Colette formulava sobre alguns temes relacionats amb el feminisme. Per exemple, en un article titulat "El feminisme integral", un periodista cità el següent comentari de Colette sobre la polèmica a França al voltant del sufragi femení: "Durant un període mínim de tres dies, que es presenta en espais regulars dotze vegades cada any, la dona no és una dona, sinó una bèstia salvatge" ("El feminisme integral", 1927: 4).

Per acabar, hem identificat nombrosos articles orientats a difondre les novetats literàries de l'autora, sovint els originals francesos. Aquest va ser el cas d'una breu ressenya molt positiva de *Le blé en herbe* (1923) apareguda a *La Humanitat* l'any

1932. L'autor que va redactar-la suggerí que Colette era una autora llegida a bastament pel públic lector català i destacà el talent excepcional de l'escriptora:

'Le blé en herbe', és un llibre que, per ésser d'una dona, esdevé summament interessant. En ell, Colette ens parla dels plaers físics, 'aquests plaers, anomenats així, a la lleugera' (diu la seva autora). És un llibre diví i humà al mateix temps, d'un estil càlid, ple de sensualitat, d'aquella sensualitat que tota obra de Colette, com ella mateixa, respira. ("Literatura estrangera," 1932: 2)

Alguns periodistes acompanyaren els seus elogis amb breus passatges dels llibres de Colette traduïts al català. Per exemple, un redactor o redactora anònima que anuncià la publicació a França del llibre de memòries *Mes apprentissages* (1936) al diari *Última Hora* (1935-1938) va adornar la notícia amb el següent fragment del llibre, que correspon a un diàleg entre Colette i Bella Otero: "—Menuda —li deia l'Otero—; no tens l'aire de gaire espavilada... Pensa que sempre, en la vida de l'home més avar, hi ha un moment que obre del tot la mà... —El moment de la passió? —No! El moment en què li torces el onyó" ("Pel forat del teló," 1935: 6).

L'escriptor i traductor, Xavier Benguerel, també va fer-se ressò d'un original de Colette a la revista *Meridià* (1938-1939). En aquest cas, es tractà d'un exemplar de *La Maison de Claudine* (1922) que Benguerel va llegir per recomanació. A l'article, l'escriptor assegurà que l'obra li havia semblat "Una pura delícia. Llibre d'una poesia immarcescible. Molt íntim i molt pur" (Benguerel, 1938: 3), i va aprofitar per afegir-hi el següent fragment traduït al català —pressuposem que va fer-ho ell mateix—, en què es representa una conversa entre Claudine i la seva mare:

Quan t'he posat al món —li diu—, tu, la darrera, Minet-Chéri, he sofert tres dies i dues nits. Mentre el portava dintre meu, estava grossa, com una torra. Tres dies, sembla molt llarg... Les bèsties ens avergonyeixen, a nosaltres, dones, que no sabem infantar joiosament. Però mai no m'ha dolgut la meva pena: diuen que els infants portats com tu tan enlaire, i lents a davallar cap a la llum, són sempre infants molt estimats, perquè han volgut estatjar-se ran del cor de llur mare, i no deixar-la sinó amb una gran recança... (Benguerel, 1938: 3)

També hem identificat a la premsa catalana breus anuncis de la imminent publicació d'algunes de les obres de Colette a França. Entre el gener de 1919 i el desembre de 1935, *La Revista: quaderns de publicació quinzenal*, *La Veu de Catalunya* i *La Humanitat* comunicaren la publicació imminent d'obres com *Mitsou* (1919), *Sido* (1929) i *Prisons et paradis* (1932) ("Bibliografia francesa", 1919: 3;

"Índex de 1919 de col·laboració catalana", 1919: 19; "Noticiari", 1929: 4; "Pel món de les lletres," 1935: 5).

Finalment, posem en relleu el paper fonamental que l'influent periodista i escriptor, Carles Soldevila (1892-1967), tingué en la recepció de Colette a Catalunya durant la dècada dels anys trenta. Soldevila contribuí a la difusió de l'autora per mitjà de la publicació de tres relats breus de l'escriptora traduïts al català, al magazín *D'Ací i d'Allà* (1924-1936), que dirigí el periodista.⁵¹ *D'Ací i d'Allà* constituïa aleshores "una finestra oberta a les modes, els costums i les tendències occidentals europeus i, més específicament, parisencs (Bacardí, 2002: 53) i per tant, bona part de les publicacions se centraven en la literatura estrangera manifestada sobretot a partir de les nombroses traduccions aparegudes, especialment de narrativa contemporània. La revista es dirigia a un públic mixt, tal com indica la notòria presència de publicitat de perfumeries i perruqueries "per a senyores", mitges, faixes i cotilles per aprimar, moneders, depilatoris o els articles dedicats a les noves temporades de la moda femenina de París (núm. 157), o les editorials fotogràfiques de moda (núm. 176), o a l'estil de vida de "la dona moderna" (Guansé, 1934: s.n.).

D'Ací i d'Allà publicà la primera traducció parcial de Colette en llengua catalana en el número 157, de gener de 1931. Es tracta d'un relat breu extret del llibre *Les vrilles de la vigne* (1908), de Colette, que el traductor o traductora, el nom del qual desconeixem, titulà "Meditació de cap d'any" (1931: 9 i 36). Aquesta mateixa edició de la revista inclogué dues traduccions més: una prosa de Joseph Rivière titulada "Un bon amic de les nostres coses", en versió de P. P. i U, i una narració de Vladimir Korolenko titulada "El somni de Makar" i traduïda per Olga Savarin i Josep Miracle. El segon relat breu de Colette traduït al català per *D'Ací i d'Allà* veié la llum tres anys després. Publicat sota el títol de *Pum!*, aquest relat humorístic retratava les digressions d'un gat rebel, extretes del llibre *La paix chez les bêtes* (1916). La persona que el va traduir signà el text amb les sigles de R.B (1943: 59-60). Per últim, l'edició número 184 del magazín publicada el març de 1936, inclogué el text "Record d'infància", una evocació de la quotidianitat en el barri natal de Colette. Aquesta edició incorporava una traducció més: un relat breu d'André Maurois titulat "La Catedral". No hi ha constància de la persona que va traduir cap dels dos relats.

⁵¹ Per a més informació sobre les traduccions publicades a *D'Ací i d'Allà*, vegeu Montserrat Bacardí (2002) "Carles Soldevila, socialitzador de la literatura". *Quaderns. Revista de traducció*, 8, p. 51-66.

A banda de les versions de Colette aparegudes a *D'Ací i d'Allà*, un article publicat a *La Veu de Catalunya* l'any 1930, indicà que Carles Soldevila havia d'incorporar a la col·lecció de novel·la "Biblioteca Univers" (1928-1936) una obra de Colette ("Vida literària", 1930a: 6). Aquesta col·lecció creada per l'escriptor, estava orientada a donar a conèixer novel·les traduïdes al català d'autors i autores internacionals i va tenir una vigència de vuit anys, durant els quals van veure la llum 46 volums. Segons l'article esmentat, el periodista ja havia publicat altres autors, com ara Voltaire, Tolstoi, Dostoievski, Baudelaire, Goethe, Casanovas, Wells, Bandello, Gògol, Fontenelle i Maurois. Colette s'hi anunciava com una futura publicació, conjuntament amb els autors, Charles Dickens, Alfred de Musset, Thomas Mann i Pierre Louÿs. El 29 d'abril, un article de la mateixa capçalera indicà que Soldevila havia traduït el volum *Chéri* (1920), de Colette per la col·lecció de novel·la "Biblioteca Univers" (1928-1936) ("Vida literària", 1930b: 4). Tanmateix, no tenim constància que se'n publicués cap exemplar. L'obra tampoc no apareix citada en la relació exhaustiva de publicacions de la col·lecció "Biblioteca Univers" elaborada per Montserrat Bacardí (2015: 64-66).

2

Les primeres traduccions de Colette a Catalunya (1942-1961)

La pobresa i la fam que es desencadenaren arran de la Guerra Civil van caracteritzar primera dècada de la dictadura de Franco. La política econòmica autàrquica del règim i l'aïllament internacional al qual va ser sotmès després que els règims feixistes perdessin la Segona Guerra Mundial l'any 1945, en dificultaren la recuperació. Tot plegat va representar una devastació social, però també cultural i literària.

A principis dels anys quaranta, el sector editorial, arrasat a causa de la guerra va haver d'encarar l'escassetat de divises per adquirir maquinària d'impremta i la manca de paper, una circumstància que estimulà l'enginy d'alguns editors catalans. A tall d'exemple, Josep Mengual atribueix a Josep Janés, editor del primer llibre traduït de Colette publicat a Catalunya, el rol pioner en la postguerra, de la confecció d'edicions econòmiques en formats minúsculs i d'edicions luxoses de bibliofilia que, malgrat els seus tiratges reduïts, tenien cert èxit i compensaven els minsos guanys dels segells editorials (2013: 2016, 246-247).

El sector editorial català també hagué de fer front a una repressió literària i cultural ferotge. D'una banda, hagué de sotmetre's a una estricta censura idiomàtica (Gallofré, 1991*a*, 1991*b*, 2013) exercida des de la Vicesecretaria de Educació Popular de FET y de las JONS, des de 1941 fins a 1945, des del Ministerio de Educación, des de 1946 fins a 1951. Per tal com el règim perseguí des del començament l'objectiu de reduir el català a una condició marginal, la censura s'encruelí especialment amb les traduccions. Maria Josepa Gallofré constata que fins a l'any 1948 qualsevol iniciativa de traduir al català va ser bandejada malgrat el caràcter

marginal i ortodox de l'edició (Gallofré, 1991a: 173-174), si bé és cert que alguns segells van editar traduccions clandestines (Bacardí, 2018: 111), no sense càstigs (Bacardí, 2012a: 19).

No cal insistir que aquesta política, que obstaculitzava la possibilitat de modernitzar i universalitzar el català, impedí recuperar l'impuls que havia agafat la traducció al català en la dècada dels anys trenta, gràcies a la vitalitat intel·lectual del moment, i que es va frenar abruptament amb la Guerra Civil Espanyola. Els i les intel·lectuals que havien publicat traduccions en català abans del conflicte i van quedar-se a Catalunya, hagueren d'emudir forçosament. Van ser nombrosos els traductors catalans que traduïren al castellà durant els anys quaranta i cinquanta per guanyar-se el pa. Alguns signaren amb pseudònims per desvincular-se d'aquelles traduccions produïdes a contracor, un fet que impedeix conèixer amb exactitud la producció traductològica exhaustiva de nombrosos traductors i traductores. Montserrat Bacardí esmenta els traductors, Carles Riba —àlies *Javier Barceló* o *Carlos Ibarra*—, Antoni M. Ribera Jordà —*J. Ribes Altes*—, Pau Romeva —*R. Berenguer*, Maurici Serrahima —*Ramón Setantí*— i Ramon Folch i Camarasa —*Ramón Hernández* o *Ramón Sangenis*— (2012: 20). L'escriptor, poeta i dramaturg, Joan Oliver, autor de la primera traducció al català de Colette, els *Set diàlegs de bèsties* (1952), també debutà com a traductor en castellà per necessitat, des de l'exili.

El veto a les traduccions va persistir encara a partir de juliol de 1951, traspassades les funcions de la censura al Ministerio de Información y Turismo (MIT). Tot i que el nou ministeri va ser més permissiu amb la reedició de traduccions, la majoria d'obres clàssiques, van ser comptades les traduccions de nova fornada que s'autoritzaren. Les poques que obtingueren el plàcet en la dècada dels cinquanta van ser considerades pelsensors, recreacions del text original de gran valor literari, tal com ha estat documentat per Gallofré (1991a: 398).

En comparació amb l'escassetat de traduccions al català, les traduccions al castellà van ser relativament nombroses, especialment a partir de 1943, l'any en què començà a augmentar la quantitat de divises entregades als segells editorials, amb les quals pogueren comprar drets de traducció. Si bé els percentatges de traducció eren inferiors als que s'enregistraven abans de la guerra (Larraz, 2010: 58), l'increment de traduccions va aixecar protestes entre alguns càrrecs franquistes, alguns dels quals reclamaren mesures proteccionistes a favor de la literatura nacional (Moret, 2002: 64-66). Davant d'aquesta situació, el règim es comprometé a limitar la proliferació de

traduccions des de la Sección de Política Cultural. Fernando Larraz ho explica de la següent manera:

A cambio de adaptar la cuota de traducciones a la realidad cultural del país, en la circular del INLE del 22 de noviembre de 1943 se avisaba a los editores de que la censura sería especialmente inflexible con las obras traducidas y de que estas no serían denegadas o aceptadas únicamente en función de su permisividad moral, religiosa o política, sino también de acuerdo con criterios de calidad. (2010: 57)

Segons Xavier Moret, paral·lelament, l'INLE comunicà als llibreters que:

[...] todo librero español tiene el deber indeclinable de exponer en sus escaparates de manera bien visible y preferente, aquellas obras nacionales cuyo fondo dogmático o de doctrina política, contribuya a la mayor difusión y a la más exaltada loa de las glorias o epopeyas patrias. (2002: 68)

Un dels responsables de l'augment de traduccions va ser l'editor Josep Janés qui, a principis dels anys quaranta reprenqué el projecte editorial —adaptat a les noves circumstàncies sociopolítiques i culturals—, que havia iniciat dècades abans de la Guerra Civil amb una bona nòmina de traduccions (Mengual, 2013: 212-224) forçosament en castellà. Però altres segells fundats a Barcelona en la postguerra entre els quals, l'editorial Lluís de Caralt o Planeta també contribuïren notablement a l'augment de les versions en castellà (Vega, 2004: 543-544). Contràriament al que suggereixen les circulars que difongué l'INLE l'any 1943, no hem trobat evidències que en els anys quaranta la censura fos més intransigent amb les traduccions al castellà que amb la producció nacional. En general, la censura va tractar, almenys sobre el paper, les obres estrangeres traduïdes al castellà amb els mateixos miraments que les obres originals, si bé en alguns casos els censors van mostrar-se més desconfiats davant de les adaptacions en castellà de títols estrangers (Julio, 2018: 701).

A partir de 1946, amb el traspàs de la titularitat de la censura a favor de l'ultracatòlic, Gabriel Arias Salgado, tots els textos estigueren sotmesos a un control sistemàtic i exercit des d'una estricta obediència a la doctrina moral catòlica (Abellán, 1980: 111-112). Així ho constaten les indagacions de Manuel Abellán (1980) basades en l'anàlisi d'expedients de censura custodiats a l'Archivo General de la Administración (AGA), d'Alcalá de Henares. Concretament, l'acadèmic fa referència a una "simbiosis casi perfecta entre los intereses de la Iglesia y del Estado en aquella

època de consolidació del levantamiento franquista" (1980: 111). Per tant, a fi de garantir que els textos no excedien els límits ideològics del règim tot just d'establert, l'aparell censor sepultà els textos que atemptaven contra els principis de la doctrina moral catòlica vigent en aquella època. En aquest sentit, és bastant revelador el fet que la censura s'orientés a partir de les normes establertes en l'Índex *Librorum Prohibitorum* del Vaticà (Abellán 1980: 111). Els autors i autores incloses en l'índex sovint van ser sistemàticament prohibits (Riba i Sanmartí, 2020a, 2020b).

Més enllà de la protecció de la doctrina moral catòlica, una de les fites que la censura perseguí durant el primer franquisme fou el blindatge del discurs de la feminitat tradicional catòlica que el règim construï en els primers anys, per mitjà de les seves polítiques de gènere. En un estat de la qüestió previ sobre la investigació en matèria de censura franquista hem referit diversos estudis de cas que revelen estratègies amb les quals l'aparell censor del franquisme controlà d'una banda, els llibres d'autoria femenina, i de l'altra, els discursos transgressors de la feminitat imposada pel règim. Atès el model de feminitat poc convencional que encarnà Colette i la presència cabdal i reiterada de personatges femenins subversius en la seva obra, contextualitzar l'actuació dels censors respecte de les obres de l'autora i la recepció dels llibres traduïts de Colette en els primers anys de la dictadura, exigeix la següent introducció a les característiques del model de feminitat catòlic tradicional imposat pel règim i difós per mitjà del discurs, la divisió sexual del treball, l'educació i l'Església.

2.1 La dona del primer franquisme: de missa a casa

Finalitzada la Guerra Civil, el règim franquista va procurar reconstruir la nació devastada i fragmentada. Amb aquesta comesa, l'Estat va inculcar a la població un sentit del deure individual que es recolzava en una clara divisió sexual, en detriment dels drets de les dones. D'acord amb els preceptes de la filosofia biologista de finals del segle XIX i principis del XX, i amb una tradició catòlica antifeminista i misògina (Rosado Bravo, 2003: 20-21), es va encomanar a les dones la missió d'enretirar-se de l'espai públic i confinar-se a la llar a fi de complir el destí biològic i social que el règim els atribuïa: el matrimoni i la maternitat.

Amb la finalitat de garantir el degut compliment dels deures assignats a les dones com a mares i filles de la nació, l'Estat franquista va adoptar un seguit de mesures

coercitives que subordinaven la població femenina a l'autoritat paternal i marital. En primer lloc, va assegurar-se de despolititzar-les i de fer-los oblidar "les fràgils conquestes" (Capmany, 1978: 9) assolides durant la Segona República i la Generalitat de Catalunya, per mitjà d'accions repressives —detencions, tortures, pena de mort o exili—, orientades a castigar les col·laboradores d'organitzacions polítiques republicanes (Rosado Bravo: 2003: 20).

En segon lloc, va promulgar disposicions legals que blindaven el matrimoni i consolidaven la submissió vinculant de les dones als homes. Una de les més rellevants va ser la Llei del 12 de març de 1938 segons la qual es restablia la vigència del Codi civil de 1889. Entre altres aspectes, el Codi civil de 1889 prohibia a les dones menors de vint-i-cinc anys abandonar la llar parental sense permís, si no era per casar-se o per fer-se monges.⁵² Les dones casades encara van veure més reduïts els seus drets: el Codi civil les obligava a obeir als seus cònjuges, els quals n'esdevenien guardians i protectors, i les desproveïa d'independència legal i econòmica, atès que l'espòs n'era tant representant legal com a administrador oficial dels béns conjugals.⁵³ Com bé assenyala Magda Oranich, l'única administració que les dones podien fer sense autorització del marit era el "cistell de la compra" (1978: 39). Tampoc tenien dret a la pàtria potestat dels infants. Els drets sobre les filles i fills menors no emancipats corresponien al pare i, únicament si no hi fos, a la mare.⁵⁴

Tanmateix, les dones casades que van voler alliberar-se de la condició discriminatòria que representava el matrimoni van topiar amb dues grans dificultats. En primer lloc, el divorci era un dret excepcional perquè la llei no permetia el "mutu acord", sinó que requeria que un dels cònjuges inculpés a l'altre de qualsevol de les accions previstes pel Codi civil.⁵⁵ Per exemple, l'adulteri era considerat causa legítima de divorci, però només quan el cometien les dones, i excepcionalment, els homes

⁵² Ley de 24 de julio de 1889, de publicación del Código Civil (1889). *Gaceta de Madrid*, 206, art. 321, del 25 de julio de 1889, 249 a 259. (En línia): <[https://www.boe.es/eli/es/rd/1889/07/24/\(1\)](https://www.boe.es/eli/es/rd/1889/07/24/(1))>. (Consultat: 1/10/2019).

⁵³ Ley de 24 de julio de 1889, de publicación del Código Civil (1889). *Gaceta de Madrid*, 206, art. 59 i 60, del 25 de julio de 1889, 249 a 259. (En línia): <[https://www.boe.es/eli/es/rd/1889/07/24/\(1\)](https://www.boe.es/eli/es/rd/1889/07/24/(1))>. (Consultat: 1/10/2019).

⁵⁴ Ley de 24 de julio de 1889, de publicación del Código Civil (1889). *Gaceta de Madrid*, 206, art. 154, del 25 de julio de 1889, 249 a 259. (En línia): <[https://www.boe.es/eli/es/rd/1889/07/24/\(1\)](https://www.boe.es/eli/es/rd/1889/07/24/(1))>. (Consultat: 1/10/2019).

⁵⁵ Ley de 24 de julio de 1889, de publicación del Código Civil (1889). *Gaceta de Madrid*, 206, art. 105, del 25 de julio de 1889, 249 a 259. (En línia): <[https://www.boe.es/eli/es/rd/1889/07/24/\(1\)](https://www.boe.es/eli/es/rd/1889/07/24/(1))>. (Consultat: 1/10/2019).

"cuando resulte escándalo público o menosprecio de la mujer".⁵⁶ En segon lloc, les dones divorciades havien de fer front a nombroses desigualtats socials, culturals, laborals i econòmiques per poder sustentar-se econòmicament en una societat que discriminava les treballadores per mitjà de la llei, tal com es veurà més endavant. Per afegiment, el Codi penal va restringir significativament els drets sexuals i reproductius de la població femenina. L'Estat castigava amb penes de presó i multes tant l'avortament, com la propaganda, venda i difusió d'anticonceptius.⁵⁷

Paral·lelament, el règim va adoctrinar les dones perquè adoptessin els valors tradicionals de la feminitat catòlica, basats en qualitats com l'abnegació, la passivitat, l'autosacrifici, l'obediència, el pudor, la castedat estricta, el silenci (Morcillo, 2000: 39) i la subordinació a l'home (Agulló Díaz, 1990: 17-18). Segons afirma Soler Gallo (2016: 131), les dones tenien el deure d'influir en la moral de la població i eren responsables dels desviaments dels homes, en benefici de la pàtria. El virtuosisme de la dona del franquisme també anava lligat amb la preservació de la moral sexual. Per aquest motiu, l'Estat va assegurar-se d'institucionalitzar el control i la vigilància del cos i les accions de la població femenina, especialment pel que fa a l'àmbit sexual. El 1941 va organitzar el Patronato de Protección a la Mujer,⁵⁸ una institució pública que depenia del Ministerio de Justicia i que comptava amb la col·laboració de nombrosos ordes religiosos femenins. La seva funció principal era "la dignificación moral de la mujer, especialmente de las jóvenes, para impedir su explotación, apartarlas del vicio y educarlas con arreglo a las enseñanzas de la Religión Católica".⁵⁹ Amb aquesta finalitat, l'Estat es reservava el dret d'"Ejercer las funciones tutelares de vigilancia, recogida, tratamiento e internamiento sobre aquellas menores que los Tribunales, Autoridades y particulares le confien, especialmente las menores de dieciocho

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Decreto de 23 de diciembre de 1944, por el que se aprueba y promulga el Código Penal, texto refundido de 1944, según la autorización otorgada por la Ley de 19 de julio de 1944. *Boletín Oficial del Estado*, 13, arts. 411, 413, 414, 415, 416, de 13 de enero de 1945, 427 a 472. (En línea): <<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1945-562>> (Consultat: 01/10/19)

⁵⁸ Per a més informació sobre el Patronato para la Protección de la Mujer, vegeu Aurora Morcillo (2015) "La española cuando besa: Moral pública y sexualidad amordazadas". Dins: *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*. Madrid: Siglo XXI de España, p. 189-256.

⁵⁹ Decreto de 6 de noviembre de 1941 por el que se organiza el Patronato de Protección a la Mujer. *Boletín Oficial del Estado*, 324, art. 4, de 20 de noviembre de 1941, 9080 a 9081. (En línea): <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1941/324/A09080-09081.pdf> (Consultat: 11/10/19).

años".⁶⁰ A banda de redimir les "mujeres caídas" (Morcillo, 2015: 205), la institució s'atribuí les funcions de castigar la prostitució —que va ser legal a l'Estat fins a la publicació d'un decret llei el 3 de març de 1956—, perseguir la difusió de material pornogràfic i vetllar pel compliment de les disposicions nacionals relacionades inspirades per la moral catòlica.⁶¹ Com a resultat de les esmentades polítiques de gènere, el règim va fer de la població femenina dones educades per "no contestar ni a sus padres, ni a sus maridos, ni a sus jefes" (Agulló Díaz, 1990: 25).

Les condicions discriminatòries a les quals es veieren sotmeses les dones en els anys quaranta començaren a alterar-se subtilment en els anys cinquanta. Derrotades les potències de l'eix en la Segona Guerra Mundial, l'any 1945, i demostrada la fallida de la política econòmica autàrquica del règim, en la dècada dels anys cinquanta, la dictadura de Franco va buscar l'admissió en organitzacions internacionals. L'Estat espanyol va esdevenir membre de l'OMS, el 1951, de la UNESCO, el 1952 i de l'ONU, el 1955. Paral·lelament, va signar els anomenats Pactos de Madrid de 1953 amb els Estats Units, que comprometien a la primera potència mundial a proporcionar ajuda econòmica i militar al règim i que posaven fi a l'aïllament de l'Estat.

Els canvis econòmics i polítics que va experimentar el règim arran de l'obertura a l'exterior van adobar el terreny per la introducció de millores en l'estatus legal de les dones. L'abril de 1958, gràcies a una iniciativa de la jurista feminista Mercedes Formica, l'estat va inaugurar una de les reformes més destacades de la lluita per la igualtat de drets entre dones i homes, en el marc del dret civil (Carbajo Vázquez, 2003a: 416). Es tracta de la modificació alguns articles del Codi civil que limitaven els drets de la població femenina (Godayol, 2020b: 22-31). Concretament, el nou Codi civil establí que les dones podien posseir i administrar la meitat de les propietats i possessions, en cas de nul·litat o separació del matrimoni,⁶² malgrat que encara quedaven subordinades a l'autoritat marital i paterna. A més a més, el nou Codi civil estipulava que era causa legítima de separació l'adulteri "de cualquiera de los

⁶⁰ Decreto de 6 de noviembre de 1941 por el que se organiza el Patronato de Protección a la Mujer. *Boletín Oficial del Estado*, 324, art. art. 5, de 20 de noviembre de 1941, 9080 a 9081. (En línia): <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1941/324/A09080-09081.pdf> (Consultat: 11/10/19).

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Ley de 24 de julio de 1889, de publicación del Código Civil (1889). *Gaceta de Madrid*, 206, art. 63, del 25 d'abril de 1958, 249 a 259. (En línia): <[https://www.boe.es/eli/es/rd/1889/07/24/\(1\)>](https://www.boe.es/eli/es/rd/1889/07/24/(1)>). (Consultat: 1/10/2019).

cónyuges"⁶³ i que el marit necessitava el consentiment de la seva esposa per administrar les possessions compartides.⁶⁴

Per afegiment, l'increment de les influències exteriors, motivat per l'acceptació factual del règim en el fòrum internacional, el suport logístic i ideològic del franquisme a la guerra freda, l'obertura de fronteres i els inicis del primer turisme,⁶⁵ van motivar l'entrada de veus alternatives al discurs oficial de la feminitat prescrita pel règim, que provenien del cinema nord-americà i de la cultura de consum dels Estats Units. Les pel·lícules de Hollywood oferien noves representacions que transgredien la puresa cristiana i les relacions de gènere prescrites pel franquisme. La publicitat publicada a les revistes, per la seva part, convidava les dones a cultivar la bellesa i presentava els seus cossos erotitzats, d'una manera rotundament oposada a l'ideal virginal del règim (Morcillo, 2000: 63). Així i tot, el discurs de la feminitat catòlica tradicional va mantenir-se vigent durant la dècada dels cinquanta, a pesar de les mostres incipients de dissensió que enregistrà la premsa femenina (Rebollo Espinosa i Núñez Gil, 2007: 206), la premsa generalista i alguns assajos publicats des de finals dels anys quaranta a l'Estat (Godayol, 2020b: 23-29).

2.1.1 L'educació i l'adoctrinament de les dones

A banda de l'Església, l'adoctrinament de les dones l'assumiren dues institucions primordials per al franquisme: la Sección Femenina de la Falange i el sistema educatiu. La primera va esdevenir un agent propagandístic de la feminitat nacionalcatòlica oficial, a fi d'arribar a tots aquells racons que l'Estat, mancat de mitjans suficients, no podia cobrir amb autèntica prodigalitat. Institucionalitzada per decret el 29 de desembre de 1939 en el si del Sindicato Español Universitario (SEU) i dirigida per Pilar Primo de Rivera, la Sección Femenina va dur a terme la missió de crear "a population of women subservient to the regime's needs" (Morcillo, 2000: 24).

⁶³ Ley de 24 de julio de 1889, de publicación del Código Civil (1889). *Gaceta de Madrid*, 206, art. 105, del 25 d'abril de 1958, 249 a 259. (En línia): <[https://www.boe.es/eli/es/rd/1889/07/24/\(1\)](https://www.boe.es/eli/es/rd/1889/07/24/(1))>. (Consultat: 1/10/2019).

⁶⁴ Ley de 24 de julio de 1889, de publicación del Código Civil (1889). *Gaceta de Madrid*, 206, art. 1.413, del 25 d'abril de 1958, 249 a 259. (En línia): <[https://www.boe.es/eli/es/rd/1889/07/24/\(1\)](https://www.boe.es/eli/es/rd/1889/07/24/(1))>. (Consultat: 1/10/2019).

⁶⁵ Vegeu: Manuel Abellán (2007) "Fenómeno censorio y represión literaria". *Represura*, 2. (En línia): <http://www.represura.es/represura_2_enero_2007_articulo1.html>. (Consultat: 2/9/2019).

Bona part de les afiliades eren dones universitàries que creien en els principis de l'abnegació i l'autosacrifici en benefici de la pàtria. El seu discurs, a banda de ser antifeminista, es basava en la glorificació de la submissió com a qualitats patriòtiques de les dones. En definitiva, s'adjudicava a les dones l'obligació de fer diligentment les labors que els pertocaven, de preparar-se per formar una família (Agulló Díaz, 1990: 19) i de col·laborar amb l'home, dins de l'àmbit estrictament privat de la llar o altres espais que funcionaven com una extensió de l'espai privat com l'església o l'hospital.

La Sección traslladava els seus discursos a la població femenina per mitjà de diversos canals educatius. Agulló Díaz n'esmenta quatre (1990: 19-20). El primer van ser les afiliades, que aprenien religió, educació física, política i labors domèstiques en les anomenades "Escuelas de Mandos". El segon, el Frente de Juventudes de la Sección Femenina, formades per nenes menors de disset anys que rebien instrucció a les escoles, albergs i campaments. El tercer, el Servicio Social Universitario, una activitat patriòtica de sis mesos de durada que equivalia al servei militar que realitzaven els homes. Aquest entrenament incloïa dos mòduls, un d'instrucció política i d'economia domèstica, i l'altre de servei, que consistia a desenvolupar labors administratives en una oficina, en un jardí d'infants o en un refugi (Morcillo 2000: 85). Per últim, les denominades "Escuelas de Formación" on s'instruïa a les nenes en labors domèstiques, lliçons de nacionalsindicalisme, religió, "Història Sagrada" i cultura general.

Paral·lelament, el sistema educatiu del franquisme va esdevenir un instrument per a inculcar a les noves generacions de dones, les bases ideològiques, ètiques i morals del franquisme. Un dels elements en els quals va edificar-se la legislació en matèria educativa del règim va ser la doctrina tradicional de l'Església catòlica, inspirada en les encíclicues *Divini Illius Magistri* (1929) i *Casti Connubii* (1930), del papa Pius XI. Tots dos textos es recolzen en principis masculistes i antifeministes. El primer argumenta la necessitat d'establir diferenciacions de gènere a partir de les diferències biològiques entre homes i dones, i el segon enalteix les virtuts de la feminitat victoriana de la pietat, la puresa, la submissió i la domesticitat i afirma que el feminisme representa una autèntica amenaça contra l'esperit de les dones (Morcillo, 2000: 41-42).

D'acord amb els esmentats preceptes catòlics, el règim va elaborar una sèrie de mesures legals des de l'estiu de 1936 fins a finals de la dècada dels seixanta, orientades a eliminar la coeducació de tots els centres educatius, tret de les

universitats atès que l'escassetat de dones matriculades convertia la "separación de sexos" en una mesura innecessària que s'aplicà exclusivament a les classes d'educació física (Flecha García, 1989: 80-86). L'educació diferenciada de nens i nenes havia d'esdevenir un mitjà per capacitar la població femenina per al compliment de les funcions socials —missions— assignades al seu sexe. Per tant, des de l'escola primària, les nenes aprenien les qualitats de la feminitat cristiana tradicional de l'Espanya franquista i es preparaven per complir de manera obedient el seu rol de mare, esposa i filla, sota l'escrupolosa vigilància del règim (Costa Rico, 1990: 112; Morcillo, 2000: 92). Així ho establí l'article onze de la Llei de 17 de juliol de 1945 sobre Educació Primària, segons el qual: "La educación primaria femenina preparará especialmente para la vida del hogar, artesanía e industrias domésticas".⁶⁶ En efecte, les matèries de cuina, costura, tall i confecció, puericultura i economia domèstica (Agulló Díaz, 1990: 20) predominaven per damunt de les assignatures de cultura general (Rosado Bravo: 2003: 22) en els currículums educatius i els plans d'estudi d'aquesta etapa educativa. Per contra, el disseny curricular dels nens s'orientava a la seva preparació pe als estudis superiors o a una preparació professional per al treball en l'espai públic.

Les úniques assignatures comunes en els currículums de nenes i nens van ser les de nacionalsindicalisme, religió i història sagrada i educació física. Així i tot, els continguts eren diferents per a tots dos grups. Concretament, l'educació física de les nenes estava orientada a mantenir un cos sa i preparat per a la maternitat i per tant, els exercicis havien de ser de baix impacte a fi d'evitar un esforç excessiu i un desenvolupament muscular no desitjat. D'una manera similar, durant les lliçons sobre formació de l'esperit nacional, les nenes estudiaven especialment la família i la parròquia mentre que els nens rebien instrucció sobre "la Patria" (Agulló Díaz, 1990: 21-22).

De resultes de la política educativa del franquisme, moltes famílies van considerar innecessari dotar les seves filles d'uns estudis prescindibles per a la seva vida domèstica. Com a conseqüència, el nombre de matriculades en el cicle de l'ensenyament mitjà es reduïa significativament respecte a la quantitat d'inscrites a l'escola primària (Rosado Bravo, 2003: 20-37). Aquest tram educatiu englobava les

⁶⁶ Ley de 17 de julio de 1945 sobre Educación Primaria. *Boletín Oficial del Estado*, 199, de 18 de julio de 1945, 385 a 416. (En línia): <<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1945-7246>> (Consultat: 03/11/2019).

branques de batxillerat, magisteri primari, la branca laboral i la branca tècnica. Les poques que hi ingressaven, escollien majoritàriament ocupacions socialment acceptades atès pel fet que representaven "la ampliación al espacio público del rol asignado a las mujeres, como transmisoras de los valores propios de la sociedad" (Rosado Bravo: 2003: 38) com ara, els estudis de magisteri primari i la branca tècnica-sanitària, concretament, infermeria.

El nombre de matriculades va ser notablement escàs en els estudis de batxillerat i en la branca laboral (Rosado Bravo: 2003: 37-39), atès que un i altre preparaven l'alumnat per cursar estudis universitaris i desenvolupar una professió especialitzada en l'àmbit públic, és a dir, activitats incompatibles amb el rol que el franquisme atribuïa a les dones. Com era d'esperar, el percentatge de dones que van ingressar a la universitat en els anys quaranta també va ser molt reduït: només representaren el 18,3% de les persones matriculades (Rosado Bravo: 2003: 43).

La millora de la situació econòmica del règim en els anys cinquanta va afavorir l'accés de les dones a la universitat, especialment a Barcelona i Madrid (Rosado Bravo, 2003: 43-44). El nombre de dones inscrites va duplicar-se durant els primers sis anys de la dècada dels cinquanta. Així i tot, les alumnes encara es concentraren en carreres que no amenaçaven la feminitat tradicional del franquisme com ara, filosofia i lletres o farmàcia. Per contra, menys d'un 1% de les alumnes (Rosado Bravo: 2003: 44) van matricular-se en les carreres de ciències polítiques i econòmiques, medicina i veterinària (Rosado Bravo: 2003: 44).

2.1.2 Les dones i el treball remunerat

La reducció de mà d'obra en els anys quaranta a causa de la guerra i l'exili, va afavorir la incorporació de les dones al mercat de treball. La seva presència va estar caracteritzada per una forta discriminació imposada pel règim, atès que la política laboral del franquisme es va basar en la divisió sexual del treball (Rosado Bravo, 2003: 41). Segons aquesta política, les dones havien d'assumir les labors domèstiques i les obligacions familiars, mentre que els homes havien de basar el seu treball en "sus facultades intelectuales y manuales, según la personal vocación" (art. 1 de BOE, 10-III-1938),⁶⁷ en defensa del "cumplimiento de sus fines individuales y la prosperidad y

⁶⁷ Decreto aprobando el Fuero del Trabajo formulado por el Consejo Nacional de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S. *Boletín Oficial del Estado*, 505, art. 1, de 10 de marzo de 1938, 6178

la grandeza de la Patria".⁶⁸ Amb la finalitat de vetllar per al compliment d'aquesta política, el règim va discriminar legalment i ideològicament les dones en el terreny laboral.

Un exemple d'això és la regulació que va imposar en el sector industrial. Ja l'any 1938 l'Estat manifestava en el *Fuero del Trabajo* la intenció de "libertar a la mujer casada del taller y de la fábrica",⁶⁹ o el que era equivalent, el retorn de les treballadores de les fàbriques a la domesticitat. Amb la comesa de complir aquest objectiu, el règim va posar obstacles legals al treball fabril femení, entre els quals, la prohibició a les empreses de contractar dones casades (Rosado Bravo, 2003: 61) o la interdicció del treball nocturn de la població femenina. Paral·lelament, va fomentar la noció de complementarietat i subsidiarietat del treball femení, per mitjà de la discriminació salarial de les treballadores. Per exemple, l'ordre del vuit de març de 1938 de regulació salarial a les fàbriques del jute, incrementà el sou dels homes en un 30% mentre que reduí el de les dones a un 12% (Rosado Bravo, 2003: 71).

A banda de la legislació, el govern franquista va comptar amb altres mesures dissuasives com ara, la circulació de valors i costums patriarcals, les orientacions eclesiàstiques, i l'absència d'infraestructures i serveis socials de suport per a les treballadores potencials que tenien obligacions familiars (Martínez Quinteiro i Pando Ballesteros, 2003: 140-141). Però ni les mesures legals, ni l'adoctrinament, ni la manca de suport van fer minvar la quantitat de treballadores del sector industrial. A Catalunya, concretament, va destacar el nombre elevat d'assalariades en la indústria tèxtil, que era la segona activitat més ben pagada en els anys quaranta, tot i que el sou màxim de les dones era molt inferior al sou mínim masculí (Rosado Bravo, 2003: 62). Les dones tampoc van desaparèixer del sector agrícola en el qual abundà la mà d'obra barata i sense formació escolar. Però el percentatge més elevat de treballadores va concentrar-se en el sector serveis, especialment en el servei domèstic, atès que aquesta ocupació no requeria qualificació escolar (Rosado Bravo, 2003: 65) i s'assimilava a les labors que les dones feien a casa.

a 6181. (En línia): <<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1938-3093>> (Consultat: 11/11/2019).

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Decreto aprobando el *Fuero del Trabajo* formulado por el Consejo Nacional de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S. *Boletín Oficial del Estado*, 505, art. 2, de 10 de marzo de 1938, 6178 a 6181. (En línia): <<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1938-3093>> (Consultat: 11/11/2019).

Bona part de les minyones van ser dones emigrants que procedien d'un entorn rural i treballaven sense contracte. Així i tot, Mercedes Rosado Bravo (2003: 66) afirma que van transgredir el discurs social dominant dels anys quaranta i cinquanta per dos motius. Primer, perquè la majoria no va interrompre el treball després del matrimoni i, segon, perquè la seva feina sovint els va permetre dotar de formació escolar i laboral a la seva descendència. D'altra banda, la Guerra Civil va interrompre la incorporació de les dones a algunes professions liberals, que s'havia iniciat durant els anys de la Segona República com el periodisme (Altés, 1999: 15) o la traducció (Bacardí i Godayol, 2014: 150; Bacardí, 2018: 114). Per bé que unes poques van poder continuar desenvolupant el seu ofici, moltes altres van haver d'abandonar la professió o van haver d'exercir-la des de l'anonimat.

Les dades quantitatives analitzades per Judith Carbajo Vázquez sobre dones i treball indiquen que durant els anys quaranta i cinquanta va haver-hi un creixement lent però sostingut de la població activa femenina (2003b: 257). Així mateix, el percentatge de la població activa femenina en relació amb el total de la població va passar d'un 12% a un 16% entre els anys quaranta i cinquanta (Martínez Quinteiro i Pando Ballesteros, 2003: 138). De tota manera, la incorporació progressiva de les dones en els tres sectors de producció no va traduir-se necessàriament una modernització de les seves labors o en una millora de les condicions laborals.

Si bé és cert que durant aquest període no van emergir moviments socials femenins reivindicatius coordinats, en els anys cinquanta, algunes dones vinculades a cercles acadèmics, jurídics o catòlics progressistes van defensar el dret de les dones a treballar. Pilar Godayol destaca, dins d'aquest grup, l'escriptora María Laffitte, que va testimoniar del "desequilibrio social" entre homes i dones en el seu llibre *La secreta guerra de los sexos* (1948) (Godayol, 2020b: 23-26) i que, malgrat la seva afinitat al règim, va ser una de les primeres persones a fer-se ressò del clàssic feminista, *Le deuxième sexe* (1949), de Simone de Beauvoir, a l'Estat espanyol en 1950 (Godayol, 2016a: 35). Godayol també posa en relleu les reflexions feministes d'Elia María González-Álvarez y López-Chicheri —àlies *Lili Álvarez*—, que va esdevenir una "icona de la liberalització de la dona burgesa durant el franquisme" (Godayol, 2020b: 27), i les de la jurista, Mercedes Formica, autora de la ponència "Derechos políticos, Profesionales y de Trabajo", pronunciada en el Congreso Femenino Hispanoamericano Filipino, celebrat a Madrid, l'any 1951 (Godayol, 2020b: 29-30).

Les idees principals de la citada ponència es van recollir en el Projecte de llei sobre els drets polítics, professionals i de treball de la dona que la Sección Femenina va presentar a les Corts l'any 1960, amb l'objectiu de revertir la pèrdua d'afiliació que va produir-se a finals dels anys cinquanta a favor d'altres institucions femenines d'apostolat seglar o dels moviments de les dones d'Acción Católica i altres associacions autònomes de dones amb orientació liberal com l'Associació de Dones Universitàries (1953) i el Seminario de Estudios Sociológicos de la Mujer (SESM) (1960). Promulgada el juliol de 1961, la Llei sobre els drets polítics, professionals i de treball de la dona, advocava per una nova definició del rol patriòtic de les dones en el nou context de desenvolupament econòmic (Martínez Quinteiro i Pardo Ballesteros, 2003: 160) i instava la població femenina a incorporar-se en el mercat laboral, a fi d'ajudar als seus cònjuges però sense abandonar els principis del règim. Però si bé és cert que el text es vestia d'un discurs antidiscriminatori i que legitimava, fins a cert punt, el treball de les dones, bona part del seu contingut era notòriament discriminator. Per exemple, aquesta figura jurídica permetia a les dones accedir al servei de les administracions públiques i privades, tret d'aquelles "que exigen esfuerzos desmesurados" arran de la seva "naturaleza" com ara, la posició de magistrades, jutges o fiscals.⁷⁰ Altres mesures discriminatòries afectaven concretament les dones casades, ja que els seus marits podien obstaculitzar el seu accés al treball. Per totes les qüestions esmentades anteriorment Martínez Quinteiro i Pardo Ballesteros conclouen que:

Más que favorecer la incorporación de la mujer al mundo laboral, parece que su preocupación (por lo menos la prioritaria) es salvar la continuidad ideológica aparente del Régimen: este se compromete a crear mediante su política social las condiciones para que la mujer no se vea obligada a 'sufrir el taller y la fábrica', mientras la riqueza individual garantiza la opción de libertad de trabajar a quienes, se sugiere, desde la seguridad de tener a cubierto sus necesidades, elijan profesiones de carácter universitario. (2003: 150)

D'altra banda, malgrat que la nova llei redefinia el rol de les dones en la societat, la mentalitat catòlica tradicional restava central en la relació social dels sexes i regulava la subordinació de la dona al marit que quedava manifesta en fragments del mateix preàmbul: "el matrimonio exige una potestad de dirección que la naturaleza, la

⁷⁰ Ley 56/1961, de 22 de julio, sobre derechos políticos profesionales y de trabajo de la mujer. *Boletín Oficial del Estado*, 175, art. 3, de 24 de julio de 1961, 11004 a 11005. (En línia): <<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1961-14132>> (Consultat: 15/12/2019).

religión y la historia atribuyen al marido".⁷¹ Per tant, el discurs de la feminitat catòlica tradicional es mantenia encara, intacte.

2.2 *SIDO* (1942): EL PRIMER LLIBRE TRADUÏT, PUBLICAT A CATALUNYA

2.2.1 *Sido* (1930), l'obra d'origen

Entre los puntos cardinales a los que mi madre dedicaba llamadas directas, réplicas que parecían, oídas desde el salón, breves soliloquios inspirados, y las manifestaciones, generalmente botánicas, de su cortesía [...] una zona de puntos colaterales, menos preciosa y menos próxima [*sic*] tomaba contacto con nosotros por medio de sonidos y señales sofocadas.

Colette (1963*b*: 1065)

L'any 1942, sota la precarietat econòmica i el control cultural ferotge de la postguerra, l'editor Josep Janés publicà la traducció de *Sido* (1930) que Julio Gómez de la Serna havia portat al castellà l'any 1931, per a l'editorial Galo Sáez. *Sido* (1930) és un llibre amb què Colette reté homenatge a la seva mare, una mestressa de casa provinciana que visqué en sintonia amb la natura i que va poder construir una identitat al marge del seu paper de mare i esposa. El llibre constitueix, per damunt de tot, una obra de dol. Segons Julia Kristeva, per mitjà de l'escriptura de *Sido*, Colette es permeté alliberar l'afflicció causada arran de la mort de la seva mare (Kristeva, 2004: 55), un dolor que mai va manifestar obertament. Potser per aquest motiu, la prosa té un to gairebé elegíac i està revestida d'un tendre esperit sentimental. Se sap que l'autora va enorgullir-se del resultat. Segons el seu parer, l'obra constituïa una veritable "orgia de virtut" (a Thurman, 2000 [2006]: 509). D'una manera similar, el crític Pierre Scize va proclamar *Sido* el monument més pietós erigit mai a una mare (Thurman, 2000 [2006]: 509).

El llibre consta de diversos fragments, units per una trama no lineal. Són, principalment, narracions breus, meditacions i passatges lírics, curulls d'imatges

⁷¹ Ley 56/1961, de 22 de julio, sobre derechos políticos profesionales y de trabajo de la mujer. *Boletín Oficial del Estado*, 175, *preámbulo*, de 24 de julio de 1961, 11004 a 11005. (En línia): <<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1961-14132>> (Consultat: 15/12/2019).

idíl·liques de la figura de la mare de Colette com ara, Sido situada al bell mig del seu jardí, representada com el centre de la rosa dels vents. El llibre es divideix en tres grans seccions que componen un tríptic. La primera està dedicada a Sido i la segona i la tercera, més breus, estan dedicades al seu pare i als seus germans. Colette escrigué el llibre l'any 1929, durant una llarga temporada de treball febril i, un cop enllestit, va enquadernar el manuscrit manualment amb un antic vestit de joventut de Sido (Thurman, 2000 [2006]: 508). Va publicar una primera edició reduïda de l'obra el juliol d'aquell mateix any en la col·lecció "Femmes" del segell editorial Éditions Kra, sota el títol *Sido ou les Points cardinaux*. També va aparèixer a *La Revue hebdomadaire* en dues entregues el juny de 1929. Finalment, l'editorial Ferenczi va publicar una versió augmentada en forma de llibre el maig de l'any següent.

La premsa va fer-se'n un ampli ressò. Segons Alain Brunet (2019: 14-15), van pronunciar-se sobre el llibre les publicacions *Le Gringoire* (1928-1944), *Le Figaro* (1826), *le Mercure de France* (1672-1965), *L'Écho de Paris* (1884-1944), *L'Action française* (1899), *Candide* (1924-1944), *Le Temps* (1861-1942), *L'Intransigeant* (1880-1940) i *Vient de paraître* (1921-1931), entre d'altres. A més, Janet Flanner, corresponent nordamericana vinculada amb el cercle lèsbic parisenc que sovintejava el saló de Natalie Barney, va afirmar, en un article publicat a *The New Yorker*, que l'autora de *Sido* havia estat la primera a parlar de la natura als francesos amb l'estranyesa d'un viatger que parla d'una terra desconeguda (Lottman, 1992: 218).

Això no obstant, l'acadèmia no ha dedicat una especial atenció a aquest llibre, tret d'algunes mencions aparegudes als articles "Escribir al femenino Colette y Annie Ernaux. El retorno a la madre" (2012), Silvia Zenarruza de Clément i "The Autobiographical Novels of Sidonie-Gabrielle Colette and Virginia Woolf: A Comparative Study" de Zahra Jannessari i Safoura Tork (2015). Les biògrafes de Colette tampoc han aprofundit sobre el llibre. A pesar que Julia Kristeva dedica un capítol sencer a analitzar el rol de la mare en la vida i l'escriptura de Colette (2004: 123-154) i que Judith Thurman (2000 [2006]), manifesta la presència constant de la mare en la vida de Colette al llarg de tota la seva biografia, cap de les dues biògrafes dedica més d'unes poques línies a l'obra *Sido*. L'últim marit de Colette, Maurice Goudekot, al seu torn, només l'esmenta en dues ocasions en el seu llibre de memòries *Junto a Colette* (1963: 63, 103).

2.2.2 Josep Janés, l'editor

Josep Janés (1913-1959), editor de *Sido* (1942), ha esdevingut, amb els anys, el primer gran editor de la postguerra a l'Estat espanyol, atès que, malgrat la seva afiliació republicana i catalanista i a pesar de les dificultats econòmiques i la censura, va aconseguir publicar més de 1.600 obres en menys de vint anys (Moret, 2002: 30). A més, se li ha reconegut la labor pionera d'haver recuperat autors i autores internacionals i d'actualitat per mitjà de la traducció, durant el primer franquisme (Vega, 2004: 541).

La seva activitat editorial va arrencar l'època en què va treballar com a "noi per a tot" a l'editorial Favència, amb només quinze anys (Hurtley, 1986: 21). Posteriorment, el 1934, va fundar els "Quaderns Literaris" (Hurtley, 1986: 128), una col·lecció amb la qual es proposà "divulgar a Catalunya una literatura estrangera escollida, alhora que situava la literatura del país al mateix nivell amb la publicació de totes dues en una mateixa col·lecció" (Hurtley, 1986: 142). A redós dels "Quaderns Literaris" edità autors clàssics moderns o autors vius de prestigi i joves promeses de la literatura francesa, russa, nord-americana i anglesa, i també obres catalanes d'autors i autors contemporanis (Hurtley, 1986: 142). Segons Jacqueline Hurtley, l'editor mostrà ben aviat un profund sentit comercial: venia els "Quaderns Literaris" al preu mòdic de 50 cèntims el quadern (1986: 133) i estimulava la subscripció entre el públic lector amb l'objectiu d'acumular capital (Hurtley, 1986: 137).

El gener de 1937 Janés va integrar els "Quaderns Literaris" a un nou projecte editorial anomenat Edicions de la Rosa dels Vents, que va donar cabuda a quatre col·leccions noves: "Biblioteca de Poesia" (1937), que emparà *Tres suites* de Carles Riba i un recull de quatre cançons escrites pel mateix editor titulat *Combat del somni*; "Biblioteca d'Assaig" (1937), en la qual va publicar només *La corda greu*, de Carles Pi i Sunyer; "Allò que Perdura" (1983), que va donar sortida a obres mestres de la literatura universal com *El comte Arnau* de Joan Maragall; *El príncep feliç* d'Oscar Wilde; *La crida del bosc* de Jack London i *Poemes bíblics* de Joan Alcover; i per últim, Edicions de la Rosa dels Vents inclogué la col·lecció "Oreig de la Rosa dels Vents", que integrà deu llibres de poesia d'autors com Joan Salvat Papasseit, Mallarmé, Shelley, Lorca, Riba, Edgar Allan Poe i Teixeira de Pascoaes, entre d'altres.⁷²

⁷² Vegeu: Josep Mengual (2015a) "Semblanza de Edicions de la Rosa dels Vents (1936-1938)". Dins:

Josep Janés era catalanista i republicà. El seu esperit nacional i el pensament que "es fa més pàtria amb un llibre als dits que no amb un fusell a l'espatlla..." (Janés a Hurlley, 1986: 165) el van dur a publicar una revista quinzenal titulada *Amic* per als soldats catalans de l'Exèrcit de la República l'any 1938. El gener de 1939, poc abans de l'entrada de les tropes franquistes, l'editor va exiliar-se a França, però va retornar a Barcelona poques setmanes després.⁷³ Un cop tornat de l'exili, va ser empresonat i condemnat a mort, però gràcies a la seva relació amb els falangistes, Luys Santamarina i Félix Ros, va aconseguir escapar de la condemna (Hurlley, 1986: 176). Ara bé, ni la crua experiència de l'empresonament ni les dificultats a què feia front la vida cultural catalana van dissuadir a l'editor de reprendre la seva activitat editorial l'any 1940.

Com que les publicacions en català estaven fulminantment interdites va haver de començar a editar en castellà. Primer a l'Editorial Emporion, fundada, entre 1940 i 1941, amb la col·laboració de l'escriptor falangista, Félix Ros (Llanas, 2006: 212). Emporion englobà quatre col·leccions: "La Rosa de Piedra", considerada un cas excepcional dels primers anys quaranta per la presentació acurada dels llibres i pel contingut i la selecció de títols;⁷⁴ "Saeta Blanca"; "Antología" i "Euro". Extingida la col·laboració amb Félix Ros, Janés continuà publicant en solitari sota els segells Lauro, Ánfora, Nausica, La Gacela, Apolo i José Janés Editor (Llanas, 2006: 212).

Motivat per un interès en la traducció que ja havia mostrat d'adolescent (Hurlley, 1986: 69) i per una inclinació pels grans autors i autores internacionals, va configurar un programa nodrit, principalment, de traduccions d'obres estrangeres i especialment anglosaxones. Com ha estudiat Jacqueline Hurlley, l'abismal producció anglosaxona del catàleg editorial de Janés entre 1942 i 1952, es tradueix en "una recreació del

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI-RED. (En línia): <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/edicions-de-larosa-dels-vents-semblanza/>> (Consulta: 13/02/2020).

⁷³ Vegeu: Josep Mengual (2015b) "Semblanza de Josep Janés i Olivé (L'Hospitalet del Llobregat, 1913- Vilafranca del Penedès, 1959)". Dins: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI-RED.* (En línia): <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/josep-janes-i-olive-lhospitalet-del-llobregat-1913-vilafranca-del-penedes-1959-semblanza/>> (Consultat: 13/02/2020).

⁷⁴ Vegeu: Josep Mengual (2015c) "Semblanza de La Rosa de Piedra (1940-1941)". Dins: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI-RED.* (En línia): <http://www.cervantesvirtual.com/portales/editores_editoriales_iberoamericanos/obra/la-rosa-de-piedra-1940-1941-semblanza-849230/> (Consultat: 13/02/2020).

panorama editorial anglès dels primers quaranta anys del segle XX" (1986: 213). El caràcter obert i carismàtic de l'editor va facilitar-li vincles fructífers amb editors, traductors, escriptors i altres agents del món editorial com ara, l'impulsor de l'Institut britànic, Walter Starkie, un fet que explica també la marcada presència de la literatura anglesa en els seus catàlegs (Llanas, 2006: 213).

Josep Janés reconeixia bé els gustos del públic lector i era destre en el maneigament de la censura. Mengual afirma que l'editor "supo encontrar autores que, siendo en principio aceptables por el régimen (aunque fuera después de pegarles alguna que otra dentellada), conectaban con la sensibilidad y los intereses de muchos españoles de su tiempo" (2013: 203). Fins i tot va publicar, estratègicament, algun autor afí a la ideologia dominant com el simpatitzant amb el feixisme, Knut Hamsun, (Jané-Lligé, 2015: 85). Janés també va destacar per l'elevadíssima productivitat del seu treball (Hurtley, 1986: 240) i per les seves edicions acurades i selectes amb les tapes de les edicions econòmiques en rústica que obeïen a la seva concepció del llibre "como portador de un mensaje, pero también el libro como objeto. El libro bueno para leer y bello para mirar. El libro para gozar con la mente, con los ojos y también casi con el tacto" (Janés, 1955: 52-53).

En la postguerra, davant de l'escassetat de paper, Janés va tenir l'enginy d'aprofitar els petits retalls que sobraven dels fulls tallats d'altres impressions per la confecció, d'una manera gairebé artesanal, de petits volums que es publicaren a "Grano de Arena" i "Cristal", dues col·leccions de curta durada que van néixer a principis dels quaranta i que posteriorment van integrar-se a les Ediciones de la Gacela. "Grano de Arena" acollí obres breus, majoritàriament d'autors clàssics universals com J. W. Goethe, Gustave Flaubert, Honoré de Balzac, Joseph Conrad, Fiodor Dostoievski o Edgar Allan Poe, conjuntament amb autors més recents com ara, Oscar Wilde, Walt Whitman, D. H. Lawrence, Knut Hamsun, Luigi Pirandello o James Joyce (Mengual, 2013: 217).

"Cristal" integrà novel·les de gran qualitat adreçades a un públic femení. La col·lecció arrencà amb *Treinta años* (1941) de Marise Ferro, en versió d'Agustí Esclasans. Posteriorment, donà sortida a les següents obres, consignades per ordre de publicació: *El señor de Halleborg* d'Alfred von Hedenstjerna (1941), traducció a càrrec de Gabriel Miró; *Masako* (1941) de Kikou Yamata i *Victoria. Una historia de amor* (1941) de Knut Hamsun, totes dues en versió de Berta Curiel; *El baile del conde de Orgel* (1941) de Raymond Radiguet; traduïda per Luis Ignació Bertrán; *Darby y*

Joan (1942) de Maurice Baring, portada al castellà per Alfonso Nadal; *El amor es mucho más que el amor* (1942) de Jacques Chardonne, en versió de José Luis del Río; *Cartas de una novicia* (1942) de Guido Pioviene, traduïda per Luis Horno Liria; *Xanthis o la vitrina sentimental* d'Albert Victor Samain, versió d'M. Lleget, i *Luciana* (1943) de Jules Romains, versió d'Antonio Marichalar i José Bergamín. Segons Mengual, totes van ser obres "de una dignidad literaria poco frecuente en colecciones tan marcadamente orientadas a captar el interés del público femenino..." (2013: 221).

Sido (1942) fou el setè llibre publicat sota el paraigua de la col·lecció "Cristal". Segurament, mancat de divises per comprar drets de traducció, l'editor recuperà la versió que Julio Gómez de la Serna havia elaborat per a l'editorial madrilenya Galo Sáez l'any 1929. A més, l'editor devia valorar el talent del torsimany, atès que recuperà nombroses de les seves traduccions signades abans de la Guerra Civil. Aquest és el cas de *Nueva York* (1945) de Paul Morand, publicada en els anys trenta per Galo Sáez i Ulises, o de *El Oro* (1942) de Blaise Cendrars, editada l'any 1931 per les editorials Diana i Dédalo, o d'*El fantasma de Canterville* i *El crimen de Lord Arturo Savile* d'Oscar Wilde, editades el 1918 pel segell Viuda de Prudencio Perer i que Janés va integrar en un sol volum l'any 1945, conjuntament amb una tercera novel·la de l'autor britànic: *El amigo fiel* (1945). Janés també va publicar algunes versions noves signades per Gómez de la Serna com ara, *El canto de la tripulación* (1942) de Pierre Mac Orlan, que inaugurarà la popular col·lecció janesiana "Al Monigote de Papel".

En definitiva, "Cristal" va ser una de les més de les cinquanta col·leccions creades gràcies a l'activitat frenètica de l'editor i nodrides, principalment, a base de traduccions. Algunes de les més prestigioses aplegaren obres escollides d'autors i autores clàssiques de la modernitat similars a les col·leccions completes o escollides que ja s'editaven en altres països com és el cas de "La Pléiade", de la francesa Gallimard, i que van posar-se de moda en els cinquanta a l'Estat espanyol (Vega, 2004: 561).⁷⁵ En consignem les més destacades: "Maestros de Hoy", nodrida d'una selecció de novel·listes contemporanis que ja havia publicat en altres col·leccions anteriors com ara, Stefan Zweig, William Saroyan o Mika Waltari. Aparentment, va tenir la funció de reaprofitar alguns llibres publicats amb anterioritat (Mengual, 2013: 318). "Los Clásicos del Siglo XX" per la seva banda, reuní les obres completes de

⁷⁵ Agraeixo a la professora, Jacqueline Hurtley, la gentilesa de cedir-me una còpia del catàleg d'hivern 1958-1959, de Josep Janés.

grans escriptors clàssics, entre els quals es trobaven, Rudyard Kipling, Marcel Proust, i Virginia Woolf, entre d'altres. També va llançar les següents col·leccions d'obres guardonades: "Los Premios Nobel de Literatura", "Los Premios Pulitzer" i "Los Premios Goncourt", els llibres de les quals es publicaren en diversos volums enquadernats amb pell i or.

Altres col·leccions de menor dimensió i preus més assequibles difongueren en volums únics, nombroses obres que ja s'havien integrat dintre de les edicions anteriorment esmentades o llibres especialitzats en determinats gèneres. "El Mensaje" comprenia "todas las obras fundamentales de cada autor y de la literatura universal de todos los tiempos, agrupados en series idiomáticas",⁷⁶ de literatura grega, italiana, escandinava, francesa, russa, alemanya, llatina, cèltica i germànica, nord-americana, espanyola, àrab i per descomptat, anglesa. El "Manantial que no Cesa" va emparar prop de noranta títols de narrativa contemporània, principalment traduïda, malgrat que també integrà originals de Ramón Gómez de la Serna, Miguel Villalonga i Buero Vallejo, entre altres autors i autores. També van gaudir de popularitat les col·leccions "Los Escritores de Ahora", dedicada a obres d'actualitat literària internacional, així com la cèlebre col·lecció humorística "Al Monigote de Papel" que, conjuntament amb l'editorial Lauro, van convertir Janés en l'editor més important dels anys quaranta a l'Estat espanyol per la qualitat literària i bibliogràfica dels seus textos, així com per la seva capacitat de satisfer la curiositat del públic lector (Mengual, 2013: 245). Altres col·leccions de literatura d'humor van ser "La Hostería del Buen Humor", "El Club de la Alegría" i la "Colección Wodehouse".

Tan bon punt la censura obrí un marge exigü de permissivitat a l'edició en llengua catalana, Janés ressuscità la Biblioteca de la Rosa dels Vents. El 1947 segell donà sortida a *Terres de l'Ebre* de Sebastián Juan Arbó; *Laura a la ciutat dels sants* i *El somriure dels sants* de Miquel Llor i *Història d'un gos* de Jeroni de Moragues, però aquestes publicacions no van tenir gaire èxit comercial (Mengual, 2013: 278). També va publicar en català, el mateix any, *Tino Costa* de Juan Arbó i *La poesia catalana. Antologia històrica. Els contemporanis*, que aplegava poemes de Jacint Verdaguer, Joan Maragall, Josep Carner, Josep Maria López-Picó i Josep Maria de Sagarra, entre d'altres (Mengual, 2013: 279).

⁷⁶ Catàleg d'hivern de 1958-1959 de l'editorial Josep Janés.

Més endavant i fora de les edicions de la Rosa dels Vents, Janés va publicar una reedició de *La meva vida en el llac* (1949), del seu amic Miquel Planas i Bach i *Sis o set sirenes* (1951), de Màrius Gifreda. Però d'entre totes les edicions catalanes de Janés, la més rellevant va ser la d'*Homenatge a Carles Riba en complir seixanta anys: poesia, assaig, traduccions clàssiques* (1954), editada per una comissió de col·laboradors formada per Fèlix Capella, Jordi Carbonell, Jordi Cots, Francesc Faus, J.V. Foix, Rosa Leveroni, Palau i Fabre, Jordi Sarsanedas, Joan Triadú i el mateix Janés (Mengual, 2013: 281). Janés també va imprimir literatura espanyola. Ha destacat pel fet d'haver estat el primer editor d'Antonio Buero Vallejo, Francisco Candel i Antonio Rabinad.⁷⁷ A banda d'aquests autors, també va publicar escriptors de la categoria de Pío Baroja, Ramón Gómez de la Serna, Francisco de Cossío i Antonio José Cela. L'activitat del negoci editorial de Josep Janés es va veure interrompuda l'any 1959, a causa de la mort sobtada de l'editor amb quaranta-sis anys, a causa d'un accident de cotxe (Mengual, 2013: 376). El mateix any, l'amic i col·lega de Janés, Germán Plaza, adquirí el seu fons editorial i reconvertí el seu segell en Plaza & Janés (Llanas, 2006: 220).

Atès que no s'han conservat epístoles o altres fonts documentals de l'editorial Josep Janés, no ha estat possible trobar evidències que desvelin els motius pels quals l'editor va publicar Colette durant la represa de la seva activitat editorial, després de la Guerra Civil. Així i tot, Jacqueline Hurlley proporciona dues possibles pistes que, si bé no resolen l'enigma, ajuden a comprendre la seva inclinació per l'autora. En primer lloc, l'acadèmica assenyala que després de la guerra, Janés es proposà donar continuïtat a un projecte iniciat abans del conflicte, que va consistir a editar versions d'autores i autors que havien aparegut a *D'Ací i d'Allà*, d'on constatem que Colette era coneguda, arran de les tres narracions breus traduïdes al català que hi van aparèixer, entre 1931 i 1936.

En segon lloc, Hurlley afirma que la vinculació de Janés amb el grup d'intel·lectuals madrilenys que col·laboraven a la *Revista de Occidente* (1923), dirigida per José Ortega y Gasset i adreçada, segons l'eslògan de la revista, a "personas que se complacen en una gozosa y serena contemplación de las ideas y del

⁷⁷ Vegeu: Josep Mengual (2015b) "Semblanza de Josep Janés i Olivé (L'Hospitalet del Llobregat, 1913- Vilafranca del Penedès, 1959)". Dins: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editoriales y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI-RED*. (En línia): <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/josep-janes-i-olive-lhospitalet-del-llobregat-1913-vilafranca-del-penedes-1959-semblanza/>> (Consultat: 13/02/2020).

arte" (Hurtley, 1986: 257), va esdevenir una font de nous descobriments que després va incorporar en el seu catàleg. L'acadèmica cita, a tall d'exemple, els autors i autores, G. B. Shaw; Joseph Conrad, Virginia Woolf, James Joyce, D.H. Lawrence, Katherine Mansfield i Aldous Huxley, tots apareguts a la *Revista de Occidente* i editats per Janés (Hurtley, 1986: 257). És força probable que Colette fos també un d'aquests descobriments. Sobretot pel fet que el prestigiós escriptor i periodista, Corpus Barga, tiet del traductor de *Sido*, Julio Gómez de la Serna, havia publicat una ressenya molt positiva de Colette a *La Revista Occidente* el 1935 (1935: 123-124).

Sigui com vulgui, Josep Janés s'inclinà per l'obra colettiana. Així ho corrobora el fet que el febrer de 1956 va iniciar els tràmits amb la censura per obtenir el permís de publicació de dotze obres de l'autora traduïdes al castellà que havien d'integrar una edició d'obres completes de l'autora. Analitzarem l'expedient d'aquest projecte editorial en el següent capítol.

2.2.3 Julio Gómez de la Serna, el traductor

Ara com ara, no hi ha constància d'estudis sobre la vida de Julio Gómez de la Serna Puig (1895 – 1983), traductor al castellà de l'edició de *Sido* que Josep Janés va publicar l'any 1942.⁷⁸ Tanmateix, se sap que va ser fill d'advocat i germà menor de l'escriptor madrileny, Ramón Gómez de la Serna. També se sap que va ser un traductor prolífic. Va girar gairebé cent obres directament del francès al castellà entre 1956 i 1983 (Verdegall, 2013: 505), principalment prosa, assaig i teatre. La majoria van ser obres d'autors clàssics de la cultura francesa com ara, Molière, les obres completes del qual traslladà al castellà, o François-René de Chateaubriand. Però abans de 1956 ja havia traduït obres d'altres autors francesos de prestigi com ara, *La Fanfarlo* (1943), de Charles Baudelaire; *Cantos de Maldoror* (1921), de Comte de Lautréamont; *Corydon* (1929), d'André Guide; *Nueva York* (1930), *Campeones del mundo* (1931), *El flagelante de Sevilla* (1951) i *El hombre acosado* (1952), de Paul Morand; o *Infancia terrible* (1930) i *Opio: Diario de una desintoxicación* (1931), de Jean Cocteau.

⁷⁸ Aquesta tesi no es proposa relatar les circumstàncies vitals i personals dels traductors i traductores de Colette a Catalunya, sinó destacar les seves afinitats literàries, i les seves motivacions polítiques, econòmiques i ideològiques, amb l'objectiu d'analitzar adequadament la recepció de l'autora.

També va girar al castellà obres d'autors anglosaxons de la categoria i notorietat d'Edgar Allan Poe, entre les quals, *Narraciones completas* (1951); *Fantasías humorísticas* (1951); *Cuentos fantásticos* (1956) o *El escarabajo de oro* (1956); així com nombroses obres d'Oscar Wilde: *El retrato de Dorian Gray* (1918), *El crimen de Lord Arturo Saville* (1918), *Intenciones* (1919), *El ruiseñor y la rosa* (1943), *Poemas en prosa* (1943), *Cuentos* (1943), *Obras Completas* (1943), *Teatro* (1945), *Un marido ideal*, *El abanico de Lady Windemere* (1946) o *Una tragedia florentina* (1948). També traduí obres de Maurice Baring —*Dafne Adeane*, 1941— i de Georges Simenon —*Una confidencia de Maigret*, 1962—, *El presidente*, 1962 i *Una vida nueva*, 1964—. Del portugués traduí obres d'Eça de Queirós com *El misterio de la carretera de Cintra* (1946); *La ilustre casa de Ramírez* (1951); *La ciudad y las sierras* (1955) i les *Obras Completas* (1964). També porta al castellà obres de l'italià, Gabriele D'Annunzio, —*Quizás si, quizás no: novela de aviación*, 1930—, i de l'alemany, Max Scheler, —*El saber i la cultura*, 1926—. Amb tot, la gran quantitat d'obres esmentades no és més que una petita mostra de la ingent labor de traducció que va dur a terme Julio Gómez de la Serna.

El torsimany traduïa al castellà directament del francès, l'anglès i el portugués. Desconeixem si procedia de la mateixa manera amb l'italià i l'alemany o si emprava una altra llengua com a pont. Pel que fa al procés de traducció, s'inclinava per la fidelitat i la literalitat respecte al text d'origen. Així ho deixava constar en l'estudi preliminar que va dedicar a la seva traducció de les *Obras Completas* d'Oscar Wilde. L'autor afirmava en el llibre que "Las traducciones son las literaturas de los ecos" i que "He procurado que el eco castellano de mis traducciones interpretativas no haya alterado en demasía la voz escrita de Wilde..." (Gómez de la Serna, 1943 [1967]: 10); o en el prefaci dedicat a la traducció de les *Obras Completas* de Molière, en el qual justificà la decisió de traduir en prosa en comptes d'en vers perquè així "será, en cambio más verdadero y fiel el trasplante de su dibujo, de su contorno, de la bella literalidad (en el mejor sentido de la palabra) original" (Gómez de la Serna, 1961: 67). En definitiva, el torsimany no traduïa sinó que trasplantava "como un jardinero humilde y atento, las rosas multicolores del cuadro molieresco al vasto y fértil terreno castellano" (1961: 9).

El traductor, Aldo Pellegrini, confirma la tendència cap a la fidelitat del traductor. Afirmar que la seva versió de *Los cantos de Maldoror* (1921) de Lautréamont "es tan excesivamente literal que hasta los modismos están vertidos

palabra por palabra" (Pellegrini a Mallart Brussosa: 2009: 8). Gómez de la Serna també era partidari d'emprar, amb moderació, notes a peu de pàgina i comentaris per aclarir al públic lector alguns substantius i expressions en desús que apareixien en textos com les *Obras Completas* de Molière.

Hem consultat el nom del traductor en dos dels diccionaris especialitzats més rellevants de l'Estat. Julio Gómez de la Serna no apareix citat en el *Diccionario de traductores*, d'Esther Benítez (1992). Per contra, sí que apareix en el *Diccionario histórico de la traducción en España* (2009), de Francisco Lafarga i Luis Pegenaute. Miguel Ángel Vega (2004) dedica al torsimany unes línies dins de l'apartat de "Grandes traductores o las necrológicas" (2004: 572-75) de la Guerra Civil i la dictadura. L'acadèmic afirma que Julio Gómez de la Serna va ser "posiblemente el intelectual contemporáneo de perfil traductor más neto" (Vega, 2004: 573) i que més d'un centenar de les seves traduccions tenen una llarga vigència pòstuma (Vega, 2004: 574). Luis Pegenaute, per la seva part, assevera que entre 1918 i 1920 va publicar diverses traduccions prologades pel seu germà, Ramon Gómez de la Serna, entre les quals, *El retrato de Dorian Gray* (1918), *El crimen de Lord Arturo Saville* (1919) i *Intenciones* (1919), d'Oscar Wilde (Pegenaute, 2004: 453). Com s'ha esmentat anteriorment, una d'aquestes traduccions va ser precisament *Querido*, una novel·la de Colette, publicada per l'editorial Biblioteca Nueva, l'any 1924.

Julio Gómez de la Serna va traduir *Sido* al castellà per primera vegada, sis anys després de la publicació de *Querido*. L'editorial Imprenta de Galo Sáez va encarregar-se'n de l'edició. Si bé no hi ha constància de documents que continguin informació sobre el projecte de publicació d'aquesta obra, se sap que el torsimany va traduir almenys quatre obres més per a l'editorial Imprenta Galo Sáez, al voltant dels anys trenta. Aquestes són *Las confesiones de Dan Vack* (1930), de Blaise Cendrars; *Infancia terrible* (1930), de Jean Cocteau; *La linterna sorda* (1931), de Jules Renard i *Una mujer en su ventana* (1931), de Pierre Drieu La Rochelle.

Tampoc hem trobat evidències que indiquin una inclinació particular del traductor per Colette. En l'exemplar de *Sido*, corresponent a la versió editada per Josep Janés no hi ha constància de notes a peu de pàgina o altres paratextos que visibilitzin la intervenció de Julio Gómez de la Serna en l'obra de Colette. Tanmateix, el fet que un traductor de la seva categoria traduí tres títols de l'autora en un període de set anys, ens du a conjecturar que Julio Gómez de la Serna compartia l'admiració del seu germà, Ramon Gómez de la Serna, i del seu tiet, Corpus Barga, cap a l'autora.

Amb tot, no descartem que les traduccions de Colette elaborades en els anys vint i a principis dels trenta, li resultessin econòmicament rendibles.

2.2.4 La censura de *Sido*

El dia 15 de setembre de 1942 Josep Janés va sol·licitar la deguda autorització per editar el llibre, en un volum de 180 pàgines i en un tiratge de 3.000 exemplars. La censura no només el va autoritzar el 8 d'octubre del mateix any sense entrebancs, sinó que, a més a més, el censor, Hernández-Rubio, va elogiar l'obra generosament i va opinar que els retrats que componen el text "Están muy bien vistos y descritos con soltura y esa gracia tan peculiar de la buena literatura francesa contemporánea".⁷⁹

Cal assenyalar, però, que *Sido* és una obra de records d'infantesa, caracteritzada per la innocència i la visió prístina del món d'una nena. L'aparença innòcua del llibre, malgrat que no assegurava el vistiplau de la censura, podria haver afavorit el plàcet.

2.2.5 La recepció de *Sido*

Sido es va imprimir en un volum de 16 x 12 i enquadernació de cartoné al taller de Joan Sallent de Sabadell. La coberta del llibre va ser elaborada per Enric Cluselles i el frontispici va ser pintat a mà per Mauricio de la Torre Javea. La portada reuneix la presentació acurada i atractiva que caracteritzaren els llibres de "Cristal". Al centre apareix un gravat en relleu d'una font de la qual brolla un doll d'aigua. Al voltant apareix esbossada la gespa sobre la qual s'erigeix una casa, a prop de la vegetació. El nom de Colette apareix a sota del dibuix, en majúscules, i més avall el títol de l'obra, en una tipografia més gran.

Com que inicialment "Cristal" va ser originalment una col·lecció independent, és a dir, que no estava vinculada a cap segell editorial, el llibre només es relaciona amb el nom de Josep Janés perquè l'editor apareix en els crèdits editorials com a director literari. Aquesta traducció de *Sido* va ser reeditada els anys 1957, 1961 i 1966 a l'empara de la col·lecció de butxaca "Libros Plaza", sota el segell d'Ediciones G.P de l'editor Carlos Plaza. Pel que fa a la recepció de l'obra a la premsa catalana, no hem trobat ressenyes o articles que es fessin ressò de la publicació.

⁷⁹ AGA 21/07003, expedient 5-874.

2.3 LA CASA DE CLAUDINA (1943):

UNA EDICIÓ EXQUISIDA

2.3.1 *La maison de Claudine* (1922), l'obra d'origen

Entonces vi a mi madre apretar con las manos abiertas sus propios flancos y retorcerse sobre sí misma y golpear la tierra con los pies y comenzar a ayudar, a repetir, con un gemido sordo, con la oscilación de su cuerpo atormentado y el lazo de sus brazos inútiles, con todo su dolor y su fuerza maternas, el dolor y la fuerza de la hija ingrata que, lejos de ella, daba a luz un hijo.

Colette (1943: 109)

L'any 1943 l'editorial barcelonina Ediciones Mediterráneas publicà *La casa de Claudina*, la primera traducció al castellà de *La maison de Claudine* (1922), de Colette, signada per l'escriptora i traductora, María Luz Morales. *La maison de Claudine* (1922) s'ha considerat la primera entrega d'una "trilogie maternel" (Brunet, 2004: 8) que continuà amb *La naissance du jour* (1928) i finalitzà amb *Sido* (1930) (Brunet, 2004: 8; Kristeva, 2004: 139; Rico, 2008, 2; Freadman, 2009: 33). L'obra conté trenta-quatre capítols breus que poden llegir-se de manera independent, com si cadascun d'ells constituís un conte individual. Colette hi ordeix històries al voltant d'un petit paradís: la seva casa d'infància al poble borgonyó de Saint-Sauveur en Puisaye.

A *La maison de Claudine* Sido tornava a ser el personatge central: onze de trenta històries recollides a l'obra giren al voltant de la seva figura i sis contenen el seu nom en el títol: "Ma mère et les livres", "Ma mère et les bêtes", "Ma mère et le curé", "Ma mère et la morale", "Ma mère et la maladie" i "Ma mère et le fruit défendu". A banda de les històries protagonitzades per Sido, el llibre inclou evocacions tendres sobre animals, jocs d'infància entre amigues o germans i, per últim, escenes en les quals Minnet-Chéri, l'alter ego de Colette en el llibre, és una dona adulta i ha pres el lloc de la seva mare com a matriarca d'una casa habitada per la seva pròpia filla i els seus dos fillastres.

La maison de Claudine s'ha considerat una rememoració del vincle amb la mare (Rico, 2008: 2), un vincle que la biògrafa, Julia Kristeva, llegeix des del vessant psicoanalític, com un acostament no censurat amb cos matern, vinculat a la casa d'infància:

That enchanted space rapidly turns out to be a mother who stirs her daughter's sensuality. The now totally inhibited pleasure of close bodily contact between mother and daughter replaces the lyrical landscapes of the previous collections or, rather, confers an intimate meaning on them, charges them with an incestual erotics. (Kristeva, 2004: 135-6).

El llibre *La maison de Claudine* va publicar-se l'any 1922 sota el segell editorial de Ferenczi. Colette va començar la redacció dels capítols l'agost de 1921, mentre estiuejava a la Bretanya francesa. Segons va deixar constar en una entrevista atorgada al novel·lista, Martin du Gard, aquell mateix estiu, inicià l'obra amb el desig de descobrir la seva autèntica infantesa i després, la seva mare (Thurman, 2000 [2006]: 426). Des del moment de la seva publicació, la premsa francesa va desfer-se en elogis. En un article publicat a *Le Radical* un redactor o redactora que signava amb el nom de Remon afirmà que *La maison de Claudine* era:

Un livre parfait de simplicité, d'aisance, d'une justesse de pensée et de sentiment, d'une langue si coulante, si alerte, si savoureuse, à la fois si sensible et si heureusement ordonnée qu'il vous fait prendre tout de suite, envers et contre tous, parti pour la langue de Voltaire et de nos meilleurs conteurs. (Remon, 1922: 2)

Des del diari *Comoedia*, es va afirmar que "L'auteur de *La maison de Claudine*, est un poète d'une exquisite sensibilité ressentant une foule de jolies impressions et les traduisant avec son coeur". (P.N., 1923: 4). Cinc anys després de la publicació de l'obra encara es recordava l'estil sensual de la narració:

Les phrases se touchent, se palpent, embaument leurs odeurs respectives, se colorent comme des fruits et rient vers nos lèvres comme des boucles. On les entend bruire, se plaindre, jouer, palpiter en ailes d'oiseaux, tomber en feuilles mortes. C'est la vie. Je connais mieux le jardin mouillé de Claudine que les vergers de mon enfance. (Etiveaud, 1928: 157)

La maison de Claudine ha donat lloc a treballs diversos, com ara un estudi sobre la relació de la protagonista amb els llibres, considerats objectes fonamentals de l'existència de l'autora (Cummins, 1996; Rico, 2008), una anàlisi literària de la representació del menjar vinculat al plaer (Joudrain, 1982), així com també un treball analític sobre l'expressió del silenci en diferents escenes representades en la narració (Slawy-Sutton, 1990).

2.3.2 Ediciones Mediterráneas, l'editorial

Ara com ara, no es disposa d'una informació àmplia sobre l'editorial Ediciones Mediterráneas. S'ha consultat el seu nom, sense èxit, en la base de dades de la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI-RED*, en els manuals de referència sobre la història de l'edició a Catalunya, de Manel Llanas (2006, 2007a) i en l'inventari d'edició de traduccions literàries a Catalunya entre 1923 i 1930, de Jordi Chumillas (2014). Així i tot, s'ha pogut construir part del projecte editorial gràcies a la informació disponible al *Recull de catàlegs de llibreries i de llibreters de vell de Catalunya editats entre 1940 a 1975* custodiat a la Biblioteca de Catalunya.⁸⁰

Ediciones Mediterráneas va ser un projecte editorial escomès pels fundadors de la Librería Mediterránea, Margarida Gabarró i Antoni Vancells. Un catàleg sense data de la llibreria que es conserva en el *Recull de catàlegs de llibreries i de llibreters de vell de Catalunya editats entre 1940 a 1975* indica que els llibreters es proposaren comercialitzar un bon nombre de llibres traduïts al castellà, especialment novel·les d'autors clàssics universals com Honoré de Balzac, Fiodor Dostoievski i Charles Dickens.

L'any 1940 iniciaren el seu projecte editorial amb la traducció *Diario* (1940), de Katherine Mansfield, en versió d'Ester d'Andreis. L'esmentada publicació va precedir unes poques versions en castellà d'autores i autors de diferents èpoques i estils, amb una notable presència de les obres d'autoria femenina. És el cas de *Sonetos del Portugués* (1941) d'Elizabeth Barrett Browning, en traducció d'Ester de Andreis; *Éramos siete hermanas* (1942) de Karin Michaelis, traduïda per Carles Soldevila; *La casa de las muñecas* (1944) de Katherine Mansfield, en versió d'Ester de Andreis i una recopilació de proses de Caterina Albert titulades *Retablo* (1944). Altres traduccions editades per Ediciones Mediterráneas van ser *Leyendas de la Virgen* (1942) de Jérôme i Jean Tharaud i *Las florecillas de San Francisco* (1946) de Sant Francesc d'Assís, totes dues traduïdes per Marià Manent. Excepcionalment, els impulsors d'Ediciones Mediterráneas publicaren alguns originals, entre els quals, *Tristán: Un amor de Ricardo Wagner* (1943) de José Palau, *Prímula* (1943) d'Ester de Andreis i *Aventuras de un aviador* (1943) de Carles Soldevila.

⁸⁰ Vegeu: *Recull de catàlegs de llibreries i de llibreters de vell de Catalunya editats entre 1940 a 1975*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya.

Segons una epístola entre els escriptors i traductors, Carles Riba i Marià Manent,⁸¹ els editors van proposar a Riba la traducció de la novel·la *Beauchamp's Career* (1875), de George Meredith. Marià Manent, que havia traslladat al castellà per a l'editorial els dos títols referits anteriorment, va ser-ne el missatger. Amb tot, Riba, que en aquell moment es trobava acollit al sanatori de Puig d'Olena, a Sant Quirze Safaja, per refer-se a la tornada de l'exili, va declinar amablement la proposta a pesar que Manent li assegurava que l'editorial era solvent i estava disposada a fer el pagament mensual del preu convingut. Sembla que Ediciones Mediterráneas tingué una segona iniciativa avortada. En aquest cas, es tractava d'un recull de proses humorístiques de Ramon Raventós, que la revista catalana *Ressorgiment* (1916-1972), elaborada des de Buenos Aires, anuncià com a futur projecte de l'editorial ("Informacions de Catalunya", 1950: 6582), però del qual no hem localitzat cap exemplar.

L'editorial Ediciones Mediterráneas va destacar per les edicions precioses, luxoses i delicadament il·lustrades per artistes de prestigi ("Secreto a voces", 1940: 11; E. N., 1941: 10-11; Teixidor, 1943: 10). Aquest fet és coherent amb la vocació artística que caracteritzà la Librería Mediterránea. L'establiment esdevingué una de les vint-i-tres sales d'exposició establertes a Barcelona a principis de la dècada dels anys quaranta (J.T., 1941: 11). La llibreria s'ubicà al 403 de l'antiga Avinguda General Franco de Barcelona. Entre l'any 1940 i l'any 1947, acollí nombroses exposicions d'art. Algunes van ser ressenyades pel periodista i dibuixant, José María Junoy, en el setmanari *Destino* (1940a: 9, 1940b: 9, 1940c: 11, 1940d: 11, 1940e: 11, 1940f: 11, 1941a: 11, 1941b: 11, 1941c: 11, 1941d: 13, 1941e: 11). Segons els articles i anuncis sobre les exposicions apareguts a *Destino*, van exposar a la Librería, durant gairebé una dècada, almenys una trentena de pintores, pintors, dibuixants, aquarel·listes, retratistes, il·lustradores, miniaturistes i fotògrafs.⁸² Una de les artistes ressenyades fou

⁸¹ Publicada per Jaume Medina, sense notes, conjuntament amb les cartes 1017, 1019, 1020 i 1026, a "Correspondència entre Carles Riba i Marià Manent", *Serra d'Or*, núm. 607-608 (juliol-agost 2010), p. 58. (En línia): <https://www.iec.cat/carles-riba/carta.asp?num_carta=1015>. (Consultat: 12/05/2019).

⁸² En els articles esmentats s'hi consignen els següents artistes: Juan Colom, J. Oena, Juan Costa, Alfredo Opisso, Núria Llimona, Francisco Serra, Mariano Espinal, Junceda, Olga Sacharoff, Josep Batlle Campderros, Raquel Aliseris, Juan Tobella, Matías Ballester, A. Ollé, Jacinto Olivé, Manolo Hugué, Planells, Lloveras, Mercedes Llimona, Juan Vancells, Louise Chimot, Jacinto Morera, María Fraser, Elvira Elías, Jaime Pla, Olivé Busquets, Emilio Fábregas, J. Martínez Romero, Marsans, Elisabeth von Rathlef de Muller i Eusebio Díaz Costa.

precisament Olga Sacharoff (Junoy, 1941c: 11), que l'any 1943 il·lustrà el llibre de *La Casa de Claudina* de Colette, editat per Ediciones Mediterráneas.

2.3.3 María Luz Morales, la traductora

María Luz Morales, traductora de *La casa de Claudina* (1943), ha passat a la història pel fet d'haver estat una pionera del periodisme cultural (Salgado de Dios i Lázaro, 2019: 122) i la primera directora d'un periòdic de gran tiratge en tot l'Estat espanyol (Roqueta, 2016: 51; Julio, 2017: 59, 2018: 672, 2021: 172). I, encara avui dia, més de vuitanta anys després del seu nomenament com a directora de *La Vanguardia*, continua essent l'única dona que ha estat al capdavant del rotatiu barceloní. A aquests mèrits destacables se suma la labor "calidoscòpica", en paraules de Teresa Julio (2017: 56), d'una agent cultural de primer nivell (Servén Díez, 2012a: 15) que engloba la redacció d'articles periodístics, la crítica teatral i cinematogràfica, la traducció i adaptació de textos autòctons i forans, la promoció de la literatura infantil, les tasques editorials i la producció de novel·les, contes infantils, assajos i llibres biogràfics.

Tot i la inqüestionable aportació de Morales al món de la cultura, nombroses investigacions manifesten l'escassetat d'estudis sobre el pensament i el treball de María Luz Morales (Hurtado Díez, 2006 [2017]: 46; Doespiritusanto Gallego i González Fernández, 2012: 280; Servén Díez, 2012b: 1065; Salgado de Dios i Lázaro, 2019: 122). Altres, centrades concretament en la faceta traductora de Morales, han aportat noves vies d'investigació que s'estan explorant actualment (Julio, 2017: 64-66).

2.3.3.1 Esbós biobibliogràfic

En l'actualitat, no se sap amb certesa la data de naixement de María Luz Morales. Les dades enregistrades en els documents oficials són incoherents: si bé a la partida de defunció consta el 23 d'abril de 1890 (Julio, 2017: 56, 2021: 171), en el seu DNI apareix el 23 d'abril de 1898 (Salgado de Dios i Lázaro, 2019: 123). Sí que hi ha un consens, en canvi, en el fet que va néixer en el si d'una família benestant instal·lada a La Corunya, i que des de ben petita va emigrar, primer a Andalusia i després a Barcelona, on va passar la major part de la seva vida. Va educar-se a l'Institut de Cultura Popular per a la Dona, un centre educatiu orientat a formar i promoure les dones, i posteriorment estudià filosofia i lletres (Julio, 2017: 57).

Va iniciar la seva trajectòria professional en el món del periodisme. De la mateixa manera que altres dones "modernes" de la seva època com Carmen Burgos —àlies *Colombine*— i Isabel Oyarzábal Smith, va obrir-se pas en aquest sector per mitjà d'articles sobre moda, consells domèstics i recomanacions de salut, dirigides a dones de classe benestant (Servén Díez, 2012b: 1067). Primer, des de la revista barcelonina *El Hogar y la Moda* (1909-1987) a la qual va incorporar-se el 1920, després de guanyar un concurs convocat per la mateixa publicació (Julio, 2017: 57; Salgado de Dios i Lázaro, 2019: 123), i de la qual va acabar sent-ne la directora l'any 1923 (Servén Díez, 2012b: 1066).

L'estiu de 1921 va debutar com a col·laboradora literària a *La Vanguardia*. Allà escrigué sobretot articles sobre teatre, educació i literatura adreçats a un públic femení (Salgado de Dios i Lázaro, 2019: 125). Començà el dia 5 de juliol amb una peça titulada "Las hadas vuelven" (Morales: 1921a: 10), en què denunciava l'escassa producció de teatre infantil a l'Estat espanyol que, segons Morales "tropieza todavía con tantos obstáculos, con tanta frialdad, con tanta incomprensión..." (Morales, 1921a: 10). Cal assenyalar que bona part d'aquests textos van aparèixer publicats en les primeres planes no comercials del periòdic que incorporaven els articles signats per personalitats rellevants del periodisme (Salgado de Dios i Lázaro, 2019: 126).

L'any 1924 s'incorporà com a crítica de cinema a la secció "Vida Cinematográfica" de *La Vanguardia*. Esdevingué aleshores una de les poques dones que exercien l'ofici de manera professionalitzada, és a dir, amb una "dedicació habitual [...], la vinculació amb un o més periòdics i la percepció de retribució econòmica pels seus escrits" (Altés, 1999: 17-18). La mateixa Morales va manifestar-se conscient de la seva posició privilegiada en una entrevista atorgada al rotatiu barceloní l'any 1971: "En mi época había escritoras, pero no periodistas, en el sentido activo de la palabra. Las mujeres escribían en los periódicos, en las revistas, pero no participaban en las tareas de un periódico como se hace hoy día" (a Balaguer, 1971: 16).

A la secció "Vida Cinematográfica" comentà setmanalment les estrenes de cinema fins a l'any 1933 (Salgado de Dios i Lázaro, 2019: 125). Signà els articles amb el pseudònim de *Felipe Centeno*, possiblement per evitar les pressions de les empreses cinematogràfiques (Julio, 2017: 57) o, segons afirma l'autora, per tal de no vincular el seu nom amb una labor que aleshores era, en les seves paraules, "algo sin importancia, como muy poca cosa" (Morales a Balaguer, 1971: 35). Posteriorment, el

rotatiu barceloní va encarregar-li la crítica teatral, una labor que tenia més prestigi i a la qual la periodista va dedicar-se de bon grat al llarg de la seva vida. Amb tot, va ser gràcies als articles publicats a la secció "Vida cinematogràfica", que la companyia Paramount Pictures sol·licità els seus serveis com a assessora literària i traductora dels films que distribuïen. Allà escrigué, traduí i adaptà diàlegs de pel·lícules a la fonètica del castellà (Rodrigo, 1966 [2002]: 212).⁸³

Un cop dotada del prestigi que li conferia la seva trajectòria professional, la ploma de María Luz Morales va ser requerida pel prestigiós diari madrileny *El Sol*, l'any 1926. El periòdic li encarregà una columna setmanal del suplement dominical titulada "La Mujer, el Niño y el Hogar" que versava sobre literatura infantil, literatura d'autoria femenina, cinema i moda (Doespiritusanto i González Fernández, 2012: 279). El fet que la publicació anunciés la columna al costat d'altres signatures solvents del moment, entre els quals, José Ortega y Gasset o Ramiro de Maetzu (Servén Díez, 2012a: 4) indica l'augment de prestigi de la periodista. Morales descrigué la seva columna com una:

[...] charla amiga, de las cosas que a las mujeres interesan: del hogar, del niño, de la casa, del ambiente doméstico, de hijos. Y también, ¿por qué no?, de trapos, de modas, de afeites, de gratas y consoladoras frivolidades... Y también en cuanto la fuerza y la voz de quien ha de hablar a ello alcancen, de los eternos temas humanos que por igual a hombres y mujeres importan: la belleza, el trabajo, la cultura, el arte, la naturaleza, el dolor, la caridad. (a Servén Díez, 2012a: 5)

Segons Carmen Servén Díez, "La Mujer, el Niño y el Hogar" es diferencià de les seccions femenines que publicaven altres mitjans, pel fet que, a banda dels textos sobre les tradicionals qüestions domèstiques o moda, Morales hi publicà articles sobre literatura a través dels quals va procurar "mejorar la formación e información de las mujeres" (Servén Díez, 2012b: 1068), així com familiaritzar les lectores amb autors i personatges femenins de la literatura hispànica i catalana. Per exemple, l'autora va dedicar articles sencers a escriptores com Alfonsina Storni, *Victor Català*, María Teresa León o Emilia Pardo Bazán (Servén Díez, 2012b: 1071). Però també va dedicar-se intensament a la promoció i divulgació de la lectura infantil: va escriure

⁸³ Amparo Hurtado Díaz atribueix a Morales el mèrit d'haver estat una de les primeres persones a traduir diàlegs pel cinema sonor (2006 [2017]: 47).

articles sobre autors i autores del gènere, va recomanar-ne lectures i va encoratjar les mares a dur la seva canalla a les biblioteques infantils per inculcar-los el plaer de la lectura. Alguns d'aquests articles van ser aplegats en el llibret *Libros, mujeres y niños* (1928) publicat per la Cambra Oficial del Llibre de Barcelona com a recordatori de la III Fiesta del Libro de Barcelona.

La Guerra Civil va significar un canvi dràstic en la trajectòria professional de Morales. Un cop iniciat el conflicte, *La Vanguardia* va passar a mans d'un Comitè Obrer integrat per representants de la redacció, els tallers i l'administració que pertanyien a la CNT i a la UGT. Agustí Calvet —àlies *Gaziel*—, que dirigia el rotatiu en aquell moment, va haver d'exiliar-se i Morales va ocupar el seu lloc des de juliol de 1936 fins al febrer de 1937, per designi del comitè (Rodrigo, 1996 [2002]: 208).

Per bé que només va ocupar el càrrec durant uns pocs mesos, Morales hagué de fer front a greus represàlies. En acabar la guerra, va ser encarcerada en un convent de Sarrià habilitat temporalment com a presó per a dones i el règim va aplicar-li dues mesures que obstaculitzaven el seu exercici professional: d'una banda, va negar-li la inscripció en el nou Registre Oficial de Periodistes; i, de l'altra, va vetar la seva signatura en les adaptacions i obres de creació, a través de la censura franquista. En aquest sentit, Teresa Julio documenta casos concrets en què els censors es pronunciaren favorables a l'autorització de l'obra a condició que no aparegués el nom de l'autora (Julio, 2017: 61, 2018: 677 i 680).

Malgrat això, Morales va continuar exercint com a autora i traductora sota pseudònims, de manera anònima o signant amb les inicials MLM (Julio, 2017: 61) fins a l'any 1948, un cop recuperat el dret a exercir de periodista. A partir d'aquell moment, publicà articles literaris, cròniques i articles de cultura, teatre i moda, signades amb el seu nom al *Diario de Barcelona* (Altés, 1999: 19), un periòdic amb el qual col·laborar fins a la fi dels seus dies. Els textos que elaborà per al *Diario de Barcelona* li valgueren el Premi Nacional de Teatre al millor treball periodístic, l'any 1962. A banda d'aquest reconeixement, la labor periodística de Morales va ser guardonada amb els premis Eugeni d'Ors de l'Associació de la Premsa (1970) i el Ciutat de Barcelona (1972).

L'escriptora compaginà el periodisme amb altres vessants professionals. A banda de l'adaptació i la traducció, de les quals parlarem més endavant, Morales va desenvolupar tasques en el sector editorial, va publicar llibres de producció pròpia i va participar activament del teixit social i cultural de Barcelona. Pel que fa al vessant

editorial, la periodista podria haver fundat l'editorial Surco l'any 1941, segons una hipòtesi plantejada per Teresa Julio (Julio, 2017: 63). La investigadora sosté que, tot i que el negoci figura a nom del seu cosí, Federico Ramírez Morales, hi ha indicis que suggereixen que Morales fou la vertadera fundadora i que segurament, Morales no volgué vincular el seu nom amb el segell perquè encara estava vetada pel règim quan el van establir (Julio, 2017: 63). Més enllà de les labors desenvolupades per a Surco, l'escriptora va encarregar-se de la direcció d'enciclopèdies per a l'editorial Salvat: *Universitas* (1943); *La Moda. El traje y las costumbres en la primera mitad del siglo XX* (1947) i *Historia ilustrada del séptimo arte* (1950).

Paral·lelament a la seva labor periodística i editorial, Morales va escriure nombrosos volums de gèneres diversos. En consignem alguns dels que han tingut més de ressò en els estudis sobre Morales (Rodrigo, 1996 [2002]; Servén Díez, 2012a: 8; Roqueta, 2016: 52; Julio, 2017: 61; Salgado de Dios i Lázaro, 2019: 124): els llibres d'història *Historia de la Moda* (1947); *El cine. Historia ilustrada del Séptimo Arte* (1950) o *Historia de Polonia, de los orígenes al momento actual* (1963);⁸⁴ els llibres de semblances com *Las románticas* (1930), basat en dones excepcionals o *Siluetas ejemplares* (1935), sobre personalitats destacades del món de la música, l'artesanía, la literatura, l'educació i la tècnica, o *Alguien a quien conocí* (1973), en què aplega converses que tingué amb personalitats literàries i científiques com Marie Curie, Gabriela Mistral, Víctor Català, Keyserling, Paul Valéry, André Malraux i Gabriel García Lorca. També cultivà l'assaig en llibres com *Tres historias de amor de la Revolución Francesa* (1942) i *Algunas mujeres* (1932); publicà l'antologia *Libro de oro de la poesía en lengua castellana (España y América)* (1970), així com la novel·la *Balcón al Atlántico* (1955), basada en les memòries de la seva Corunya natal; l'antologia de relats de guerra *Historias del décimo círculo* (1962); o els contes infantils *Marcialín el novelero* (1930), *Mari-Sol en su jardín* (1944) i *Rosalinda en la ventana* (1954).

Altrament, la periodista va actuar com a agent cultural amb la seva participació en nombrosos cursets i conferències per mitjà de les quals divulgà literatura, teatre, i moda (Rodrigo, 1996 [2002]: 216), celebrades a la Universitat de Barcelona, l'Ateneu Barcelonès, el Lyceum Club de Barcelona o el Sindicato Profesional de Periodistas, entre altres institucions. També va participar activament en agrupacions, iniciatives

⁸⁴ Morales signà l'obra amb el pseudònim de *Luzscienski*. Ella constava al llibre com a autora de la traducció.

socials i juntes directives, motivada per la "solidaridad con otras mujeres en una propuesta que tenía elementos de defensa común y de ayuda mutua" (Salgado de Dios i Lázaro, 2019: 133). Per exemple, abans de la guerra va estar vinculada a un cercle de dones modernes, generalment docents o escriptors de classe benestant que sovintejaven el Lyceum Club i la Residencia de Señoritas de Madrid, el Club Femení d'Esports de Barcelona o el Lyceum Club de Barcelona, que fundà conjuntament amb la periodista, Aurora Bertrana (Julio, 2017: 58). També va presidir la Residència Internacional de Senyorettes Estudiants de Barcelona des de la seva fundació l'any 1931 fins al 1936. Aquest va ser centre similar al de la Residencia de Señoritas de Madrid que portava María de Maetzu i que Morales coneixia molt bé gràcies a les seves estades a la capital (Doespiritusanto i González Fernández, 2012: 279). La periodista, escriptora, traductora i adaptadora, María Luz Morales, va morir el 1980.

2.3.3.2 *Les adaptacions*

En el segon article d'opinió que publicà a *La Vanguardia* Morales ressegueix les diferents interpretacions que la literatura italiana, francesa, alemanya, anglesa i russa han elaborat del personatge de don Juan i suggereix, tal com ho farien posteriorment les teories deconstruccionistes de la traducció (Gentzler, 1993: 144-149), que cada versió d'aquest personatge llegendari reconstrueix la identitat de l'original, en un procés continu i mutu:

[Don Juan] es el legendario, audaz caballero de Tirso, el humano gran señor tramposo de Moliere, el escéptico, atractivo y galán de Byron, el romántico soñador de Musset y de Hoffmann, fundidos por Zorrilla en uno solo, y redimido al fin, después de trescientos años, por la pureza y el amor.

Tal vemos pasar a Don [*sic*] Juan —embozado en la roja capa, al aire la ondulante pluma— desde la leyenda hasta el Romanticismo: ayer... (Morales, 1921*b*: 10)

Aquesta és una petita mostra de l'interès de la periodista per les reescriptures, una labor que ella mateixa va cultivar per mitjà de l'adaptació de llibres (Encinas Reguero, 2017: 30). Les seves reescriptures s'adreçaren a un públic infantil i juvenil que, segons Morales, havia de tenir accés a "los libros mejores; los más bellos, los más pura y sinceramente sentidos y escritos" (a Servén Díez, 2012*a*: 6). Amb aquesta comesa, l'autora va posar a l'abast de les criatures autors clàssics de la literatura universal i nacional com Homer, Eurípides, Ludovico Ariosto, William Shakespeare,

Charles Perrault, Jonathan Swift, Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller, els germans Grimm, Alfred Tennyson, d'una banda, i de l'altra, Alonso de Ercilla, Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina i Juan Ruiz de Alarcón, entre d'altres, publicats a recer de la col·lecció "Las obras maestras al alcance de los niños", de l'editorial barcelonina Araluce (Servén Díez, 2012a: 13).

Després d'un estudi analític de diverses adaptacions de les tragèdies gregues signades per Morales, la investigadora, Carmen Encinas Reguero (2017), conclou que les adaptacions de l'escriptora compleixen uns paràmetres de qualitat rigorosos a pesar de la complexitat de les obres escollides (2017: 36). Carmen Servén Díez, per la seva part, afirma que la creativitat i l'originalitat de l'estil que presenten les reescriptures de l'escriptora li han valgut un lloc en la història de la literatura infantil com una de les millors adaptadores de l'Estat espanyol (Servén Díez, 2012a: 13).

2.3.3.3 *Les traduccions*

Ara com ara, s'està investigant la labor traductològica de María Luz Morales (Servén Díez, 2012a; Chumillas, 2014; Julio, 2017; 2018a, 2019, 2021; Riba i Sanmartí, 2018). Tot seguit, oferim una petita mostra de les versions de María Luz Morales de les quals es té constància actualment.⁸⁵ Morales va traslladar al castellà prop de noranta títols (Chumillas, 2014: 450) des de l'any 1921 fins a finals dels anys setanta (Julio, 2017: 64). Va començar girant al castellà, narrativa i novel·la sentimental a quatre mans amb la seva cosina, Zoé Godoy, per als segells editorials Sociedad General de Publicaciones —que justament publicava la revista *Hogar y Moda*, on col·laborava Morales (Julio, 2017: 62)—, Edita i Juventud. En solitari va debutar amb les traduccions del portuguès de Júlio Dinis, *Los hidalgos de la casa morisca* (1923), *La mayoranza de los cañaverales* (1925) i *Una familia inglesa* (1926); i la novel·la rosa, *El marido de Aurora* (1924) de l'escriptora francesa, Champol.

Va portar al castellà de l'anglès, obres d'autors i autores insignes de la literatura britànica i nord-americana entre les quals, *La cuchara de plata* (1933) i *Más allá* (1942), de John Galsworthy; *Viaje sentimental* (1940) de Laurence Sterne; *El molino junto al Floss* (1943) de George Eliot; *Persuasión* (1945) de Jane Austen; o *La heredera* (1952) de Henry James. Però també va traduir novel·les populars de gènere

⁸⁵ Per a un llistat més exhaustiu, vegeu Teresa Julio (2017) "María Luz Morales, traductora: estado de la cuestión y perspectivas de investigación". *Confluente. Rivista di Studi Iberoamericani*, 9:2, 55-68.

d'autores i autors anglesos i nord-americans. Alguns exemples són: *El Rosario* (1925) de Florence Barclay; *El caballero del valor* (1928) de James Oliver Curwood; *El héroe de la litera número 10* (1929) de Mary Roberts Rinehart o *El mono de oro* (1934) de Herbert Adams. Experta en literatura infantil, Morales preparà per als lectors i lectores més petits, la traducció dels best-sellers, *Peter Pan y Wendy* (1925) i *Aventuras de Peter Pan* (1930) de J. M. Barrie. La primera va ser elogiada a *La Vanguardia* pel crític Argus, que va considerar la traducció "un esfuerzo de lealtad a las mejores dificultades del léxico, resueltas con dominio de este género de labor ardua, y conservando la fluidez y naturalidad del original" (Argus a Chumillas, 2014: 451).

Morales també produir en gran abundància traduccions del francès. Destaca la presència d'autors clàssics com Abbé Prevost —*Historia de Manon Lescault y del Caballero Des Grieux*, 1941— i Stendhal —*La abadesa de Castro*, 1941—, a banda d'André Maurois, de qui traduí *Obras completas II* (1951) i *Obras completas IV. Memorias y ensayos* (1951), així com nombroses obres que pertanyen a l'àmbit biogràfic, històric, assagístic i epistolar. Els següents títols en són una bona mostra: *Cartas a Aimée D'Alton* (1941) d'Alfred Musset; *Cartas a la novia* (1942) de Victor Hugo; *Cartas a Josefina* (1942) de Napoleón Bonaparte; *Memorias sobre la vida de María Antonieta* (1943) de Jean Luise Henriette Genet; *Memorias de la reina Hortensia* (1943) de la reina Hortènsia de Beauharnais; *Reyes sin reino* (1944) de G. Lenôtre; *Diccionario de la belleza* (1950) de Marcelle Auclair; *El existencialismo* (1948) de Paul Foulquié; *Historia de la escultura* (1948) de Louis Hourticq; *Historia de Italia contemporánea* (1952) de Maurice Vaussard; *Historia de Alemania* (1953) de Pierre Lafue; *Historia del antiguo Oriente* (1958) de Jean Capart i George Contenau; *Historia de la Iglesia* (1959) de Édouard de Moreau, i una llarga llista d'obres d'André Maurois: *Retrato de una actriz* (1942), *Lyautey* (1943), *Chateaubriand* (1944), *Los ingleses* (1944), *Consejos a un joven francés que va a Inglaterra* (1944), *Historia de Francia* (1947), *Memorias y ensayos* (1951), *El profesor de matrimonios* (1952) i *Entre la vida y el sueño* (1969). També traduí novel·les sentimentals del francès al castellà: *Deber de hijo* (1924) de Mathilde Alanic, i *Un vencido* (1924) de Jean de la Brète.

Durant els anys vint, va traslladar del català al castellà cinc relats del llibre *Contrallums*, de *Victor Català*, que van publicar-se en 1928 i 1929 al diari madrileny *El Sol* (Hurtado Díaz, 2006 [2017]: 44-45) i que posteriorment es van aplegar en el

llibre *Retablo* (1944) publicat per Ediciones Mediterráneas. La investigació d'Hurtado Díaz (2006 [2017]) sobre les esmentades versions revela que Morales va prioritzar la fidelitat al text original: els contes estan traduïts "palabra por palabra, literalmente, y, cuando podía, homofónicamente" (Hurtado Díaz, 2006 [2017]: 50) o, segons la traductora "en una fidelidad aferrada no solo al fondo sino a la forma" (Morales a Hurtado Díaz, 2006 [2017]: 50-51). També va procurar mantenir algunes paraules del català com "coca" i "pubilla" que després explicava per mitjà de notes a peu de pàgina (Hurtado Díaz, 2006 [2017]: 51).

A banda de les versions de Caterina Albert, Morales va signar les següents traduccions del català al castellà: la novel·la *Suburbio* (1938) de Xavier Benguerel, l'obra de teatre *El señor Esteve* (1949) de Santiago Russinyol, la novel·la *Seis juanes* (1951) de Carles Riba, els assajos *Santiago Rusiñol visto por su hija* (1963) de Maria Rusiñol i *Salvador Dalí visto por su hermana* (1949) i el llibre d'història *Síntesis de historia de Cataluña* (1978) de Ferran Soldevila. Una epístola conservada en el fons personal de María Luz Morales conservat a l'Ateneu Barcelonès, constata que la periodista també va girar del català al castellà, a finals dels anys trenta, alguns poemes de Joan Oliver —àlies *Pere Quart*—, el qual traduiria els *Set diàlegs de bèsties*, de Colette, l'any 1952. Oliver, el remitent de la carta, elogià la labor de Morales: "La vostra traducció em sembla molt enginyosa i llevat de dues estrofes, altrament intraduïbles (més amb el peu forçat de l'iu) perfecta, fidelíssima".⁸⁶

Altrament, Morales va signar la traducció d'alguns títols de l'escriptora italiana, Alba de Céspedes —*Fuga*, 1941— i l'italià Guglielmo Ferrero —*Historia de Roma*, 1953—, de l'austríac Stefan Zweig —*Amok*, 1937—, de l'alemany Ernst Theodor Amadeus Hoffman —*Coppelia*, 1946— i del polonès Leonardo Kociemski —*Cómo vivió Chopin en Mallorca*, 1960—.

Morales va preparar bona part de les traduccions anteriorment referides per a l'editorial Surco. Altres van ser publicades pels segells de Sociedad General de Publicaciones, Juventud, Molino, Apolo, Iberia-Joaquín Gil Editor, Josep Janés i Salvat. La traducció de *La casa de Claudina* publicada per Ediciones Mediterráneas va ser un treball puntual. Desconeixem si la iniciativa va ser de la traductora o de l'editorial, però hi ha diverses evidències que indiquen que Morales era una candidata

⁸⁶ Epístola de *Pere Quart* a María Luz Morales amb data del 27 de juliol de 1937. Carpeta 8 "Correspondència pròpia (1926-1979)", p. 193. Consultada al fons personal de María Luz Morales conservat a l'Arxiu Històric de l'Ateneu Barcelonès.

òptima per girar al castellà els records d'infància de Colette. Primer, el fet que la periodista havia publicat anys enrere a Barcelona una novel·la titulada *Maestría rural* (1931), que té similituds incontestables amb *La maison de Claudine* com ara, la descripció d'un escenari provincià encantador, i la protagonista: una dona inspiradora, noble, culta i maternal, quatre característiques que assimilen el personatge a Sido, la mare de Colette ("Libros y revistas", 1925: 25). Segon, la predilecció de la traductora pel món de la infància que es palesa en els seus nombrosos articles sobre literatura i educació infantil, així com en la publicació de contes, traduccions i adaptacions literàries per als infants. Per últim, les similituds del perfil personal i professional de la traductora i l'autora. Per un costat, salvant les distàncies temporals i culturals, totes dues constituïen figures excepcionals de la seva època pel fet de ser dones emancipades que havien accedit al periodisme o a les altes esferes de la literatura, dos dominis ocupats pels homes.

A més, ambdues compartien un perfil professional polifacètic que combinava justament les publicacions a la premsa, l'escriptura de novel·les, relats i altres textos, la crítica teatral i cinematogràfica i, fins i tot, la redacció de diàlegs cinematogràfics. Per afegiment, tant una com l'altra trencaren els models tradicionals de la feminitat de la seva època: Colette desafià "las ideas recibidas sobre la incapacidad de las mujeres para el trabajo, el placer, la autonomía y la agresión" (Thurman, 2000 [2006]: 357) i Morales, al seu torn, encarnà la feminitat "activa, culta, independiente" (Salgado de Dios i Lázaro, 2019: 122) per la qual advocà. Amb tot, tant Colette com Morales van desmarcar-se del feminisme: la primera va declarar-se públicament antifeminista (Thurman, 2000 [2006]: 18) i la segona va rebutjar obertament el tarannà reivindicatiu del sufragisme anglès i va desvincular-se del moviment en general (Salgado de Dios i Lázaro, 2019: 129).

Sigui com sigui, tenim una evidència que María Luz Morales traduí *La maison de Claudine* de bon grat. Es tracta d'una entrevista que l'escriptora concedí a *Destino* el 27 d'abril de 1957 ("Palmas para dos figuras barcelonesas", 1957: 23). Davant la petició, per part de l'entrevistador o entrevistadora, que cités una versió en llengua francesa amb la qual se sentís satisfeta, la traductora respongué: "Traduje y vi publicada en una edición francamente magnífica 'La casa de Claudina', de Colette" (Palmas para dos figuras barcelonesas, 1957: 23).

A més, gràcies a tres petits fulls manuscrits de Morales custodiats en el fons personal de la traductora a l'Arxiu Històric de l'Ateneu Barcelonès sabem que el 1941,

és a dir, dos anys abans que es publicués *La maison de Claudine*, la traductora havia llegit almenys dues obres originals de Colette: *Prisons et Paradis* (1932) i *Journal a Rebours* (1941). En els esmentats fulls, Morales deixà constància que havia llegit tots dos llibres i inclogué diverses reflexions sobre el llibre *Journal a Rebours*. Concretament, Morales n'elogià les descripcions dels paisatges naturals de la Provença que Colette ofereix i copià algunes observacions de l'autora francesa sobre la necessitat vital de la lectura. També traduí al castellà breus passatges escadussers del llibre al voltant de l'ofici de l'escriptura amb els quals possiblement s'identificà. Seguidament, en reproduïm la més completa:

Pensé primero que haría reír contando la aventura del escritor que no quería escribir. Y he aquí que, al terminar, advierto que es una aventura melancólica. Pues, cuando, a los 17 años llegó el amor a mi vida, pese al amor y pese a los 17 años no tuve tampoco ganas de escribirlo ni de describirlo, y pensé que el amor puede pasarse sin cartas de amor, reflexionar sobre sí mismo en silencio y satisfacerse con una soberana presencia en vez de escribir su propia novela.

Y sin embargo, mi vida se ha deslizado escribiendo. Nacida en una familia sin fortuna no aprendí ningún oficio. Sabía trepar, silbar, correr, pero nadie vino a proponerme una carrera de ardilla, de pájaro o de ciervo. El día en que la necesidad me puso una pluma en la mano y que, a cambio de las páginas escritas me dieron un poco de dinero, comprendí que tendría que escribir cada día lentamente, dócilmente, conciliar pacientemente *le son et le nombre*, levantarme temprano por gusto, acostarme tarde por deber. Un joven lector, una joven lectora no necesitan saber más sobre un escritor culto-casero y prudente tras su novela voluptuosa. El francés es una lengua bien difícil. A penas después de escribirlo durante 45 años empieza uno a darse cuenta...⁸⁷

A banda dels tres fulls manuscrits, la biblioteca personal de Morales conservada a l'Ateneu Barcelonès conté un segon document que suggereix que la traductora tenia certa inclinació cap a Colette. Es tracta d'una primera edició del llibre *Ces plaisirs* (1932), una de les obres més polèmiques de Colette per la inclusió de sexualitats no normatives.⁸⁸

⁸⁷ Carpeta 5 "Crítiques literàries", p. 73-74. Subratllat a l'original. Consultat al fons personal de Maria Luz Morales conservat a l'Arxiu Històric de l'Ateneu Barcelonès.

⁸⁸ Colette (1932) *Ces plaisirs*. Paris: J. Ferenczi & Fils.

2.3.4 La censura de *La casa de Claudina*

Com en el cas de *Sido*, el procés de censura de *La casa de Claudina* es va regir per la Llei de premsa del 29 d'abril de 1938. Ediciones Mediterráneas va presentar a la censura la sol·licitud per publicar *La casa de Claudina* el 7 de juny de 1943. L'editorial demanà un tiratge de 3.000 exemplars i indicà que el llibre abastaria 300 pàgines. Rebuda l'esmentada sol·licitud, la censura va encarregar un informe a un censor anònim. Gairebé un mes més tard, el censor sentencià que l'obra era "un poco cruda en ideas y expresión, de estilo típicamente francés",⁸⁹ i indicà que convenia efectuar supressions en set pàgines de la novel·la —des de la pàgina 104 a la 109 i la pàgina 113—. Però a pesar que el censor en recomanava l'autorització amb retallades, la Delegación Nacional de Propaganda va resoldre denegar la publicació, tal com indica una carta signada pel Delegado Nacional de Propaganda, el dia 6 de juliol de 1943.

Tres mesos més tard, Ediciones Mediterráneas va enviar a la censura una segona sol·licitud. De cara a la nova revisió, l'editorial reduí el tiratge del llibre a 1.500 exemplars, disminuí el volum del llibre a 250 pàgines i especificà que es tractava d'una edició de luxe. Com que l'expedient no conté les gallerades de l'obra, desconeixem si l'editorial va efectuar les supressions indicades pel censor de l'anterior informe. Sigui com vulgui, en aquesta ocasió, la censura va abordar la sol·licitud amb una major precaució: va encarregar el respectiu informe a dos "lectors" la signatura dels quals no hem pogut esbrinar.

El primer jutjà que l'obra tenia un valor literari "apreciable" i que "aunque a veces tiene expresiones muy realistas y crudas no hay en ello daño a la moral".⁹⁰ El segon, més profús, condemnà el model de família lliurepensadora descrit en el llibre. En paraules del censor: "El hogar en que se sitúa la acción no es modelo, ni por sus ideas religiosas, ni por la educación de los hijos; el ambiente que se refleja es de frivolidad y despreocupación".⁹¹ També en reprovà l'ús d'un llenguatge lleugerament indecorós, l'aparició d'idees "muy ligeras" i el lleu fons morbós que predominava en les històries. Així i tot, determinà que "No es una obra de la que se pueda decir, en sentido estricto, que es inmoral; pero tampoco tiene nada de aleccionadora y

⁸⁹ AGA 21/07198, expedient 4264.

⁹⁰ Íbid.

⁹¹ Íbid.

moralitzadora".⁹² Finalment, en recomanà l'autorització. Ateses les esmentades valoracions, la censura va atorgar el permís a Ediciones Mediterráneas per publicar l'obra el 23 de novembre de 1943.

L'anàlisi de l'expedient de censura i d'un dels exemplars impresos de *La casa de Claudina* l'any 1943 ens ha portat a fer tres observacions sobre l'actuació delsensors. Primer, la censura va autoritzar la publicació de l'obra un cop Ediciones Mediterráneas va haver reduït el tiratge a la meitat. Després de comparar els capítols aplegats en el llibre original i en la traducció concloem que el segell ometé set capítols de l'original que corresponen als títols següents: "Le Sauvage", "Ma mère et le curé", "La 'Merveille'", "Ba-Tou", "Bellaude" i "Chats". Com que l'expedient no inclou les galerades presentades per Ediciones Mediterráneas a la censura, desconeixem si aquesta omisió va ser una decisió deliberada de l'editorial, després que la censura prohibís el llibre en una primera revisió, o si més aviat va estar motivada per qüestions de caràcter econòmic. El que podem afirmar és que les supressions indicades pel censor del primer expedient afectaven només set pàgines del llibre. Per tant, l'eliminació dels set capítols no hauria obeït —almenys, no completament—, a una ordre directa de la censura. Això no obstant, la reducció de cinquanta pàgines que aplicà l'editorial en la segona sol·licitud podria correspondre al volum que prèviament ocupaven els capítols retallats. Per tant, és factible la idea que l'editorial hagués eliminat els set capítols un cop denegat el permís sol·licitat per primera vegada. En aquest cas, podria ser que existissin traduccions inèdites al castellà de *La casa de Claudina* escrites per Morales. Sigui com vulgui, alguns capítols eliminats per Ediciones Mediterráneas contenen escenes puntuals que reflecteixen certa insubmissió femenina davant d'una figura d'autoritat infranquejable del franquisme: el capellà del poble. És el cas del capítol "Ma mère et le curé" en què el religiós esdevé objecte de les insubordinacions de Sido. Per contra, la major part dels capítols eliminats contenen escenes "innòcues" sobre animals.

Segon, en la segona sol·licitud presentada a la censura Ediciones Mediterráneas especificà que la traducció s'imprimiria en una edició de luxe, una decisió que podria haver estat motivada per la prohibició del llibre, després de la primera revisió. Com ha documentat Maria Josepa Gallofré, com que les edicions de luxe encarien el preu

⁹² Íbid.

dels llibres i en reduïen la distribució, sovint facilitaren el plàcet de la censura en els anys quaranta (Gallofré, 1991a: 357-358).⁹³

Finalment, conjecturem que l'obra va ser autoritzada en una segona revisió per tres motius. En primer lloc, perquè Ediciones Mediterráneas segurament suprimí els capítols problemàtics per la censura. En segon lloc, perquè, a grans trets, l'obra no representa transgressions destacables. Colette hi narrà una infantesa harmoniosa idealitzada protagonitzada per una nena innocent, dolça i obedient que es presta a l'ajuda de la seva mare en les labors domèstiques. En tercer lloc perquè *La maison de Claudine* no apareix classificada a l'*Index Librorum Prohibitorum* del Vaticà, una circumstància que com s'ha explicat abans, va motivar sovint la prohibició sistemàtica de moltes obres, ni en cap dels catàlegs de censura moral autòctons o forans, que indexaren obres de Colette abans de 1943 (Lázaro, 1944 [1966]; Garmendia de Otaola, 1949 [1964]). Puntualitzem, però, que el catàleg de censura moral *Répertoire Alphabétique de 15.500 Auteurs avec 55.000 de leurs ouvrages (Romans, Récits et Pièces de Théâtre) Qualifiés quant à leur valeur morale*, publicat l'any 1950 pel religiós belga, Georges Sagehomme, classificà *La maison de Claudine* com una lectura perillosa i desaconsellable, una consideració que constituïa el nivell més elevat de perillositat que l'autor enregistra. Altrament, l'índex que la prelatura de l'Opus Dei començà a elaborar a partir de la segona meitat dels anys seixanta, desincentiva la lectura de *La casa de Claudina*.⁹⁴ L'obra hi apareix catalogada amb la categoria número quatre en una gradació que classifica els llibres entre el nivell 1 —lectures permeses a tots els públics— i el sis —lectures prohibides—. Segons aquesta classificació podien llegir l'obra, amb el permís del director espiritual, les persones que tinguessin formació i necessitat de llegir-lo.⁹⁵

2.3.5 La recepció de *La casa de Claudina*

La casa de Claudine es va imprimir en una edició de luxe de 1.525 exemplars — Ediciones Mediterráneas en va tirar vint-i-cinc d'extres per obsequiar les persones que participaren en l'edició— (Norandi, 2018: 373), en els tallers de Juan Sallent de

⁹³ L'editorial no va deixar constar el preu de l'obra en l'expedient de censura. Això no obstant, sabem, gràcies a la publicitat d'Ediciones Mediterráneas al setmanari *Destino*, que *La maison de Claudine* es va vendre a un preu de 85 pessetes. Vegeu: [Finestra publicitària d'Ediciones Mediterràneas] *Destino* (30 de desembre de 1944), p. 13.

⁹⁴ Vegeu: *Guia bibliogràfica 2003* (Índex de l'Opus Dei). (En línia): <http://www.opus-info.org/images/6/61/Index_2003.xls> (Consultat: 18/05/2020).

⁹⁵ *Ibid.*

Sabadell l'any 1943. La portada del llibre està ornamentada amb una gran aquarel·la de la casa de Claudine pintada per l'artista Olga Sacharoff. El nom de Colette apareix pintat a mà en la part superior del llibre i, a sota, en una tipografia més gran, hi apareix el títol. A banda de la il·lustració de la portada, Olga Sacharoff decorà algunes pàgines del llibre amb escenes domèstiques.⁹⁶ El resultat de l'edició va ser un llibre preciós i molt acurat, tant en l'aspecte formal com en el contingut, gràcies a la labor de dues professionals de la categoria d'Olga Sacharoff i María Luz Morales.

Així ho establiren dos ressenyistes que es feren ressò de la publicació de la traducció a premsa catalana. La primera ressenya va sortir publicada a *La Vanguardia Española* el 14 d'abril de 1944. A banda d'elogiar el contingut de l'obra, el redactor o redactora anònima destacà la qualitat de l'edició i la il·lustració del llibre:

Con la inagotable ternura de su alma femenina, Colette recoge en 'La Casa de Claudina' una serie de relatos en los que refulge una dulce espiritualidad. Son estampas diversas, cuadros distintos, son gratos a toda clase de lectores, pero que parecen estar dedicados a aquella clase tan numerosa de los que han dejado la adolescencia para entrar en la juventud. La edición es magnífica y las ilustraciones con que el libro se avalora, son realmente perfectas. ("Notas Bibliográficas", 1944: 7)

La segona, aparegué en el setmanari *Destino* el 18 de novembre de 1944, i va ser obra del prestigiós crític literari, Juan Ramon Masoliver, que signava alguns articles amb el pseudònim d'*Andrónico*. En aquesta ressenya titulada "Cosas de mujeres" el crític revisà tres obres escrites per dones: *Vuelve a mí* (1944) d'Elena Puerto, *La casa de Claudina* de Colette i per últim, *Pasión del verbo* (1944) de Carmen Conde. De *La casa de Claudina*, Masoliver reverencià tant el talent de Colette, l'obra de la qual coneixia, com la traducció i els aspectes formals de l'edició:

Y pasemos a otro libro, más aparatoso por su espléndida presentación [...]. Qué magnífico, qué poético libro. Toda la gran escritora que hay en Colette, en la nerviosa y sensible Colette, fluye a lo largo de estas páginas limpiísimas, de esta ensoñación por otra parte tan real y cotidiana. Un libro en que —y por su rareza merece subrayarlo— traductor, dibujante y editor se han mostrado a la altura de su autora. (1944: 13-14)

⁹⁶ Per a una descripció més detallada de la iconografia del llibre, vegeu Elina Norandi (2018) *Tránsitos entre París y Barcelona en la primera mitad del siglo XX: obra y trayectoria de Olga Sacharoff*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona, p. 375-376.

El fet que Juan Ramon Masoliver inclogués *La casa de Claudina* en una ressenya és una evidència del prestigi de l'edició. Juan Ramon Masoliver (1910-1997) ja era aleshores un periodista i crític literari de renom a Catalunya. Estudià dret i filosofia i lletres a la Universitat de Barcelona i participà, conjuntament amb el seu cercle intel·lectual de companys universitaris, en l'edició de la revista *Hèlix* (1929), una publicació cabdal del surrealisme a Catalunya. La seva formació continuà a l'estranger. Primer a París, a l'Institut des Hautes Études Internationales i després a Gènova, on dugué a terme un lectorat en espanyol a la Università di Genova. Allà inicià en els anys trenta, una dilatada carrera com a crític literari per mitjà de col·laboracions periodístiques a la revista *L'Índice* i al suplement literari del setmanari *Il Mare*, dirigit per Ezra Pound. Establert a Roma l'any 1934, començà a publicar al setmanari català *Mirador*, a *La Vanguardia* i al diari madrileny *El Sol*. Retornat a Barcelona el 18 de juliol de 1936, després del cop d'estat, assumí diversos càrrecs en el règim de Franco, entre els quals, la direcció de l'Oficina d'Ocupación y Avance del Servicio Nacional de Propaganda i la prefectura territorial de Propaganda. La seva col·laboració amb el setmanari *Destino*, on publicà la citada ressenya de Colette, s'inicià durant la Guerra Civil i es mantingué al llarg de la seva vida. Compaginà l'activitat desenvolupada per a *Destino* amb publicacions freqüents a les pàgines literàries *La Vanguardia*, les quals dirigí entre 1953 i principis dels anys vuitanta.

En definitiva, *La casa de Claudina* va ser acollida a Catalunya per un intel·lectual i mitjancer cultural altament format i de prestigi. A diferència del crític que escrigué les "Notas bibliogràficas" citades anteriorment, Masoliver no presentà l'obra com un text eminentment femení i adreçat preeminentment al públic infantil, sinó com un text magnífic i poètic d'una autora amb molts matisos. Més enllà de les ressenyes citades, *La casa de Claudina* fou promocionada en un seguit de columnes publicitàries publicades a *La Vanguardia Española* entre el 22 de desembre de 1953 i el 2 de gener de 1955. Les empreses encarregades de la promoció van ser la Librería Central i la Librería Muntaner, les quals anunciaren un lot que aplegava les dues edicions "més luxoses" d'Ediciones Mediterráneas: *La casa de Claudine* i *Retablo* (1944) de Víctor Català que, com s'ha esmentat més amunt, també contenia traduccions de María Luz

Morales.⁹⁷ Tot i les crítiques positives i la difusió a la premsa, aquesta versió *La casa de Claudina* no s'ha tornat a publicar.

2.4 SET DIÀLEGS DE BÈSTIES (1952): LA PRIMERA TRADUCCIÓ EN LLENGUA CATALANA

2.4.1 *Sept dialogues de bêtes* (1905), l'obra

I, després, serà el moment d'anar a dormir. Ell em pujarà a la seva espatlla, i jo dormiré (puix que no estem a l'estació de l'amor) damunt del llit, contra els seus peus curiosos del meu repòs. Però la matinada em veurà trèmul, rejuenit, assegut de cara al sol, dins el nimbe d'argent amb què m'encensa la rosada, i semblant, en veritat, al Déu que vaig ser.

Colette (1952: 35)

Set diàlegs de bèsties (1952), el primer llibre traduït al català de Colette, va sortir publicats l'any 1952 a Barcelona a l'empara de l'Editorial Aymà. L'obra d'origen es titulà *Sept dialogues de bêtes* i aparegué en forma de llibre el maig de 1905 a París. L'editorial *Le Mercure de France*, responsable de la publicació, hi aplegà quatre textos en forma de diàleg que havien estat impresos a la revista *Le Mercure de France* l'any anterior, més tres diàlegs addicionals que Colette va afegir-hi posteriorment.⁹⁸ Com a resultat els *Sept dialogues de bêtes* integren un conjunt de converses humorístiques entre dos animals de companyia: un gos bulldog anomenat Toby i la gata d'angora, Kiki-la-Doucette.

Per mitjà dels seus diàlegs, tots dos protagonistes expressen les seves preocupacions quotidianes i interpreten el comportament humà, a partir dels actes dels seus amos. Aquests intercanvis desenvolupen en escenaris domèstics: un dia calorós al jardí, el moment del sopar, les estones en què acompanyen la mestressa, el primer cop que els amos encenen la xemeneia a la tardor, un dia de forta tempesta, i el

⁹⁷ [Columna publicitària de la Librería Central] *La Vanguardia Española* (5 de gener de 1954), p. 6; [Columna publicitària de la Librería Muntaner] *La Vanguardia Española* (18 de març de 1954), p. 15; [Columna publicitària de la Librería Muntaner] *La Vanguardia Española* (23 d'abril de 1954), p. 7; [Columna publicitària de la Librería Central] *La Vanguardia Española* (19 de desembre de 1954), p. 16; [Columna publicitària de la Librería Central] *La Vanguardia Española* (22 de desembre de 1954), p. 20.

⁹⁸ La revista francesa *Le Mercure de France* (1724-1965) va esdevenir també una casa editorial entre el 1893 i el 1894.

moment en què reben la visita inesperada d'una gosseta anglesa. En aquest darrer capítol titulat "Une visite", el bulldog Toby resta fascinat davant la nova mascota i s'obstina a seduir-la amb comentaris picants. Mentrestant, Kiky-la-Doucette, que es considera superior respecte dels altres animals, manifesta còmicament la repugnància que li suscita l'escena. L'estil dels *Sept dialogues de bêtes* és còmic, sensual i punyent. Per mitjà de la simplicitat i la innocència dels animals domèstics, Colette basteix una enginyosa crítica ideològica contra la naturalesa humana.

Els *Sept dialogues de bêtes* van marcar un punt d'inflexió en la carrera literària de Colette per dos motius. Primer, perquè l'obra anunciava un canvi en l'estil i en la temàtica respecte de les cinc primeres obres, dedicades al tema de l'amor (Kristeva, 2004: 84). Segon, perquè van marcar l'inici de la seva carrera com a escriptora independent, atès que mentre els escrivia, inicià el procés de separació respecte del seu primer marit (Spencer, 1981: 304-305). Aquesta circumstància es reflecteix en la coberta del llibre. Per primera vegada, Colette hi deixava constar la seva autoria, en comptes de signar amb el nom de Willy.

El llibre va sortir avalat pel poeta catòlic Francis Jammes, que escrigué el pròleg del llibre a petició de Colette (Engelking, 2004: 58). Jammes orientà el seu text a redimir Colette de l'escàndol que s'havia generat al voltant de la seva figura arran dels escàndols protagonitzats després de la publicació de la sèrie de Claudine: "Mme Colette Willy est une femme vivante, une femme pour tout de bon, qui a osé être naturelle et qui ressemble beaucoup plus à une petite mariée villageoise qu'à une littéraire perverse" (Jammes, 1909: 11-12). Amb aquesta comesa el poeta evocà la figura d'una esposa virtuosa, una burgesa senzilla i femenina, coneixedora de la natura i allunyada de l'extravagància: "Je dis donc que Mme Colette Willy n'eut jamais les cheveux courts; qu'elle ne s'habille point en homme; que son chat ne l'accompagne pas au concert; que la chienne de son amie ne boit pas que dans un verre-à-pied" (Jammes, 1909: 8-9).

En definitiva, el pròleg de Jammes anul·lava la imatge polèmica i extravagant de Colette i la substituïa per la representació d'una dona provinciana (Engelking, 2004: 57). Colette va considerar el pròleg de Francis Jammes com una "rehabilitació" (Thurman, 2000 [2006]: 204) probablement perquè influí positivament en la recepció de l'obra a França. Així ho suggereixen les afirmacions d'un redactor de *Le Figaro* (1826) publicades l'any 1905: "Francis Jammes a été séduit au plus haut point par ce ravissant volume; il le dit dans la préface, en une prose ailée de poète, et vous pouvez

l'en croire" (Glaser, 1905: 3).

Això no obstant, *Sept dialogues de bêtes* han tingut una consideració menor en el món acadèmic en comparació amb altres obres de l'autora.⁹⁹ Les escasses revisions que les estudioses de Colette han dedicat als seus escrits sobre animals i plantes no profunditzen en l'anàlisi dels *Sept dialogues de bêtes*. A més, els autors i autores que han biografat la vida de Colette (Lottman, 1992; Muñoz Zielinski, 1993; Thurman, 2000 [2006]; Kristeva, 2004) tampoc dediquen especial atenció als *Sept dialogues de bêtes*. A tall d'exemple, Judith Thurman els descriu com "un absurdo canto poético a los animales y al campo" (2000 [2006]). Herbert Lottman, al seu torn, els presenta com "una colección de obrillas" (1992: 64), i María Teresa Muñoz Zielinski en fa un breu esment (1993: 31). Maurice Goudekot tampoc dedica atenció al bestiar de Colette. Les seves memòries titulades "Junto a Colette", només inclouen un comentari anecdòtic sobre els animals domèstics que protagonitzen el llibre (Goudekot, 1963: 41-42).

De la mateixa manera, Colette no emfatitza la publicació dels *Sept dialogues de bêtes* a *Mes apprentissages* (2000), el seu text més explícitament biogràfic. L'escriptora solament observa que *Sept dialogues de bêtes* és el seu únic llibre que no tracta el tema de l'amor (2000: 77). Excepcionalment, Julia Kristeva, dedica diversos fragments a l'anàlisi de l'obra (2004: 12, 85, 214). La filòsofa identifica en els diàlegs un precedent de l'escriptura sensorial de Colette i de "la metàfora de les bèsties i de les plantes" que, a parer seu, culmina amb la publicació de *Les Vrilles de la Vigne* (1907) (2004: 12).

2.4.2 Edicions Aymà, l'editorial

Els responsables de la traducció catalana *Set diàlegs de bèsties* (1952), Jaume Aymà i Ayala (1882-1964) i Jaume Aymà i Mayol (1911-1989), pare i fill respectivament, van fundar l'editorial Aymà després de la Guerra Civil, un cop desproveïts de feina i de font d'ingressos, a causa de la seva filiació política (Aymà 2011: 165). Aymà i Ayala tenia experiència en el món editorial pel fet que havia estudiat a l'Institut de les Arts del Llibre i havia publicat crítiques teatrals i articles sobre literatura en revistes i

⁹⁹ Vegeu les publicacions sobre *Le pur et l'impur* (Dranch, 1983; De Julio, 1989; Ladenson, 1996 i Engelking, 2001, entre d'altres); *La Vagabonde* (Hinde Stewart, 1978; Cothran, 1991; Christiansen, 1994 i Oberhuber, 2016, entre d'altres); *La Maison de Claudine* (Joudrain, 1982; Slawy-Sutton, 1990; Cummins, 1996 i Freadman, 2009, entre altres) o *La Naissance du jour* (Miller, 1981; Lastinger, 1988, Helm, 1994 i Rogers, 1996, entre d'altres).

setmanaris com *Joventut* (1900-1906) i *El Poble Català* (1904-1918). Aymà i Mayol per la seva part, ensenyava català a la Generalitat abans de la guerra, però també havia publicat el llibre *Exercicis d'ortografia catalana* (1935) i havia escrit un curs de professors de català que Pompeu Fabra li encarregà un any després (Aymà, 2011: 164).

El primer projecte editorial dels Aymà va ser l'editorial Alcides, fundada conjuntament amb Tomàs Iduarte i Aragonés, Josep Parunella i el Dr. Josep Girona i Cuyàs, tots tres responsables de l'Associació Protectora de l'Ensenyança Catalana i de l'Editorial Pedagògica, el 15 d'abril de 1939. Jaume Aymà Ayala va assumir la labor de l'elaboració tècnica de les publicacions i Jaume Aymà i Mayol s'encarregà de les tasques d'edició (Aymà, 2011: 165). Els editors arrencaren la seva labor amb el propòsit de publicar en llengua catalana tan bon punt la dictadura afluixés el veto a l'edició en català. Com que aquest moment no va arribar fins a l'any 1946, van haver d'iniciar el seu projecte editorial amb obres en castellà, tot i que publicarien il·legalment algunes edicions clandestines en català com *L'aperitiu*, de Josep M. de Sagarra, que portava un peu d'impremta fals a Perpinyà, i *L'íntim recés*, de Gimeno-Navarro, amb data d'edició en 1936. A l'empara del segell Alcides publicaren el primer llibre en català de la postguerra (Aymà, 1985: 13), un mèrit destacable donada la prohibició categòrica del català en aquell moment. El volum es titulà *Mes de Maria eucarístic* (1939) i era un recordatori de la primera comunió del nebot de Lluís G. Olzet, rector de l'església de la Pietat de Vic i autor del llibre mort en un bombardeig franquista el gener de 1939. A pesar que la censura el va autoritzar excepcionalment i amb la condició que no superés les setze pàgines i que es distribuís gratuïtament entre els familiars, els Aymà van editar-ne 125 exemplars en un volum de 237 pàgines cadascun (Aymà, 2011: 165). A banda del *Mes de Maria Eucarístic*, publicarien, sota el segell d'Alcides, *Rinconete i Cortadillo*, de Cervantes (1939), i una edició de Juan Ruiz Alarcón, el títol de la qual no apareix citada en les fonts consultades (Samsó, 1995: 268).

Fallit el projecte d'Alcides l'any 1940, a causa de la manca de capital, els Aymà van fundar l'editorial Atlàntida. El nou segell va donar cabuda a més d'una dotzena de títols, set dels quals van ser obres traduïdes dels autors francesos, Alfred de Vigny, Auguste Villiers de l'Isle Adam i André Maurois, però la falta d'èxit comercial els va obligar a abandonar el projecte. Ediciones Aymà va néixer només dos anys després amb la participació dels socis accionistes, Mariano Espinal Armengol, Agustí Badia

Vivó, Joan Vila Pujol i Antoni M. Badia i Margarit. Va arrencar amb un programa nodrit principalment de traduccions. Les primeres col·leccions van emparar nombroses versions editades en castellà.¹⁰⁰ "Selene" va donar sortida a traduccions d'autores i autors del segle XIX com Honoré de Balzac, Joseph Bédier, Emile Baumann, Francis Jammes, Ada Negri, Rainer M. Rilke i David Garnett; "Delos" va acollir dues traduccions: la novel·la *El hombre que sabía demasiado y otras historias* (1944) de G. K. Chesterton, en traducció de Ramón Berenguer, i *Mujeres célebres* (1944) de Sainte-Beuve, en versió de J. Farran i Mayoral; "Vanina", dirigida al públic femení, va donar sortida a *Elisabeth* (1943) de Maria Cottin, en traducció d'E. Elias, i *Las reflexiones de Ambrosina* (1943) de la cèlebre autora de novel·les sentimentals, Elinor Glyn, que des de mitjan anys vint constituïa un fenomen de masses a l'Estat. A "Grandes Novelistas" i "Grandes Novelistas Modernos" van editar tres traduccions signades per autors i autores internacionals: *El famoso capitán Singleton* (1943) de Daniel Defoe, en traducció de P. Elias, *Montañas en llamas* (1944) de Luis Trenker, en versió de M. Esteve i *Lo que el viento se llevó* (1943) de Margaret Mitchell, traduïda conjuntament per Juan G. de Luaces i Julio Gómez de la Serna, el traductor de *Sido*, de Colette que havia sortit publicada per Josep Janés un any enrere. La versió castellana del *best-seller* nord-americà va representar un èxit sense precedents per l'editorial, atès que la primera edició constituïda per 12.000 exemplars es va esgotar en pocs dies (Aymà, 1985: 13). Per acabar, la col·lecció "La Bahía" va fer de paraigua d'onze traduccions —d'un total de tretze títols— d'èxits de vendes internacionals, signats pels autors i autores britàniques, John Buchan, Frank Swinnerton, Margaret Kennedy, Eiluned Lewis, James Hilton, Evelyn Waugh; els francesos, André Maurois i Jacques de Lacretelle; el romanès, Liviu Rebreanu; l'australiana, Maysie Greg; i un biògraf o biògrafa que signava amb el pseudònim de *R. H. Kiernan*.

L'any 1944 els Aymà van fundar Aymà Editor S.A., que esdevindria una societat limitada el 1949. En aquesta nova etapa van editar obres històriques i de qualitat sobre Barcelona, les quals han estat considerades un succedani tolerat de catalanisme cultural (Samsó, 1995: 270; Llanas, 2006: 222). Alguns exemples destacats són les col·leccions "Barcelona, histórica y monumental", dirigida per Agustí Duran i

¹⁰⁰ Per a un llistat exhaustiu de les publicacions d'Aymà en castellà durant els anys quaranta i cinquanta, vegeu Manuel Llanas (2011) "Traduir al castellà en un compàs d'espera. Les editorials Aymà i M. Arimany en els anys 40 i 50". Dins: *La traducció i el món editorial de postguerra*, Punctum & Trilcat: Lleida, p. 177-213.

Sanpere, "Barcelona, divulgación histórica", publicada en vuit volums o "Civitas". En català, van veure la llum *Barcelona tal com és* (1948), d'Andreu A. Artís i *Barcelona vista per Dionís Baixeres* (1947), d'Agustí Duran i Sanpere, la qual va esdevenir una de les primeres obres de gran format editades en català (Samsó, 1995: 270). Segons Samsó, els Aymà sovint van finançar sovint les publicacions en català, gens rendibles des de 1947, amb els guanys que percebien de les edicions castellanes (Samsó, 1995: 270).

Altrament, van publicar en castellà una gran quantitat de novel·les estrangeres traduïdes de major consum. Van destacar tant pel seu volum com pel seu èxit comercial, les més d'una setantena de novel·les de l'escriptor belga, Georges Simenon, bona part de les quals van ser traslladades al castellà per Ferran Canyameres. També van incorporar traduccions signades per autors de gran projecció internacional o d'èxit comercial en col·leccions com "Las Novelas" i "Los Libros del Cine". Alguns dels títols van ser *Colmillo blanco* (1955) de Jack London, preparada per Arturo G. Avellano; *Las minas del rey Salomón* (1955) d'H. Rider Haggard, en versió de A. L. M. i *La isla del tesoro* (1952) de Robert Louis Stevenson, en versió de Marcos Segovia.

Tan bon punt la censura va obrir un petit marge de transigència amb algunes publicacions en català (Gallofré, 1991a: 402), els Aymà van impulsar les primeres col·leccions nodrides de novel·les, contes, narrativa, teatre, poesia i assaig d'autors i autores autòctones. N'és un bon exemple la "Col·lecció Literària Aymà", que acollí, entre altres títols, *Primera història d'Esther* (1948) de Salvador Espriu, la primera obra teatral en català en obtenir el permís de la censura (Gallofré, 1991a: 347) i *Petit món enfebrat* (1947) de Maurici Sarrahima, un inèdit d'autor català contemporani (Aymà, 1985: 13). A banda de les obres esmentades, la col·lecció es va furnir pràcticament de reedicions (Samsó, 1995: 274). És important de destacar, però, que la col·lecció també va emparar el llibre *Poesia de Pere Quart* (1949) de Joan Oliver, el traductor dels *Set diàlegs de bèsties*, en un volum que contenia la reedició dels seus poemaris: *Les decapitacions*, *Bestiaris* i *Saló de Tardor*. A desgrat dels Aymà, a causa del percentatge ínfim de vendes dels llibres en català en aquell moment i la manca d'una infraestructura de distribució interessada a difondre el llibre en català (Samsó, 1995: 274-275), la "Col·lecció Literària" va haver de desaparèixer l'any 1951.

L'empitjorament de la situació financera de l'editorial durant la segona meitat de la dècada dels cinquanta va dur els Aymà a abandonar el negoci entre l'any 1962 i 1963 (Aymà, 2011: 170). L'industrial i mecenes, Joan Baptista Cendrós, va comprar l'editorial i la va fondre amb l'Editorial Proa i les col·leccions "Els Llibres de l'Óssa Menor" i "Quaderns de Teatre de l'ADB" (Llanas, 2006: 225).

2.4.3 Joan Oliver, el traductor

2.4.3.1 Esbós biobibliogràfic

Joan Oliver és un dels traductors al català més reputats de Colette per la seva producció literària i poètica i per la seva activitat traductora. L'obra i la figura d'Oliver es va reconèixer a partir de principis dels anys seixanta, coincidint amb la reivindicació que els teòrics del realisme històric van fer de la seva poesia (Malé, 2009: 210). Així i tot, alguns estudiosos de l'obra oliveriana han posat en relleu l'escassa atenció que han rebut la seva producció literària i les seves traduccions (Gibert i Mesalles, 2001: 566; Malé, 2009: 210).

Joan Oliver i Sallarès (1899 – 1986) va néixer en el si d'una família benestant d'industrials i propietaris rurals establerts a Sabadell, que gaudien de reconeixement social (Gibert, 2001: 156). Va iniciar la carrera de dret a Barcelona, però no va poder completar els estudis perquè va haver de fer-se càrrec dels negocis familiars en morir el seu pare l'any 1920 (Riera, 2000: 57). Va ser en aquella època quan Oliver va obrir-se camí en l'activisme cultural, estimulat per un interès particular vers la cultura.

A principis dels anys vint Oliver va liderar, conjuntament amb els seus amics, Francesc Trabal i Armand Obiols, un grup heterogeni de joves que es comprometeren amb la renovació social i cultural a Catalunya i que es conegué com el "Grup de Sabadell". Sota aquesta denominació, els membres de "la Colla" —com també se'ls anomenava—, van iniciar un activisme cultural transgressor, amb esperit nacional i vinculat a les primeres avantguardes europees. Es mantingueren en contacte amb intel·lectuals del prestigi de Josep Carner o Carles Riba, per mitjà de lectures i tertúlies que ells mateixos organitzaven. També feren propostes de política cultural: eren irreverents, iconoclastes i es valien de l'humor i de la creativitat amb la finalitat de provocar una reacció en el públic lector i estimular un canvi de mentalitat en el Sabadell dels anys vint, o, tal com ho formula l'amic d'Oliver, Lluís Casals, per "fuetejar la gent endormiscada i ensopida, còmoda, satisfeta, despreocupada" (a Riera,

1992: 44). L'any 1923 el grup va apoderar-se del *Diari de Sabadell* i el van convertir en un mitjà per desplegar el seu activisme cultural. Al pròleg del llibre *A contracor del temps*, de Miquel Crusafont, Joan Oliver narra els usos disruptius que van fer del rotatiu sabadellenc:

El malaguanyat Francesc Trabal, l'Armand Obiols i jo havíem convertit, aquell òrgan local del catalanisme de centre en un full gairebé humorístic. Notícies tendencioses o netament imaginàries, falsos reportatges, proses i versos amb clau, facècies més o menys enginyoses: era el començament d'allò que el mestre Josep Carner qualificà, uns quants anys més tard, amb la benèvola exageració, de Confraria de l'Humor Suprasensible. (a Riera, 2000: 49-30)

Oliver ja havia col·laborat esporàdicament al *Diari de Sabadell* abans dels anys vint. L'apropiació del rotatiu per part del grup només va significar una intensificació de la seva activitat com a articulista. Els escrits d'aquella època reflecteixen l'esperit combatiu i de protesta que apareixerien més endavant en la producció poètica del sabadellenc. Un dia després de l'establiment del directori militar, va publicar un article en resposta a la dictadura de Primo de Rivera. Amb el títol "Pàtria i Cultura", Oliver convidà als ciutadans sabadellencs a abandonar la comoditat que atribuïa a la burgesia:

Voldríem que la nostra veu apassionada arribés fins aquests sabadellencs que no giren el rostre per veure ço que al seu voltant esdevé, i voldríem convence'ls de l'inadequat de llur capteniment. Que cadascú demani i exigeixi el complet seu lloc en l'obra ciclòpia del desvetllament de Catalunya. (a Riera, 2000: 48)

Les seves col·laboracions amb el *Diari de Sabadell*, que es perllongaren durant els anys vint, s'han considerat un instrument d'aprenentatge i de projecció pública, a més d'un reflex del seu compromís amb la construcció d'una cultura nacional (Malé, 2009: 212). El sabadellenc també escrigué intermitentment en altres revistes i diaris al llarg de la seva carrera intel·lectual. Durant els anys vint i trenta publicà al setmanari *Mirador*, durant la Guerra Civil col·laborà amb el setmanari *Meridià* i, durant el seu exili a Santiago de Xile, que va tenir lloc entre els anys 1940 i 1948, escrigué per a la revista *Germanor*, editada per intel·lectuals catalans exiliats. Retornat a Catalunya va publicar una vintena llarga d'articles sota el pseudònim de *Jonàs* al setmanari *Destino*. Durant la postguerra també va publicar articles de records i peces literàries i costumistes a *Serra d'Or*, que es van recollir posteriorment en el volum de prosa *Tros*

de paper (1970). Després de la mort de Franco, Oliver va col·laborar amb el setmanari *El Món* (Balaguer, 1999: 31).

Les esmentades aportacions periodístiques conformen bona part de la seva prosa, que és quantitativament equiparable a la seva producció poètica i teatral (Malé, 2009: 212). En total, Oliver va publicar vint-i-cinc proses narratives breus d'estils molt variats durant gairebé quaranta anys. En consignem algunes de les més destacades. El seu primer llibre de prosa es titula *Una tragèdia a Lil·liput* (1928). El volum, publicat per l'editorial La Mirada, que el mateix escriptor va fundar amb el Grup de Sabadell, i prologat per Carles Riba, aplega un recull de narracions entre les quals es troben textos esparsos que havia escrit pel *Diari de Sabadell*. El 1937 va publicar *Contraban*, el seu segon llibre de prosa, editat per La Rosa dels Vents. El 1963 va veure la llum *Biografia de Lot i altres proses*, compost per vint-i-cinc narracions escrites des de mitjan anys vint fins a principis dels anys seixanta. Per últim, el 1970 es publicà pòstumament el recull *Tros de paper*, que aplegà una tria d'articles publicats a *Serra d'Or* entre el 1965 i el 1970.

Si la prosa d'Oliver reflecteix el seu esperit combatiu, la poesia constitueix un acte de protesta i d'inconformisme (Carbonell, 2017: 51). Els episodis històrics que el poeta va viure en el seu temps van influir en els seus poemes. Josep M. Castellet afirma que l'obra poètica de Joan Oliver és essencialment autobiogràfica i que representa "el testimoni d'una peripècia personal inscrita en una aventura col·lectiva" (Castellet, 2009: 220). Toni Turull, per la seva banda, la descriu com a "poesia empírica":

Si qualifico Pere Quart de 'poeta empíric' és perquè la seva motivació, la seva selecció del material i la forma definitiva que dona als poemes neixen de l'experiència, de manera que cal que el lector la copsi —encara que estigui encoberta— si vol fer una lectura pregonada de les seves composicions, que, plegades, formen un llarg poema en evolució, inacabat i inacabable. (Turull, 2009: 220)

Oliver va publicar el seu primer poema a divuit anys. *Estival* (1917), que n'era el títol, va sortir editat al *Diari de Sabadell*. El 1934 va veure la llum el poemari *Les decapitacions* amb el pseudònim de *Pere Quart*, amb què començà a signar els seus poemes. Anton Carbonell afirma que els versos inicials revelen la ideologia política del poeta, que es manifestava crític durant aquella etapa, amb els primers passos de la República i l'acceptació d'un Estatut d'Autonomia "mutilat" (2017: 43).

El sabadellenc va iniciar una nova etapa d'activisme combatiu a partir de la revolució del juliol del 1936. Riera afirma que aquest any Oliver va establir el seu compromís antifeixista (2000: 81). Va fundar i presidir l'Agrupació d'Escriptors Catalans i va ocupar el càrrec de cap de publicacions de la Conselleria de Cultura de la Generalitat. També va escriure cançons de guerra i la lletra de l'himne de l'Exèrcit popular català (Carbonell, 2017: 43). Va publicar *L'oda a Barcelona* a la revista *Mirador* (Riera, 2000: 86) i va escriure *Bestiari* (1937), un recull de poesia guardonat amb el premi Joaquim Folguera. *Bestiari* inclou algun dels poemes més populars de *Pere Quart*. Segons Ignasi Riera, poemes com "La lloca", "Pingüí", "Diplodocus", "Vaca suïssa", "Ase", "Porc" o "Bou", són aportacions clàssiques i creadores de nous mecanismes de llenguatges (Riera, 2000: 107).

Oliver va perseverar en la seva militància favor de la llengua catalana durant l'exili. Va fugir de la persecució franquista el 1939 amb els intel·lectuals catalans, Pompeu Fabra, Josep M. Capdevila, Francesc Trabal i Antoni Rovira i Virgili, entre d'altres (Riera, 2000: 108). Es va traslladar a Tolosa i després, als castells de Roissy-en-Brie i de Saint-Cyr-sur-Morin, cedits per allotjar-hi exiliats catalans. Finalment, va establir-se a la colònia catalana que es concentrava entorn de Centre Català de Santiago de Xile (Riera, 2000: 143), durant vuit anys.

Des de la capital xilena, va dirigir la revista literària *Germanor* (1940) i el 1947 va fundar, conjuntament amb l'escriptor, Xavier Benguerel, l'editorial El Pi de les Tres Branques. També va publicar el poemari *Saló de Tardor* (1947). De retorn a Catalunya l'any 1948, Oliver va trobar una Barcelona empobrida. El poemari *Terra de naufragis* (1956), guardonat amb el premi Ossa Menor l'any 1955, recull el seu dol personal de després de l'exili i representa la Catalunya devastada de la postguerra.

El 1959, *Pere Quart* es consolidà com a poeta de prestigi gràcies a la publicació del poemari *Vacances Pagades* (Malé, 2009: 210), que obtingué el premi Ausiàs March l'any 1959 i el premi Lletra d'Or el 1961. El volum va néixer fruit de la seva relació amb el moviment universitari, que aleshores estava implicat amb la causa antifranquista. Els joves admiradors de *Pere Quart* van inspirar-se en *Vacances pagades* pel nou model literari del realisme històric (Carbonell, 2017: 434). El compromís d'Oliver va mantenir-se durant la Transició: durant aquest període va publicar *Circumstàncies* (1968), *Quatre mil mots* (1977) i *Poesia empírica* (1981).

Tant la prosa com la poesia d'Oliver, ambdues d'orientació avantguardista, contrasten amb la producció teatral de l'escriptor.¹⁰¹ El sabadellenc escrigué teatre per al públic ampli amb l'objectiu de poder estrenar amb regularitat i influir positivament en la vida teatral del país, així com per poder dedicar-se professionalment (Gibert, 2001: 156) a una labor que considerava una vocació. Per aquest motiu, Oliver va escriure un teatre burgès, adaptat a les característiques de l'audiència catalana i en sintonia amb la forma i el contingut de la tradició teatral (Gibert, 2001: 156).

D'entre les seves obres, els estudiosos d'Oliver destaquen *Cataclisme* (1935), estrenada el 1935; *Allò que tal vegada s'esdevingué* (1936), que es representà el 1970, junt amb *Cambrera nova* (1936), *Contraban* (1937) i *Ball robot* (1958) i *La fam* (1938), estrenada l'any 1938. Aquesta darrera obra va aixecar polèmica per qüestions polítiques i ideològiques. La problemàtica es concentrava en el personatge de Samsó, considerat un idealista en el context de la revolució socialista en el qual es desenvolupa l'obra (Riera, 2000: 104). Malgrat la controvèrsia, *La fam* va obtenir dos guardons: el Premi Ignasi Iglesias i el Premi Teatre Català de la Comèdia, atorgat per la Institució de les Lletres Catalanes de la Generalitat de Catalunya (Formosa, 1969: 70).

Miquel Gibert ha identificat coincidències entre la producció teatral d'Oliver i la d'escriptors francesos com Sacha Guitry, Jules Supervielle i Tristan Bernard (Gibert, 1993: 108) o Jean Anouilh (Gibert, 2001: 156). Maria del Mar Mañes Bordes troba semblances significatives entre la temàtica d'Oliver i la Guitry i un "emmirallament líric i humorístic" amb Supervielle. Assevera que els textos dels autors francesos i la producció literària de l'escriptor mantenen una "similitud, quasi traductora o adaptadora, entre algunes de les primeres creacions teatrals pròpies i algunes peces d'autors estrangers contemporanis, sobretot francesos [...]" (Mañes Bordes, 2016: 56).

El sabadellenc era un gran coneixedor de la llengua i la literatura francesa que llegia des de petit a la biblioteca familiar. En unes notes inèdites Oliver va reconèixer la influència que la lectura del teatre francès va exercir en la seva educació (Gibert, 2001: 156). Probablement per aquest motiu, el teatre original d'Oliver s'inscriu en el que es coneix com a "teatre de bulevard", al qual pertanyen formes dramàtiques com la

¹⁰¹ Per a una relació exhaustiva de la producció teatral original i traduïda d'Oliver, vegeu Maria del Mar Mañes Bordes (2016) *Joan Oliver: traductor. Estudi de l'adaptació lliure de Pygmalion de G.B. Shaw*. Tesi doctoral. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, p. 47-73.

comèdia d'intriga o la *piece bien faite* i la comèdia de costums (Gibert, 2001: 156). Per afegiment, el sabadellenc s'havia posat en contacte amb la cultura francesa des de jove, quan estava en possessió d'una comoditat econòmica i viatjava sovint a París i a Montecarlo (Porcel, 1966: 76).

Quan Oliver va traduir Colette, l'escriptora encara vivia i estava en actiu. Tanmateix, no hem trobat evidències que indiquin que hi hagi una possible relació o comunicació entre tots dos escriptors. Amb tot, els estudiosos d'un i altre han destacat trets característics de la seva l'escriptura que podrien indicar que hi ha semblances incontestables entre la producció literària de Joan Oliver i de Colette. En primer lloc, l'ús de l'humor i la paròdia com a recurs per a fer crítica. Tant Colette com Oliver s'han caracteritzat per la comicitat i la ironia dels seus textos. Aquest atribut es posa particularment de manifest a la sèrie de Claudine i a *Gigi*, obres en què Colette parodia la societat burgesa (Cohen, 1985: 793). D'una manera similar, Oliver mostra des de jove un esperit irreverent que es canalitza a través de la seva obra caracteritzada pel xoc humorístic (Vallverdú, 1969: 23). Aquest aspecte es palesa en el seu teatre d'inspiració vodevilesca i sovint versat sobre la crisi de les estructures burgeses, on l'humor va connectat amb la crítica a l'entorn (Mañes Bordes, 2016: 57), com en el seu *Bestiari*, que s'ha considerat una paròdia del bestiari clàssic (Mesalles, 1999: 20). D'una manera similar a *Sept dialogues de bêtes*, Colette empra l'humor com a fórmula d'acostar-se a la realitat amb una mirada innocent (Kristeva, 2004: 85).

Possiblement, aquesta relació inevitable entre els bestiaris d'un i altre va dur al crític literari, Juan Ramon Masoliver, a establir una comparació directa entre el *Bestiari* de Joan Oliver i *Sept Dialogues de bêtes*, en un article sobre les traduccions del sabadellenc: "El 'Pere Quart' de las sátiras vuelve aquí por sus fueros, se nos presenta de cuerpo entero; si en el libro de animales deja, en cambio, ese brillante, restallante, hablar del *Bestiari* para adoptar el de sus finísimas y entrañables líricas" (Masoliver, 1953: 11).

En segon lloc, Colette i Oliver s'assimilen pel caràcter autobiogràfic de la seva literatura. Els textos de Colette, igual que escriptors contemporanis com ara, Proust, Apollinaire, Valéry o Gide, entre d'altres, neixen de l'experiència o inclouen aspectes autobiogràfics (Antonioli, 2011: 6). Així mateix, la poesia d'Oliver s'ha reivindicat precisament perquè es desprèn de la seva experiència de vida: "L'originalitat d'aquesta obra en el marc de la poesia catalana contemporània és probablement conseqüència de l'estret lligam que hi ha entre la poesia i la vida del poeta [...]" (Castellet, 2009: 220).

En últim lloc, els estudiosos i crítics de l'obra de tots dos escriptors n'han destacat la incidència del tema del retorn a la infància. Ignasi Riera afirma que Joan Oliver "és un dels escriptors catalans amb més tendència a especular sobre la infància i fins i tot a forjar el mite del retorn a la infància com el mite del retorn al 'Paradís Perdut'" (Riera, 2000: 23). D'una manera similar, Maurice Goudekot i Julia Kristeva, fan referència a la recreació del "paradís de la infantesa", present en nombroses obres de Colette (Goudekot, 1963: 30; Kristeva, 2004: 372). Segons Kristeva, l'autora sovinteja aquest imaginari que mai va abandonar (Kristeva, 2004: 372) i que es veu reflectit a la sèrie de Claudine, a *Sido* i a totes les seves obres protagonitzades per animals.

2.4.3.2 *Les traduccions*

Les traduccions de Joan Oliver representen més d'una tercera part de la seva obra (Malé, 2009: 212). L'excel·lència literària i lingüística dels textos que anostrà ha estat àmpliament constatada (vegeu, entre d'altres, Casas, 1989; Gibert, 2001; Boix-Fuster, 2006; Bacardí, 2012b, 2013; Mañes Bordes, 2016). Joan Oliver perseguí la perfecció dels textos (Riera, 2000: 57). Traduïa de manera minuciosa i acurada a fi d'assolir la virtut literària i lingüística de les adaptacions (Mañes Bordes, 2016: 85). Considerava que la traducció era una forma d'escriptura i que no havia de sotmetre's a una literalitat estricta, sinó que havia de permetre un marge per a l'expressió i, fins i tot, una "recreació" o "refosa" de l'obra original (Bacardí, 2013: 18). El sabadellenc es permetia les anteriors llicències amb la finalitat de compondre un text autònom de la versió original. Segons Montserrat Bacardí:

[...] anhelava assolir una transposició de cadascun dels artefactes literaris a què va acarar-se com a conjunt, com a peça autònoma que es regia per unes lleis pròpies i que calia que reeixís autònomament en català. La traducció, al capdavant, no diferia pas gaire de la creació. (2013: 18)

Acostà al català, principalment, autors francòfons. Abans dels *Set diàlegs de bèsties* havia anostrat *La noia d'alta mar* (1937) de Jules Supervielle i *El misantrop* (1951) i *El banyut imaginari*, de Molière —aquesta última, traduïda a principis dels anys quaranta i publicada per l'editorial Aymà el 1973 en un volum que aplegava *El misantrop*, *El banyut imaginari* i *El Tartuf*—. A partir de la segona meitat dels anys cinquanta també va traduir els autors Paul Claudel, Pierre Boulle, August Le Breton, Eugène Labiche, Jep Pascot, Eugène Ionesco, André Schwarz-Bart i André Pieyre de

Mandiargues. De l'italià, acostà obres de Carlo Goldoni, Elsa Morante, Giuseppe Berto. També traduí, tot emprant les traduccions franceses com a referència, obres d'autors anglosaxons —Samuel Beckett i Henry Miller—; alemanys —Bertolt Brecht, conjuntament amb Feliu Formosa—; i del rus, Anton P. Txèkhov (Mañes Bordes, 2016: 49).¹⁰²

Cap al tombant dels anys seixanta, va traduir *Les belles imatges* (1968), de Simone de Beauvoir, que tenia la consideració d'autora perillosa pel règim franquista (Godayol 2015: 17). La traducció oliveriana de *Les belles imatges* (1968) es va publicar només un mes abans de la traducció al català de *Deuxième Sexe* (1949), una obra cabdal de la literatura beuvoiriana.

Oliver gaudia del prestigi que li atorgava la tasca de traduir grans escriptors de la literatura internacional. Un bon exemple d'això és la rellevància que atorgava al fet de ser el primer traductor de Brecht al teatre en català (Riera, 2000: 201). Confessava que traduir els grans autors li permetia, en certa manera, equiparar-se amb ells:

[...] Quan tradueixo un autor que estimo fins a l'admiració i l'enveja, em proporciona un acontentament molt distint, i més ple, del que em procura rematar un poema que l'autocrítica del moment aprova. [...] I potser hi afegiria un altre incentiu: l'orgull de sentir-se, en certa mesura, col·laborador o torsimany del geni (a Riera, 2000: 160).

Probablement, el compromís ètic d'Oliver el va dur a refusar alguns encàrrecs lucratiu. Maria del Mar Mañes Bordes (2016: 64) recull l'anècdota que el traductor es va negar a traduir al català dues novel·les sobre la guerra titulades *Los cipreses creen en Dios* (1953) i *Un millón de muertos* (1961),¹⁰³ de l'escriptor Josep Maria Gironella, adepte al règim franquista. Segons l'autora, el sabadellenc va refusar la petició de Gironella malgrat que aquest s'havia ofert a pagar quaranta pessetes el full, una quantitat elevadíssima en aquell moment. El mateix Oliver va afirmar en una epístola que havia rebutjat l'encàrrec per principis: "[...] L'Arbó em va dir: firma amb un pseudònim... però no: m'enganyaria jo mateix. Ja veus la nosa que em foten les "idees"" (a Mañes Bordes, 2016: 64).

¹⁰² Per a un llistat exhaustiu de les traduccions d'Oliver, vegeu Montserrat Bacardí (2011) "Oliver i Sallarès, Joan". Dins: Bacardí, Montserrat i Godayol, Pilar (eds.) *Diccionari de la traducció catalana*. Vic: Eumo, p. 382-384.

¹⁰³ Les novel·les citades van tenir un èxit aclaparador. Amb els beneficis obtinguts amb la venda dels llibres, l'editor, José Manuel Lara, encarregat de l'edició, va poder capitalitzar l'editorial Planeta i escometre projectes ambiciosos, com ara, la convocatòria del premi Planeta de novel·la en castellà que compta a dia d'avui, amb una dotació econòmica elevada (Llanas, 2007b: 186).

Durant l'exili a la capital xilena, la traducció va esdevenir un dels seus mitjans de subsistència. L'escriptor va traduir novel·les, majoritàriament al castellà, al preu exigü de tretze pessetes el foli (Riera, 2000: 146), durant una dècada aproximadament (Bacardí, 2013: 9). Les signà amb un pseudònim perquè volia desvincular-se d'aquells escrits. Simultàniament, l'escriptor edità traduccions de poemes de Stéphane Mallarmé, Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Jules Supervielle, Rainer Maria Rilke o Paul Valéry, i la primera versió d'una obra de Molière: *Cucurell o el cornut imaginari* (1942). Va publicar-ne algunes a la revista *Germanor* i a la revista *Catalunya*, de Buenos Aires (Bacardí, 2012b: 32). També va editar la seva traducció de *Sganarelle ou le cocu imaginaire*, de Molière, a l'editorial El pi de les Tres branques, fundada conjuntament amb Xavier Benguerel, i en la qual col·laborava com a editor (Riera, 2000: 239).

A parer seu, la tradició teatral catalana estava mancada de les virtuts de la comèdia francesa del segle d'or. Tenia una fixació particular per l'obra de Molière (Gibert, 2009: 43). L'interès personal pel teatre del dramaturg francès, a qui considerava un exemple paradigmàtic que convenia imitar, el va portar a traduir també, les edicions en vers de *Le Misanthrope* (1666) i *Le Tartuffe* (1664) tan bon punt va tornar de l'exili. Retornat a Barcelona, el sabadellenc va maldar per publicar aquestes versions a Catalunya i confià que el grup de mecenes que havia finançat la traducció al català de l'*Odissea*, de Carles Riba, la *Divina Comèdia*, de Josep M. de Sagarra, i la *Història d'Espanya*, de Ferran Soldevila, entre altres obres, podria sufragar-ne l'edició (Gibert, 2009: 46). Malgrat les esperances, no va obtenir el suport del grup per editar l'obra.

Tanmateix, va perseverar en l'intent de publicar el seu anostrament de Molière. Ell mateix va encarregar-se'n de l'edició, de la correcció, de la impressió i també dels tràmits amb la censura.¹⁰⁴ Finalment, *El misantrop* es va imprimir l'any 1951 sota el segell de l'editorial Aymà en un tiratge escàs de 116 exemplars. Malgrat el nombre reduït de còpies, *El misantrop* va obtenir un reconeixement social remarcable: es va reeditar dues vegades i va ser guardonat l'any 1952 amb el Premi Extraordinari del President de la República Francesa, en els Jocs Florals de la Llengua Catalana celebrats a Tolosa de Llenguadoc (Gibert, 2009: 50). Un cop assolit l'objectiu de publicar l'obra, el sabadellenc va proposar-se estrenar-la als escenaris barcelonins. *El*

¹⁰⁴ Oliver va imprimir *El misantrop* en edició de bibliòfil a Pal·las A.G., la impremta dirigida per Ignasi Riera, cunyat d'Oliver (Gibert, 2009: 50).

misanthrop va representar-se al teatre Romea l'any 1954 en funció única. Va ser la primera representació de la postguerra autoritzada per la censura (Bacardí, 2013: 7).

Compromès amb la modernització del teatre català, arrasat en la postguerra, Oliver anostrà teatre forà. Mañes Bordes ha assenyalat que habitualment adaptava les referències socials i culturals de la llengua original al context català: entre altres aspectes, ubicava l'acció a la geografia catalana i substituïa els noms originals dels personatges per noms catalans, tot procurant mantenir l'efecte dels originals (Gibert, 2001: 160). Entre els anys 1955 i 1963, Oliver va nodrir l'Agrupació Dramàtica de Barcelona d'abundants traduccions d'autors internacionals de renom, tals com Samuel Beckett, Brecht, Txèkhov (Mañes Bordes, 2016: 69). Durant aquells anys va col·laborar amb la institució com a autor, traductor, assessor i, més endavant, com a vicepresident.

Ultra el progrés del teatre, les traduccions al català representaven una eina per a l'estandardització del català, que es trobava deteriorat després del procés de depuració ordenat per les autoritats franquistes. Conscient que les seves traduccions constituïen un model per a la seva nació mancada de literatura en llengua pròpia, procurava obtenir textos de qualitat lingüística (Bacardí, 2013: 12). El seu compromís amb l'enriquiment de la llengua catalana el va dur a exigir qualitat en les traduccions alienes durant l'etapa en què va treballar com a director literari a l'editorial Aymà/Proa, entre 1963 i 1982. Per aquest motiu, Montserrat Barcardí ha descrit a Joan Oliver com a "revisor" de revisions i "retraductor" de traduccions (Bacardí, 2013: 15). L'acadèmica recull l'anècdota d'un conflicte entre l'editorial Aymà i el traductor Josep M. Corredor amb motiu de la versió catalana d'*Els mots*, de Jean-Paul Sartre (Bacardí, 2013: 13-14). Sembla que Corredor es queixà a *Serra d'Or* pel fet que l'editorial havia efectuat més de 400 modificacions en la traducció que els lliurà. A més, denuncià que les esmentades modificacions desbordaven els límits de l'estricta correcció gramatical i opinà que el responsable de les correccions podia considerar-se el traductor de l'obra (Bacardí, 2013: 13-14). Segons Bacardí, el responsable d'aquesta correcció va ser Joan Oliver, que efectuà algunes correccions "innecessàries" — alteracions de l'estructura d'algunes frases, ús de sinònims d'algunes paraules—, a fi de catalanitzar la traducció de l'obra (Bacardí, 2013: 15-16).

Arran del seu talent com a autor de traduccions literàries amb entitat pròpia, aleshores sobradament demostrat amb títols com *Cucurell o el cornut imaginari* o *El Misanthrop*, de Molière, i del seu compromís polític amb la normalització del català a

través de la literatura, l'escriptor del cèlebre *Bestiari* segurament representà per a l'editorial Aymà, un candidat ideal per anostrar els *Sept dialogues de bêtes*. En efecte, una epístola del gener de 1952 entre Joan Oliver i l'amic Xavier Benguerel, conservada en el Fons Joan Oliver de l'Arxiu Històric de Sabadell suggereix que el sabadellenc va ser metòdic i rigorós amb la traducció del bestiari colettià. Tot i que el torsimany considerà que el llibre "no val pas gran cosa",¹⁰⁵ afirmà que "aquesta traducció l'he feta amb molta cura",¹⁰⁶ i que li havia resultat especialment difícil a causa de l'estil "una mica balder, però molt intencionat: barreja que resulta complexa".¹⁰⁷

En definitiva, les afirmacions que Oliver deixà constar a la seva correspondència amb Benguerel suggereixen que si va traduir els *Set diàlegs de bèsties*, no va ser tant per una inclinació personal per l'obra o per l'autora com per la remuneració de 4.000 pessetes que l'editorial Aymà es va comprometre a pagar per l'encàrrec,¹⁰⁸ uns honoraris que sobrepassaven amb escreix el sou mitjà diari d'un treballador l'any 1952.¹⁰⁹

2.4.4 La censura dels *Set diàlegs de bèsties*

L'any 1952 el veto a la traducció en llengua catalana encara era un dels murs gairebé infranquejables de la censura. Malgrat les referides circumstàncies, el 9 d'abril de 1952 el representant d'Aymá Editores a Madrid,¹¹⁰ Federico Martínez de la Madrid, va enviar una sol·licitud d'autorització al MIT per publicar la traducció al català dels *Set diàlegs de bèsties*. Al formulari de sol·licitud, Martínez de la Madrid especificà un volum d'unes 100 pàgines i un tiratge de 1.000 exemplars. Com a resultat de la demanda, el MIT va obrir un expedient i va entregar les galerades amb la traducció a

¹⁰⁵ Epístola del 30 de gener de 1952 localitzada en la caixa de Documentació personal, Correspondència. Xavier Benguerel (AP 167/2) del Fons Joan Oliver i Sallarès que es troba a l'Arxiu Històric de Sabadell.

¹⁰⁶ Íbid.

¹⁰⁷ Íbid.

¹⁰⁸ Epístola del 26 de gener de 1952 localitzada en la caixa de Documentació personal, Correspondència. Xavier Benguerel (AP 167/2) del Fons Joan Oliver i Sallarès que es troba a l'Arxiu Històric de Sabadell.

¹⁰⁹ Segons els anuaris estadístics de l'Instituto Nacional Español (INE), els obrers retribuïts amb els sous més elevats durant l'any 1952 cobraven 21,60 pessetes diàries. Vegeu: INE (1953) "Salario nominal máximo y mínimo, diario, que corresponde a obreros de tipo profesional corriente, según las Reglamentaciones Nacionales de Trabajo, y números índices". (En línia): <<https://www.ine.es/inebaseweb/pdfDispacher.do?td=37652&ext=.pdf>> (Consultat: 20/05/2019).

¹¹⁰ El nom de l'editorial consta a la sol·licitud com a Aymá Editores, en castellà.

un censor.

Desconeixem els motius pels quals a l'expedient no consten les valoracions dels censors dels *Set diàlegs de bèsties*. Tanmateix, una carta que Jaume Aymà adreçà al Director General de Propaganda, Florentino Pérez Embid, el dia 6 de juny indica que l'expedient de l'obra va quedar pendent de resolució definitiva, a condició que l'editor suprimís una part capital del text i la substituís per un altre fragment d'invenció pròpia. Les supressions afectaven, concretament, el final de l'últim diàleg titulat "Una visita", un fragment abundant en referències de caràcter picant. Davant de l'esmentada petició, Jaume Aymà va manifestar-se oposat al suggeriment d'inventar un final alternatiu:

Ya en mi poder las galeradas 38 y 39 de la obra, que son las afectadas por las referidas tachaduras, la solución del caso me tiene preocupado. Si se suprime lisa y llanamente, sin más, lo indicado con lápiz rojo, que es el final de uno de los diálogos, este final queda absolutamente ininteligible y, además, se huele de una legua el corte. Inventar nosotros otro final y ponerlo en lugar de lo tachado (previa aprobación de Censura, naturalmente), no nos parece lícito.¹¹¹

Amb la finalitat de sortejar la censura, l'editor proposà una solució alternativa que assegurava l'eliminació del contingut eròtic del text:

Dándole vueltas al texto tachado, me parece ahora que he dado con la solución, solución que a mi parecer consiste en alterar un poco el orden en el propio texto de Colette, y en suprimir, desde luego, más de la mitad del mismo, un trozo quizá excesivamente crudo. Usted puede ver en las hojas adjuntas la solución que yo propongo. Si le parece aceptable, y lo deseo con toda el alma, porque de otra forma no veo por ahora cómo resolver el caso, le estimaré tenga la bondad de decírmelo.¹¹²

Aymà va acompanyar la seva missiva amb una nova versió del fragment censurat. Com a resultat, el 27 d'agost el censor va anotar sobre les pàgines adjuntes la següent resolució: "Incorpórese al texto, resolviendo autorizar obra con las modificaciones propuestas". Aquell mateix dia, la proposta de l'editor va ser acceptada per la censura i el MIT va expedir l'autorització del text acceptat "con tachadura", tal com figura a l'expedient.¹¹³

¹¹¹ AGA 21/09882, expedient 2046.

¹¹² Ídem.

¹¹³ Ídem.

2.4.4.1 *Primera versió dels 'Set diàlegs de bèsties', presentada a censura*

A continuació, es presenta el fragment guixat pel censor en les primeres galerades — 38 i 39— i que l'editorial va suprimir:¹¹⁴

»TOBY: —Ja ho veureu. Començo. Dret damunt les meves potes estirades, pico de peus, i us volto de petits udols melodiosos. La meva cua cargolada vibra; els meus flancs, rebaixats per una respiració neguitosa, es fan més prims i, per un art involuntari, les meves orelles crispades semblen plantades darrera el meu clatell...

»LA GOSSETA: —No us acosteu! Estic torbada...

»TOBY: —Ara, anant ja a l'empresa definitiva completa, la meva pota poderosa subjecta els vostres lloms...

»LA GOSSETA, apartant-se: —Ai! Bàrbar!

»TOBY, afanyós: —És que un tampoc no és petit com vós! No podríeu pujar dalt d'un tamboret?

»KIKI, irritada: —Mai no perdonaré als meus ulls l'enllordar-se amb semblant espectacle! Aquests preludis són una trista paròdia dels nostres amors salvatges... Crits de degollat, danses lascives, desfilada silenciosa en la qual la meva cua s'arrossega com un mantell reial, abraçades on la voluptat gemega martiritzada... Hauré d'avergonyar-me de tot això per culpa d'aquest parell de... cíncics?

»TOBY, més decidit que cortès: —Apa, vinga, no em facis glatir més, tros de posturera! Ja hi hem jugat prou a cuït i a amagar! Vine, no et recarà gens...

»LA GOSSETA, aterrida i temptada: —Déu meu! És terrible! Feu de mi el que vulgueu...

»KIKI, dreta dalt del piano, formidable: —Suposo que no ho fareu aquí!

»La gosseta busca d'on ve la veu paorosa, s'adona de la bèstia imprecadora, del monstre desconegut i ratllat, eriçat de mostatxos i de celles, il·luminat per uns ulls que llancen la mort... La bestiola fuig tot cridant: "Auxili! Auxili! Hi ha un tigre dalt del piano!...".

»i es desmaia en braços de la seva mestressa que acaba de entrar, la qual la consola amb volubilitat en el llenguatge consuet: "Fifi! La meva zezeta! Tan rosseta, la meva quiquisseta, la fafona titinona, el meu esquitx, el meu pollet finolis, la meva tetà i la meva tutú", etc., etcétera. La sessió continua».

¹¹⁴ Ídem.

2.4.4.2 *Segona versió presentada per Aymà i acceptada per la censura*

En aquesta segona versió, el fragment indicat pel funcionari del MIT quedava eliminat i s'introduïa una nova frase, per tal d'atenuar el to eròtic del text.

«TOBY: —Ja ho veureu. Començo. Dret damunt les meves potes estirades, pico de peus, i us volto de petits udols melodiosos. La meva cua cargolada vibra; els meus flancs, rebaixats per una respiració neguitosa, es fan més prims i, per un art involuntari, les meves orelles crispades semblen plantades darrera el meu clatell...

»LA GOSSETA: —No us acosteu! Estic torbada...

»KIKI, dreta dalt del piano, formidable: —Hauré d'averkonyir-me de l'amor per culpa d'aquest parell? (als de baix) Cínics!

»La gosseta busca d'on ve la veu paorosa, s'adona de la bèstia imprecadora, del monstre desconegut i ratllat, eriçat de mostatxos i de celles, il·luminat per uns ulls que llancen la mort... La bestiola fuig tot cridant: "Auxili! Auxili! Hi ha un tigre dalt del piano!..."

»i es desmaia en braços de la seva mestressa que acaba de entrar, la qual la consola amb volubilitat en el llenguatge consuet: "Fifi! La meva zezeta! Tan rosseta, la meva quiquisseta, la fafona titinona, el meu esquitx, el meu pollet finolis, la meva tetà i la meva tutú", etc., etcétera. La sessió continua».

2.4.5 *La recepció dels Set diàlegs de bèsties*

Pel fet que el llibre ser l'única traducció catalana d'una obra no clàssica i no reeditada que va obtenir el permís de publicació l'any 1952, així com una de les escasses iniciatives de les mateixes característiques que van aconseguir l'autorització entre 1948 i 1952 (Gallofré, 1991b: 9-10), els *Set diàlegs de bèsties* s'han considerat una gran excepció de la història de la traducció catalana (Gallofré, 1991b; Manzano, 2020a).

Cal assenyalar, però, que Aymà va comptar amb un avantatge: l'expedient dels *Set diàlegs de bèsties* indica que l'editor va mantenir correspondència directa amb el Director General de Propaganda, el qual tractà les iniciatives catalanes amb una "relativa comprensió" (Gallofré, 1991b: 6). Aquesta relació podria haver facilitat l'autorització del llibre (Gallofré 1991b: 12). Amb tot, Aymà va haver de pagar un preu molt alt perquè els *Set diàlegs de bèsties* poguessin veure la llum. Va haver de

suprimir un fragment cabdal d'un dels diàlegs i va haver d'introduir una nova frase que n'alterava completament el sentit. Aquest fet constata una ferma actuació de bloqueig per part de la censura, dels discursos que transgredien els seus principis de moral sexual, els bons costums del règim i els principis imperants de l'integrisme catòlic. Ultra això, la traducció es convertí en una edició de luxe, descrita per Oliver com: "una mena de joia rara" (Ferrater Mora i Oliver 1988: 88). S'imprimí en un tiratge molt reduït de 200 exemplars, segons explicà Oliver a Ferrater Mora, i es comercialitzà a un preu unitari de 300 pessetes, dos atributs que asseguraven una distribució exigua del llibre.

L'editorial Aymà va encarregar-se'n de l'edició i dels tràmits amb la censura administrativa, però va ser el traductor qui va imprimir l'obra als obradors de Pal·las, A. G. de Barcelona (Ferrater Mora i Oliver, 1988: 69). La coberta del llibre, enquadernada amb pell, inclou únicament el detall figuratiu d'un gat negre en el marge inferior dret. A dins del llibre, en el frontispici, apareix el nom de l'autora i més avall, en el centre de la pàgina, apareixen el títol de l'obra, en una tipografia de grans dimensions, i una frase que indica que és una "Versió catalana de Joan Oliver". A sota, en una tipografia més reduïda s'indica que les il·lustracions són de J. Granyer. Per acabar, en el marge inferior, apareix el logotip de la col·lecció femenina "Plaerdemavida" que emparà únicament aquest llibre, el nom de l'editorial Aymà Editors i el lloc i data de publicació: Barcelona, 1952.

Josep Granyer, l'expert en la temàtica animalística que va dissenyar les il·lustracions de *Museo zoològic* (1963), de Josep Carner i que va elaborar els aigüaforts que van acompanyar *El coloquio de los perros* (1946), de Cervantes i *El llibre de les bèsties* (1947), de Ramon Llull, s'encarregà de les il·lustracions pintades a mà que decoren algunes de les pàgines del llibre. La precarietat del fons editorial d'Aymà no ens ha permès constatar si va existir qualsevol mena de comunicació entre l'editorial i l'autora. Així i tot, sabem, gràcies a una anotació inclosa a les pàgines inicials del llibre, que Colette autoritzà la versió d'Oliver. A més, un exemplar autografiat i dedicat per l'autora, conservat a la Biblioteca Nacional de Catalunya (BNC), indica que Colette va poder veure el llibre. Citem la dedicatòria íntegrament: "A mes lectrices catalanes, a mes lecteurs catalans, avec toute l'émotion que j'éprouve

à être, pour la première fois, traduite dans leur langue".¹¹⁵ Més enllà de l'ex libris de Jesús Vallina adherit al llibre, l'exemplar no ofereix més detalls que puguin revelar el destinatari de la dedicatòria.

El crític literari, Juan Ramón Masoliver, que havia escrit sobre *La casa de Claudina* el 1943, publicà una ressenya dels *Set diàlegs de bèsties* a *La Vanguardia Española* (Masoliver, 1953: 11). Masoliver va elogiar "la sensibilidad, la descripción atinada y la sombra de benévola ironía" (Masoliver, 1953: 11) de Colette i va comparar el talent de Joan Oliver amb el de Carles Riba, que cinc anys abans havia incorporat a la literatura catalana la seva versió de l'*Odissea*, i amb Josep M. de Sagarra, que havia traslladat al català la *Divina Comèdia*. Paral·lelament, un col·laborador o col·laboradora del setmanari *Destino* que signava amb les sigles de P. C. va referir-se a l'obra com "una de las joyas más luminosas de la literatura moderna francesa", i va observar sobre la traducció: "[...] que no se ha perdido ninguna de las sutilidades y transparencias de la prosa de Colette —tan difícil en su misma simplicidad— queda dicho de la traducción todo lo que puede decirse. No menos podría esperarse, por otra parte, del talento del traductor" (P.C., 1953: 20). A pesar de les crítiques positives, la versió oliveriana dels *Set diàlegs de bèsties* no ha tornat a reeditar-se.

2.5 LES TRADUCCIONS DE COLETTE PUBLICADES A CATALUNYA (1942-1961)

A pesar de les limitacions del sector editorial en les dècades dels anys quaranta i els cinquanta, i del control cultural rígid de la censura franquista, en aquest període de dinou anys van sortir a llum tres llibres traduïts de Colette: dos al castellà —*Sido* (1942) i *La casa de Claudina* (1943)—, i un al català —*Set diàlegs de bèsties* (1952)—, a banda de dues reedicions de *Sido*, publicades per Ediciones G.P. en els anys 1957 i 1961, tal com mostra la taula inserida a continuació (taula 1).

La recepció de les primeres obres de Colette a Catalunya en aquest període va anar de bracet amb el model de la feminitat tradicional que el règim va fer prevaldre en el primer franquisme. *Sido* (1942) i *La casa de Claudine* (1943), les dues obres traduïdes de Colette al castellà i publicades a Catalunya a principis dels anys

¹¹⁵ Vegeu l'exemplar amb *ex libris* de Jesús Vallina, conservat a la Biblioteca de Catalunya: Colette (1952) *Set diàlegs de bèsties*. Aymà: Barcelona.

quaranta, estan protagonitzades per personatges femenins que se circumscriuen dins dels límits morals i ideològics permesos per la doctrina catòlica. En tots dos llibres, Colette ret homenatge a la seva mare, representada com una mestressa eficient, circumscrita en l'espai domèstic, diligent amb les labors domèstiques i inclinada a la cura de les criatures i a l'atenció a les persones necessitades. Així ho reflectí la primera ressenya publicada de *La casa de Claudina*, la qual, posa en relleu la feminitat tendra i l'espiritualitat dolça que es posa de manifest al text.

El fet que les dues primeres obres de Colette sol·licitades i autoritzades per la censura en el primer franquisme siguin compatibles amb el model decimonònic de la feminitat tradicional cristiana, ens fa suposar que els segells editorials que les impulsaren, actuaren d'una manera estratègicament prudent i demanaren la publicació d'obres de l'autora ideològicament acceptables en aquell moment, en previsió d'una actuació rígida per part de la censura. Amb tot, els expedients de censura de *La casa de Claudina* revelen que el lliure pensament que caracteritza la família representada en el llibre va despertar recels en algun censor, un motiu pel qual segurament l'editorial suprimí alguns capítols de l'obra original.

La tercera obra de Colette publicada a Catalunya al segle XX, els *Set diàlegs de bèsties* (1952), tampoc no contradeia el model de feminitat imposat pel règim, tot i que les referències de caràcter eròtic incloses en un fragment atemptaven contra un dels límits infranquejables de la censura: la moral sexual. Això no obstant, malgrat l'hostilitat de la dictadura cap a les traduccions en llengua catalana, establert el Ministerio de Información y Turismo (MIT), la censura es mostrà disposada a autoritzar el llibre amb la condició que l'editor escapés les al·lusions a la sexualitat dels animals representats a l'obra. Així i tot, el llibre tingué una distribució gairebé insignificant, atès el curt tiratge i el preu elevat dels exemplars.

Finalment, val la pena assenyalar que els tres primers llibres traduïts de Colette publicats a Catalunya es caracteritzaren per la gran qualitat de les edicions, una presentació molt acurada i la implicació de dos traductors i una traductora de primer ordre.

	Títol	Any	Traducció	Lloc d'edició	Editorial	Col·lecció
1	<i>Sido</i> (<i>Sido</i> , 1929)	1942	Julio Gómez de la Serna	Barcelona	—	"Cristal"
2	<i>La casa de Claudina</i> (<i>La maison de Claudine</i> , 1922)	1943	María Luz Morales	Barcelona	Ediciones Mediterráneas	—
3	<i>Set diàlegs de bèsties</i> (<i>Sept dialogues de bêtes</i> , 1905)	1952	Joan Oliver	Barcelona	Edicions Aymà	"Biblioteca Plaerdemavida"
4	<i>Sido</i> (<i>Sido</i> , 1929)	1957	Julio Gómez de la Serna	Barcelona	Ediciones G. P.	"Libros Plaza"
5	<i>Sido</i> (<i>Sido</i> , 1929)	1961	Julio Gómez de la Serna	Barcelona	Ediciones G. P.	"Libros Plaza"

Taula 1. Les obres de narrativa de Colette traduïdes al català i al castellà, publicades a Catalunya entre 1942 i 1961.

3

Colette, autora clàssica en bibliofília i en butxaca (1962-1974)

La literatura traduïda es veié sotmesa, a partir del 1962, a Catalunya, a unes polítiques de censura menys rígides en matèria idiomàtica i ideològica, que les que s'havien aplicat en els anys quaranta i cinquanta. Si durant els primers vint anys de la dictadura, les editorials catalanes van haver de fer front a un control cultural implacable en mans del sector falangista, en aquest segon període, amb l'anomenat "gir aperturista", es van poder posar en circulació legalment, alguns llibres que poc temps abans hauria estat impensable que fossin autoritzats.

Aquest fet s'explica, sobretot, per la supressió del veto a l'edició en les llengües marginades pel règim, coincidint amb l'entrada de Manuel Fraga al MIT l'any 1962, una circumstància que va propiciar una abundosa edició de llibres traduïts al català. Els segells editorials van afanyar-se a publicar versions de narrativa i assaig estranger, engrescats davant l'expectativa d'encetar la represa de la llengua i modernitzar el panorama literari amb les veus més importants de la narrativa internacional contemporània. Les dades estadístiques que ofereix Josep Vallverdú respecte als percentatges de llibres editats en català a mitjan anys seixanta corroboren el creixement elevat i fins i tot, "desproporcionat" (2013: 13), de traduccions:

[...] durant els primers anys després de l'autorització hi va haver «inflació» de traduccions al català: per exemple, l'any 1965 un 55% de llibres en català eren traduccions, una proporció excessiva que no es donava en cap altre lloc del món. En castellà les traduccions representaven entre el 20 i el 30% de la producció, segons els anys; en danès, eren el 20%; en altres llengües, el 10%... Només a Israel el

percentatge era més alt, el 34%, per raons de política lingüística favorable a l'hebreu. (2013: 13).

En un primer moment, les referides versions van representar un producte nou i atractiu per a un públic lector llargament desproveït d'obres contemporànies en català. La rendibilitat econòmica que aparentment representaven inicialment, va motivar que fins i tot algunes editorials que publicaven gairebé exclusivament en castellà, impulsessin col·leccions consagrades a l'edició de traduccions en llengua catalana. Sobresortiren, entre aquestes noves col·leccions, "Isard" (1962-1971), de l'editorial Vergara i "La Rosa dels Vents" (1963-1966), de Plaza & Janés, la qual donaria sortida a *El blat tendre* (1964), la segona obra traduïda en llengua catalana de Colette. Però també van sumar-se a l'onada de traduccions en llengua catalana altres editorials que publicaven completament en castellà. Jordi Cornellà-Detrell cita, a tall d'exemple, Lumen, Grijalbo, Polígrafa, Fontanella, Alfaguara, Molino, Castalia, Destino i Planeta (2016: 110). Paradoxalment, l'increment de llibres publicats en català va dur les editorials a pressuposar que se'n venien, una deducció inacurada "ja que s'havia produït una inflació de títols i l'increment continuat de la producció no es va poder sostenir gaire temps". (Cornellà-Detrell, 2016: 110).

Amb tot, l'edició en llengua catalana abastava encara unes xifres molt modestes en comparació amb el nombre de títols editats abans de la Guerra Civil o al començament de la transició democràtica. Els quatre còmputos diferents del nombre de llibres publicats en català, entre 1936 i 1977, recopilats per Manuel Llanas (2007a: 175-176), permeten copsar-ne més clarament la desproporció.

Any	Vallverdú	INLE	Güell-Reixach	Altres fonts
1936	865			
1942				4
1944	5			
1946				12
1947	53			53
1948				60
1949				59
1950	43			43
1951				48

1953	137			
1954				96
1960	183			
1961		57		
1962	270	122		
1963	309	208		208
1964	368	294		294
1965	430	453		453
1966	548	488		488
1967	469	465	447	465
1968	460	370	459	500
1969	393	413	364	
1970	450	426	493	
1971	452	326	410	
1972	444	307	411	
1973		483	513	
1974		577	594	
1975		590	611	
1976		855	872	
1977		1015	1021	

Taula 2. Llibres publicats en català entre 1936 i 1977, recopilats per Manuel Llanas (2007a: 175-176).

La prohibició tàcita del català durant gairebé dues dècades havia deixat estralls difícilment reparables a curt termini en el públic lector. De manera que, malgrat l'èxit inicial de les traduccions, l'absència d'un públic lector català consolidat va derivar, després de l'eufòria inicial, en una davallada substancial del consum un cop passada la novetat (Cornellà-Detrell, 2013: 64, 2016: 108-109; Vallverdú, 2013: 13).

La crisi del sector editorial que va succeir al desequilibri entre el volum de producció i la demanda en el tombant de 1960 no va agafar els intel·lectuals per sorpresa. Domènech Guansé escriví les següents paraules el juliol de 1964: "Jo conec gent que fa llibres, gent que inclús en publica. No conec ningú que en llegeixi, que en compri. Qualsevol dia totes les editorials faran un crac, i jo em quedaré sense feina" (a Cornellà-Detrell, 2016: 109). Tanmateix, l'elevada publicació de traduccions en

català a mitjan anys seixanta va esdevenir un pas cap a la normalització de la llengua i va jugar un paper significatiu en la renovació de la llengua i la cultura catalana (Bacardí, 2012a: 50-82).

D'altra banda, el *boom* de versions en català va significar un reviscolament i fins i tot, l'inici d'una certa professionalització de l'ofici de la traducció (Bacardí i Godayol, 2008: 56, Bacardí, 2012a: 74). Com que vint anys després que es deixés d'ensenyar el català a les escoles eren escasses les persones amb competències suficients per a escriure en català correctament, les versions encara s'encarregaven majoritàriament a escriptors i, menys freqüentment, a escriptores (Bacardí i Godayol, 2014: 152-153) per a les quals traduir compensava d'alguna manera els guanys modestos de la creació pròpia. Dos dels torsimanys més habituals i reconeguts d'aquesta època van ser Ramon Folch i Camarasa, autor, com veurem més endavant, de la traducció catalana d'*El blat tendre* de Colette, i a qui s'atribueix el mèrit d'haver esdevingut el primer traductor d'ofici en llengua catalana (Bacardí, 2009a: 9). També sobresortí, Joan Oliver, que havia signat la versió dels *Set diàlegs de bèsties* l'any 1952. Altres escriptors i escriptores que compaginaren la traducció amb la creació pròpia durant aquest període van ser: Pere Calders, Manuel de Pedrolo, Maria Aurèlia Capmany, Antonio Ribera, Joan Fuster, Josep Vallverdú, Josep Palacios i Miguel Arimany, entre altres escriptors.

Val a dir que en el mercat editorial català tampoc no foren escasses les traduccions en castellà. Van ser força els segells catalans actius en els seixanta i principis dels setanta que incorporaren narrativa traduïda abundant en el seu catàleg. Sense ànim de ser exhaustives, en consignem algunes de citades per Manuel Llanas: Seix Barral, Juventud, Lumen, Lluís de Caralt, Edhasa, Planeta, Vergara, Grijalbo, Editorial Martínez Roca i, per descomptat, Plaza & Janés (2006: 88-221; 2007a: 197-220).

Entre la nòmina de traductors en castellà encara hi figuraven alguns escriptors catalans de renom que havien començat a traduir en la dècada dels quaranta i els cinquanta, quan encara s'imposava el veto a la publicació en català, i els ingressos dels quals depenien de les traduccions en llengua castellana. Un dels casos paradigmàtics va ser el de Ramon Folch i Camarasa, que preparà per necessitat, nombroses versions signades amb pseudònims. Però, segons afirmà el torsimany, les traduccions literàries en castellà sovint van encarregar-se a un personal insuficientment preparat o mancat de recursos creatius, un fet pel qual se les ha

considerat qualitativament inferiors a les versions en llengua catalana, elaborades sovint per escriptors i escriptores:

De castellà, figurava que tothom en sabia a Catalunya. I això feia que qualsevol persona amb un mínim de coneixements dels francès o de l'anglès es veiés amb cor de fer traduccions, per un preu irrisori, per fer-se un sobresou i sense tenir cap mena de capacitat per a l'escriptura. Generalitzo, és clar, perquè cal dir que hi havia excepcions ben dignes d'elogi. No mancaren, a més, casos de picaresca, com ara el de certs desaprensus que, per amistançat, aconseguïen d'algun editor l'encàrrec de traduccions, distribuïen entre alguns "negres" de bona fe el llibre original, en capítols o altres fragments, aplegaven després les traduccions fragmentàries, en feien una revisió sumària, cobraven de l'editor el total de la traducció, retribuïen miserablement els diversos "col·laboradors" i es quedaven una sucosa "comissió". És fàcil d'imaginar quin grau de qualitat podia arribar a tenir aquella mena de productes! (2009: 22)

La política aperturista de Fraga Iribarne va donar lloc a una altra situació inèdita: la concessió dels primers permisos per publicar obres traduïdes d'autors i autores controvertides o interdites fins aleshores. Amb la comesa de sostenir una imatge de modernitat i solvència del règim a l'exterior, el MIT obrí un petit marge per al pensament dissident. De manera que, en els anys seixanta, van veure la llum en català obres de Franz Kafka, Henry de Montherland, Anaïs Nin, Jean-Paul Sartre, Alberto Moravia, Cesare Pavese, Elsa Morante, Albert Camus i Jack Kerouac, entre altres autors i autores (Cornellà-Detrell, 2016: 99).

Una altra mostra incontestable de la flexibilització de les polítiques de control va ser l'autorització de les dues primeres obres feministes traduïdes en català i castellà a l'Estat espanyol, després de la guerra: *La mística de la feminitat* (1965) i *La mística de la feminidad* (1965), de Betty Friedan (Godayol, 2016, 2020), i la versió en català d'*El segon sexe* (1968) de Simone de Beauvoir (Godayol, 2013a, 2015, 2016a, 2017b, 2020b). La publicació de tots dos clàssics fundacionals del feminisme occidental esdevindria el precedent d'una eclosió de literatura feminista en el panorama editorial català, que culminà en el postfranquisme coincidint amb un "temps de màxim auge editorial i d'emergència dels moviments socials i culturals de les dones" (Godayol, 2020b: 15).

Així mateix, per bé que la moral sexual encara va ser un dels motius predominants de denegació o autorització amb supressions de narrativa, en els anys seixanta (Estany, 2016: 130, 2019: 558-560), el MIT va rebaixar progressivament, sota el mandat de Fraga Iribarne, el puritanisme amb què condemnava les

demostracions d'amor més púdiques de les parelles enamorades, un fet que contribuí a popularitzar la dita de "Con Fraga, hasta la braga".¹¹⁶ Probablement, com bé assenyalen Caterina Riba i Carme Sanmartí (2018: 109), les diatribes puritanes de la censura administrativa van quedar desfasades, en certa manera, un cop el Concili Vaticà II (1962-1965) va haver deslligat el sexe de la reproducció. De manera que, a les acaballes de 1960, circularen legalment en el mercat editorial català, novel·les que transgredien substancialment les normes del decòrum que van pesar sobre els *Set diàlegs de bèsties* de Colette, en el primer gran període de la dictadura franquista.

La publicació l'any 1968 de les versions en català i castellà de la novel·la *A spy in the house of love* (1954), d'Anaïs Nin, considerada un dels referents de la literatura eròtica femenina del segle XX (Estany, 2018: 57), n'és un exemple evident. Però també és destacable, en aquest sentit, la traducció al castellà d'una novel·la carregada d'escenes eròtiques com és *A Jest of God* (1966) —*Raquel, Raquel* (1969)—, de Margaret Laurence (Somacarrera, 2017: 90). O fins i tot, més endavant, durant el període de retrocés de la censura sota el mandat de l'ultraconservador, Alfredo Sánchez Bella, la publicació de la versió en castellà de *Rich Man, Poor Man* (1970) —*Hombre rico, hombre pobre* (1972)—, d'Irvin Shaw, autoritzada pel MIT "Pese a ciertas libertades de lenguaje y a algunas descripciones de relaciones sexuales" (a Gómez Castro, 2017: 99), segons va observar un dels censors de l'obra.

Altrament, després que el Vaticà abolís l'*Índex de llibres prohibits* el febrer de 1966, la censura moral a l'Estat va anar quedant progressivament obsoleta, i els catàlegs que classificaven les lectures segons un criteri moral van anar desapareixent en els anys seixanta (Riba i Sanmartí, 2018: 109). Tot i que, com bé assenyalen Caterina Riba i Carme Sanmartí, el canvi en la concepció de la moralitat que es produí en aquell període també va contribuir a la seva progressiva desaparició (Riba i Sanmartí, 2017: 53). Això no obstant, alguns sectors del catolicisme van entestar-se a perpetuar el control de les lectures entre els fidels per mitjà de la creació de nous catàlegs alternatius. És el cas de la *Guía bibliográfica 2003*, creada originalment pel fundador de l'Opus dei, Josemaría Escrivà, després que el Vaticà suprimís el *Librorum Prohibitorum*, tal com va anunciar-ho als seus fidels: "Han quitado el

¹¹⁶ Vegeu: Josep Mengual (15 de novembre de 2019) "Estrategias de la censura: el caso de Edima". (En línia): <<https://negritasycursivas.wordpress.com/2019/11/15/estrategias-de-la-censura-el-caso-de-edima/>> (Consultat: 22/08/2020).

Índice de Libros Prohibidos, pues yo lo pongo. Pongo mi índice".¹¹⁷ La submissió dels socis de la Prelatura als límits establerts pel citat catàleg era d'obligat compliment, si no volien arriscar-se a incórrer en penes morals o de consciència.

3.1 LA CRISI DE LA FEMINITAT TRADICIONAL CATÒLICA I LA GESTACIÓ DE LA LLUITA FEMINISTA

L'any 1965 la prestigiosa revista *National Geographic* anuncià a la portada un reportatge titulat "The changing face of old Spain" escrit pel periodista texà, Bart MacDowell.¹¹⁸ Una de les fotografies a tot color que il·lustrava el cos del text capturarà, amb especial diligència, l'anacronisme que patia la població espanyola respecte a Europa, i que l'increment exponencial del turisme en la dècada dels anys seixanta va posar de manifest. La imatge mostra un grup d'homes i dones espanyoles que contemplen, astorades i curioses, tres dones sueques vestides amb biquini que prenen el sol a la platja.

Les condicions de vida i les aspiracions de les dones catalanes distaven enormement de les d'algunes de les seves contemporànies europees i, fins i tot, de les que gaudí Colette a la França de la primera meitat del segle XX. El contrast entre la tradició i la modernitat que va marcar les dinàmiques dels anys seixanta i principis dels setanta a l'Estat, donaria lloc a una "crisis de legitimidad" (Grau Biosca: 1993: 674) del model de la feminitat que el franquisme inculcà a les dones per mitjà d'un ordenament jurídic discriminador, de l'educació diferenciada per sexes, i de la labor socialitzadora de la Sección Femenina i l'Església catòlica.

Els canvis vinculats amb el creixement econòmic sense precedents que va tenir lloc durant l'anomenat "desarrollo" (1957-1965) (Tusell, 1996: 248-263) van produir un distanciament progressiu entre la realitat de les dones i el model de la feminitat tradicional catòlica. D'entrada, el procés d'urbanització de l'Estat va posar a disposició de la ciutadania, una àmplia oferta d'espais de lleure —cinemes, cafeteries, sales de ball, grans magatzems comercials, etc.—, que els permeté socialitzar més enllà de

¹¹⁷ Vegeu: Job Fernández (s.d.) "La voluntad de Dios. 'Mi Índice'". *Opus Libros*. (En línia): <http://www.opuslibros.org/libros/Job_Mi_indice.htm> (Consultat: 15/07/2020).

¹¹⁸ Vegeu: Bart MacDowell i Albert Moldvay (març de 1965) "The changing face of old Spain". *National Geographic*, 123: 3, p. 291-339, citat per Aurora Morcillo (2015).

l'entorn de l'església o de les reunions familiars, així com l'accés a formes de vida alternatives a les tradicionals.

Paral·lelament, l'expansió del sector serveis va requerir un ingrés ràpid i substancial de mà d'obra barata i poc qualificada al mercat laboral. Per tant, les dones van esdevenir, a les acaballes 1960, una força de treball imprescindible per a l'Estat. Amb tot, el règim va assegurar-se que accedissin al treball remunerat "subordinadas y diferenciadas respecto al varón, y sin romper el modelo de "esposa-madre" (Domínguez Prats i García-Nieto, 1991: 641), però el nou rol que atribuïa a les dones n'alterava, inevitablement, el model de la feminitat tradicional catòlica que tants esforços havia esmerçat a imposar durant el primer franquisme.

Per afegiment, amb l'emergència de la cultura consumista en els anys seixanta, les mestresses de casa van veure ampliada la seva funció social, amb la tasca de gestionar el consum familiar i individual. Si bé és cert que, d'una banda, la societat de consum va interpel·lar les mestresses de casa perquè adquirissin nous productes que facilitaven la neteja, la cuina, la bugada i la planxada, i que els asseguressin, segons enumerà la periodista, Maria Rosa Prats, en un article aparegut en el llibre col·lectiu *Dona i societat a la Catalunya actual* (1978):

- Que el meu marit i els meus fills "em mengin" bé.
- Que tot estigui net com una patena, inclosos fills i marit.
- Que sàpiga estalviar.
- Que quan el marit torni de la feina em trobi feta una nina. (1978: 128)

De l'altra, el mercat de l'anomenada "indústria del disig" (Prats, 1978: 134) va convidar les dones a erotitzar-se a través d'articles i anuncis inserits en revistes femenines, i va posar en circulació discursos sobre la identitat femenina alternativa a la feminitat tradicional catòlica:

Los nuevos anuncios que insertaba la prensa instaban a las mujeres españolas a replantearse su propio ser. Ahora les resultaba posible adquirir una identidad nueva y comprar la sensación de ser personas de valía, basando esa aspiración más en la apariencia física que en el mérito espiritual. Esta posibilidad de "materializar una identidad", de tener la oportunidad de comprar belleza, se convirtió en un instrumento prometedor para quienes quisieran salir mejor paradas en el mercado matrimonial de la España nacional-católica. El reto consistía en seguir siendo una señora perfectamente casta tras la máscara cosmética. (Morcillo, 2015: 349)

El règim va esmorteir tot aquest seguit de canvis que amenaçaven i debilitaven la identitat femenina arrelada en valors catòlics, per mitjà de l'apropiació discursiva d'un nou model femení generalitzat en els anys seixanta: l'anomenada "mujer moderna" (Rebollo Espinosa i Núñez Gil, 2007: 209) o, altrament dit, una versió superficialment alterada de la dona tradicional catòlica. L'any 1969, l'aleshores Ministre de Información y Turismo, Alfredo Sánchez Bella, il·lustrà perfectament la jugada del règim amb les següents afirmacions sobre la mestressa de casa ideal, pronunciades en un reportatge de la revista *Ama*: "El ama de casa ideal debe ser la suma de tres amas de casa que yo represento en una madre de ayer, de cocina, mandil y hogar; una de hoy, más abierta al mundo, y una de mañana, que deberá avanzar más conservando las virtudes fundamentales de aquellas" (a Muñoz Ruiz, 2003: 339). Per tant, el model de la feminitat franquista havia canviat molt poc.

Així ho confirmen les investigacions de José Rebollo Espinosa i Marina Núñez Gil (2007) sobre els models d'identitat representats a la premsa femenina de l'època. Segons els autors, els conceptes de "mujer moderna" o "mujer nueva" que van començar a aparèixer freqüentment en les publicacions d'aquest període, eren abundants en ambigüitats i contradiccions. En aquest sentit, sostenen:

A pesar del acceso de las mujeres a espacios y tareas antes vedados se les va a seguir recordando paternalistamente que su punto esencial de referencia es el ámbito doméstico. Por consiguiente el concepto de "mujer moderna" en este contexto no deja de ser en gran parte un reclamo, dado que los contenidos siguen hablándonos sólo de modificaciones superficiales que no rompen sustancialmente con el "eterno femenino", lo que se evidencia, por ejemplo, en las polémicas suscitadas acerca de la introducción de nuevas costumbres (pantalones, tabaco, conducción de automóviles, etc.). (Rebollo Espinosa i Núñez Gil, 2007: 209)

Així i tot, les noves funcions atribuïdes a les dones, conjuntament amb la proliferació de nous models de la feminitat promoguts pel cinema i pels primers sectors feministes sorgits a l'Estat, van començar a desplaçar el model de feminitat tradicional catòlica a una posició paral·lela, tot i que encara es diferenciarien notablement del model de dona emancipada, sexualment i econòmicament, que representà Colette al llarg de la seva vida.

3.1.1 L'educació de les dones

L'any 1967, l'aleshores documentalista de la Secretaria General Técnica del Ministerio de Educación y Ciencia i experta en ensenyament professional femení, Carmen Borreguero, denuncià en una publicació científica del Ministerio de Educación y Formación Profesional de l'Estat, titulada *Revista de Educación* (1940), allò que denominà "la gran paradoja que se manifiesta en España" (Borreguero Sierra, 1967: 72). La referida "paradoja" al·ludia a la contradicció que presentava la realitat social del moment: el fet que les dones, tot i estar desproveïdes d'aspiracions o estímuls per a formar-se professionalment, a causa dels esforços continuats del règim per mantenir la població femenina a la llar, s'havien incorporat en el mercat de treball. Però això sí, forçosament vinculades amb les categories laborals inferiors i remunerades amb el sou mínim o, fins i tot, per sota del mínim.

Segons Borreguero Sierra, existien dos grans factors que obstaculitzaven la formació de les dones a finals dels anys seixanta. Primer, el fet que el règim no destinava infraestructures suficients per formar la massa d'obreres qualificades, necessàries per al país. Per bé que la Llei sobre els drets polítics, professionals i de treball de la dona de 1961 establí que: "En las mismas condiciones que el hombre, la mujer [...] tendrá acceso a todos los grados de enseñanza",¹¹⁹ el govern no va implementar mesures concretes destinades a facilitar l'accés de les joves a la formació professional industrial, tret de la creació, l'any 1964, de la Escuela Oficial Femenina de Maestría Industrial, que reuní únicament les modalitats de Tall i Confecció i Perruqueria i Cosmètica (Borreguero Sierra, 1967: 73).

El segon gran factors que, a parer de la documentalista, obstaculitzava la formació de les dones va ser el rol que el règim encara atribuïa a les dones o, en paraules de Borreguero Sierra: "las actitudes sociales demostradas a través de prejuicios, costumbres, tradiciones y, que sin más explicación tratan de apartar a la mujer de cualquier actividad pública o social, y restringen sus funciones al círculo familiar" (1967: 72). L'autora afirmava que aquest factor sociocultural duia a les famílies a prioritzar l'estudi dels fills perquè les seves expectatives de promoció laboral eren molt més prometedores i, perquè en els seixanta, el destí principal de les dones encara havia de ser el matrimoni (Domínguez Prats i García-Nieto, 1991: 647).

¹¹⁹ Ley 56/1961, de 22 de julio, sobre derechos políticos profesionales y de trabajo de la mujer. *Boletín Oficial del Estado*, 175, art. 3, de 24 de julio de 1961, 11004 a 11005. (En línia): <<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1961-14132>> (Consultat: 09 /06/2020).

Així i tot, a principis dels anys setanta, la perspectiva d'assolir una feina remunerada va esdevenir un incentiu perquè les dones es formessin per exercir una professió. Aquesta tendència va manifestar-se en un augment substancial de matriculades en els estudis de batxillerat i a la universitat, que canviaria la història de l'educació i el treball de les dones a l'Estat (Ruiz Franco, 2007: 30). Entre 1971 i 1972 el nombre de dones matriculades en els estudis de batxillerat començà a igualar-se amb el nombre d'homes matriculats. Segons les xifres indicades per Judith Carbajo Vázquez, les dones constituïen un 45,4% de les matrícules i els homes, el 54,6 % (2003c: 237). Això no obstant, les dones abandonaven els estudis en major proporció. Pel que fa als estudis universitaris, tot i l'augment de dones estudiants, la distància entre el nombre de dones i homes encara era molt pronunciada. Entre 1971 i 1972, s'enregistrà un 28,2% de matriculades respecte d'un 71,8% de matriculats (2003b: 233).¹²⁰

Així mateix, el biaix de gènere encara era molt marcat en totes les branques d'estudis per tal com el règim encara s'esmerçava a allargar la rigorosa segregació per sexes i la consegüent educació diferenciada. La població femenina es concentrà en carreres del sector serveis compatibles amb el rol tradicionalment atribuït a les dones, com ara infermeria, llevadora, lletres, farmàcia i magisteri. Però fins i tot l'escola segregada per sexes començaria a desaparèixer progressivament en aquesta etapa, a partir de l'aprovació de la Llei general d'educació de 1970 (Flecha García, 1989: 84).

La referida llei naixé amb l'objectiu democratitzador de proporcionar accés a la formació a tothom, "sin más limitaciones que la capacidad para el estudio",¹²¹ per tal de capacitar la població davant de la gran demanda de treball o, dit d'altra manera, las "nuevas exigencias de la sociedad española".¹²² Però, de retop, el text obrí la possibilitat d'implantar l'educació mixta, atès que no ordenava la separació de sexes

¹²⁰ Val la pena recordar que l'accés als estudis superiors estava més condicionat per la classe social d'origen que pel gènere, si bé és cert que dintre de cada grup hi va haver una diferència a favor dels homes. Segons Judith Carbajo Vázquez (2003c: 237), les probabilitats que una persona de classe treballadora cursés estudis universitaris en els seixanta i els setanta era inferior a l'1%. Per tant, les xifres que indiquen el nombre de matriculades en els estudis superiors corresponen, majoritàriament, a dones de classe mitjana alta i que provenien de famílies amb professions liberals.

¹²¹ Ley 14/1970, de 4 de agosto, General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa.

Boletín Oficial del Estado, 187, *Preàmbul*, de 6 de agosto de 1970, 12525 a 12546. (En línia):

<<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1970-852>> (Consultat: 15/06/2020).

¹²² Íbid.

als centres, a pesar que encara preveia algunes assignatures diferenciades específiques en funció dels sexes.¹²³

3.1.2 Les dones i el treball remunerat

El percentatge més alt de treballadores encara es concentrà, en aquesta segona etapa del franquisme, en el servei domèstic, tot i que també van tenir una presència significativa en els nivells més elementals de l'ensenyament i en les branques sanitàries d'infermeria i llevadora. Tanmateix, gràcies a l'increment de població femenina en possessió d'un títol de batxillerat o universitari, va créixer en línia ascendent el nombre de treballadores que van ocupar càrrecs no autoritaris del treball administratiu, tant en el sector públic com en el privat, el comerç i la banca. Amb tot, entre les dones de classe benestant encara prevalia l'expectativa que convenia deixar de treballar fora de casa després de contraure matrimoni. Així ho suggereix una enquesta a estudiants de sis universitats de l'Estat, duta a terme en el curs 1968-1969, sota la direcció de María Ángeles Durán. Segons la citada recerca, només un 56% de dones preveia exercir una professió amb plena dedicació un cop finalitzada la carrera respecte d'un 86% d'homes.¹²⁴

En els anys seixanta i principis dels setanta, algunes dones van obrir-se pas en algunes carreres liberals. Un col·lectiu que va engrossir-ne el percentatge va ser el de les juristes, entre les quals se n'ha destacat la figura de Mercedes Formica-Corsi, que en els anys cinquanta havia encapçalat una campanya mediàtica de repercussió internacional contra la inferioritat jurídica de les dones a l'Estat,¹²⁵ i María Telo, la

¹²³ Ley 14/1970, de 4 de agosto, General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa.

Boletín Oficial del Estado, 187, art. 27, de 6 de agosto de 1970, 12525 a 12546. (En línia):

<<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1970-852>> (Consultat: 15/06/2020).

¹²⁴ Les estadístiques de l'estudi estan recollides en els annexos de Josefina Cuesta Bustillo (2003: 542).

¹²⁵ Els precedents de la campanya es corresponen amb la publicació, el 7 de novembre de 1953, de l'article "El domicilio conyugal" a l'ABC en el qual l'advocada, arran d'un cas de violència masclista, denunciava la discriminació de la legislació espanyola contra les dones, amb especial èmfasi als obstacles que tenien per separar-se del seu marit i es pronunciava a favor d'una revisió de la seva situació jurídica. Després que l'article veiés la llum, nombroses publicacions d'orientació política heterogènia van fer-se ressò de les opinions de Formica. Ruiz Franco (2007: 81-99) cita, entre altres, els diaris de l'Estat, *Pueblo*, *El Alcázar*, *Arriba*, *Hierro*, *La Voz de España*, *Ya*, *Diario de Burgos*, *Diario Vasco*, *Nueva Rioja*, *Informaciones*, *Diario de Barcelona*, *El Noticiero Universal*, *El Correo Catalán*, *El Correo Español*. *El Pueblo Vasco*, *La voz de Galicia*, *El Norte de Castilla*; els diaris i revistes estatunidenques *The New York Times*, *Daily Telegraph*, *Time* i *Holiday*; el diari veneçolà, *Últimas Noticias*; l'argentiní, *La Prensa*; el cubà, *Mañana*; els diaris alemanys *Kölner Stadt-Anzeiger*, *Die Weltwoche*; els diaris danesos *Berlinke Aften Avis*, *Vestkysten de Esbjerg*, *Alborg Amstidente*, *Nastved Tidende*, *Land of folk*; i l'italià, *Oggi*. La gran repercussió de les demandes de Formica,

qual abanderà també una lluita mediàtica a favor de la igualtat jurídica de les dones (Ruiz Franco, 2007: 182; Godayol, 2020b: 29-32). Però també es palesa, en aquest període, un tímid increment de periodistes en àmbits informatius diferents de les revistes femenines: les redaccions de premsa, ràdio i televisió. El 1973, la periodista Mary G. Santa Eulalia es feu ressò d'aquest canvi en el reportatge "Auge del periodismo femenino español", publicat a *La Hoja del Lunes*:

Nueve mujeres periodistas participan en la redacción de *Informaciones*. Este hecho lo convierte en el periódico más feminista de la capital. A mucha distancia, con cinco colegas femeninas, *Arriba* y *El Alcázar*. *Ya* y *ND* cuentan con cuatro cada uno. *Abc* con tres; *Marca*, dos, y si bien *Pueblo* va a la zaga con una sola, supera a todos por la vertiente de corresponsales en el exterior ya que dispone de tres: Pilar Narvió en París, María Francisca Ruiz en Roma y Ana Isabel Cano en Viena. Del resto, únicamente *El Alcázar* le hace una modesta competencia publicando las crónicas de su colaboradora en la capital de Italia, Paloma Gómez Borrego.

Radio, televisión y agencias han ido echando mano paulatinamente de las graduadas en varias escuelas de esta disciplina. *Radio Nacional* emplea al menos una docena y *TVE*, alrededor de la mitad. Este medio, aunque tardó en dar reconocimiento oficial al título (1971), fue uno de los más precoces en aprovechar a "técnicas" de la noticia. Desde sus inicios en los primitivos estudios del paseo de la Habana, usó una voz e imagen de periodista: Blanca Álvarez, que ascendería a estrella. Por lo que atañe a las agencias, *Efe* suma siete en sus diferentes departamentos y turnos; *Pyresa*, cuatro; *Colpisa*, una; *Europa Press* se contenta con la cooperación de una corresponsal en Valencia, Ana Sancho. (a García-Albi, 2007: 82)

Això no obstant, encara caldria esperar fins als anys noranta perquè igualessin numèricament els seus companys del gènere masculí (García-Albi, 2007: 81). La creixent incorporació de les dones al mercat laboral va obligar l'Estat a revisar la legislació vigent en matèria laboral, un procés que culminaria amb l'aprovació del Decret del 24 d'agost de 1970. El text del Decret recull el canvi de posicionament del

conjuntament amb la croada articulista i les conferències impartides per l'advocada on manifestava la necessitat de reformar la legislació vigent, entre 1953 i 1958 a Madrid i Barcelona, van culminar –no sense detractors– amb la llei del 24 d'abril de 1958, la qual, suprimia certes limitacions en la capacitat jurídica de les dones i modificava algunes disposicions del règim de matrimoni del Codi civil que discriminaven el mal anomenat "segon sexe". La nova llei disposava, entre altre mesures: que l'adulteri de qualsevol dels cònjuges era causa legítima de separació; que el jutge determinava qui continuava fent ús de l'habitatge comú després de la separació; que les dones que contraguessin segones núpcies conservaven la pàtria potestat dels fills; i que era necessari el consentiment de l'esposa al marit per a alienar i obligar la societat de guanys. Per últim, la nova llei reconeixia la capacitat de les dones per a ser testimonis en els testaments i per a exercir de tutores i protutores amb la prèvia autorització del marit.

règim respecte al treball remunerat de les dones i vincula, de manera explícita, la incorporació femenina al mercat laboral amb les necessitats econòmiques de l'Estat:

La creciente participación de la mujer en las actividades laborales reviste extraordinaria importancia en la fase presente de desarrollo económico y social, al par que resulta manifiesta la evolución de muchos de los conceptos que inspiraron la legislación específica sobre el trabajo femenino, hasta el punto de que es cada de la más necesaria y universalmente aceptada la equiparación de la mujer, tanto para conseguir un empleo para desempeñarlo en igualdad de condiciones con los trabajadores varones.¹²⁶

Alguns enunciats del Decret auguraren canvis prometedors en el rol cultural que s'atribuïa a les dones. Per exemple, l'article primer declarà el dret de les dones a treballar "en plena situación de igualdad jurídica con el hombre y a percibir por ello idéntica remuneración"¹²⁷ i prohibí la discriminació salarial, de condicions de treball i de categories professionals per raó de sexe en el marc jurídic de les relacions laborals. Endemés, el text al·ludia a la manca de formació de les dones com la causa principal de la seva discriminació laboral i manifestava la necessitat de "fomentar i mantenir para las trabajadoras un mayor nivel de capacitación profesional, en su más amplio sentido, sin el cual sus oportunidades de empleo selectivo y de promoción a mejores puestos de trabajo no serían posibles".¹²⁸

Amb tot, el Decret no integrà mesures contundents per millorar l'accés de les dones als estudis, ni eliminà l'obligatorietat de les dones casades de presentar l'anomenada llicència marital per treballar, un dels requisits sobre els quals s'erigia la discriminació laboral de les dones casades, per bé que introduí una modificació per la qual es presumia concedida l'autorització del marit quan la treballadora ja s'havia

¹²⁶ Decreto 2310/1970, de 20 de agosto, por el que se regulan los derechos laborales de la mujer trabajadora en aplicación de la Ley de 22 de julio de 1961. *Boletín Oficial del Estado*, 202, *Preámbulo*. De 24 de agosto de 1970, 13756 a 13757. (En línia):

<<https://www.boe.es/boe/dias/1970/08/24/pdfs/A13756-13757.pdf>> (Consultat: 20/06/2020).

¹²⁷ Decreto 2310/1970, de 20 de agosto, por el que se regulan los derechos laborales de la mujer trabajadora en aplicación de la Ley de 22 de julio de 1961. *Boletín Oficial del Estado*, 202, *art. 1*. De 24 de agosto de 1970, 13756 a 13757. (En línia):

<<https://www.boe.es/boe/dias/1970/08/24/pdfs/A13756-13757.pdf>> (Consultat: 20/06/2020).

¹²⁸ Decreto 2310/1970, de 20 de agosto, por el que se regulan los derechos laborales de la mujer trabajadora en aplicación de la Ley de 22 de julio de 1961. *Boletín Oficial del Estado*, 202, *Preámbulo*. De 24 de agosto de 1970, 13756 a 13757. (En línia):

<<https://www.boe.es/boe/dias/1970/08/24/pdfs/A13756-13757.pdf>> (Consultat: 20/06/2020).

incorporat al treball remunerat abans de casar-se.¹²⁹ Per afegiment, aquesta figura jurídica protegí, per damunt de tot, els deures familiars i la funció tradicional que el règim encomanava a les dones. Concretament, la llei exposava la necessitat d'"armonizar el trabajo por cuenta ajena de la mujer con el cumplimiento de sus deberes familiares, singularmente como esposa y madre, de tal manera que pueda cumplir estos sin menoscabo en ningún momento de sus derechos laborales".¹³⁰

En definitiva, la incorporació d'un nombre substancial de treballadores al mercat laboral, no va donar lloc a una transformació radical de les funcions socials de les dones. La seva tasca principal seguia essent el treball domèstic i la cura dels infants. Tot i això, no poden obviar-se els petits avenços que la incorporació d'un nombre substancial de dones al treball fora de casa significaren per a l'emancipació femenina. El nou marc legal creat per regular la situació generà les condicions proclius perquè algunes dones comencessin a organitzar-se contra l'estatu quo, i que les forces democràtiques de l'oposició les consideressin com un sector susceptible de ser incorporat a la lluita general (Grau Biosca, 1993 [2018]: 737).

3.1.3 El despertar feminista en el franquisme: la primera etapa (1965-1975)

L'any 1978, amb la incipient llibertat d'expressió avalada per la transició democràtica, l'escriptora i traductora feminista, Maria Aurèlia Capmany, va publicar les següents paraules en la monografia *Dona i societat a la Catalunya actual*:

L'any 1965 em sembla una bona fita per començar a parlar de la resurrecció de la revolta feminista i no pas perquè a mi se m'acudís d'escriure un llibre de reivindicació de la dona que viu i treballa a Catalunya i que per tant té dret a fruit de les lleis catalanes i no sols exigir la seva actualització; tot al contrari, ho dic, precisament, perquè no va ser a mi, a qui se li va acudir el llibre, sinó a l'editor. Aquest fet és el més important de tota la història: alguna cosa ha canviat, no sols en la realitat del nostre medi ambient, sinó a nivell

¹²⁹ Decreto 2310/1970, de 20 de agosto, por el que se regulan los derechos laborales de la mujer trabajadora en aplicación de la Ley de 22 de julio de 1961. *Boletín Oficial del Estado*, 202, art. 2. De 24 de agosto de 1970, 13756 a 13757. (En línia):

<<https://www.boe.es/boe/dias/1970/08/24/pdfs/A13756-13757.pdf>> (Consultat: 20/06/2020).

¹³⁰ Decreto 2310/1970, de 20 de agosto, por el que se regulan los derechos laborales de la mujer trabajadora en aplicación de la Ley de 22 de julio de 1961. *Boletín Oficial del Estado*, 202, *Preàmbul*. De 24 de agosto de 1970, 13756 a 13757. (En línia):

<<https://www.boe.es/boe/dias/1970/08/24/pdfs/A13756-13757.pdf>> (Consultat: 20/06/2020).

internacional, perquè una editorial donés via franca a un tema, que havia estat silenciada des de feia molts anys (1978: 7).

En efecte, el director literari d'Edicions 62, d'ideologia progressista i defensor manifest dels drets de les dones (Godayol, 2020b: 58-60), Josep M. Castellet, va encarregar a Capmany, l'any 1965, la traducció al català de *The Feminine Mystique* (1963) de Betty Friedan, el primer clàssic feminista autoritzat per la censura franquista i, posteriorment, vist l'èxit del llibre, una adaptació de l'estudi de Friedan en el context català, titulada *La dona a Catalunya. Consciència i situació* (1966). Capmany atribueix a l'esmentada anècdota el caràcter de símptoma de l'inici del moviment de dones a l'Estat, nascut en la dictadura franquista (Grau Biosca, 1993 [2018]: 736).¹³¹

La incorporació de bona part de la població femenina al mercat laboral, l'increment de dones universitàries amb una major capacitat crítica i l'emergència de corrents d'oposició contra la dictadura, conjuntament amb les influències estrangeres de la segona onada del feminisme europeu i nord-americà, van adobar el terreny per l'organització i consolidació, entre 1965 i 1975, d'un moviment clandestí de dones a l'Estat orientat a defensar els drets i llibertats que la dictadura els negava. En un primer moment, es coordinaren dins d'altres moviments socials prèviament establerts: associacions de veïnat, sindicats i formacions feministes gestades en el si de partits clandestins d'esquerres, com ara el Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC), el Partido Comunista de España (PCE) o el Partit Socialista d'Alliberament Nacional (PSAN). Però també van agrupar-se en associacions autònomes i lícites de dones, la majoria de les quals amb orientació liberal, però desvinculades de l'Església i la Sección Femenina.

Una de les primeres va ser el Seminario de Estudios Sociológicos sobre la mujer (SESM) (1960), una organització integrada per universitàries de tradició catòlica progressista, impulsada i cofundada a Madrid per la intel·lectual catòlica, María Reyes Laffitte. El SESM perseguí l'objectiu d'investigar la situació social de les dones i de defensar-ne algunes millores per mitjà d'estudis col·lectius i esdeveniments com

¹³¹ Helena Grau Biosca (1993 [2018]: 736) divideix els moviments de dones que van tenir lloc a l'Estat entre els anys seixanta i els noranta, en quatre etapes. La primera, compresa entre 1965 i 1975, engloba el moviment de gestació del moviment de dones; la segona, emmarcada entre 1975 i 1979, donà lloc a l'eclosió del moviment; la tercera, succeïda entre 1979 i 1982, es caracteritzà pel seu declivi; i la quarta, que s'inicià l'any 1982 i finalitzà l'any 1990 integrà un feminisme difós, una part del qual s'institucionalitzà.

el I Congreso Internacional de la Mujer (1970) i les I Jornadas de Liberación de la Mujer (1975). Però també van emergir altres agrupacions més combatives de dones. És el cas de l'Asociación de Mujeres Separadas (1971), compromesa amb la lluita contra la corrupció dels tribunals eclesiàstics en matèria de separacions i anul·lacions matrimonials en un context en el qual el divorci encara no era legal, o l'Asociación Española de Mujeres Juristas (AEMJ) (1971), impulsada i presidida per l'advocada, María Telo.

A la lluita personal de Telo i d'altres dones juristes s'atribueix la consecució de tres reformes jurídiques aprovades pel règim entre 1970 i 1975, que modificaven algunes disposicions discriminatòries contra les dones recollides en el Codi civil (Carbajo Vázquez, 2003a: 398; Ruiz Franco, 2007: 203-211, 218-225; Godayol, 2020b: 32-33). Concretament, l'aprovació del Decret llei del 4 de juliol de 1970, que eliminà la possibilitat que els pares poguessin donar els fills i a les filles en adopció sense el consentiment de la mare;¹³² la Llei del 22 de juliol de 1972, per la qual es permeté a les dones majors de 21 anys, però menors de 25, abandonar la llar sense el consentiment dels pares;¹³³ i per últim, la Llei del 2 de maig 1975 que, entre altres aspectes, substituï l'autoritat absoluta del marit per una teòrica relació de reciprocitat entre els cònjuges.¹³⁴

A Catalunya, el caràcter eminentment progressista del moviment (Godayol, 2017a: 50) va cristal·litzar des d'un començament, en organitzacions clandestines de dones afins a partits democràtics d'esquerres. A mitjan anys seixanta, va constituir-se el Movimiento Democrático de Mujeres (MDM), anteriorment denominada, Asamblea Democrática de Dones de Sant Medir, nascuda a l'empara del PSUC. El grup clandestí, integrat principalment per comunistes, perseguí la democràcia com un objectiu imprescindible per assolir l'ampliació dels drets civils, laborals i socials de

¹³² Decreto-ley 4/1972, de 30 de junio, por el que se modifica la administración institucional del Ministerio de la Vivienda y se encomienda al Gobierno la reestructuración de dicho Departamento. *Boletín Oficial del Estado*, 159, de 4 de julio de 1972, 11946 a 11946. (En línia): <<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1972-967>>. (Consultat: 12/07/2020).

¹³³ Ley 31/1972, de 22 de julio, sobre modificación de los artículos 320 y 321 del Código Civil y derogación del número 3 del artículo 1.880 y de los artículos 1.901 a 1.909, inclusive, de la Ley de Enjuiciamiento Civil. *Boletín Oficial del Estado*, 176, de 24 de julio de 1972, 13292 a 13293. (En línia): <<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1972-1095>>. (Consultat: 12/07/2020).

¹³⁴ Ley 14/1975, de 2 de mayo, sobre reforma de determinados artículos del Código Civil y del Código de Comercio sobre la situación jurídica de la mujer casada y los derechos y deberes de los cónyuges. *Boletín Oficial del Estado*, 107, de 5 de mayo de 1975, 9413 a 9419. (En línia): <<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1975-9245>>. (Consultat: 12/07/2020).

les dones. El seu programa contemplava una sèrie de demandes orientades a afavorir la incorporació de la població femenina al mercat de treball, com ara l'establiment de jardins d'infants, un sou equitatiu pel mateix lloc de treball, establiment de servei de menjadors a les empreses, el dret a l'educació, a l'atenció sanitària, al control de la natalitat i la igualtat jurídica de dones i homes (Grau Biosca, 1993 [2018]: 739).

Més endavant, a partir dels anys setanta, fruit de les influències de les feministes nord-americanes i italianes de la segona onada feminista, també proliferarien a Catalunya els anomenats Grups d'Autoconsciència Feminista (GAF), orientats a establir discussions internes a fi d'identificar problemes comuns en les experiències íntimes i transformar-los en política. Les converses de les activistes sovint partien de lectures col·lectives de textos teòrics feministes traduïts al castellà o al català, o originals, sovint importats il·legalment. Pel que fa a les autores llegides, Godayol deixa constància d'un bon nombre d'escriptores feministes foranes, la majoria contemporànies (2020b: 79, 81-82): Flora Tristán, Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Christine Rochefort, Betty Friedan, Gisèle Halimi, Adrienne Rich, Marilyn French, Luce Irigaray, Carla Lonzi, Eva Figes, Kate Millett, Monique Wittig, Valerie Solanas, Juliet Mitchell, Christine Delphy, Shere Hite, Sheila Rowbotham i Shulamith Firestone.

No tenim constància que les activistes feministes catalanes que participaren en els GAF llegissin Colette. L'autora francesa no apareix citada en cap de les investigacions especialitzades que hem consultat en aquesta tesi (Nash, 2007; Llinàs, 2008; Godayol, 2020b). Tampoc no se'n fa esment a *La dona a Catalunya. Consciència i situació* (1966) de Maria Aurèlia Capmany, considerada "la primera història moderna del feminisme i la situació de la dona a Catalunya" (Julià a Godayol, 2020b: 48), i que esdevingué, conjuntament amb les traduccions de *Le deuxième sexe* i *The Feminine Mystique*, un "llibre de capçalera per a les joves activistes nascudes al voltant dels anys cinquanta" (Godayol, 2020b: 54).

Però a pesar que segurament Colette no fou un referent del moviment feminista català dels anys seixanta i de la primera meitat dels anys setanta, un article publicat per l'escriptora i periodista feminista catalana, Carmen Alcalde, en el setmanari *Destino* el 28 d'abril de 1973, suggereix que, segurament, algunes feministes varen llegir-la. A l'article titulat "Colette: ¡Piedad para los hombres!", Alcalde interpretà la vida i l'obra de Colette en el marc del feminisme i emfasitzà l'autosuficiència que l'escriptora demostrà en les seves relacions sexuals i afectives amb els homes:

El amor durará, para ella, el tiempo justo del placer. Después de su primera gran caída con Willy, será ella el ser inconquistable que no dará más de lo que quiera y que tomará todo cuanto quiera. Nadie más la poseerá. Su gran obsesión serán los pequeños amores, sin fidelidades, sin exigencias, sin éticas. Sola, sola con su sensibilidad [sic] a cuestras, aceptará cuanto le atraiga de la vida y la gozará igualmente conquistando [...]. (Alcalde, 1973: 23)

Així mateix, la periodista interpretà la novel·la *La vagabonde* (1910) com una crítica a la condició subalterna a la qual el matrimoni heterosexual sotmet les dones. En reproduïm un extracte:

Toda la novela de "La Vagabonde" no es más que un rechazo a las cadenas que entrañan el matrimonio y "l'engagement" entre una pareja. Renée, tentada por unos momentos por la seguridad del amor, escoge finalmente la libertad: ¡No me siento vencida, me siento contenta! —exclama después de 'haber cedido a un hombre'—. Porque ella no ha sido reducida por el Otro, sino que se ha servido del Otro. Y Renée será, en cierto modo, la voz cantante de todas las heroínas de Colette, todas ellas mujeres independientes, conservándole al hombre un papel episódico, en un universo de mujeres solas. (Alcalde, 1973: 23)

Carmen Alcalde ja era aleshores una activista feminista destacada a Catalunya. A banda de col·laborar amb el setmanari *Destino*, Alcalde havia codirigit la revista *Presència* (1965-1967) amb la periodista feminista, Maria Rosa Prat, i havia escrit, conjuntament amb Maria Aurèlia Capmany, l'assaig *El feminismo ibèrico* (1970). Més endavant cofundaria amb Lidia Falcón la plataforma editorial Ediciones de Feminismo que emparà la revista *Vindicación Feminista* (1976-1979), esdevinguda referent del debat teòric feminista (Godayol, 2020b: 123), i la breu col·lecció editorial "Feminismo" (1977-1979), que tragué a llum tres títols d'assaig contemporani feminista. També publicaria diversos monogràfics dedicats a la investigació sobre les dones en el franquisme, entre els quals, *La mujer en la guerra civil* (1976), *En el infierno. Ser mujer en las cárceles de España* (1977) i *Mujeres en el franquismo. Exiliadas, nacionalistas y opositoras* (1996).

Paral·lelament al sorgiment dels GAF, tant les intel·lectuals autòctones vinculades amb el corrent feminista liberal i catòlic com les vinculades al corrent progressista del feminisme, van posar-se a produir assajos centrats en l'anomenat

"problema de la mujer" (Grau Biosca, 1993 [2018]: 736).¹³⁵ Del primer grup, se n'ha destacat la producció d'intel·lectuals com ara, María Laffitte, que signà *La mujer como mito y como ser humano* (1961) i *La mujer en España. Cien años de su historia (1860-1960)* (1964), o Lili Álvarez, autora de *Feminismo y espiritualidad* (1964) (Godayol, 2020b: 23-29). Del segon, sobresurt l'aportació de Lidia Falcón i Maria Aurèlia Capmany (Godayol, 2020b: 47-50, 73-74). D'entre les autores vinculades al corrent progressista del feminisme han sobresortit, Lidia Falcón, autora de *Los derechos civiles de la mujer* (1963), *Los derechos laborales de la mujer* (1964) i *Mujer y sociedad* (1969), Maria Aurèlia Capmany, autora de dues obres considerades, conjuntament amb *La dona a Catalunya*, històries pioneres del feminisme de postguerra (Godayol, 2020b: 49): *El feminismo ibérico* (1970) —escrit a quatre mans amb la periodista feminista Carmen Alcalde—, i *El feminisme a Catalunya* (1973).

En definitiva, el feminisme començà a agafar embranzida i la Sección Femenina, afectada per una pèrdua d'afiliades des de finals dels cinquanta, va capitalitzar-ne alguns discursos i demandes. Raquel Martínez Quinteiro (2003: 446-447) atribueix a algunes membres de la Sección les següents accions: la promoció o patrocini de reformes legislatives a favor de la situació jurídica de les dones com ara, la reforma del Codi civil de 1958, la Llei del 22 de juliol de 1961 sobre Drets Polítics, Professionals i de Treball de la Dona i la seva ampliació el 27 de desembre de l'any 1966, que suprimí la limitació de les dones per a accedir a l'Administració de Justícia, o els anteriorment esmentats Decret del 20 d'agost del 1970 i la Llei del 22 de juliol de 1972.

La Sección Femenina també va apadrinar, l'any 1970, el Congreso Internacional de Mujeres celebrat a Madrid i, un any més tard, va integrar, conjuntament amb el Ministro de Trabajo i el Director General de Promoción Social, la Comisión Nacional del Trabajo Femenino, creada pel govern de Franco, a fi d'estudiar i formular propostes per encarar els problemes laborals i socials derivats de l'ingrés de les dones en el mercat de treball. Amb tot, la seva actuació va quedar reduïda al terreny simbòlic, més teòric que pràctic, que serví per aparentar un compromís amb els drets de les dones davant d'Organitzacions Institucionals d'àmbit internacional que pressionaven els Estats per estimular la creació de polítiques d'igualtat (Carbajo Vázquez, 2003a: 399).

¹³⁵ Per a conèixer-ne els títols, vegeu Pilar Godayol (2020b) *Feminismes i traducció (1965-1990)*. Lleida: Punctum, p. 49-54.

Com no podia ser altrament, el govern de Franco va encarregar a la Sección Femenina el control dels esdeveniments derivats dels actes celebrats a l'Estat el 1975, arran de la declaració de l'Any Internacional de la Dona per part de l'ONU. Aquesta estratègia, orientada a fer una rentada de cara al règim en matèria d'igualtat, va comptar amb l'àmplia reprovació de les feministes progressistes. El descontentament va concretar-se en l'organització col·lectiva d'iniciatives que tingueren la finalitat de desenvolupar activitats alternatives a les oficials franquistes.

A Barcelona, les activistes s'organitzaren en el Secretariat d'Organitzacions No Governamentals, que va impulsar accions destinades a analitzar la problemàtica de les dones i que va promoure vocalies de dones, associacions i grups (Godayol, 2020b: 100) i, més tard, les I Jornades Catalanes de la Dona celebrades entre el 27 i el 30 de maig de l'any 1976. Paral·lelament va crear-se a Madrid la Comisión de Madrid para el Año Internacional de la Mujer —que posteriorment es denominaria Secretariado de Organizaciones No Gubernamentales i després, Plataforma de organizaciones de Mujeres de Madrid (POMM)—, una estructura constituïda per una majoria d'integrants procedents de l'MDM, la institució responsable de l'organització de les I Jornadas por la Liberación de la mujer, que van celebrar-se a Madrid quinze dies després de la mort del dictador, clandestinament. La coordinació de grups feministes de tot l'Estat arran de la proclamació de l'Any Internacional de la Dona donà ansa a l'eclosió del moviment, després de la mort el dictador.

3.2 L'ODISSEA DE *GIGI* (1962)

3.2.1 *Gigi* (1962), l'obra

De su pasada vida, conservaba las honorables costumbres de las mujeres sin honor, y las enseñaba a su hija y a la hija de su hija. Las sábanas permanecían en las camas solo diez días, y la asistenta-lavandera-planchadora contaba a todo el que quería oírlo que en casa de madame Álvarez no se tenía tiempo de ver ensuciarse las camisas y los pantalones de las señoras, ni las servilletas. Al grito inopinado de: "¡Gigi, descálzate!", Gilberte debía quitarse zapatos y medias, facilitar a toda inspección unos pies blancos, unas uñas bien cortadas, y denunciar la más mínima amenaza de callo.

Colette (1963: 1323)

La traducció de la novel·la *Gigi*, de Colette, va veure la llum a Barcelona l'any 1942 a iniciativa del segell editorial Josep & Janés. Colette va escriure *Gigi* (1945) als

setanta anys, quan França es trobava ocupada per les forces de l'eix durant la Segona Guerra Mundial. La novel·la es basa en una anècdota que l'autora va escoltar en un hotel de Saint-Raphaël, en la dècada dels vint (Goudekot, 1963: 52). L'establiment estava a càrrec de dues germanes que havien aconseguit casar la seva neboda amb l'hereu d'una gran fortuna, gràcies a la instrucció meticulosa que li havien proporcionat des de la infantesa, a fi que aprengué a seduir un home benestant.

D'una manera similar, la novel·la *Gigi* narra l'educació que rep una adolescent de quinze anys per part de la seva tieta i la seva l'àvia, dues cortesanes parisenques de renom que volen convertir la protagonista en una gran "cocotte" perquè pugui escapar de la precarietat econòmica que presenten les dones de la seva classe social. Les lliçons diàries de Gigi inclouen rituals d'higiene personal, protocols de taula, instruccions per caminar correctament i orientacions per semblar vulnerable davant d'un home. Al final de la novel·la, un ric propietari d'una manufactura de sucre, conegut a París per les seves múltiples aventures romàntiques, es compromet a mantenir-la. Això no obstant, la protagonista es nega a ser un més dels seus trofeus i, per mitjà d'aquesta negativa, aconsegueix que el seu admirador li demani la mà.

Originalment, la novel·la es va publicar el setembre de 1942 a *Présent*, una revista editada a la zona d'influència de Vichy (Lottman, 1997: 290), però tres anys després, l'editorial Ferenczi va editar-ne el llibre. La història d'aquesta jove de quinze anys va assolir un gran èxit a França (Goudekot, 1963: 54), especialment un cop projectat el film *Gigi* (1949), dirigit per Jacqueline Audry, al cinema. Colette escrigué els diàlegs de la pel·lícula (Thurman, 2000 [2006]: 623). Estrenat el film, la faldilla escocesa de l'uniforme escolar, el serrell i el llaç que decorava els cabells de la protagonista van esdevenir una moda entre les adolescents.¹³⁶ La moda de *Gigi* es va estendre a l'àmbit internacional nou anys després, gràcies a l'adaptació nord-americana de la novel·la. La pel·lícula *Gigi* (1958), dirigida per Vincent Minelli, va ser guardonada amb nou Oscars i va batre, amb aquest resultat, el rècord obtingut per *Lo que el viento se llevó* el 1939.

La novel·la ha donat lloc a altres versions audiovisuals. Una de les més destacables és l'adaptació teatral que la dramaturga Anita Loos va escriure conjuntament amb Colette per als escenaris de Broadway. S'estrenà l'any 1951 i va ser

¹³⁶ Francine Dugast-Portes (1997 [2016]) "De Claudine a Gigi". Dins: *Les pouvoirs de l'écriture*. Rennes: Presses universitaires de Rennes. (En línia): <<https://books.openedition.org/pur/33682>>. (Consultat: 7/5/2020).

protagonitzada per l'actriu, Audrey Hepburn. Gran Bretanya també va acollir *Gigi* a través d'una producció musical de l'any 1973, signada per Alan Jay Lerner. Però la recepció favorable de *Gigi* s'ha mantingut més de setanta anys després de la publicació del llibre: l'any 2006 es va retransmetre a França el film televisiu *Mademoiselle Gigi*, en una adaptació d'Eglal Errera, i l'any 2015 s'estrenà a Broadway un nou musical basat en la novel·la. L'adaptació va ser obra d'Heidi Thomas i el rol de la protagonista va ser interpretat per la famosa actriu nord-americana, Vanessa Hudgens.

La novel·la *Gigi* es caracteritza pel seu estil mordaç i per les abundants manifestacions d'ironia, típiques de l'humor càustic de Colette. Tots els personatges, excepte la protagonista, són caricatures de la societat decadent de la Belle Époque. Segons Judith Thurman, *Gigi* esdevingué una obra mestra, precisament perquè encarà amb humor temes com la cobdícia, la luxúria i la vulgaritat (2000 [2006]: 602). Per a Maurice Goudekot, la novel·la és el producte de la maduració de l'escriptura de l'autora. En les seves paraules: "Gigi es una producción que exige un arte, una habilidad y una experiencia que ningún libro puede ofrecer. Dibujados con trazo incisivo y seguro, cinco personajes evolucionan con difícil facilidad por esas ochenta páginas, en las que no falta ni sobra una sola palabra" (1963: 161).

El final del llibre ha donat lloc a interpretacions diverses. D'una banda, s'ha considerat que la protagonista es nega a la proposició del seu admirador i rebutja el destí que les seves educadores li imposen, en defensa de la seva integritat moral (López Martínez i Sanz Gil, 2000: 102; Lamm, 2013: 47). D'altra banda, s'ha interpretat que el rebuig de Gigi és una estratègia inconscient per captar tota l'atenció del seu pretendent. En paraules de Kristeva: "It is neither manipulation nor naïveté that make Gaston budge, it is 'abstention' (as Sido would say) and frustration, which reinforce desire and put the lovers' truth to the test" (Kristeva, 2004: 273).

Gigi també ha propiciat interpretacions feministes (Cohen, 1985: 795; Lamm, 2013: 41). A "An Onomastic Double Bind: Colette's *Gigi* and the Politics of Naming" Cohen afirma que l'autora del relat estableix una correlació entre la prostitució i la societat patriarcal moderna, que va fer de les cortesanes una subclasse oprimida (1985: 795). Tanmateix, *Gigi* s'ha considerat un personatge subversiu (Cohen, 1985; Kristeva, 2004: 272; Lamm, 2013); si bé viu constreta en els codis burgesos de conducta que les seves educadores imiten de manera hiperbòlica, accentuant el caràcter còmic del text, transgredeix contínuament les pautes imposades, físicament i

verbalment i, al mateix temps, demostra un pensament independent i espontani (Cohen, 1985: 797).

3.2.2 Plaza & Janés, l'editorial

L'editorial Plaza & Janés ha transcendit a la història del món editorial pel fet que va esdevenir un segell capdavanter en la publicació d'edicions de butxaca i best-sellers literaris. Com s'ha esmentat més amunt, la seva fundació va ser fruit de l'adquisició del fons de Josep Janés per part de l'editor Germán Plaza. Tot seguit, desenvolupem els antecedents de l'esmentada absorció editorial.

Germán Plaza Pedraz (1903-1977) distribuïa periòdics, revistes i novel·les sentimentals a quioscos des d'un petit magatzem que va obrir al carrer Unió de Barcelona. Va fer les seves primeres incursions en el món editorial amb l'edició de *Florita* (1949), una de les primeres revistes adreçades a un públic femení juvenil. En els anys quaranta va posar en circulació, sota el segell d'Ediciones Clíper, sèries de narrativa d'aventures, amor, misteri i oest, algunes a l'empara de la col·lecció "Wallace" de narrativa policíaca i altres, en la col·lecció "Novelas del Oeste". Aquesta última va donar lloc a un fenomen popular: la prolífica sèrie de novel·les *El Coyote*, de Josep Mallorquí, editades a partir de l'any 1944. L'èxit comercial de l'edició d'*El Coyote* es palesa pels gairebé 200 títols que va assolir, pels tiratges de 50.000 exemplars amb què s'imprimia (Llanas, 2006: 217) i pel total d'onze idiomes als quals es va traduir (Plaza, 1955: 52). Segons va afirmar Germán Plaza en una conferència, el text de la qual va publicar-se l'any 1955 dins del *Catálogo de la producción editorial barcelonesa comprendida entre el 23 de abril de 1953 y el de 1954*, l'èxit de les esmentades novel·les li va permetre crear una xarxa de distribució a l'Estat i impulsar altres projectes editorials (1955: 50-51).

L'any 1953, amb el segell d'Ediciones G. P. va crear, amb Mario Lacruz a càrrec de la direcció literària, la col·lecció "Enciclopedia Pulga" (1953-1958), que sortí amb l'eslògan d'"El saber no ocupa lugar". Les edicions d'aquestes obres van ser possibles gràcies a l'astúcia amb què Plaza va fer front a la manca de paper durant la postguerra. L'editor va imprimir cada entrega en llibrets minúsculs de 64 pàgines, obtinguts després de doblegar diverses vegades un full de paper d'una rotativa Man de sis cossos. Altrament, Plaza va tenir l'enginy de produir tiratges astronòmics —algunes obres d'autors clàssics com Fray Luis de León, Tirso de Molina, Cervantes,

Dostoyevski i Oscar Wilde, van assolir els 100.000 exemplars (Plaza, 1955: 56)—, amb la finalitat d'abaratir els preus de venda. De manera que aquests llibrets enquadernats en rústica i amb cobertes il·lustrades es vengueren a un preu d'entre 1,5 i 8 pessetes.

A l'empara d'aquesta col·lecció, Plaza va editar centenars de títols d'obres destinades al públic massiu amb la finalitat d'abastar tot el públic lector potencial amb "Todo el maravilloso mundo de la ciencia, el arte, de la técnica, de la literatura, historia, biografías, etc." (a Barroso-Barcenilla, Audije-Gil i Díaz-Acha, 2019). Destacaren, entre les obres literàries, els noms d'autors clàssics, com ara Homer, William Shakespeare, Walter Scott, Honoré de Balzac, Alexander Pushkin, Nathaniel Hawthorne, Edgar Allan Poe, Nikolai Gogol, Gustave Flaubert, Lev Tolstoy, Mark Twain, Gustavo Adolfo Bécquer, Guy de Maupassant, Robert Louis Stevenson i Ramón del Valle-Inclán. Però Ediciones G. P. també tragué a llum autors i autores contemporànies, com ara César González Ruano, Dolores Medio, Camilo José Cela i Miguel Delibes.¹³⁷ "Enciclopedia Pulga" va resultar, en paraules de l'editor Mario Lacruz, "un gran éxito editorial"¹³⁸ i d'alguna manera constituiria un antecedent de la seva estratègia editorial de publicar llibres de butxaca a preus reduïts en col·leccions populars. De fet, l'any 1955 la premsa catalana ja preveia l'èxit comercial que s'esdevindria gràcies a la iniciativa de Plaza:

Desde ahora es evidente que la aventura de Germán Plaza, lanzando tantos miles y millares de libros sin márgenes de beneficio, a golpes de rotativa, está constituyendo una magnífica siembra, contribuye a divulgar la mercancía libro, ensancha de modo portentoso el mercado de lectores y ha de beneficiar, a no dudarlo, a cuantos batallan en el campo editorial. ("Tareas del editor", 1955: 10)

L'èxit d'"Enciclopedia Pulga" va proporcionar a Germán Plaza la certesa que existia a l'Estat un mercat lector en potència que probablement no tenia accés a les edicions costoses que proliferaven en aquell moment. En les seves paraules,

[...] cuando el lector español encuentra ediciones al alcance de sus posibilidades económicas, no se retrae; bien al contrario. Es la prueba palpable de que los editores debemos tener confianza en el

¹³⁷ Vegeu: Josep Mengual (6 de desembre de 2013) "Germán Plaza y la Pulga". *Negritas y cursivas. Libros e historia editorial*. (En línia): <<https://negritasy cursivas.wordpress.com/2013/12/06/german-plaza-y-la-pulga/>> (Consultat: 4/02/2020).

¹³⁸ Íbid.

público, y arriesgarnos sin temor a realizar tiradas cuantiosas, con la seguridad de que si estas alcanzan cifras que permitan rebajar los precios de cubierta y si la organización de venta llega positivamente a todos los posibles mercados, el lector comprará. En una palabra: sabemos que el español también lee. (1955: 52)

"Enciclopedia Pulga" va precedir un nou èxit comercial: la col·lecció de narrativa contemporània "Libros Plaza", inaugurada l'any 1955. Aquest nou projecte també es caracteritzà per les edicions de butxaca a preus econòmics, però aquest cop integrà sobretot novel·les traduïdes al castellà que s'havien adaptat per al cinema en pel·lícules d'èxit comercial (Llanas, 2006: 219). A partir de la segona meitat de la dècada dels anys cinquanta, Ediciones G. P. va augmentar el nombre de col·leccions que integraven traduccions de manera total o parcial. És el cas de "Libros Cisne", d'obres contemporànies, "Libros Alcotán", de narrativa de viatge i aventures, el "Gorrión", de novel·les d'humor i "El Búho" i "G. P. Policiaca", de novel·la negra.

Mort Josep Janés l'any 1959, Germán Plaza va comprar el seu fons editorial i va fundar la societat Plaza & Janés. L'adquisició dels drets de nombrosos títols que posseïa Janés va permetre a Plaza augmentar amb escreix el seu ritme de producció. L'editor va incrementar tant la mitjana d'obres mensuals publicades —que van arribar als 50 títols— com el nombre de col·leccions destinades a la novel·la (Llanas, 2006: 220). Des d'un bon principi, Plaza va aprofitar algunes col·leccions prestigioses del catàleg de Josep Janés. N'és un exemple "Los Clásicos del Siglo XX", la col·lecció que acolliria diversos volums d'obres completes de Colette l'any 1963. A aquest conjunt se sumaren algunes col·leccions noves que acolliren, majoritàriament, traduccions en castellà de best-sellers internacionals, principalment del segle XX, com ara¹³⁹ "Libros Reno", en edició de butxaca, "La Obra Inolvidable" i "Novelistas del día". Plaza també hi afegí "El Hipocampo", la col·lecció que acollí *Gigi*. En els anys seixanta, la dècada en què es publicaren més llibres traduïts de Colette, el segell guanyà terreny en el mercat editorial gràcies a l'expansió dels seus canals de distribució a Amèrica Llatina, per mitjà de l'obertura d'empreses filials establertes a Buenos Aires, Mèxic D. F., Bogotà i Rio de Janeiro (Llanas, 2006: 220).

Plaza també edità traduccions en llengua catalana a principis dels anys seixanta. Com s'ha explicat anteriorment, l'any 1963 ressuscità la col·lecció "La Rosa dels

¹³⁹ Germán Plaza promocionà el "catálogo literario más importante en lengua española", sota el lema de "300 obras, ya en el fondo editorial de Plaza & Janés dins: [Pàgina publicitària de Plaza & Janés] (4 de març de 1964) *La Vanguardia Española*, p. 16.

Vents", de Josep Janés, per publicar traduccions d'autores i autors contemporanis. Un any després de la mort de Germán Plaza l'any 1976, els seus hereus i hereves va vendre el 40% de l'editorial a la multinacional alemanya Bertelsmann, la qual va acabar adquirint l'empresa completament (Llanas, 2006: 221) i va continuar-ne l'expansió. De manera que l'any 1984 Plaza & Janés era una de les empreses punteres del sector editorial: comptava amb una plantilla de 850 persones i exportava el 10% de la seva producció que ascendia a tres milions d'exemplars anuals.

Pel que fa a l'estratègia editorial, Bertelsmann va mantenir-se fidel al seu compromís amb els llibres de consum destinats al gran públic. El catàleg de Plaza & Janés acollí aleshores nombroses col·leccions de narrativa eminentment traduïda i impresa en edicions de butxaca, com ara "El ave fénix". A redós d'aquesta col·lecció aparegueren autors i autores contemporanis de renom com Ray Bradbury, Norman Mailer, Günter Grass, Brenda Maddox, Cormac McCarthy, Salman Rushdie i Susanna Tamaro, així com autors i autores del segle XX amb tant reconeixement públic, com Marguerite Yourcenar, Aldoux Huxley, Anaïs Nin i Thomas Mann. L'any 2013, Bertelsmann va fusionar-se amb el conglomerat editorial britànic Penguin Random House Grupo Editorial. Aleshores Plaza & Janés havia reduït considerablement les seves col·leccions.

Plaza & Janés va editar nombrosos llibres traduïts de Colette, tant en l'època en què hi treballava el fundador, Carlos Plaza, com en les dècades dels setanta i els vuitanta, un cop l'empresa havia estat absorbida per Bertelsmann (taula 5). *Gigi* va ser la primera novel·la de Colette publicada per Plaza & Janés.

3.2.3 E. Piñas, el traductor

E. Piñas és el traductor o traductora més exhaustiva de Colette i, malgrat això, n'és el més desconegut. E. Piñas no apareix citat en el *Diccionario de traductores*, coordinat per Esther Benítez (1992), ni en els llibres de referència *Historia de la traducción en España* (2004) i *Diccionario histórico de la traducción en España* (2009), editats per Francisco Lafarga i Luis Pegenaute, ni en el *Diccionari de la traducció catalana* (2011), dirigit per Montserrat Bacardí i Pilar Godayol. També hem cercat informació sobre el traductor o traductora, sense èxit, en la base de dades de la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI-RED*, en biografies de l'editor Josep Janés (Hurtley, 1986; Mengual,

2013), així com en l'inventari d'edició de traduccions literàries a Catalunya entre 1923 i 1930, de Jordi Chumillas (2014).

Davant de la suposició que el nom d'E. Piñas pogués representar un pseudònim, una pràctica molt habitual durant aquestes dècades (Llanas, 2011: 189), hem examinat les trenta fitxes de publicació d'obres de Colette editades per Plaza & Janés que es troben en el fons editorial Penguin Random House, disponible a la Biblioteca de Catalunya.¹⁴⁰ Aquesta cerca tampoc ha donat massa fruits: en els referits documents, el traductor o traductora també consta com a E. Piñas. A més, per tal de comprovar si existeixen hereus o hereves del traductor o traductora que poguessin revelar-ne la identitat, s'ha consultat el seu nom amb Assumpta Lombarte i Jane Pilgrem,¹⁴¹ responsables de la propietat intel·lectual del grup editorial Penguin Random House i del segell Anagrama, respectivament, que han publicat les reedicions més recents de la seva obra traduïda. Tanmateix, atès que els drets d'explotació d'aquestes traduccions eren propietat de l'editorial que va encarregar-les i publicar-les, cap de les professionals consultades coneix el traductor o els seus hereus.¹⁴²

Nogensmenys, tenim indicis que suggereixen que E. Piñas podria ser un pseudònim del traductor i escriptor, José María Aroca Sardagna (1918-1984).¹⁴³ Tots dos noms apareixen vinculats a Colette per primera vegada en el primer volum d'una edició d'*Obras Completas* de Colette que Plaza & Janés publicà l'any 1963. E. Piñas consta com a traductor de totes les obres contingudes tret d'una: les memòries de Maurice Goudekot, el tercer marit de l'autora, amb què Plaza va encapçalar el volum. La versió al castellà de les referides memòries van anar signades per José María Aroca.

¹⁴⁰ "Colette" [Fitxes de publicació d'obres] (2017) *Subfons Plaza & Janés*. (Caixa 15/37). Fons Random House (Plaza & Janés/ Grijalbo). Biblioteca de Catalunya. Secció de Manuscrits.

¹⁴¹ Correu electrònic de Jane Pilgrem a Keren Manzano, 25 de gener de 2021; correu electrònic d'Assumpta Lombarte a Keren Manzano, 14 de maig de 2021.

¹⁴² Els drets d'explotació de les traduccions d'obres de Colette signades per E. Piñas que els segells Lumen i Debolsillo van publicar entre 2005 i 2010 —*Claudine en la escuela*, *Claudine en París*, *Claudine Casada*, *Claudine se va*, *El refugio de Claudine* i *Chéri*— van ser adquirits per Plaza & Janés entre els anys cinquanta i seixanta. Segons Assumpta Lombarte, en virtut de la Llei de Propietat Intel·lectual vigent en aquella època, els drets d'explotació de la traducció eren propietat de l'editor que l'encarregava i la publicava durant tota la vida del traductor i els vuitanta anys següents. Per tant, Random House Mondadori ha publicat traduccions d'E. Piñas sense contactar amb els possibles hereters d'E. Piñas. Jane Pilgrem, al seu torn, afirma que els drets de traducció de la novel·la *la Dúo*, que el segell publicà l'any 2016, van ser adquirits en els anys vuitanta i que actualment no es conserva la documentació d'aquella època.

¹⁴³ La nostra hipòtesi ha estat supervisada pel professor i expert historiador, Manuel Llanas.

El primer indici que suggereix que E. Piñas és un pseudònim de José María Aroca es troba en les diverses edicions de les obres *Los zarcillos de la vid* i *La ingenua libertina* —editades inicialment en el primer volum de les *Obras Completas* (1963)— que Plaza & Janés publicà entre 1963 i 1984. Si bé el segell atribuï originalment l'autoria de les obres a E. Piñas —tant en l'edició antològica com en les reedicions successives que es publicaren en els anys seixanta—, posteriorment feu constar la signatura de José María Aroca en les últimes reedicions publicades de les obres a principis dels anys vuitanta: *Los zarcillos de la vid* (1983b) i *La ingenua libertina* (1984a).¹⁴⁴

Un altre aspecte que vincula el nom d'E. Piñas amb el de José María Aroca és el fet que, segons els registres de la Biblioteca de Catalunya (BC) i de la Biblioteca Nacional d'Espanya (BNE), tots dos començaren a traduir a principis dels anys cinquanta. La primera versió de José María Aroca de què hi ha constància és el best-seller *Murder, Inc.* (1951), publicat per Ediciones Acervo. E. Piñas, per la seva banda, s'estrenà amb la versió *El gran Gatsby* (1953) de Francis Scott Fitzgerald, publicada per Josep Janés.

D'altra banda, tant E. Piñas com José María Aroca signaren versions publicades per Plaza & Janés a partir de 1960. E. Piñas preparà les traduccions d'*El caballero de la noche* (1960) de Robert Penn Warren i els tres primers volums de les *Obras Completas* (1963-1968) de Colette —tret de *Chéri* i *La fin de Chéri*, traduïdes per Ramon Hernández, pseudònim de Ramon Folch i Camarasa—. José María Aroca, per la seva part, acostà per al segell, *Más allá de la colina* (1960) de Nevil Shute, un llibre d'història *Europa y los europeos* (1961) de Max Beloff i *Junto a Colette* (1963), les memòries de Maurice Gudeket.

Això no obstant, E. Piñas consta com a autor d'unes poques traduccions publicades en la dècada dels cinquanta i els seixanta —posteriorment només van publicar-se reedicions de les seves reescriptures—, mentre que la signatura de José María Aroca es vincula a una quantitat ingent d'obres traduïdes entre 1968 i 1978. A

¹⁴⁴ Afirmem que *Los zarcillos de la vid* (1983b) i *La ingenua libertina* (1984a) són reedicions de les versions publicades el 1963 perquè, tret d'algunes comes i l'elisió d'algunes frases, les reescriptures signades per E. Piñas i per José María Aroca són idèntiques. Ens basem en els resultats que hem obtingut a partir d'una anàlisi comparativa del primer capítol de totes dues versions. Hem analitzat justament el primer capítol atesa la freqüència amb què els autors i autores de noves versions esmercen més esforços en aquesta secció amb la finalitat que les seves traduccions es diferenciïn de les versions prèvies, un objectiu essencial de les retraduccions per tal com justifica la seva conveniència (Venuti, 2013: 96).

banda d'*El gran Gatsby* (1953), E. Piñas consta com a traductor de la novel·la *Cierta sonrisa* (1956) de Françoise Sagan; el primer volum d'*Obras Completas* de François Mauriac (1953) —conjuntament amb M. Ros i M. Bosch Barrett—; el cinquè volum d'*Obras completas* d'André Maurois (1957); *Las nueve campanadas* (1959) de Dorothy Sayers; *El caballero de la noche* (1960) de Robert Penn Warren; i els tres primers volums de les *Obras Completas* (1963-1968) de Colette que hem esmentat anteriorment.

La ingent labor traductològica de José María Aroca ha quedat palesada per les 160 entrades que la BNE i les 91 entrades que la BC enregistren amb el nom de "José María Aroca". Sembla que el torsimany va convertir la traducció en guanyapà a partir de 1962, any en què començà a traduir regularment per al segell barceloní Ediciones Acervo. Entre els més de quaranta títols acostats per Aroca, tenen una presència destacada les nombroses novel·les policíiques i de ciència-ficció, sobretot d'autors i autores anglòfons, com ara Cornell Woolrich, de qui acostà al castellà prop d'una desena de llibres, entre els quals, *Rendez-vous en negro* (1962), *Ángel negro* (1963) o *El negro sendero del miedo* (1963); però també Harri Harrison —*¡Hagan sitio! ¡Hagan sitio!*, 1976— o Anne McCaffrey —*El vuelo del dragón*, 1977, i *La búsqueda del dragón*, 1977—, entre altres autors i autores.

Als esmentats títols se suma una trentena de volums antològics de relats policíacs, de terror i de ciència-ficció que el torsimany portà al castellà per a Acervo, entre 1961 i 1974. *Narraciones terroríficas* (1961-1974),¹⁴⁵ traduït conjuntament amb Alfredo Herrera, reunia en deu volums, contes d'autors clàssics com ara, Prosper Mérimée, Guy de Maupassant, Charles Dickens, H. P. Lovecraft o Oscar Wilde. *Antología de novelas de anticipación* (1963-1974)¹⁴⁶ aplegava novel·les i relats curts d'autors i autores destacades de ciència-ficció, sobretot nord-americans com ara, Daniel Keyes, Judith Merrill o Colin Kapp. El catorzè volum estava consagrat a autors i autores francòfones, com ara Christine Renard, Julia Verlanger o Jacques Sternberg.

¹⁴⁵ *Narraciones terroríficas*. Vol. I (1961), Vol. II (1961), Vol. III (1963) i Vol. IV (1964), Vol. V (1964), Vol. VI (1965), Vol. VII (1966), Vol. VIII (1966), Vol. IX (1966) i Vol. X (1974).

¹⁴⁶ José María Aroca consta en els registres de les biblioteques consultades com a autor de les traduccions d'*Antología de novelas de anticipación*. Vol. I (1963), Vol. II (1963), Vol. III (1964), Vol. IV (1964), Vol. V (1965), Vol. X (1970), Vol. XI (1970), Vol. XII (1970), Vol. XIV (1970), Vol. XX (1974).

José María Aroca també signà les traduccions dels cinc volums de l'*Antología de novelas de espionaje* (1967-1970),¹⁴⁷ i el recull *Los mundos de Damon Knight* (1977) —juntament amb Marcial Souto Tizon—, totes dues per a Acervo. Finalment, l'any 1976, posà punt final a les traduccions antològiques de relats i novel·les de gènere amb una última reescriptura, aquesta vegada, per al segell Martínez Roca: *Lo mejor de "Fantasy & Science Fiction"* (1976). Segurament, estimulat per aquesta labor, José María Aroca escrigué alguns relats policíacs i de ciència-ficció: "Las arañas rojas" (1965), aparegut en el sisè volum de les *Narraciones terroríficas* (1965); "El joyero chino" (1966), publicat en el desè volum de l'*Antología de las mejores novelas policíacas* (1966) del mateix segell; i "La historia de Martín Villalta" (1967), editat en el setè volum d'*Antología de novelas de anticipación*, que justament estava dedicat a escriptors autòctons.

Paral·lelament a les antologies de narrativa de gènere, el traductor girà al castellà per al segell barceloní Ediciones Acervo, obres escollides d'autors clàssics: del francès —*Obras escogidas* (primera selecció) (1966), de Jean Ray—, i de l'anglès dos volums d'*Obras escogidas* d'H. P. Lovecraft (1966) i *Obras escogidas* de Henry James (1967). A banda d'aquesta labor ingent que dugué a terme per a Acervo, José María Aroca va col·laborar puntualment amb editorials catalanes de gran volada a principis dels seixanta. Per a Seix Barral girà al castellà de l'anglès i del francès, llibres sobre biologia com *Los anfibios* (1961) de Doris M. Cochran i algunes novel·les per a l'emblemàtica col·lecció "Biblioteca Formentor" de Seix Barral: *El hombre que quiso ser Dios* (1962) d'Haakon Chevalier; *Igual que el mar* (1962) d'Elizabeth Jane Howard i *Ya no humano* (1962) de l'escriptor japonès, Osamu Dazai.

L'últim indicati en què basem la hipòtesi que E. Piñas és un pseudònim de José María Aroca és el fet que no hem trobat traduccions d'Aroca posteriors a l'any 1978, tret d'algunes reedicions d'obres traduïdes prèviament pel torsimany, i de les versions de *Los zarcillos de la vid* (1983b) i *La ingenua libertina* (1984a) de Colette que, tal com hem assenyalat abans, són gairebé idèntiques a les que va signar E. Piñas l'any 1963. Per tant, deduïm que Aroca traduí les obres el 1963 i que Plaza & Janés les reedità a principis dels vuitanta amb el nom del traductor en comptes del pseudònim.

Més enllà dels indicis anteriorment assenyalats, conjecturem que José María Aroca potser no va voler associar el seu nom a la traducció d'obres clàssiques per

¹⁴⁷ *Antología de novelas de espionaje*. Vol I (1967), Vol II (1967), Vol III (1967), Vol IV (1968) i Vol V (1970).

prudència, davant de la probabilitat que sortissin altres versions amb les quals podria comparar-se la seva. Aquesta sospita està motivada pel fet que el nom d'E. Piñas apareix lligat, a principis dels seixanta, amb traduccions de primeres figures de la literatura universal, com ara Marcel Proust, Françoise Mauriac o Francis Scott Fitzgerald. En canvi, el nom de José María Aroca apareix vinculat a novel·listes populars de gènere com Cornell Woolrich, si bé és cert que anys després signà les versions d'obres escollides d'H. P. Lovecraft (1966) i de Henry James (1967).

Atesa l'absència d'estudis parcials o complets sobre José Maria Aroca, hem consultat dos llibres publicats per Ediciones Acervo en què el traductor testimonià la seva experiència vital com a milicià de la CNT-FAI durant la Guerra Civil, i el seu empresonament en la postguerra per "rebelión militar" (Aroca, 1969: 75): *Los republicanos que no se exiliaron* (1969) i *Las tribus. Los anarquistas españoles en el frente y en la retaguardia* (1972). De tots dos relats hem extret els següents detalls biogràfics. José María Aroca Sardagna (1918-1984) naixé en el si d'una família benestant instal·lada a Barcelona (Aroca, 1972: 5). Fill de pare català i de mare francesa, rebé una educació plurilingüe des de ben petit. Encoratjat pel seu tiet, un advocat de renom, es matriculà en la carrera de dret l'any 1934, en acabar el batxillerat. Compaginà els estudis amb una feina de secretari de la secció d'espectacles del periòdic de tendències federalistes i anticlericals, *El Diluvio*. A finals d'aquell mateix any s'afilià a las Joventuts Llibertàries de Catalunya (JLC) seduït per l'ideal romàntic de la llibertat defensat per Federica Montseny, entre altres ideòlegs i ideòlogues anarquistes admirades per l'autor.

L'estiu de 1936 s'allistà a la milícia de la CNT-FAI a Barcelona i partí amb la tropa per lluitar amb el front d'Aragó. Retornat a la ciutat comtal el novembre d'aquell any, s'instruí per assumir el càrrec de comissari polític de l'exèrcit republicà. Finalitzada la Guerra Civil, va ser jutjat i condemnat per un tribunal militar a vint anys de presó per rebel·lió militar tot i que finalment en complí onze, bona part a la presó Model de Barcelona. Fou alliberat del Penal del Puerto de Santa María el 21 de juny de 1950.

3.2.4 La censura de *Gigi*

El procés de censura de la novel·la traduïda al castellà de *Gigi* presenta una circumstància paradoxal. Tot i que la primera sol·licitud per publicar la traducció

consta de l'any 1958, la censura va resistir-se categòricament a autoritzar-la fins a l'any 1962, un cop *Gigi* havia esdevingut un producte popular a Barcelona, a partir de la representació de diverses adaptacions teatrals en teatres comercials (Manzano, 2020b: 72-73), i un producte de masses, gràcies a la projecció de la pel·lícula de Hollywood en cinemes barcelonins l'any 1959.¹⁴⁸

Les diligències dels editors implicats en el procés de publicació de la traducció al castellà de la novel·la *Gigi* es remunten al permís que Josep Janés va sol·licitar al Ministerio de la Información y Turismo (MIT) el 25 de maig de 1958. L'esmentada sol·licitud s'emmarcava en el projecte de publicar l'obra en una col·lecció d'obres completes, tal com ho indica l'expedient de censura de la novel·la.¹⁴⁹ En el formulari de sol·licitud de *Gigi*, Janés deixà constar un tiratge de 3.200 exemplars i hi adjuntà un exemplar de la versió original francesa en comptes de la traducció de l'obra. De resultes d'aquesta petició, la censura va obrir un expedient i va entregar la traducció al censor Miguel Piernavieja.

En aquell moment, la Dirección General de Cinematografía y teatro, que era la institució encarregada de la censura teatral, ja havia atorgat el permís per representar tres adaptacions diferents de *Gigi* a tres companyies de l'Estat espanyol.¹⁵⁰ A pesar d'això, el censor que valorà la novel·la va recomanar-ne la prohibició i, com a resultat, la Junta de Censura va denegar a Janés el permís per publicar la traducció de *Gigi* el 31 de gener del mateix any.¹⁵¹

La recomanació de Pinta Llorente es fonamentava en una prohibició anterior de la novel·la amb data del 12 de gener de 1956. Es tracta d'una petició per a importar l'obra original, tramitada per l'editor argentí, Eduardo Figueroa Gneco.¹⁵² En el referit expedient d'importació es manifesta de manera contundent l'obstinació del MIT per a preservar la moral sexual dintre d'uns límits infranquejables. El primer censor al qui

¹⁴⁸ La projecció de la pel·lícula a Barcelona va anunciar-se a *La Vanguardia Española* com la "primera superproducció que inaugura oficialmente la temporada 1959-60: [Pàgina publicitària dels cinemes Montecarlo, Niza i Aristos] (18 de setembre de 1959). *La Vanguardia Española*, p. 23.

¹⁴⁹ AGA 21/11918, expedient 379.

¹⁵⁰ El 19 de novembre de 1956 la censura autoritzà una adaptació de Victoria Ocampo a la companyia Dido, pequeño teatro per representar *Gigi* en teatre de cambra. (AGA 73/09206, expedient 0294/56). El 9 d'octubre de 1957 la censura va autoritzar-ne la representació a Madrid i Barcelona d'una nova adaptació teatral de Félix de Bulnes a la companyia Adolfo Marsillach (AGA 73/09237, expedient 0245/57). Per últim, l'11 de gener de 1958 es va donar el permís a la companyia Irene López Heredia per representar una tercera adaptació de *Gigi* a Madrid i Barcelona (AGA 73/09238, expedient 0249/57).

¹⁵¹ AGA, 21/11918, expedient 379.

¹⁵² AGA, 21/11316, expedient 160.

es va encarregar un informe va mostrar un rebuig fulminant davant de la novel·la que, segons el seu parer, "bien podría titularse 'Manual para prostituir a una jovencita'".¹⁵³ El segon censor, Miguel de la Pinta Llorente, va sentenciar que el text era immoral i també va recomanar-ne la prohibició.

Mort Josep Janés, Germán Plaza va recuperar el projecte de publicar *Gigi*. El 10 d'octubre de 1959 va sol·licitar-ne el plàcet al MIT.¹⁵⁴ En la instància presentada per l'editor s'hi especifica un tiratge de 3.000 exemplars. Germán Plaza hi adjuntà dos jocs de galerades amb la traducció d'E. Piñas. Aquesta vegada, el censor anònim al qual es va assignar l'informe no va ser massa prolix. Sentencià que, en vista dels antecedents de la novel·la i de l'autora "considerada immoral",¹⁵⁵ convenia mantenir-ne la suspensió. Per tant, la Junta de Censura va prohibir novament la publicació de la novel·la el 23 d'octubre 1959. Irònicament, en aquell moment, la Dirección General de Cinematografía y teatro ja havia autoritzat la representació de l'adaptació teatral de *Gigi* a quatre companyies teatrals més,¹⁵⁶ i l'exhibició de la pel·lícula de Hollywood a l'Estat espanyol.¹⁵⁷

El 28 de novembre de 1959 Germán Plaza va sol·licitar una revisió de l'expedient de *Gigi* al MIT. L'editor acompanyà el recurs amb un permís eclesiàstic atorgat pel Bisbat de Barcelona en el qual la institució declarava la seva conformitat amb la novel·la, i amb dos jocs de galerades que incorporaven modificacions aplicades sobre la traducció. Plaza assegurà en la seva missiva que l'editorial havia suprimit "la mayor

¹⁵³ Íbid.

¹⁵⁴ L'any 1959 Plaza també va demanar el permís al MIT per publicar editar *Claudine en la escuela*, *Claudine en París*, *Claudine y el matrimonio*, *Claudina se va*, *El retiro sentimental* i *La vagabunda*, un procediment que representava tota una audàcia si considerem el contingut conflictiu d'aquestes novel·les. La censura va prohibir totes les obres en bloc.

¹⁵⁵ AGA 21/12454, expedient 3063.

¹⁵⁶ El 28 de gener de 1959 la companyia Lope de Vega obtingué el permís per representar l'adaptació d'Huberto Pérez de la Ossa amb ratllades a Barcelona, València i Madrid (AGA 73/09238, expedient 0249/57). El 2 d'abril del mateix any, la companyia de Núria Espert obtingué el permís per actuar en el teatre Recoletos de Madrid i, dos mesos després, la censura li amplià les localitzacions a Bilbao, San Sebastian, Sevilla, Valladolid i "plazas importantes" (AGA 73/09238, expedient 0249/57). L'1 de juliol Producciones Salazar aconseguí l'autorització que afectava les localitats de Villagarcía, Santiago de Compostela, El Ferrol del Caudillo, Mieres i Sama de Langreo. El 14 de juliol la censura permeté novament Núria Espert ampliar la representació de *Gigi* a Vic, Reus, Igualada i Mataró (AGA 73/09238, expedient 0249/57). El 27 de juliol la companyia Marta Flores-Robertó Samsó va ser autoritzada a representar *Gigi* a totes les províncies de l'Estat espanyol (AGA 73/09238, expedient 0249/57).

¹⁵⁷ L'agost de 1959 la censura va autoritzar la projecció del film a l'entitat SA Films amb la classificació per a majors de setze anys AGA 36/03727, expedient 19607.

parte del texto de esta obra que era un tanto inmoral".¹⁵⁸ Concretament, l'editor especificà que s'havien aplicat "muy importantes modificaciones, cambiando el sentido de muchos párrafos y suprimiendo la parte que no ha admitido modificaciones".¹⁵⁹ Amb tot, el MIT va tornar a denegar la publicació de la novel·la el 24 d'octubre de 1959 sense cap justificació. Incansable, Germán Plaza va tornar a provar sort el desembre de 1959. Aquesta vegada, el volum presentat a censura aplegava la novel·la *Gigi* i tres relats breus de l'autora: *El niño enfermo*, *La señora del fotógrafo* i *Flora y Pomona*. En resposta a l'esmentada petició, la censura va encarregar un informe a un gran detractor de Colette en la censura: el pare Miguel de la Pinta Llorente.

Les valoracions que va deixar constar en el seu informe són fidels al to amb el qual el censor havia condemnat l'obra colettiana en algun dels expedients analitzats. Segons el seu parer, *Gigi* era "profundamente desagradable en los aspectos éticos y morales" i, per tant, suggeria l'autorització de tots els textos del volum excepte el de *Gigi*. Vista la recomanació del pare Pinta Llorente, el MIT va resoldre denegar la publicació del volum sencer. Així i tot, Plaza va persistir en el seu afany de publicar la novel·la, que tot just havia donat lloc a un èxit cinematogràfic internacional.

El març de 1962, l'editor va sol·licitar a la censura una nova revisió de l'expedient. En la seva missiva l'editor argumentà que "este libro había dado origen a una versión cinematográfica y a otra teatral, proyectada una y representada otra en España", és a dir, "muchísimo más difundidas estas versiones de lo que sería el libro".¹⁶⁰ Per cinquena vegada, la traducció de *Gigi* va passar per l'escrutini d'un censor del MIT. Aquesta vegada, però, la censura va encarregar l'informe a una de les autoritats eclesiàstiques incontestables de la censura: el pare Saturnino Álvarez Turienzo (1964-1969).

Membre eminent de l'orde agustiniana, era molt ben vist per les altes esferes de la censura: les autoritats franquistes avalaren sovint les seves recomanacions d'Álvarez Turienzo i, de fet, el seu judici va ser decisiu en segons informes de seguretat. Sobresortí per la seva gran reputació acadèmica, cultivada primer a França i a Alemanya, on entrà en contacte amb els principals corrents sociopolítics i filosòfics europeus, i després a la Universidad Pontificia de Salamanca, en la qual va obtenir la

¹⁵⁸ AGA 21/12454, expedient 3063.

¹⁵⁹ Íbid.

¹⁶⁰ AGA 21/11918, expedient 379.

càtedra d'Ètica fins que es va jubilar, l'any 1990 (Sopena, 2013: 149). Lector voraç, la seva labor de censor li permeté llegir novetats editorials d'assaig que li interessaven particularment i que eren inaccessibles d'una altra manera (Sopena, 2013: 149).

La solvència amb la qual elaborà els informes constata una lectura acurada dels llibres que se sotmetien al seu judici. Álvarez Turienzo també s'ha distingit perquè tendia a valorar les obres amb una mirada ampla i constructiva, un fet que va despertar suspicàcies entre alguns censors, que van considerar-lo excessivament tolerant (Sopena, 2013: 151). També val la pena remarcar que Álvarez Turienzo va elaborar l'informe d'obres d'autores fundacionals del feminisme de la categoria de Betty Friedan i Simone de Beauvoir (Godayol, 2015: 24-26; 2020b: 42, 61). En gran part, gràcies a les seves observacions, la censura va donar via lliure a algunes de les traduccions de les autores esmentades.

De manera coherent amb la seva mentalitat oberta, el censor va estimar que el tema de *Gigi* era "moralmente versable",¹⁶¹ però que, malgrat això, estava mancat de consistència doctrinal. D'acord amb aquest judici, conclogué que: "sin que sea libro edificante, no es tampoco de los realmente dañosos", i en recomanà l'autorització.¹⁶² Una nota escrita amb bolígraf en els marges de la sol·licitud de revisió signada per Germán Plaza deixa constar que "por orden del jefe de servicios, una vez visto el informe de su Asesor Religioso, se autoriza en revisión".¹⁶³ Arran de les observacions del pare Saturnino Álvarez Turienzo, la Junta de Censura decidí autoritzar la publicació de la novel·la el 5 maig de 1962.

Es pot afirmar, per totes les qüestions relatades anteriorment, que el procés de censura de la novel·la *Gigi* va ser una odissea. No va haver-n'hi prou amb la supressió i modificació de parts cabdals de l'obra que n'alteraven el sentit i que n'atenuaven el to. Tampoc va afavorir-ne el plàcet el permís eclesiàstic. I, tal com s'ha explicat, la proliferació de *Gigi* a través de la seva versió teatral en funcions protagonitzades per la cèlebre Núria Espert, i la projecció en els cinemes de la ciutat comtal tampoc no va ser un argument prou sòlid per convèncer la censura. El MIT no va autoritzar la novel·la fins que una autoritat eclesiàstica de la categoria de Saturnino Álvarez Turienzo va haver-li donat el vistiplau. També val la pena destacar que, l'any 1962, es

¹⁶¹ Íbid.

¹⁶² Íbid.

¹⁶³ Íbid.

produí el traspàs de les funcions del MIT de Gabriel Arias Salgado a Manuel Fraga Iribarne, el qual atenuà progressivament el puritanisme de la censura.

Més enllà de les reserves morals que l'obra despertà entre els censors del MIT, hi ha un motiu pel qual creiem que la censura va oposar una resistència ferma davant de l'expedient de *Gigi*. Sabem, pels expedients de censura de Colette continguts a l'AGA, que Germán Plaza demanà el permís per publicar les cinc novel·les de la polèmica sèrie de Claudine, el 10 d'octubre de 1959, és a dir, el mateix dia que remeté la primera sol·licitud de publicació de *Gigi*. No cal dir que tots els expedients de les novel·les de Claudine es resolgueren desfavorablement.¹⁶⁴ Segurament les referides sol·licituds, empitjoraren la receptivitat amb què els censors van acollir l'expedient de *Gigi*. La sèrie de Claudine havia estat fulminantment prohibida en diversos expedients anteriors.¹⁶⁵ Per tal de mostrar les precaucions que les polèmiques novel·les despertaren entre els censors, presentem el procés de censura que van tenir els tres primers exemplars per separat de la sèrie de Claudine que la Sociedad General Española de Librerías de Madrid va voler importar en francès, en tiratges curts de 300, entre 1956 i 1957.

La primera petició de la Sociedad General Española de Librerías es va admetre al MIT el 19 de desembre de 1956. En aquesta sol·licitud el segell demanà l'autorització per importar 300 còpies de l'original francès de *Claudine à l'école*, editats pel segell francès, Albin Michel. Davant d'aquesta petició, la censura va encarregar un informe al censor Miguel Piernavieja, què criticà la immoralitat de la majoria de les obres de Colette. En les seves paraules: "Aunque el mínimo de ejemplares que se pretende importar es muy reducido, —300—, creo que no debe autorizarse esta novela, lamentablemente inmoral como la mayoría de las de esta autora".¹⁶⁶ D'acord amb la valoració de Piernavieja, la censura decidí prohibir-ne la importació el 10 de gener de 1957. Això no obstant, la Sociedad General Española de Librerías de Madrid va tornar a provar sort l'abril de 1957, amb una segona sol·licitud d'importació.

Aquesta vegada l'empresa demanà la importació de 300 exemplars en francès de *Claudine à Paris*, editats també per Albin Michel. Miguel de la Pinta Llorente, el censor encarregat d'elaborar-ne l'informe, va afirmar rotundament que "Colette es

¹⁶⁴ AGA 21/12546, expedient 4388; AGA 21/12546, expedient 4387; AGA 21/12546, expedient 4389; AGA 21/12546, expedient 4390 i AGA 21/12546, expedient 4391.

¹⁶⁵ AGA 21/11594, expedient 6134; AGA 21/11662, expedient 1826 i AGA 21/11695, expedient 2964.

¹⁶⁶ AGA 21/11594, expedient 6134.

escritora esencialmente inmoral", i, a pesar que atribuïa a l'obra les qualitats d'"un arte perfecto, un francés depurado y exquisito", considerà que no es deslliurava del "amoralismo, la inmoralidad con todas las ligerezas y banalidades".¹⁶⁷ El segon informe, signat pel censor Miguel Piernavieja, conté una valoració més succincta. Piernavieja insistí en la immoralitat de l'autora i argumentà simplement que *Claudine à Paris* era "Otra novela inmoral de esta inmoral autora" i que, per tant, no havia d'autoritzar-se.¹⁶⁸ Com a resultat, la Junta de Censura va prohibir la importació de l'obra el 14 de maig de 1957.

La Sociedad General Española de Librerías no va estar-se d'intentar-ho un últim cop més. En el formulari de sol·licitud, l'empresa demanà la importació de 300 exemplars en francès de *Claudine s'en va*, el tercer volum de la sèrie. El primer informe data del 5 de juliol de 1957 i està igualment signat per Miguel Piernavieja. Aquesta vegada el censor va considerar que "Dada la autora creo que procede lectura exhaustiva".¹⁶⁹ L'obra va passar una segona revisió encarregada al censor civil, Javier Dietta. El judici de Dietta no és només poc afalagador, sinó que manifesta un gran desdeny cap a l'autora. Presentem la valoració íntegra de l'obra i de l'autora que el censor va emetre el 30 de juliol de 1957, atès que considerem que és rellevant mostrar el caràcter depreciatiu i la malvolença amb què alguns censors d'aquesta època van referir-se a Colette:

NO PROCEDE SU PUBLICACIÓN.¹⁷⁰ Un marido que sale de negocios y deja a su esposa joven e inexperta al cuidado de su propia hermana que es de "aupa". En las relaciones con esta la delicada "esposita" se entera de que su marido no es un "esposito modelo" ni la vida es, desgraciadamente, como ella la ve, a pesar de los lotazos de morfina que ella se pega, porque es morfinómana, y sobre todo que su cuñada es una sinvergüenza de tomo y lomo, etc., etc. La que no tiene vergüenza escribiendo es la autora a quien Dios ya ha juzgado después de todo el follón que formó en París después de su muerte. Los libros de Colette casi todos son disolventes por el relativismo moral tan brutalmente escéptico que informa todos los libros de esta mujer.¹⁷¹

Tal com va succeir en altres informes d'obres d'autoria femenina (Montejo Gurruchaga, 2010: 59), el censor inclogué valoracions extraliteràries centrades,

¹⁶⁷ AGA 21/11662, expedient 1826.

¹⁶⁸ Íbid.

¹⁶⁹ AGA 21/11695, expedient 2964.

¹⁷⁰ Majúscules a l'original.

¹⁷¹ Íbid.

concretament, en la vida personal de l'autora. D'altra banda, cal interpretar les al·lusions freqüents a la immoralitat de l'autora en el marc d'una actuació masclista. La reprovació d'una novel·la sota el pretext de la immoralitat va afectar les escriptores en major mesura que els escriptors, les obres de les quals eren més criticades pel seu caràcter polític (Montejo Gurruchaga, 2010: 98). Finalment, la censura va denegar el permís a la Sociedad General Española de Librería per publicar els escassos 300 exemplars en francès de *Claudine s'en va*. Després d'aquesta tercera prohibició, l'empresa va desistir d'importar les obres de *Claudine* i no va arribar a demanar la quarta novel·la de la sèrie: *Claudine en ménage*.

Un altre aspecte que podria explicar la resistència contundent de la censura a autoritzar *Gigi* és la possible inclusió de l'obra en l'*Índex de llibres prohibits* del Vaticà. A fi de corroborar o desmentir aquesta hipòtesi, hem consultat els dos últims exemplars del *Librorum Prohibitorum* que van publicar-se i que es corresponen amb els anys 1940 i 1948. Colette no apareix classificada en cap dels exemplars consultats. Tampoc no hem trobat *Gigi* en els catàlegs morals més ambiciosos que es van publicar a l'Estat espanyol durant els anys quaranta i cinquanta: el volum *Lecturas buenas y malas. A la luz del dogma y la moral* (1949) d'Antonio Garmendia de Otaola i *6.000 novelas. Crítica moral y literaria* (1952) de Nicolás González Ruiz. També hem cercat l'obra, sense èxit, en el catàleg de censura moral *Selección de libros. Juicio sobre más de 700 obras de actualidad* (1944) de María Lázaro.

Gigi apareix, en canvi, en el catàleg de censura moral *Répertoire Alphabétique de 15.500 Auteurs avec 55.000 de leurs ouvrages (Romans, Récits et Pièces de Théâtre) Qualifiés quant à leur valeur morale* (1950), de George Sagehomme. L'autor va classificar la novel·la amb la categoria de lectura "mauvaise" (1950: 136), és a dir, el grau més elevat de perillositat del seu catàleg. Desconeixem si elsensors del MIT consultaren l'esmentada guia, però podem afirmar que *Gigi* era una obra censurable des del punt de vista dels preceptes catòlics. L'Opus Dei de l'Estat espanyol, per la seva banda, també va considerar *Gigi* una lectura perjudicial. En el catàleg de la Prelatura s'especifica que podien llegir la novel·la, amb el permís del director espiritual, únicament les persones que tinguessin formació i necessitat de llegir-la.

3.2.5 La recepció de *Gigi*

Germán Plaza va publicar *Gigi* l'any 1962 a l'empara d'"El Hipocampo", una de les primeres col·leccions sorgides amb el naixement de Plaza & Janés. Caracteritzada per les encuadernacions dels llibres amb tapa dura i les sobrecobertes il·lustrades, la col·lecció va donar sortida a nombrosos títols, sobretot traduccions, de temàtica heterogènia, entre les quals van destacar novel·les d'escriptors i escriptores de renom i èxits comercials de la literatura nord-americana, anglesa, francesa i, en menor mesura, italiana.

A banda de *Gigi*, Plaza va hi va publicar diverses obres de Colette, un fet que ha estat advertit i destacat per l'escriptor i expert en història de l'edició, Josep Mengual.¹⁷² Tot seguit en citem els títols: *Dúo* (1963), *La gata* (1963), *La ingenua libertina* (1963), *La casa de Claudine* (1964), *Claudine en la escuela* (1964), *Claudine se va* (1965), *El retiro sentimental* (1966) i *La Vagabunda* (1965). En aquesta mateixa època Plaza també va editar a "El Hipocampo", les obres següents obres d'una altra autora francesa controvertida: Françoise Sagan: *Las maravillosas nubes* (1961), versió d'Andrés Lupo Canaleta, *La capitulación* (1966), traduïda per Irene Peypoch, i *El guardián del corazón* (1969), versió a cura de Rosalía Vázquez.

És interessant de destacar que Plaza publicà a "El Hipocampo" nombroses obres que havien donat lloc a versions cinematogràfiques, com és el cas de *Gigi* que, tal com hem assenyalat anteriorment, va transcendir al panorama internacional gràcies a la guardonada pel·lícula de Vincent Minnelli.¹⁷³ La primera edició de la novel·la *Gigi* (1962) va anar acompanyada dels relats breus *El niño enfermo*, *La señora del fotógrafo* i *Flora y Pomona*. Això no obstant, a la sobrecoberta només apareix el títol de *Gigi* en una tipografia de dimensions prou grans per a constatar la rellevància del títol. El nom de l'autora se situa en el marge inferior i, més amunt, es llegeix la següent frase de resum: "Las páginas más deliciosas de la más importante escritora francesa del siglo".¹⁷⁴ En el centre de la coberta hi destaca un retrat expressionista d'una dona guarnida amb un vestit pompós en primer pla, i un home distingit que l'observa des del seu darrere.

¹⁷² Josep Mengual (26 de juny de 2020) "El Hipocampo de Plaza & Janés". *Negritas y cursivas. Libros e historia editorial*. (En línia): <<https://negritasycursivas.wordpress.com/tag/joan-palet/>> (Consultat: 23/08/2020).

¹⁷³ Íbid.

¹⁷⁴ Vegeu: Colette (1962) *Gigi*. Barcelona: Plaza & Janés.

A la contracoberta d'aquesta edició hi destaca el component sensacionalista del text, coherent amb l'estratègia comercial de Plaza & Janés. L'editorial va inserir-hi el següent fragment: "Detrás de la aparente ingenuidad del conflicto planteado, asoma la sonrisa indulgente de quien conoce la picardía de los ingenuos, y se regocija con ella. No hay que buscar en las páginas de esta escritora una filosofía profunda ni personajes excepcionales, sino un mundo voluptuoso, perfumado. La pluma de Colette subraya medio siglo de literatura francesa".¹⁷⁵

El fet que Germán Plaza reedités la traducció de *Gigi* l'any 1963 sota el segell d'Ediciones G.P. suggereix que el llibre es va vendre bé. Aquesta hipòtesi es veu corroborada pel fet que l'editor va publicar-la en format de butxaca, un fet que generalment assegurava una àmplia distribució de l'obra. Les successives reedicions de *Gigi*, que van tenir lloc fins a l'any 1977, també suggereixen que la novel·la va tenir cert èxit comercial. En mostrem totes les edicions a la taula següent:

Títol	Any	Traducció	Lloc d'edició	Editorial	Col·lecció
<i>Gigi</i>	1962	E. Piñas	Barcelona	Plaza & Janés	"El Hipocampo"
<i>Gigi</i>	1963	E. Piñas	Barcelona	Ediciones G. P.	"Libros Plaza"
<i>Gigi</i>	1965	E. Piñas	Barcelona	Círculo de Lectores	—
<i>Gigi</i>	1967	E. Piñas	Barcelona	Ediciones G. P.	"Libros Plaza"
<i>Chéri; El fin de Chéri i Gigi</i>	1967	Ramón Hernández i E. Piñas	Barcelona	Ediciones G. P.	"Los Clásicos del Siglo XX"
<i>Chéri; El fin de Chéri i Gigi</i>	1970	Ramón Hernández i E. Piñas	Esplugues de Llobregat	Ediciones G. P.	"Los Clásicos del Siglo XX"

Taula 3. Les edicions de *Gigi* traduïdes al castellà per E. Piñas, publicades a Catalunya al segle XX.

¹⁷⁵ Íbid.

Els paratextos amb què Círculo de Lectores va acompanyar l'edició de *Gigi* contrasten notablement amb els de Plaza & Janés i Ediciones G. P. La coberta destaca per la sobrietat. Ofereix únicament, el retrat fotogràfic d'una jove de perfil amb una mirada desafiant, el títol del llibre, escrit en el marge superior esquerre en una tipografia de grans dimensions i el nom de l'autora, escrit en el marge superior dret, en una tipografia minúscula. Aquest fet subratlla la popularitat de l'obra per sobre de la de l'autora.

La novel·la de *Gigi* també va editar-se l'any 1970: en un volum que integrava les novel·les *Chéri* i *El Fin de Chéri* de Colette. El segell responsable de l'edició, Ediciones G. P., destacà únicament el títol de *Chéri* a la coberta, tot i que l'exemplar incloïa els altres títols. Potser perquè l'obra es publicava en una col·lecció prestigiosa d'autors i autores clàssiques com "Los Clásicos del siglo XX" la il·lustració de la portada és sòbria i no hi ha elements paratextuals que destaquin el caràcter controvertit de la trama. L'última edició de *Gigi* de què tenim constància es publicà l'any 1977. Sortí a l'empara de la col·lecció de butxaca, "Rotativa". A la coberta del llibre, apareixen el títol de l'obra i el nom de l'autora amb una tipografia de grans dimensions, i en la meitat inferior del llibre hi ha inserida la il·lustració acolorida d'una dona jove rient, impúdica, amb la boca oberta.

Pel que fa a la premsa, no s'han localitzat ressenyes de la novel·la *Gigi* en les publicacions consultades en aquesta tesi. Per contra, *La Vanguardia Española* i el setmanari *Destino* van dedicar diverses ressenyes a les adaptacions teatrals de *Gigi* representades a l'Estat i a la pel·lícula de Vincent Minnelli. Hi destaca el fet que els crítics observaren que les adaptacions rebaixaren el to picardiós de l'obra (Manzano, 2020b: 77).

3.3 LES OBRAS COMPLETAS (1963-68)

3.3.1 Les *Œuvres Complètes* (1948-1950), l'edició d'origen

Hace un momento me ha dicho: "El matrimonio es para la mujer la domesticidad consentida, dolorosa, humillante; el matrimonio es *hazme el nudo de la corbata, prepárame una lavativa, cuida la chuleta, aguanta mi mal humor y mis traiciones*". Tenía que haber dicho *amor* y no *matrimonio*. ¡Porque solamente es el amor lo que hace fácil, alegre, gloriosa, la servidumbre de que habla usted!

Colette (1963d: 566)

El 1948, un any abans que Colette fos elegida presidenta de l'Acadèmia Goncourt, l'editorial Flammarion va iniciar la publicació dels quinze volums que integrarien l'edició de la col·lecció "Le Fleuron" de les *Œuvres Complètes* (1948-1950) de Colette. La mateixa autora va encarregar-se de revisar, reeditar i prologar els seus textos (Goudekot, 1963: 175; Thurman, 2000 [2006]: 623), un treball al qual va dedicar prop de tres anys i que va dur a terme, com era costum, de forma extremadament meticulosa. Segons Maurice Goudekot (1963: 175), Colette va retallar-ne generosament alguns dels seus primers escrits i va excloure'n nombrosos textos inèdits preseleccionats per Goudekot. L'edició integrava en quinze volums els següents textos heterogenis, ordenats segons un criteri cronològic, tret d'algunes excepcions:

1. Cròniques, reportatges periodístics i articles de crítica teatral publicats a la premsa francesa: *Les heures longues* (1917) (Vol. 5), *Dans la foule* (1918) (Vol. 4), *Aventures quotidiennes* (1924) (Vol. 6), *La Jumelle noire. Critique dramatique* (1934) (Vol. 10) i *De ma fenêtre* (1942) (Vol. 12).
2. Obres teatrals la publicació dels quals no ens consta prèviament a les *Oeuvres Complètes*. Són incloses, les adaptacions teatrals de les seves novel·les *Chéri* i *La vagabonde* (Vol. 15); la lletra d'una composició musical de Maurice Ravel titulada *L'Enfant et les sortilèges* (Vol. 15) i les comèdies dramàtiques *En camarades* (Vol. 15) i *La décapitée* (Vol. 15).
2. Escrits novel·listics: *Claudine à l'école* (1900) (Vol. 1), *Claudine à Paris* (1901) (Vol. 1), *Claudine en ménage* (1902) (Vol. 2), *Claudine s'en va* (1903) (Vol. 2), *La retraite sentimentale* (1907) (Vol. 2), *L'ingénue libertine* (1909) (Vol. 3), *La vagabonde* (1910) (Vol. 4), *L'entrave* (1913) (Vol. 4), *Mitsou*

- (1919) (Vol. 5), *Chéri* (1920) (Vol. 6), *Le blé en herbe* (1923) (Vol. 7), *La fin de Chéri* (1926) (Vol. 6), *La seconde* (1929) (Vol. 8), *La chatte* (1933) (Vol. 9), *Duo* (1934) (Vol. 9), *Le Toutounier* (1939) (Vol. 9), *Julie de Carneilhan* (1941) (Vol. 11), *Gigi* (1944) (Vol. 13).
3. Narracions curtes, sovint articulades per una trama no lineal i sovint barrejades amb passatges lírics, records i anècdotes. Poden encabir-se en aquesta categoria: *Douze dialogues de bêtes* (1904) (Vol. 3), *Les vrilles de la vigne* (1908) (Vol. 3), *L'envers su music-hall* (1913) (Vol. 5), *La paix chez les bêtes* (1916) (Vol. 5), *Chambre éclairée* (1920) (Vol. 5), *Voyage égoïste* (1922) (Vol. 6), *La maison de Claudine* (1922) (Vol. 7), *La femme cachée* (1924) (Vol. 7), *La naissance du jour* (1928) (Vol. 8), *Sido* (1929) (Vol. 7), *Prisons et paradis* (1932) (Vol. 8), *Le pure et l'impur* (1932) (Vol. 9), *Mes apprentissages* (1936) (Vol. 11), *Bella-Vista* (1937) (Vol. 11), *Chambre d'hôtel* (1940) (Vol. 11), *Mes cahiers* (1941) (Vol. 13), *Journal à rebours* (1941) (Vol. 12), *Le Képi* (1943) (Vol. 12), *Nudité* (1943) (Vol. 8), *Trois... Six... Neuf...* (1944) (Vol. 12), *Belles saisons* (1945) (Vol. 9), *L'étoile vesper* (1946) (Vol. 13), *Pour un herbier* (1948) (Vol. 14), *Le fanal bleu* (1949) (Vol. 14), *En pays connu* (1949) (Vol. 14), *Journal intermittent* (1949) (Vol. 14), *La Fleur de l'âge* (1949) (Vol. 14), *Trait pour trait* (1949) (Vol. 14); una col·lecció de breus fragments sobre animals publicades anteriorment per separat, sota els títols *Chats* (1936) i *Chats de Paris*, aplegades en les *Oeuvres Complètes* sota el títol d'*Autres bêtes* (Vol. 3) i les col·leccions d'escrits la publicació dels quals no ens consta prèviament a la seva incorporació dins del volum antològic: *Noces* (Vol. 7), *A portée de la main* (Vol. 14) i *Mélanges* (Vol. 15).
4. El discurs de recepció que l'autora va pronunciar a la Real Acadèmia Belga titulat *Discours de réception à l'Académie royal de Belgique* (1936) (Vol. 13).

Desconeixem els detalls de la repercussió de les *Oeuvres Complètes*, però les successives reedicions de l'obra reunida de l'autora a França suggereixen que, segurament, els guanys obtinguts amb la venda dels volums van poder cobrir les despeses de la producció i la distribució. L'editorial Flammarion va reeditar les *Oeuvres Complètes* de Colette entre 1973 i 1976, amb motiu del centenari del naixement de l'autora. La citada edició afegí, a la col·lecció d'obres, els següents

textos pòstums reunits per Maurice Goudekot: *Paysages et Portraits* (vol. 13); *Contes des mille et un matins* (vol. 13); *Derniers écrits* (vol. 14); tres volums de correspondència editada per Claude Pichois: *Lettres à Marguerite Moreno* (vol. 14); *Lettres de La Vagabonde*; *Lettres à Hélène Picard* (vol. 15); *Lettres au Petit Corsaire*; i *Lettres à ses pairs* (vol. 16). El mateix any 1973, l'editorial Le Club de L'Honnête Homme, va publicar una versió il·lustrada i enquadernada de la mateixa edició en setze volums.

Als anys vuitanta es publicaren noves edicions d'obres completes de Colette a França. Sobresurten, pel seu prestigi, les *Œuvres* de Colette publicades per Gallimard en quatre volums, entre 1984 i 2001, i editades per Claude Pichois en la prestigiosa col·lecció "Bibliothèque de la Pléiade" que, des del seu naixement l'any 1931, reuneix les grans obres del patrimoni literari i filosòfic francès i estranger, en paper bíblia.¹⁷⁶ L'editorial Robert Laffont també publicà tots els títols de les obres completes de Colette en una edició en tres volums titulada *Romans. Récits. Souvenirs* (1989) publicada a la col·lecció "Bouquins".

La primera edició de les *Œuvres Complètes* (1948-1950) de Colette desencadenà en un "re-descubrimiento de Colette por parte de los públicos de más diversa condición e idioma" (Goudekot, 1963: 176), particularment "de gente joven, que al salir de un largo túnel la descubrieron como una bocanada de aire fresco" (Goudekot, 1963: 177) a França i a l'exterior. Amb la comesa de consolidar la reputació i la fortuna de Colette en l'àmbit internacional, el tercer marit de l'autora atorgà els drets de reproducció de les obres completes a una sola editorial en cada país per assegurar que cadascuna les publicava "con un cuidado digno de la confianza en ellos depositada" (1963: 177).

A pesar que no hem trobat documents editorials que certifiquin la compra dels drets de reproducció de l'obra reunida de Colette, hi ha un indici que constata que Josep Janés va ser l'editor escollit per Goudekot a l'Estat espanyol. Es tracta del projecte antològic que Josep Janés sol·licità a la censura el febrer de 1956, és a dir, sis

¹⁷⁶ Han vist publicada la seva obra en l'esmentada col·lecció, André Guide, André Malraux, Paul Claudel, Henry de Montherland, Marguerite Yourcenar, Nathalie Sarraute, Claude Lévi-Strauss, Mario Vargas Llosa, de Marguerite Duras, entre d'altres. Marcel Proust, Jean Paul Sartre, Stendhal, Paul Verlaine, Goethe, Jean Giraudoux, Paul Claudel, Stéphane Mallarmé, Claude Mauriac, André Malraux, Georges Sand, Charles Baudelaire, Racine, Voltaire, Poe, Laclos, Musset, Louis Aragon, Jane Austen, Honoré de Balzac, Simone de Beauvoir i Anne Brontë, conjuntament amb Charlotte Brontë i Emily Brontë.

anys després que veiés la llum la primera edició de les *Œuvres Complètes* a França. Aquest primer projecte antològic de Colette sol·licitat per Janés a la censura té un atribut que l'assimila amb l'edició d'origen: la selecció d'obres que n'integraven el conjunt es correspon amb les que apleguen els volums quart, cinquè i sisè de les *Œuvres Complètes* de Flammarion.

Per afegiment, Josep Janés reunia les qualitats per ser un bon candidat per al projecte. Era un editor compromès amb la seva professió d'agent cultural, havia demostrat certa inclinació cap a les obres importades d'avantguarda i també per les col·leccions antològiques prestigioses d'obres d'autors i autores clàssiques de la modernitat. Amb tot, el projecte de Janés es veié avortat per la censura franquista, que obstaculitzà tots els intents de l'editor per treure a la llum un volum d'obres de Colette entre 1956 i 1959, l'any de la mort de Janés. Però, tal com ho constaten els expedients de censura de les *Obras Completas* (1963-1968) de Colette, Germán Plaza, propietari del fons de Josep Janés des del 1959, va recollir-ne el testimoni. Com expliquem seguidament, entre 1963 i 1968, va publicar quatre volums que conformaren la traducció castellana de les *Obras Completas* de Colette, en la col·lecció "Los Clásicos del siglo XX" de Josep Janés, que continuà amb Plaza & Janés.

3.3.2 Els traductors de les *Obras Completas*

Les versions de Colette contingudes en els tres primers volums d'*Obras Completas*, publicats entre 1963 i 1965, van ser obra d'E. Piñas, tret de *Chéri* i *La Fin de Chéri*, que van anar a càrrec de *Ramón Hernández*, pseudònim de Ramon Folch i Camarasa. La traducció de les obres integrades en el quart volum, editat l'any 1968, va anar a càrrec de Domingo Pruna, Guillermo Lledó i Manuel Rossell.

Tot i l'abundant producció traductològica de Domingo Pruna —les edicions i reedicions de les versions vinculades al nom de "Domingo Pruna" abasten un total de dos cents seixanta-nou registres bibliogràfics a la Biblioteca Nacional de España (BNE) i seixanta a la Biblioteca de Catalunya (BC)—, el traductor se suma al conjunt d'artesans de la traducció literària que la història encara no ha rescatat. Més enllà dels registres bibliogràfics de les biblioteques consultades, no hem localitzat enregistraments que proporcionin dades sobre l'experiència del traductor. El nom de Domingo Pruna no apareix en el *Diccionario de la traducción catalana* (2011). Tampoc està inclòs en el cens de traductors coordinat per Esther Benítez, *Diccionario de*

traductores (1990), ni en el *Diccionario histórico de la traducción en España* (2009), de Francisco Lafarga i Luis Pegenaute.

Tampoc hem localitzat els noms de Guillermo Lledó i Manuel Rossell en cap dels llibres de referència citats, però la BNE i la BC enregistra una contribució substancialment menor a la del traductor anteriorment esmentat —setanta-tres entrades a la BNE i trenta entrades en la BC vinculades al nom de "Manuel Rossell Pesant" i quaranta entrades a la BNE i tretze a la BC amb el nom de "Guillermo Lledó"—. Tot i l'escassetat d'estudis, les dades de publicació contingudes en els catàlegs bibliotecaris ens han permès esbrinar el grau de vinculació dels professionals amb l'editorial Plaza & Janés, responsable de les *Obras Completas*, i conèixer una mostra representativa dels títols traduïts pels torsimanys. Finalment, atesa la vinculació del traductor Ramon Folch i Camarasa amb una altra de les traduccions incloses en el nostre corpus d'estudi, i donada la disponibilitat d'investigacions sobre el traductor, li hem dedicat un apartat per separat, en la secció titulada "El blat tendre (1964): Colette en català i en butxaca".

El nom de Domingo Pruna, traductor de catorze obres incloses en el quart volum de les *Obras Completas* de Colette, apareix citat dues vegades en una de les obres de referència de la història de la traducció com és *Historia de la traducción* (2004), de Francisco Lafarga i Luis Pegenaute. Amb tot, no se n'aporta informació, més enllà d'algunes de les traduccions que va dur a terme per a Plaza & Janés: *Invitación a cenar* (1963), de l'escriptora cubanoitaliana, Alba de Céspedes (Vega, 2004: 548), o les versions d'algunes obres reunides d'Alberto Moravia, editades l'any 1964: *La Mascarada, El amor conyugal, La campesina i El hombre como fin y otros ensayos* (Vega, 2004: 548). Les dades contingudes en els registres els catàlegs informatitzats de la BNE i la BC indiquen que és probable que traduís exclusivament per a Plaza & Janés. Tanmateix, les primeres versions de les quals hi ha constància en els catàlegs consultats estan vinculades amb el segell de Josep Janés: *Termina el combate* (1943), de Knut Hamsun, i *Si la luna me trae fortuna* (1943), d'Achille Campanile i *Juegos prohibidos* (1953), de François Boyer.

En els anys seixanta, va traduir força títols d'autors clàssics moderns, com ara el francès André Maurois, de qui va portar al castellà *René o la vida de Chateaubriand* (1965), *Los silencios del coronel Bramble: En busca de Bramble, Apuntes* (1967), *De Proust a Camus* (1967) i *De Aragón a Montherlant y de Shakespeare a Churchill* (1969). També va girar al castellà nombrosos textos històrics. Sobresurten, per la seva

abundància, les obres del cèlebre escriptor, periodista i historiador italià, Indro Montanelli: *El general de la Róvere y otros héroes* (1960), *Historia de Roma* (1961), *Historia de los griegos* (1963), *Personajes* (1966) i *Herzen* (1967), *Gente cualquiera* (1967). Altres autors italians destacats presents en la producció traductològica de Pruna són Luigi Pirandello —*Narraciones* (1960)—; Curzio Malaparte —*El inglés en el paraíso* (1961)—; Alberto Cavallari —*Rusia contra Kruschev* (1965) i *El Vaticano que cambia* (1967)—; i Giovanni Testori —*Cosas baratas* (1962), *El puente de Ghisolfa* (1963) i *La Gilda del Mac Mahon* (1965)—.

Altrament, va traduir al castellà nombrosos èxits comercials. És el cas de les novel·les, *Una profesión de caballeros* (1960), *El verdugo* (1965), *Una noche interminable* (1965) i *Historias caritativas: historias absurdas* (1971) del francès, Pierre Boulle, i *El camarada don Camilo de Giovanni Guareschi* (1971), de Giovanni Guareschi. També va signar les traduccions d'alguns best-sellers reeditats múltiples vegades al llarg dels setanta, els vuitanta i principis dels noranta, com ara *Papillon* (1970), d'Henri Charrière o *General SS* (1970) i *Comando Reichführer Himmler* (1972), de Sven Hassel.

Guillermo Lledó, traductor de l'obra "Las horas largas", inclosa en el quart volum de les *Obras Completas* de Colette, apareix citat a *Historia de traductores* (2004) com a responsable, conjuntament amb Consuelo Berges, Mariano Tudela, de les *Obras Completas* de Marcel Proust, editades per a Plaza & Janés l'any 1971 (Vega, 2004: 563). La primera traducció de narrativa signada per Lledó que enregistra el catàleg de la BNE és *Los desertores* (1962) de Georges Bayle, editada per Plaza & Janés. Posteriorment, va traduir del francès per al mateix segell editorial, algunes obres d'autors clàssics com *Las amigas* (1963) d'André Maurois, o *Therèse Raquin* (1965) d'Émile Zola, i novel·les d'autors francesos guardonats com ara, *La legión de Umrah* (1965) d'Henry Castillou, *La carcoma* (1966) i *Los cachorros* (1967) d'Henri Troyat o *El palacio de invierno* (1966) de Roger Grenier. A banda de novel·les, Lledó va portar al castellà alguns manuals i obres de divulgació, entre els quals, *Los cohetes* (1962) de Wim Dannau; *La aviación moderna* (1962) de Freddy Capron; i *Yo hablo inglés* (1964), *Yo hablo alemán* de Julien Tondriau i *Yo hablo ruso* (1964) d'Helene de Clerq, totes cinc editades per Bruguera.

Manuel Rossell Pesant, traductor de cinc obres incloses en el quart volum de les *Obras Completas* de Colette, va ser adaptador i traductor de clàssics de la literatura juvenil en els anys cinquanta. Així ho suggereixen les nombroses reescriptures

editades per la col·lecció juvenil "Cadete" de l'editorial Mateu que enregistra el catàleg de la BNE: *La isla misteriosa* (1953) de Jules Verne; *Moby Dick, la ballena blanca* (1955) de Herman Melville; *Robin Hood* (1959) de Davy Harreden; *Los tres mosqueteros* (1959) d'Alexandre Dumas o *Miguel Strogoff* (1960) de Jules Verne, entre altres títols. Altrament, va girar al castellà per al públic juvenil, clàssics anglesos i americans com *El último mohicano* (1954) de James Fernimore Cooper; *Ben-Hur* (1958) de Lewis Wallace; *Almacén de antigüedades* (1958) de Charles Dickens o *El fantasma de Canterville* (1962) d'Oscar Wilde. També va traduir textos religiosos per a l'editorial Estela. Alguns dels títols són: *El niño ante el problema de fe* (1964) de François Coudreau; *Crónica de los sacerdotes obreros* (1965) i *Teología del apostolado* (1965) de L. M. Dewailly.

Les primeres versions que Rossell va elaborar per a Plaza & Janés daten de finals dels anys seixanta. Va traduir, per a l'esmentada editorial, obres de divulgació com *El cosmos y la vida* (1968) de Charles-Noël Martín i algunes novel·les: *La belleza de rodillas* (1968) de Jacques Perry i *El cuaderno* (1969) d'Henri Troyat, entre d'altres. Per acabar, el catàleg de la BNE enregistra una traducció del català signada per Manuel Rossell. Es tracta de *Los catalanes* (1979) de Jaume Fabre, editada pel segell Epidauro.

3.3.3 La censura de les *Obras Completas*. El procés de Josep Janés (1956-1958)

Tot i que els volums d'*Obras Completas* de Colette no van començar a veure la llum fins a l'any 1963, de la mà de Plaza & Janés, els primers expedients de censura d'obres completes de l'autora suggereixen que Josep Janés va adquirir els drets de reproducció de les *Œuvres Complètes* (1948-1950) i va iniciar els tràmits amb la censura per publicar un primer volum antològic en castellà l'any 1956. Recordem que, en aquell moment, l'editor ja havia publicat nombrosos volums d'obres completes en col·leccions especialitzades com "Los Clásicos del Siglo XX". Concretament, l'esmentada col·lecció havia acollit prèviament a l'any 1956, obres completes de Knut Hamsun, Rudyard Kipling, H. G. Wells, Marcel Proust, William Somerset Maugham, Maurice Baring, G. K. Chesterton, Thomas Mann, André Maurois, François Mauriac, Lajos Zilahy, Aldous Huxley i Maxence Van der Meersch. Així mateix, el mateix any 1956, tragué a llum volums de les escriptores Virginia Woolf i Sigrid Undset.

L'estratègia de publicar l'obra completa o obres escollides d'un autor o autora en formats més manejables era, des de mitjan anys cinquanta, força habitual i comptava amb l'avantatge afegit que podia afavorir el vistiplau de la censura, donada la distribució reduïda que s'esperava d'una "edición de minorías",¹⁷⁷ com alguns censors l'anomenaven. Els dictàmens de "publicable en obras completas pero no por separado" que algunes vegades van oferir en els seus informes ho confirmen. Tanmateix, els volums antològics de Colette no es beneficiarien de tal circumstància a finals dels anys cinquanta. Tot seguit, resseguim el procés de censura dels projectes d'obres completes de Colette iniciat per Josep Janés.

Segons consta en el primer expedient d'*Obras Completas* de Colette conservat a l'AGA,¹⁷⁸ el dia 21 de febrer de 1956 l'editor va demanar el permís per publicar dotze versions en castellà de l'autora, en un tiratge de 3.000 exemplars a un preu de 150 pessetes cadascun. Com hem especificat anteriorment, la relació dels primers títols presentats a la censura es correspon amb la dels volums quart, cinquè i sisè de les *Œuvres Complètes*. Presumim que Janés se saltà els tres primers volums a consciència, atès que aquests acollien la famosa sèrie protagonitzada per la "depravada, deliciosa y universal" (Sacha Guitry a Lottman, 1992: 66), Claudine, i una novel·la no menys conflictiva titulada *L'ingénue libertine*, a banda d'alguns escrits sobre animals.

Per tant, la primera selecció que arribà a la censura estigué conformada pel següent conjunt d'obres heterogènies. D'una banda, reculls d'articles, cròniques i ficcions sobre animals i el món de l'espectacle en la primera dècada del segle XX a França que, aparentment, no transgredien els principis morals del franquisme: *L'envers du music-hall* (1913), *La paix chez bêtes* (1916), *Les heures longues* (1917), *Dans la foule* (1918), *La chambre éclairée* (1920), *Le voyage égoïste* (1922) i *Aventures quotidiennes* (1924). De l'altra, novel·les que podien suscitar algunes hostilitats entre els censors des del punt de vista de la moral sexual i el catolicisme: *La vagabonde* (1911), *L'entrave* (1913), *Mitsou* (1919), *Chéri* (1920) i *La fin de Chéri* (1926).

L'editor adjuntà al formulari de petició només quatre de les traduccions sol·licitades —*Las horas largas*, *Entre la multitud*, *La habitación iluminada* i *Aventuras cotidianas*—, i els originals en francès de les vuit restants. Desconeixem si

¹⁷⁷ AGA 21/14512, expedient 2155.

¹⁷⁸ AGA 21/11367, expedient 1039.

aquest procediment constituí una estratègia de l'editor, però justament les quatre obres traduïdes no presenten transgressions dels principis de la censura. Efectivament, el censor a qui el MIT va encarregar l'informe el 2 de març de 1956, la signatura del qual no hem pogut identificar, va comentar, amb certa suspicàcia, el fet que l'editor presentà només les traduccions de les obres que, a parer seu, eren menys problemàtiques:

Resultando que de las 12 obras de Colette que se pretende incluir en un tomo I de sus obras completas, 8 se presentan en su versión original francesa y 4 traducidas. Que leídas todas ellas se observa la curiosa circunstancia que respirándose en todas ellas el "relente de animalidad" que un crítico atribuye a la obra toda de la autora, las inocuas son las traducidas.¹⁷⁹

És interessant de destacar que el censor cita un fragment del catàleg moral de censura *Romans à lire et romans à proscrire* (1904), d'Abbé Louis Bethléem, un clergue francès que tingué certa influència en el dret francès, belga, canadenc, espanyol i italià (Riba i Sanmartí, 2020a: 35). Es tracta concretament de l'extracte "relente de animalidad", una traducció literal de la frase "relents d'animalité" (Louis Bethléem, 1932: 107), apareguda en l'entrada que el sacerdot dedica a Colette en el seu catàleg de censura. Les observacions de l'Abbé Bethléem sobre l'autora són afalagadores i, al mateix temps, condemnatòries. D'una banda, el clergue aprecia en el text el "talent merveilleux" (1932: 105) de l'autora, i de l'altra, en condemna les obres perquè, segons el seu parer, manifesten una "immoralité foncière" (1932: 106). Bethléem recolza aquest últim judici amb extractes publicats a la premsa francesa en què diversos crítics desmereixen els personatges de les obres de Colette, considerats abjectes, dominats per les baixes passions i mancats, en definitiva, d'humanitat.

Fonamentades les seves opinions amb el criteri de Bethléem, el censor d'aquest primer volum d'obres completes de Colette va sentenciar que l'obra titulada *Las horas largas* atacava el dogma, i que innumerables pàgines dels textos restants inclosos en l'expedient atacaven la moral. També va observar que les vuit obres presentades en francès estaven mancades "de todo atisbo de espiritualidad",¹⁸⁰ i, parafrasejant novament Bethléem, afirmava que una "inmoralidad fundamental" predominava en

¹⁷⁹ Íbid.

¹⁸⁰ Íbid.

l'obra de l'autora predominava.¹⁸¹ Conseqüentment amb les valoracions escrites a l'informe, el censor va establir que la majoria dels textos no podien autoritzar-se ni tan sols efectuant supressions perquè "los fragmentos en que nada hay repelente carecerían de todo sentido si se les aislase de una casi totalidad del texto que es lo que habría que suprimir".¹⁸² Així i tot, proposà l'autorització de les obres presentades amb la seva corresponent traducció en castellà —*Las horas largas*, *Entre la multitud*, *La habitación iluminada* i *Aventuras cotidianas*—, amb una única supressió que afectava una línia de *Las horas largas*, fins que l'editor presentés la traducció de les altres obres: "por si el traductor tuviese la habilidad —que parece imposible— de evitar no solo todo un clima, sino la radical inmoralidad de tesis, argumentos, escenas y palabras".¹⁸³ Tot seguit, presentem el fragment de *Las horas largas*, ratllat pel censor:

Nos pusimos a reír. Vuelvo a encender un cigarrillo y procuro pensar en otra cosa. ¿A quién veo llegar al cabo de una hora? A mi gordinflón de ordenanza trayendo ~~una ensalada como el Santísimo~~, una ensaladera llena de ensalada con aceite, con vinagre, con pimienta, con sal... Y le pegué un bufido".¹⁸⁴

Segurament, com que, com s'ha vist amb anterioritat, Colette aixecava suspicàcies en el cos deensors, el MIT va encarregar un segon informe a un dels professionals més ben valorats per les autoritats franquistes i acreditats per la seva carrera intel·lectual (Sopena, 2013: 148): un religiós, el pare Miguel Oromí. D'una manera similar a l'anterior censor, Oromí va rebutjar categòricament algunes de les obres de Colette i va aprovar-ne unes altres. Concretament, en l'informe signat el 28 de març de 1956, va deixar constar que *La vagabonde*, *L'entrave*, *Mitsou*, *Chéri* i *La fin de Chéri* eren novel·les pornogràfiques i immorals de relacions amoroses i sexuals, i que, per tant, no podien publicar-se. Per contra, va jutjar que *L'envers du music-hall*, *La paix chez bêtes* i *Le voyage égoïste* eren publicables. Oromí no oferí cap valoració sobre les obres que Janés presentà traduïdes, probablement perquè el primer censor els n'havia donat el vistiplau.

Però tot i que tots dosensors van mostrar-se favorables a la publicació d'algunes obres presentades a sol·licitud, l'expedient va topar amb l'animadversió del

¹⁸¹ Íbid.

¹⁸² Íbid.

¹⁸³ Íbid.

¹⁸⁴ Íbid.

Director General de Propaganda, que va adjuntar a l'expedient una nota sense data amb el següent missatge manuscrit: "Dudo mucho de que aun en las obras autorizadas deje de haber personajes o matices molestos. Mi opinión personal es que de Colette no debería autorizarse nada".¹⁸⁵ Coherentment amb l'anterior judici, la Junta de Censura va decidir suspendre l'edició del volum d'obres completes el 9 d'abril de 1956.

Per bé que la iniciativa de Josep Janés fracassà estrepitosament, l'editor tornà a demanar a la censura el permís necessari per publicar una petita selecció de les obres que havia presentat en l'expedient avortat. Un mes després de la prohibició, el 23 d'abril de 1956, va enviar al MIT una epístola en què al·legà que "el infrascrito cree que la denegación obedece a que el criterio de esa Inspección ha sido negativo respecto de algunas de las obras presentadas, pero no respecto de su totalidad" i demanà "ordenar la revisión del expediente en cuestión, y la expedición de la correspondiente tarjeta de autorización para las obras que esa Inspección considere les sea aplicable". El recurs de Janés va ser respost amb una missiva signada pel Director General de Información el 8 de maig de 1956, en la qual comunicà a l'editor que havia de sol·licitar, per separat, cadascuna de les obres "que usted estime conveniente publicar".¹⁸⁶

D'acord amb el comunicat del funcionari, Janés va fer les respectives peticions, entre el 30 de juny i el 7 de juliol del mateix any,¹⁸⁷ per publicar per separat les obres més inofensives de l'expedient anterior: la novel·la *El reverso del music-hall* i les col·leccions d'articles i reportatges *Aventuras Cotidianas*, *Entre la multitud* i *Las horas largas*.¹⁸⁸ En les instàncies respectives de cadascuna de les obres indicades, l'editor especificà un tiratge de 3.200 exemplars i un preu per exemplar de 50 pessetes.

Molt menys controvertits, els expedients d'aquestes obres només inclouen l'informe d'un sol censor en cada cas. El censor, José de Pablo Muñoz, encarregat de valorar el *Reverso del music-hall*, recomanà l'autorització de l'obra perquè, a pesar

¹⁸⁵ Íbid.

¹⁸⁶ Íbid.

¹⁸⁷ *El reverso del music-hall* (30 de juny de 1956), *Aventuras Cotidianas* (7 de juliol de 1956), *Entre la multitud* (7 de juliol de 1956) i *Las horas largas* (7 de juliol de 1956).

¹⁸⁸ AGA 21/11487, expedient 3375; AGA 21/11492, expedient 3483; AGA 21/11492, expedient 3484; AGA 21/11492, expedient 3485.

que "El lenguaje a veces es muy duro", es tractava d'una obra de minories.¹⁸⁹ Així mateix, el censor que va revisar les obres restants, Francesc Dietta, va recomanar-ne l'autorització i, fins i tot, va lloar la qualitat dels escrits aplegats a *Aventuras Cotidianas*, descrits com a "artículos de Colette, deliciosos".¹⁹⁰ L'únic inconvenient que va indicar-hi va ser la traducció d'E. Piñas, que a parer seu, obviava l'encant inimitable de l'estil de l'autora. La Junta de Censura va donar el beneplàcit definitiu a Josep Janés, entre el 20 i el 30 de juliol.¹⁹¹ Així i tot, no hem trobat evidències que l'editor publicqués cap de les obres. Presumim que, segurament, Janés no volgué renunciar al projecte inicial de publicar Colette en volums d'obres escollides, tal com ho demostra l'expedient que presentem a continuació.

El gener de 1958, Janés va tornar a fer una petició a la censura per editar sis escrits de l'autora en una col·lecció d'obres completes: *El fanal azul*, *Al rayar el día*, *Hermosas estaciones*, *Gigi*, *Dúo y el palomar* i *La Gata*.¹⁹² Això no obstant, malgrat que la intenció era publicar les obres en un sol volum, l'editor demanà el permís de publicació de cada obra per separat, en un tiratge de 3.200 exemplars cadascuna. La data d'admissió dels escrits concretada en la targeta blava és la següent: *El fanal azul* (14 de gener de 1958), *Al rayar el día* (14 de gener de 1958), *Hermosas estaciones* (14 de gener de 1958), *Gigi* (21 de gener de 1958), *Dúo y el palomar* (25 de gener de 1958) i *La gata* (25 de gener de 1958).

El canvi d'estratègia de Josep Janés no afavorí el plàcet de les obres. La Junta de Censura va prohibir-les totes entre l'31 de gener i 28 de febrer pel següent ordre cronològic: *Gigi* (31 de gener de 1958), *Al rayar el día* (1 de febrer de 1958), *La gata* (20 de febrer de 1958), *El fanal azul* (21 de febrer de 1958), *Dúo y el palomar* (28 de febrer de 1958) i *Hermosas estaciones* (8 d'abril de 1958). Aquest atac frontal al projecte de Janés va estar motivat per l'actuació del censor religiós, Miguel de la Pinta Llorente (1906-1979), que va recomanar categòricament la prohibició de totes les obres de l'expedient que van passar per la seva supervisió. Miguel de la Pinta Llorente es corresponia amb el perfil d'intel·lectual i eclesiàstic d'una part dels censors. Era historiador i assagista, considerat el primer especialista a l'Estat espanyol de la

¹⁸⁹ AGA 21/11487, expedient 3375

¹⁹⁰ AGA 21/11492, expedient 3483

¹⁹¹ *Aventuras Cotidianas* (20 de juliol de 1956), *Entre la multitud* (27 de juliol de 1956) i *Las horas largas* (27 de juliol de 1956), *El reverso del music-hall* (30 de juliol de 1956).

¹⁹² AGA 21/11918, expedient 377; AGA 21/11918, expedient 378; AGA 21/11918, expedient 379; AGA 21/11900, expedient 157; AGA 21/11900, expedient 158; AGA 21/11900, expedient 159.

inquisició espanyola i americana, i membre destacat de l'orde agustiniana. La seva prolífica producció historiogràfica —la Real Acadèmia de la Historia cita prop de vint obres—,¹⁹³ li va valdre la condecoració francesa de l'Ordre de les Palmes Acadèmiques, atorgada pel president Charles de Gaulle, l'any 1962. També va exercir de crític literari per al periòdic *ABC* (1903) durant una llarga temporada.

Les seves opinions recollides en els informes inclosos en l'expedient, traspuen certa aversió cap a l'autora, considerada per l'eclesiàstic com "casi siempre inmoral o amoral".¹⁹⁴ Probablement, l'hostilitat que Colette li inspirava el va dur a recomanar la prohibició de totes les obres de l'expedient, fins i tot les que estaven exemptes de continguts repressibles per la censura. Aquest va ser el cas d'*El fanal azul*, l'informe de la qual va ser-li encarregat únicament a ell. Tot i que en els comentaris que va deixar-hi constar, el censor elogiava el talent de l'autora i només objectava algunes "frases más o menos amorales" que potser podrien haver estat suprimides, en recomanà la prohibició sota un pretext vague. Reproduïm la seva valoració íntegra:

"El Fanal Azul" de Colette pertenece al género donde se entremezclan los recuerdos personales con algunos ensueños de la fantasía. Es decir, no es novela del género habitual de esta escritora inmoral y repelente, aunque maravillosa prosista y egregia escritora. Pese a no pertenecer, como apuntamos, al género clásico cultivado por Colette en "El Fanal Azul" se deslizan en el libro frases más o menos amorales, y aunque es lectura de minorías no creemos que ganen nada las Letras nacionales con la publicación de esta obra y su exhibición en los escaparates de nuestras librerías, por lo que opinamos que no procede su publicación.¹⁹⁵

Pinta Llorente va signar el seu informe el 18 de febrer de 1958 i la censura va denegar el permís de l'obra el mateix dia. En l'informe d'*Al rayar el día* també signat exclusivament pel censor, s'adverteix un efecte contradictori. Per bé que Pinta Llorente admira els "toques magníficos humanos i sentimentales" conclou el seu informe amb un "no procede su publicación" el 30 de gener de 1958, amb l'argument que hi predominen "los perfiles del mismo erotismo habitual en la mayoría de las obras de esta señora". En paraules del censor:

¹⁹³ Vegeu: Rafael Lazcano González (s.d) "Miguel de la Pinta Llorente". *Real Academia de la Historia*. (En línia): <<http://dbe.rah.es/biografias/9700/miguel-de-la-pinta-llorente>>. (Consultat: 20/02/2020).

¹⁹⁴ AGA 21/11900, expedient 158.

¹⁹⁵ AGA, 21/11900, expedient 157.

Se trata de una de las obras de la autora francesa Colette, casi siempre inmoral o amoral. Prescindiendo de episodios históricos y novelescos, es decir, lo puramente anecdótico, "La naissance du jour" arranca en sus líneas generales, y en sus calidades de forma, de "Chéri" y de "La fin de Chéri", con lo que queremos expresar que en la misma forma irreprochable y sabrosa florece aquí con toques magníficos humanos y sentimentales: la imagen de la madre de la novelista, el mundo de la naturaleza, etc., etc., y se perfilan los perfiles del mismo erotismo habitual en la mayoría de las obras de esta señora.¹⁹⁶

D'acord amb l'anterior recomanació, la Junta de Censura va denegar el permís per publicar l'obra l'1 de febrer de 1958. Però l'actuació arbitrària i implacable del censor queda completament palesada en l'informe d'*Hermosas estaciones* que com s'ha vist anteriorment, no va resoldre's fins al 8 d'abril:

Impublicable como casi todos los libros de Colette. El presente volumen está nutrido por recuerdos sociales, políticos y literarios. Ello por lo tanto no reviste ninguna importancia, pero entre estas narraciones se intercala un capítulo titulado "Nudités" que hace referencia al Folies-Bergere, conteniendo trozos de indiscutible inmoralidad.¹⁹⁷

Aquest informe conté un element que no s'ha trobat en cap altre dels expedients consultats de l'autora. Es tracta de la pregunta "¿Y con tachaduras?"¹⁹⁸ escrita a mà en una nota sense signar, amb data del 18 de març. Probablement, algun dels supervisors dels informes, va observar que, si l'obra només incloïa un capítol problemàtic, podria autoritzar-se amb algunes supressions. Tanmateix, Miguel de la Pinta Llorente respongué al comentari el dia 2 d'abril de la següent manera: "Atendiendo concienzudamente a la lectura del capítulo "Nudités", incluido en la Obra [sic], creemos en conciencia que no puede salvarse, pues además de los trozos que pudiera la Censura [sic] marginar, el capítulo entero proyecta un ambiente y sentido de inmoralidad".¹⁹⁹

En conseqüència, la Junta de Censura va resoldre denegar la publicació del llibre. El dictamen desfavorable de Pinta Llorente també va ser decisiu en les revisions de *Dúo y El palomar* i *La gata*, totes dues obres examinades en primer lloc, pel pare Saturnino Álvarez Turienzo. Tot i que, com hem avançat anteriorment, els dictàmens d'Álvarez Turienzo acostumaven a ser concloents per les autoritats franquistes, en

¹⁹⁶ AGA 21/11900, expedient 158.

¹⁹⁷ AGA 21/11900, expedient 159.

¹⁹⁸ Íbid.

¹⁹⁹ Íbid.

aquesta ocasió va prevaldre l'opinió que Pinta Llorente deixà constar en segons informes de seguretat. Presentem els comentaris de tots dos censors per mostrar l'abisme que separa el seu punt de vista i, sobretot, els límits de la seva tolerància.

Informe signat el 5 de febrer de 1958 per Álvarez Turienzo, relatiu a l'expedient de censura de *Dúo y El Palomar*:

Tres hermanas de cierta edad, una viuda y dos solteras, que tienen que resolver por su cuenta la vida y que la resuelven en "experimentadas". Cuando una acaba de perder el marido, a quien por otra parte no era siempre fiel, las otras se arreglan con amigos casados. Ambiente desilusionado, en el que se juega a los amores difíciles algo así como para huir del aburrimiento diario. Nada ejemplar el cuadro, pero dentro de lo corriente en libros del género. PUEDE PUBLICARSE.²⁰⁰

Informe signat el 25 de febrer de 1958 per Pinta Llorente, relatiu a l'expedient de censura de *Dúo y El Palomar*:

En la primera novela se ventila la historia de un matrimonio. La mujer libre, incide en adulterio. El hombre —es decir, el marido— locamente enamorado, pese a todo, de su mujer atraviesa una fuerte crisis. En este drama, a pesar de no exhibirse grandes lienzos inmorales, escenas más o menos crudas, en la mujer no se advierten anhelos de superación y arrepentimiento. El marido resuelve el problema suicidándose. La segunda parte de la novela tiene como fin por parte de la autora proyectar la silueta de tres señoras, más o menos frescas, hermanas de la anterior, que toman un piso en Paris, y se entretienen con sus queridos. Las dos inmorales. NO PROCEDE SU PUBLICACIÓN.²⁰¹

Informe signat el 5 de febrer de 1958 per Álvarez Turienzo, relatiu a l'expedient de censura de *La Gata*:

Una gata, favorita de un hombre, provoca los celos de la mujer con quien se casa ese hombre. La mujer tiene una psicología con mucho de gata. Las cosas se complican de forma que el hombre acaba abandonando a su mujer por conservar el animal. Algunas escenas entre los casados, pegajosamente sensuales (pág. 51, 53-54, 94). También, un cierto tono enfermizo en la sensibilidad del protagonista. Cosas de novelas en que no es fácil fijar el límite de lo moralmente tolerable. PUEDE PUBLICARSE.²⁰²

²⁰⁰ AGA, 21/11918, expedient 377.

²⁰¹ Íbid.

²⁰² AGA, 21/11918, expedient 378.

Informe signat el 5 de febrer de 1958 per Pinta Llorente, relatiu a l'expedient de censura de *La Gata*:

"La Chatte" versa sobre el tema del amor sensual trágicamente situado entre el ardor y el sufrimiento, la voluptuosidad y la muerte. Al tema del pudor masculino engarza Colette el tema de los celos femeninos simbólicamente proyectados contra una bestia o animal. Es obra inmoral. NO PROCEDE SU PUBLICACIÓN.²⁰³

En definitiva, tot i que un censor acreditat de la categoria d'Álvarez Turienzo donà el vistiplau a la publicació de totes dues obres, la Junta de Censura va secundar els dictàmens desfavorables de Pinta Llorente i va tancar els dos expedients amb la respectiva prohibició —*La gata*, el 20 de febrer de 1958 i *Duo y El palomar*, el 28 de febrer de 1958—. Per acabar, recordem que l'expedient de *Gigi* obert arran de la sol·licitud que Janés efectuà el gener de 1958, també es va resoldre amb la denegació de l'obra d'acord amb la recomanació negativa del censor Miguel Piernavieja. Denegades totes les obres presentades a la censura, Josep Janés no va poder tirar endavant el projecte de publicar Colette en una edició antològica.

3.3.4 La censura de les *Obras Completas*: el procés de Germán Plaza (1963-1968)

L'any 1963, en possessió dels drets de les *Œuvres Complètes* de Colette i les traduccions d'E. Piñas que Janés havia presentat a la censura a finals dels anys cinquanta, Germán Plaza endegar el procés d'edició de les *Obras Completas* de Colette en quatre volums que es publicarien entre 1963 i 1968. Analitzem seguidament els tres expedients de censura que es corresponen amb la sol·licitud dels referits volums.

Volums I i II

Germán Plaza, signatari de la sol·licitud, demanà al MIT la impressió dels dos primers volums d'*Obras Completas* en un tiratge de 3.000 exemplars cadascun, el 10 d'abril de 1963.²⁰⁴ Plaza va ser menys prudent que Janés pel que fa a l'elecció dels títols que demanà. Recordem que l'editor barceloní no demanà cap de les cinc controvertides novel·les de *Claudine* ni *La ingenua libertina* en cap de les diverses sol·licituds que va presentar entre 1956 i 1959. Contràriament, com s'observa en la

²⁰³ Íbid.

²⁰⁴ AGA, 21/14512, expedient 2155.

següent relació de 28 obres de Colette escrita en la targeta blava de l'expedient, Plaza les demanà totes sis:²⁰⁵

- VOLUM I: *Dúo, La flor de la edad, Flora y Pomona, La gata, Gigi, La ingenua libertina, Junto a Colette, Sido, El niño enfermo, El obstáculo, El reverso del music-hall, La señora del fotógrafo, El trigo verde, La vagabunda, El viaje egoísta i Los zarcillos de la vid.*
- VOLUM II: *La casa de Claudine, Claudine en la escuela, Claudine en París, Claudine se va, Claudine y el matrimonio, Al rayar el día, Desde mi ventana, Diario intermitente, Diario al revés, Nupcias, La paz entre los animales, Prisiones y paraísos i Rasgo por rasgo.*

D'acord amb la citada petició, el MIT va encarregar un primer informe a un censor el 17 d'abril. Sota la suposició que es tractava d'una obra destinada a un públic minoritari el lector, la signatura del qual no hem pogut identificar, classificà les obres en funció del seu grau de perillositat amb les categories de "pueden autorizarse sin reparo", "pueden también autorizarse, aun mereciendo mayores reparos" i "no deben autorizarse".²⁰⁶ Reproduïm, seguidament, l'esmentada classificació de les obres de Colette en l'informe signat l'1 de juliol:

Teniendo en cuenta de que se trata de una edición de obras completas en papel Biblia y encuadernación probablemente de lujo, destinada, por tanto, a minorías por lo general concedoras del francés y acaso de varias de las de Colette en el original, considera el lector que pueden autorizarse sin reparo: *Flora y Pomona, Junto a Colette, El niño enfermo, La señora del fotógrafo, Claudine se va, Desde mi ventana, Diario intermitente, Diario al revés, Nupcias, La paz entre los animales, Prisiones y paraísos y Rasgo por Rasgo*; que puede autorizarse *La flor de la edad* excluyendo el episodio "La vieja Navidad" y *La Casa de Claudina*, suprimiendo el pasaje "Mi madre y el Sr. Cura"; que pueden también autorizarse, aun mereciendo mayores reparos, *Sido, El reverso del music-hall, La vagabunda, Viaje egoísta, Los zarcillos de la vid* y *Al rayar el día*; que no deben autorizarse: *Duo, La gata, La ingenua libertina, El obstáculo, El trigo verde, Claudine en la escuela, Claudine en París y Claudine en el matrimonio.*

Gigi, omitida por descuido en la relación, es de las que pueden autorizarse, aunque merezca reparos, para una edición de minorías.²⁰⁷

²⁰⁵ Hem citat les obres amb el mateix ordre amb què apareixen citades a la targeta blava de la censura.

²⁰⁶ Íbid.

²⁰⁷ Íbid. Subratllat a l'original.

Per acabar, el censor elogià els escrits de l'autora considerada "interesantíssima" en el terreny literari, i la qualitat de la traducció "salvo algunos defectos de conjugación de verbos irregulares en tiempo presente". Potser, insatisfet amb les valoracions del primer censor, el MIT va encarregar un segon informe de seguretat al censor Javier Dietta el dia 8 de juny. Tot i que Dietta va considerar que els escrits de l'autora eren picants i, fins i tot, perillosos per a un públic lector no format, recomanà l'autorització dels textos íntegres que conformaven tots dos volums amb l'argument gens fonamentat que Colette no tenia, en aquell moment, un públic lector potencial a l'Estat:

No vamos a admitir que Colette sea ortodoxa en su pensamiento moral. No lo es. En este aspecto deja mucho que desear. Sus novelas rezuman todo realismo amoral, hedonismo y epicureísmo, son picantes y desenfadadas, quizás peligrosas para personas sin una contextura moral hecha. En rigor habría que cortar algo. Pero... ¿quién lee hoy Colette? ¿Quién lee en un país infralector? ¿Y a qué vamos a gastar pólvora en esto? PROCEDE SU AUTORIZACIÓN.²⁰⁸

Obtinguts els citats informes, el cap de secció, el cap del lectorat i el cap del servei dictaminaren l'autorització de totes les traduccions presentades a censura que havien d'integrar els volums primer i segon de les *Obras Completas* de Colette, l'11 de juliol i, tot desatenent les recomanacions del primer censor.

Volum III

Menys d'un any després d'haver obtingut el permís per publicar els primers dos volums de les *Obras Completas*, el 28 de febrer de 1964, Germán Plaza va iniciar els tràmits per publicar-ne el tercer volum.²⁰⁹ Novament, Plaza especificà, en el formulari de petició, un tiratge de 3.000 exemplars i un preu de venda de 500 pessetes. El sobre de l'expedient inclou les galerades de les traduccions al castellà de totes les obres presentades a censura. En citem els títols seguidament, amb l'ordre en què apareixen en el dors de la targeta blava de la censura:

Volum III: *El fanal azul, El quepis, Cuarto de hotel, Bella vista, La habitación iluminada, La mujer oculta, Otros animales, Doce diálogos de animales, Lo puro y lo impuro, Julie de Carneilhan, La segunda, El palomar, Mitsou, El retiro sentimental, El fin de Chéri* i *Chéri*.²¹⁰

²⁰⁸ Íbid.

²⁰⁹ AGA 21/14507 expedient 2155.

²¹⁰ Íbid.

Aquesta vegada el MIT només va encarregar l'informe al pare Saturnino Álvarez Turienzo, que, com s'ha vist anteriorment, s'havia mostrat tolerant amb dues obres de Colette l'any 1958. En el seu informe, Álvarez Turienzo resumí, una per una, les obres presentades a sol·licitud i finalitzà les seves observacions amb una nota amb què dictaminava si, segons el seu judici, l'obra podia autoritzar-se en un volum d'obres completes i/o per separat. Finalment, tancà el seu informe amb una valoració del conjunt de les obres.

Reproduïm totes les sinopsis i estimacions del censor, teclejades a màquina, en l'informe signat el 16 d'abril, per tal d'apreciar-ne les objeccions, així com les valoracions positives explicitades per Álvarez Turienzo:

1) *Doce diálogos de animales*: Narración con contenido de psicología animal. Algunas escenas con regusto naturalista y sensual. Puede autorizarse sola o en o.c.

2) *La habitación iluminada*: Cuadros de vida sin especial relieve. Puede autorizarse sola y en o.c.

3) *Lo puro y lo impuro*: Situaciones humanas de fondo erótico-sexual. Insistentemente relacionadas con prácticas homosexuales. Sin escenas crudas, la autora llega al máximo en cuestión de benevolencia sobre el particular. Publicable en obras completas; con reparos sola (sola, no).

4) *El palomar*: Ambiente de la casa en que viven varias hermanas de vida alegre y sin escrúpulos. Sobreentendido, más que descrito, este ambiente. Puede autorizarse sola y en o.c.

5) *Otros animales*: Nuevas escenas de la vida animal. Descripción correcta. Puede autorizarse sola y en o.c.

6) *La mujer oculta*: Narraciones breves de fondo humano, intrascendentes. Puede autorizarse sola y en o.c.

7) *El retiro sentimental*: Confidencias de una muchacha morbosamente sensual y "experimentada". El tono diluido de la narración, sin crudezas suaviza el relato. Puede autorizarse sola y en o.c.

8) *Chéri*: El hijo de una cortesana, crecido y educado sin escrúpulos, que se convierte con los años en "gigolo" profesional. Vale lo dicho en la anterior. Puede autorizarse sola y en o.c.

9) *El fin de Chéri*: Continuación de la anterior. El protagonista se casa y sufre una crisis moral que le aparta de aquel dudoso ambiente familiar. El hastío y la sensación de impotencia ante la situación le impulsan al suicidio. No resulta seductora la experiencia para los demás.

Puede autorizarse sola y en o.c.

10) *La segunda*: Ambiente de teatro, en donde los favores se dispersan sin demasiados escrúpulos. Frívola y sensual sin estridencias.

Puede autorizarse sola y en o.c.

11) *Julie de Carneilhan*: Una mujer altanera que hace su vida de coquetería, sensualidad y adulterio. Tono medio amoral, más que inmoral.

Puede autorizarse sola y en o.c.

12) *Cuarto de hotel*: Convalecencia en un hotel. Tono autobiográfico. Intento de envenenamiento que no se realiza.

Puede autorizarse sola y en o.c.

13) "La luna de lluvia":²¹¹ Una mecanógrafa reconstruye en la memoria su vida en torno al matrimonio desgraciado de su hermana, por la que se sacrifica.

Puede autorizarse sola y en o.c.

14) *El quepis*: Idilio sentimental de jovencita adolescente y teniente. Sin especial relieve que notar.

Puede autorizarse sola y en o.c.

15) "El pimpollo": Peripecias de un amor entre adolescente y hombre maduro. Desarrollo sin nada que notar.

Puede autorizarse sola y en o.c.

16) "La cera verde": La cera verde es de un sello lacrado en torno a un testamento, que centra escenas más o menos pasionales.

Puede autorizarse sola y en o.c.

17) "Armande": Etapas de preparación de un matrimonio. Sin especiales calificaciones que poner.

Puede autorizarse sola y en o.c.

18) *Bella vista*: Retratos, situaciones y paisajes.

Puede autorizarse sola y en o.c.

19) "Gribiche": Tema escabroso de un aborto, pero lamentado, no admitido.

Puede autorizarse sola y en o.c.

²¹¹ Álvarez Turienzo incloua comentaris dels escrits que integren les obres completes i desglossava també alguns dels contes continguts dins de cada títol. Així doncs, "El pimpollo", "La cera verde" i "Armande", són contes integrats dins del volum *El quepis*; "Gribiche", "La cita" i "El señor Binard" són inclosos dins de *Bella vista* i "La luna de lluvia" està contingut dins de *Cuarto de hotel*.

20) "La cita": Un planteo de tipo pasional se resuelve ante circunstancias importunas de una manera imprevista de modo aceptable.

Puede autorizarse sola y en o.c.

21) "El señor Binard": El padre que ve con orgullo a sus hijas crecer y hacerse madres. Aunque es chocante que le importe poco el cómo.

Puede autorizarse sola y en o.c.²¹²

22) *El fanal azul*: Trozos de diario, paisajes, personas, animales. Puede autorizarse sola y en o.c.

23) *Mitsou*: Aspirante a actriz con las ligerezas convencionales atribuidas a los ambientes en que tiene que moverse. Ambiente no edificante; pero sin especial crudeza. Puede autorizarse sola y en o.c.

Al final de l'informe, el censor afegí una valoració predominantment negativa, per bé que benèvola, del conjunt de les obres:

Las obras de Colette tienen casi todas reparos por el ambiente sensual en que se envuelven. Pero ese sensualismo es más de ambiente que resultado de descripción directa. Por eso, las reseñadas, aunque no constituyen lectura edificante precisamente, pueden ser aceptadas para la edición, por supuesto en *Obras Completas*; e incluso por separado, salvo, como queda dicho, si acaso la que figura en el número 3. Aunque, llegado el caso, tampoco sería cosa de extremar el rigor con ella. Se trata únicamente de que el tema sensual se relaciona con el capítulo de la homosexualidad, que deja a una luz si no favorable, al menos complaciente.²¹³

Com podem observar, Álvarez Turienzo es mostrà, una vegada més, generosament benèvol amb les obres de Colette encara que algunes incloguessin elements repressibles per al règim. Però, si l'any 1958 el MIT va desatendre la proposta del censor, aquesta vegada va considerar-la concloent, ja que la Junta de Censura va donar el vistiplau a la publicació del tercer volum de les *Obras Completas* de Colette, el 30 d'abril de 1964. La resolució favorable d'aquest expedient ens du a plantejar tres reflexions rellevants sobre l'actuació del MIT. Primer que, per primer cop, adoptà una posició inusualment tolerant cap a l'homosexualitat representada en les obres de Colette, per tal com validà el vistiplau d'Álvarez Turienzo a totes les obres presentades, incloent-hi *Lo Puro y lo impuro*, un compendi de diàlegs i reflexions sobre lesbianisme que, segons el censor, presenta el lesbianisme com una inclinació eròtica satisfactòria.

²¹² AGA 21/14507 expedient 2155.

²¹³ Íbid.

Segon, que per mitjà del plàcet al tercer volum d'*Obras Completas* (1965), el MIT autoritzà escrits que traspassen límits morals inicialment infranquejables de la censura, com ara novel·les versades sobre suïcidi o avortament. Això podria estar motivat pel fet que Álvarez Turienzo en feu una lectura moralitzadora. El censor recomanà l'aprovació de *La fin de Chéri*, una novel·la que finalitza amb el suïcidi del protagonista sota el pretext que "No resulta seductora la experiència para los demás".²¹⁴ D'una manera similar, Álvarez Turienzo proposà l'autorització de *Gribiche*, un conte versat sobre l'experiència tràgica d'una dona que avorta en condicions precàries, amb l'argument que l'avortament es presenta com una pràctica lamentada i secreta.

Tercer, que el MIT autoritzà, per primera vegada, obres de Colette amb referències a la sexualitat incloses en els volums antològics. Suposem que hi anà a favor el judici d'Álvarez Turienzo, que afirmà que el caràcter sensual dels escrits no queda reflectit d'una manera explícita sinó que més aviat, se suggereix. Per acabar destaquem que, el fet que el MIT no encarregués segons informes de seguretat suggereix almenys dues qüestions. Primer, que les obres de Colette ja no aixecaven les mateixes suspicàcies a principis dels anys seixanta que a finals dels anys cinquanta. Segon que, segurament, les edicions de bibliofília encara afavorien el plàcet en alguns casos.

Volum IV

Plaza & Janés va fer la petició del quart volum de les *Obras Completas* gairebé un any i quatre mesos després d'obtenir l'autorització per publicar-ne el tercer. Aquesta vegada els tràmits van anar a càrrec de Carlos Plaza, fill de Germán Plaza. En el formulari de sol·licitud, signat el 10 de setembre de 1965, especificà un tiratge de 3.000 exemplars. Aquest cop, però, no n'hi indicà el preu. El dors de la targeta blava de l'expedient recull vint títols de Colette anotats segons l'ordre que segueix a continuació:

Volum IV: *La estrella vespertina, Mis aprendizajes, Tres... Seis... Nueve, Mis cuadernos, Para un herbario, Aventuras cotidianas, Desnudez, Al alcance de la mano, La casa junto al bosque, Entre la multitud, Hermosas estaciones, Miscelánea, Discurso de recepción, La vagabunda, Camaradas, Chéri, La decapitada, El niño y los sortilegios, Las Horas Largas.*²¹⁵

²¹⁴ Íbid.

²¹⁵ AGA 21/18961, expedient 4235.

El signatari de l'informe va ser novament el pare Álvarez Turienzo, qui oferí una estimació general de totes les obres presentades a censura, que estaven formades, majoritàriament, per relats breus, cròniques i articles reunits. El censor observà que per bé que "En algunos lugares aparecen rasgos de sensualidad, tocada con picardía más que con propósito de crudeza",²¹⁶ cap de les obres oferia obstacles a la publicació. I afegí, seguidament, la següent valoració sobre les tres obres més extenses, escrita en un full a part:

CHÉRI: Comedia en cuatro actos de Colette y L. Marchand. El protagonista, Chéri, simboliza la liberación del hombre por el amor sincero y sacrificado. Sometido por Léa, la maternidad impura de mujer sin hijos, encuentra, al fin, su salvación al amparo de la mujer a la que se entrega, de momento, por egoísmo, pero que le salva siguiéndola. Ambiente turbio, caracterizado por unos tipos llenos de superficialidad y peores principios.

LA VAGABUNDA: Comedia en tres actos y un prólogo. *La vagabunda* es obra destacada en la producción de Colette. La protagonista que fracasa en su matrimonio con un pintor, infiel y vicioso, se refugia en el arte como actriz de una compañía popular, trashumante, donde triunfa y es admirada. De nuevo renace el amor en ella frente a la sinceridad apasionada del hombre que sigue sus actuaciones con entusiasmo de entrega, pero libre y, en el fondo, temerosa le deja irse y acaso su futura felicidad con él.

MIS APRENDIZAJES: Libro de orientación autobiográfica, que recoge las sucesivas experiencias tenidas hasta alcanzar un nivel suficiente de humanismo, conocimiento del hombre, y técnica de escritora. Colette, provinciana inexperta, se une en matrimonio con un hombre de bastantes más años que ella, factor clave en su vida de escritora, cuyos principios arrancan de una sometida colaboración al hombre, a su hombre, Villy, que explota el trabajo de los demás para hacerse valer y popularizar su firma.²¹⁷

Novament, Álvarez Turienzo recalçà el caràcter poc instructiu que, segons el seu criteri, presentaven les obres de Colette. Això no obstant, després d'interpretar tots tres títols d'una manera convenientment adequada als principis catòlics del matrimoni i la maternitat, el censor opinà que podien publicar-se tots junts o per separat. D'acord amb aquest judici favorable signat per Álvarez Turienzo el 20 d'octubre de 1965, la Junta de Censura va resoldre autoritzar el quart volum de les *Obras Completas* de Colette el 29 d'octubre.

²¹⁶ Íbid.

²¹⁷ Íbid.

Desconeixem els motius pels quals l'editorial Plaza & Janés no va publicar-lo aquell any i va esperar fins al 16 de maig de l'any 1968 per dipositar-ne els exemplars previstos per la Llei de premsa i impremta. El formulari de sol·licitud del dipòsit presentava dues alteracions respecte de la sol·licitud de publicació de l'any 1965. D'una banda, s'hi especificava un tiratge de 2.000 exemplars, en comptes dels 3.000 demanats amb anterioritat. D'altra banda, s'afegia una obra més a la col·lecció d'escrius del quart volum que l'editorial no havia inclòs en la relació presentada l'any 1965. Es tracta del conjunt d'escrius titulats *En tierra conocida*.

El censor anònim a qui es va encarregar l'informe va dictaminar la seva conformitat amb l'autorització del quart volum expedida amb anterioritat i va opinar que *En tierra conocida* era un "hermoso retrato sobre los bosques".²¹⁸ En conseqüència, un dia després de la sol·licitud, el 17 de maig de 1968, el MIT certificava que es complien els requisits de dipòsit previ.

3.3.5 La recepció de les *Obras Completas*

Els quatre volums que van integrar la versió castellana de les *Œuvres Complètes* de Colette van veure la llum a Barcelona, entre 1963 i 1968, en la prestigiosa col·lecció de "Los Clásicos del siglo XX" de Plaza & Janés, que s'anunciava a *La Vanguardia Española* com la "colección más ambiciosa que se edita en idioma español".²¹⁹ Els exemplars es van imprimir en paper de bíblia i es van enquadernar en tapa dura, amb cobertes de pell ornamentades amb detalls de color daurat. Els exemplars inclogueren també una faixa en la qual s'indicava el nom de l'autora, el logotip de la col·lecció i la relació d'obres contingudes en cada volum. Segons una nota dels editors incorporada en les primeres pàgines del primer volum, l'editorial va afegir, a manera de prefaci, el llibre de memòries *Junto a Colette* escrit per Maurice Goudekot, el tercer marit de l'autora:

Este primer volumen de las OBRAS COMPLETAS de Colette tenía que ir precedido de una breve biografía de la autora; pero hemos considerado que la mejor noticia biográfica que podíamos ofrecer a los lectores la constituye el libro Junto a Colette, de Maurice Goudekot, viudo de la ilustre académica. En él, Goudekot nos describe la vida íntima de Colette, sus hábitos, sus preferencias literarias, sus amistades, las incidencias de su larga vida... Creemos, pues, que Junto a Colette es el prefacio que mejor puede iniciarnos en el conocimiento de la obra de la gran escritora (1963: 10).

²¹⁸ Íbid.

²¹⁹ [Columna publicitària de Plaza & Janés] (29 de juny de 1960) *La Vanguardia Española*, p. 12.

Contràriament a les edicions de Flammarion, els quatre volums d'*Obras Completas* de Plaza & Janés no respecten un ordre cronològic. El primer volum publicat per Plaza aplega la majoria de les obres més populars de Colette a França. Per tant es pot presumir que l'ordre de les d'*Obras Completas* obeí a criteris comercials. Una altra diferència significativa entre les *Œuvres Complètes* de Flammarion i la versió en castellà va ser que l'edició de Plaza & Janés i, més concretament, el primer volum, incorpora tres obres que no s'editaven a la versió d'origen: *El niño enfermo* (*L'enfant malade*), *La dama del fotógrafo* (*La dame du photographe*) i *Flora y Pomona* (*Flore et Pomone*).

Les diverses reedicions dels primers toms de les *Obras Completas* suggereixen que el projecte editorial no va suposar pèrdues econòmiques pel segell i que, fins i tot, devia aportar-ne beneficis. El primer volum, editat per primera vegada l'any 1963, donà peu a quatre reedicions (1965, 1966, 1972 i 1974). El segon volum, que incorporà la sèrie de Claudine entre altres escrits menys populars de l'autora, es va reeditar dues vegades (1968 i 1978) i, el tercer i quart tom van tenir una sola reedició, l'any 1973 i 1974, respectivament. Les diverses reedicions dels primers toms de les *Obras Completas* també són un indicatiu que, segurament, hi havia públic lector interessat en Colette.

S'ha vist que en els expedients de censura no hi ha cap indicació que els censors suprimissin, modifiquessin fragments dels textos traduïts. Tanmateix, l'aprovació de les obres sense entrebancs suggereix que el traductor podria haver atenuat alguns fragments dels textos que considerà més controvertits. Atès que aquesta tesi no es proposa com a objectiu l'anàlisi i comparació de traduccions, desconeixem l'abast de l'autocensura aplicada en les *Obras Completas*. Això no obstant, un estudi comparatiu de la versió de *Claudine a París* de Colette que E. Piñas dugué a terme corrobora que el traductor principal de les *Obras Completas* de Colette va suprimir i modificar fragments de la novel·la relatius a la moral sexual —especialment, a l'homosexualitat—, a l'ús d'un llenguatge indecorós i a expressions que poguessin resultar ofensives d'acord amb el dogma catòlic, per tal d'adaptar-la a les normes ideològiques imposades per la censura (García-Domingo, Díaz-Peralta i Piñero-Piñero, 2016: 599-606). Autocensurada o no, la inclusió de l'obra reunida de Colette traduïda al castellà en una col·lecció de clàssics moderns consagrava l'autora amb el valor de clàssic literari. Pel que fa a la repercussió de l'edició a la premsa, les *Obras*

Completas de Colette no apareixen ressenyades ni citades en cap de les publicacions consultades.

3.4 *LA INGENUA LIBERTINA* (1963): LITERATURA PICANT EN EDICIONS DE CONSUM

3.4.1 *L'ingénue libertine* (1909), l'obra

- Madame Barnery tiene amantes.
- ¡Ah! ¿Cómo? ¿Tiene amantes?
- Claro, tiene amantes, ¡y está en su derecho de tener amantes! Es el derecho de toda defraudada por la vida. Y jamás permitiré que delante de mí se hable de ella en términos equívocos.

Colette (1963e: 284)

Publicats els dos primers volums de les *Obras Completas* de Colette l'any 1963, Germán Plaza va editar per separat algunes de les obres traduïdes que s'hi contenien, especialment entre els seixanta i finals dels vuitanta. La primera d'aquestes publicacions derivades del volum antològic de Colette va ser *La ingenua libertina*. *L'ingénue libertine*, l'obra d'origen, s'ha descrit com una barreja a parts iguals d'un conte de fades i una novel·la d'intriga (Lottman, 1992: 66). El llibre va ser el fruit de la unió de dues novel·les de Colette publicades anteriorment a l'editorial Ollendorf i signades per Willy, el primer marit de l'autora: *Minne* (1904) i una segona part titulada *Les égarements de Minne* (1905).

L'ingénue libertine narra la història d'una noia jove que fantasieja amb convertir-se en l'amant d'un criminal sàdic, però contràriament als seus desitjos, es casa amb un home ordinari que, a més a més, és el seu cosí. Sexualment insatisfeta amb les relacions conjugals que manté dintre del matrimoni, la protagonista busca el plaer en els braços d'altres homes, que també la deceben. Finalment, Minne troba l'èxtasi, inesperadament, amb el seu marit. El perfil de "jove perversa" que tant va caracteritzar Colette després de la sèrie de Claudine, i la representació d'una escena final de sexe conjugal narrada d'una manera més explícita del que generalment acostumava a fer-ho l'autora, converteix el llibre en un objecte excessivament impúdic per al públic lector de tradició conservadora. El poeta Francis Jammes, elogiós prologuista dels seus *Sept dialogues de bêtes*, va reprovar l'atreviment de l'autora en

una epístola: "Cuando se es Colette Willy, uno no tiene derecho a despilfarrarse de semejante modo" (a Lottman, 1992: 103).

Colette tampoc no va pronunciar opinions gaire favorables respecte a la qualitat del seu propi llibre, gairebé trenta anys després de la seva publicació. El prefaci que va elaborar per a l'edició de les *Oeuvres Complètes* i que s'inclou en la versió en castellà de Plaza & Janés, l'autora afirma que, a parer seu, les novel·les de Minne no són bones (Colette, 1963e: 203). Tot i això, la història de Minne tingué prou èxit perquè el director de cinema, Jacques de Baroncelli, decidís adaptar l'obra per al cinema mut l'any 1916.

L'ingénue libertine s'ha interpretat a l'acadèmia en termes d'alliberament femení, ja sigui sexual (Antonioli, 2011: 110) o respecte del rol domèstic que ha estat assignat tradicionalment a les dones (Cone, 1996: 424). Simone de Beauvoir, contràriament, considerà que *L'ingénue libertine* fa apologia del matrimoni en sintonia amb un moviment reaccionari en la literatura francesa contra una fornada de llibres d'adulteri publicats per novel·listes francesos de finals del segle XIX. En les seves paraules: "Fins Colette cedeix a aquesta onada moralitzadora quan a *L'ingénue libertine*, després d'haver descrit les cíniques experiències d'una casada jove mal desflorada, decideix fer-li conèixer la voluptuositat entre els braços del seu marit" (1968: 206). Així mateix, María Teresa Muñoz Zielinski afirma que, per mitjà de l'escriptura d'aquest llibre, Colette pretenia consolidar la relació amb el seu marit a pesar de les crisis successives de la parella (1993: 31).

3.4.2 La censura de *La ingenua libertina*

Abans de resseguir el procés de *La ingenua libertina* en els engranatges del MIT, recordem que aquesta obra, enfocada en l'adulteri femení i que lligava la sexualitat al gaudi, havia passat exitosament la censura en el primer volum d'*Obras Completas* (1963), perquè els censors que n'elaboraren els informes pressuposaren que els llibres en què s'inclouïa tindrien una escassa distribució. Amb tot, Germán Plaza, va provar sort amb la publicació de la novel·la per separat. El procés de *La ingenua libertina* en els engranatges de la censura s'inicià de la següent manera.

El MIT va admetre la sol·licitud d'edició de *La ingenua libertina* l'1 d'agost de 1963.²²⁰ Germán Plaza, signatari de la instància, demanà el plàcet per editar 3.000 exemplars de la novel·la en el segell Plaza & Janés. L'editor adjuntà a l'expedient la

²²⁰ AGA 21/14689, expedient 4400.

traducció d'E. Piñas que s'havia editat en el primer volum d'*Obras Completas* (1963). Per consegüent, el MIT va encarregar un únic informe a un censor la identitat del qual no hem pogut esbrinar. Com acostumava a passar, l'informe deixa constància dels "antecedentes", és a dir, l'historial de l'obra subjecta a revisió, en el MIT. Els antecedents de l'esmentat informe refereixen l'autorització de *La ingenua libertina* dins del primer volum d'*Obras Completas*, l'any 1963. D'acord amb aquest informe permissiu de l'obra i mancat de "motivos nuevos que aconsejen modificarlo"²²¹ el censor va recomanar-ne l'autorització el dia 9 d'agost. Però, per motius que desconeixem, l'opinió favorable del censor no convencé a la censura. El 19 d'agost de 1963, el Director General de Información va signar una epístola dirigida a Germán Plaza per mitjà de la qual li comunicava que "no procede la autorización, por separado, de la obra de Colette, *La ingenua libertina*, que ya fue autorizada a esa editorial explícitamente para integrar el volumen de obras completas de la citada autora bajo el expediente 2155-63".²²²

Davant la negativa del MIT, Germán Plaza va demanar una revisió de l'obra, el dia 6 de setembre de 1963. En la carta de recurs, l'editor presentà una interpretació de la novel·la favorable als valors catòlics del règim i adduí, com a valor moralitzador, el final feliç de la protagonista dins del matrimoni:

En relación con el expediente marginado, relativo a la obra *La ingenua libertina*, de la que es autora Colette, cúmpleme manifestarle lo siguiente:

Que, salvando el mejor criterio de esta Inspección de Libros, el abajo firmante se permite esperar que una nueva revisión de la obra de referencia permitirá al censor rectificar en su juicio sobre dicha obra, que fue denegada con fecha 19 de agosto de 1963.

A este efecto, me permito rogarle tome en consideración que:

En *La ingenua libertina* se pone en evidencia el peligro de una sociedad que ha considerado tabú hablar con limpieza y claridad de los asuntos sexuales. Minne, la protagonista, es la víctima de una madre gazmoña que no ha sabido "ver" y hablar a tiempo a su hija, una niña precoz, con la imaginación pervertida por una prensa irresponsable que solo sabe hacerse eco de la crónica social mas escandalosa. Por otra parte, la protagonista debe admitir al final que una mujer solo puede hallar la felicidad de su cuerpo y de su alma en una relación amorosa estable: el matrimonio.

²²¹ Íbid.

²²² Íbid.

Por todo ello a V. I. suplico se sirva ordenar me sea extendida la tarjeta de autorización correspondiente para poder publicar la obra referida.²²³

D'acord amb el citat recurs, el MIT va encarregar una revisió de la novel·la a un membre del cos del lectorat el 7 de setembre. El censor, la signatura del qual no consta a l'informe, en proposà l'autorització després de menysvalorar la influència potencial de l'autora a través dels següents comentaris:

Ahorro la reseña del contenido que se señala en el escrito del recurso.

— Colette no es una autora recomendable.

— Colette no es una autora, hoy, muy legible. En España no lo es nada.

— Colette es legible para personas formadas.

Esta obra se ha autorizado en obras completas, que aunque no es el mismo caso tiene su fuerza argumental como precedente atenuado.

Colette es solo una picantona y una picarona. Una mujer verde. Nada más. No es peligrosa. ¿Para qué vamos a pelear por ello? Reservemonos para los casos de real, actual y general importancia.²²⁴

De manera coherent amb el seu judici, el censor recomanà l'autorització de l'obra l'11 de setembre de 1963. La decisió del censor no devia convèncer el MIT atès que, el mateix dia del dictamen, va encarregar una segona revisió de *La ingenua libertina* a un censor que signava amb el cognom de Díaz-Pinés. Contràriament al primer, aquest proposà prohibir la novel·la pel seu caràcter presumptament pornogràfic:

Todo el discurrir de la novela es una búsqueda del placer compartido que determina escenas de autentica pornografía imposibles de tolerar.

La protagonista, que tuvo una infancia y una juventud como a hilo de una ansiedad típicamente morbosa, llega a casarse, pero no encuentra en el marido el sujeto de su amor. Le engaña, varias veces, sin encontrar lo que busca. Pero, absurdo poder del psiquismo humano, al final es con el propio marido donde encuentra la plenitud del goce de la entrega, el más íntimo amor...²²⁵

²²³ Íbid.

²²⁴ Íbid.

²²⁵ Íbid.

Tanmateix, sembla que els al·legats de Germán Plaza en la carta de recurs i l'informe de revisió del primer censor convenceren a la Junta de Censura. El negociat va resoldre favorablement l'expedient de *La ingenua libertina* el 21 de setembre de 1963. Un cop aprovada l'obra, l'editor va haver de fer front a altres obstacles per aconseguir que la il·lustració de la sobrecoberta del llibre obtingués el vistiplau de la censura. Tal com exigia el procediment legal, el 9 d'octubre Germán Plaza envià al MIT la il·lustració que proposava per la sobrecoberta del llibre. Val a dir que es tractà d'una proposta arriscada. La il·lustració presenta el pla americà d'una jove que mira a l'observador amb un aire ingenu al mateix temps que mostra generosament, gràcies als seus cabells recollits en un monyo i al vestit curt que du posat, les espatlles, les cuixes i les cames.

La denegació del MIT no es va fer esperar. Una nota escrita amb llapis blau el dia 11 d'octubre assenyala que la censura va convenir que calia reformar la portada. Un mes després de la resolució, Plaza va enviar al MIT una nova proposta ben prudent. L'il·lustrador, Joan Palet, autor de l'anterior il·lustració va cobrir substancialment les espatlles de la jove amb uns cabells llargs i va tallar la seva figura just per sobre del voraviu del vestit de manera que, en la nova versió, la protagonista de la imatge apareixia sense cames i amb les espatlles cobertes. Conforme amb els canvis, el MIT va aprovar la nova il·lustració el 13 d'octubre de 1963.

És important de destacar que aquesta no va ser la primera vegada que les il·lustracions picants que Germán Plaza proposava per a la sobrecoberta d'alguns llibres de Colette topaven amb les resistències de la censura. Paral·lelament als tràmits per publicar *La ingenua libertina*, Germán Plaza va fer la sol·licitud respectiva per publicar *La gata*, una novel·la que també havia estat editada prèviament en el primer volum de les *Obras Completas*. Contràriament a *La ingenua libertina*, *La gata* va passar la censura sense entrebancs el mateix mes de la sol·licitud, però la imatge que Plaza volia imprimir a la sobrecoberta va ser prohibida el 6 del setembre de 1963. Es tracta d'una il·lustració de Mariscal que presenta una dona jove vestida amb una luxosa cotilla negra, calces i un portalligacames igualment negre. La dona du els braços creuats i mira subtilment un home engalanat i un gat que apareixen representats en segon pla, darrere d'una taula preparada per al te.

Disconforme amb la prohibició del MIT, Germán Plaza va posar un recurs de revisió signat el 3 d'octubre en què argumentava hàbilment, entre altres aspectes, que

la il·lustració presentada no podia ser perjudicial per a un públic lector acostumat a veure els cossos de les dones a les platges i a les pel·lícules de cinema:

Esta editorial lamenta que por un error, debido a la gran cantidad de libros que edita, haya olvidado presentar como es debido la portada de esta novela a la aprobación de Censura. Nos atrevemos, sin embargo, a someter a su consideración que:

a) La portada se debe a unos de nuestros mas finos y sensibles dibujantes cuyo estilo tiende más a lo decorativo que a una reproducción exacta y realista, con lo que la aparente crudeza del tema queda ampliamente paliada.

b) El libro se publica con una faja que oculta el fragmento del dibujo que suponemos habría motivado la prohibición. El posible daño que la contemplación del mismo pudiera producir, queda, pues, reducido al mínimo.

c) No creemos que la ilustración publicada pueda producir daño alguno en la moral del público, acostumbrado al crudo exhibicionismo que las playas y el cine han impuesto como norma.

d) La prohibición de la sobrecubierta, cuando ya tenemos el libro editado, nos supone un grave perjuicio económico.²²⁶

Sense oposar resistències, el Director General de Informació va signar una missiva el 4 d'octubre a través de la qual comunicava a l'editorial que "en atención a las razones expuestas en el apartado d/ y por no causarles perjuicios económicos",²²⁷ podia fer servir la il·lustració presentada per a la coberta de la primera edició. Tanmateix, li advertí que, de cara a pròximes edicions de la novel·la, l'editorial havia de sol·licitar una autorització per publicar una nova portada.

El MIT també va manifestar la seva disconformitat amb la il·lustració de coberta que havia d'acompanyar els exemplars de la novel·la *La vagabunda*, aprovada el novembre de 1963 a Plaza & Janés.²²⁸ L'editorial presentà el 16 de juliol de 1965 la imatge en primer pla d'una artista de music-hall vestida amb una cotilla, mitges i lligacames. En segon pla apareix un home elegant amb un barret de copa que la mira des del darrere. El MIT va denegar-la un dia després. Això no obstant, l'editorial va defensar la il·lustració per mitjà d'un recurs en el qual argumentava que l'il·lustrador dibuixava amb l'estil de "los mas exquisitos pintores impresionistas franceses",²²⁹ i

²²⁶ AGA 21/14689, expedient 4399.

²²⁷ Íbid.

²²⁸ AGA 21/14863, expedient, 6631.

²²⁹ Íbid.

que la imatge quedaria parcialment coberta "por una faja que forma parte del libro".²³⁰ "Vistas las razones alegadas",²³¹ el 20 d'agost del 1965 el MIT autoritzà la coberta del llibre.

3.4.3 La recepció de *La ingenua libertina*

La novel·la *La ingenua libertina* va veure la llum a finals del 1963 en una edició en tapa dura i amb sobrecoberta il·lustrada, dos elements que caracteritzaren la col·lecció "El Hipocampo". La col·lecció també es distingí pels textos de presentació sensacionalistes que acompanyaven els llibres tal com ho avancen els eslògans amb els quals Germán Plaza anuncià la col·lecció a *La Vanguardia Española* a principis dels anys setanta: "¡Lo más audaz que se publica en español!"²³² i "Atrevida, moderna, atractiva".²³³ De la mateixa manera que els altres llibres publicats a "El Hipocampo", la coberta de *La ingenua libertina* du una faixa amb el nom de l'autora en una tipografia de grans dimensions, el títol del llibre en una tipografia similar i, a sota, la següent frase de resum: "Una infancia imaginativa que desemboca en una juventud frívola". Sabem, gràcies a la fitxa tècnica del llibre elaborada per María Lázaro (1944 [1966]: 156), que l'exemplar es va vendre a un preu de 80 pessetes.

La quantitat de reedicions i reimpressions de l'obra contradiu les presumpcions delsensors que es figuraren que l'obra arribaria a un públic reduït. La versió castellana de *La ingenua libertina*, signada per E. Piñas, es va reeditar o reimprimir deu vegades entre 1963 i 1973, per tres segells que assolirien una àmplia capacitat de difusió en la dècada dels seixanta: Plaza & Janés, Ediciones G. P. i Círculo de Lectores. Tot seguit, presentem una taula amb les dades bibliogràfiques de totes les edicions de *La ingenua libertina* signades per E. Piñas que hem localitzat en les fonts consultades.

²³⁰ Íbid.

²³¹ Íbid.

²³² [Columna publicitària de Plaza & Janés] (23 d'agost de 1961), *La Vanguardia Española*, p. 9.

²³³ [Pàgina publicitària de Plaza & Janés] (9 de desembre de 1960) *La Vanguardia Española*, p. 3.

Títol	Any	Reedicions	Editorial	Lloc d'edició	Col·lecció
<i>La ingenua libertina</i>	1963	1a edició	Plaza & Janés	Barcelona	"El Hipocampo"
<i>La ingenua libertina</i>	1963	2a edició	Plaza & Janés	Barcelona	"El Hipocampo"
<i>La ingenua libertina</i>	1963	—	Círculo de Lectores	Barcelona	—
<i>La ingenua libertina</i>	1964	—	Ediciones G.P.	Barcelona	"Libros Plaza"
<i>La ingenua libertina</i>	1964	—	Círculo de Lectores	Barcelona	—
<i>La ingenua libertina</i>	1968	—	Círculo de Lectores	Barcelona	—
<i>La ingenua libertina</i>	1969	—	Círculo de Lectores	Barcelona	—
<i>La ingenua libertina; Los zarcillos de la vid; La vagabunda</i>	1969	—	Ediciones G.P.	Barcelona	"Los Clásicos del siglo XX"
<i>La ingenua libertina</i>	1970	—	Círculo de Lectores	Barcelona	—
<i>La ingenua libertina; Los zarcillos de la vid; La vagabunda</i>	1971	—	Ediciones G.P.	Esplugues de Llobregat	"Los Clásicos del siglo XX"
<i>La ingenua libertina</i>	1973	—	Círculo de Lectores	Barcelona	—

Taula 4. Les edicions de la traducció *La ingenua libertina* d'E. Piñas, publicades a Catalunya entre 1961 i 1974.

Com s'observa a la taula, diversos aspectes suggereixen que el llibre va tenir cert èxit comercial. En primer lloc, el poc temps que Plaza & Janés va trigar a reeditar l'obra l'any 1963. En segon lloc, el fet que l'any 1964 *La ingenua libertina* va imprimir-se en format butxaca a recer de l'exitosa col·lecció "Libros Plaza"

d'Ediciones G. P., és a dir que es va posar a l'abast del públic lector en una edició popular, és a dir, més assequible i destinada a un públic ampli. La coberta d'aquesta nova edició també presentava els elements eròtics que Germán Plaza inserí en altres novel·les de Colette. Aquesta vegada es tracta de la il·lustració, en primer pla, d'un home elegant i vestit amb batí que subjecta una copa de còctel i una ampolla de cava en el saló d'una casa. En segon pla, reposada sobre un sofà, apareix una dona rossa, vestida amb una bata negra que descobreix les seves cames nues i obertes, i l'espatlla esquerra, ressaltada amb el detall suggeridor d'una nansa del vestit que li ha lliscat fins al braç. De la mateixa manera que l'edició publicada en tapa dura a "El Hipocampo" de Plaza & Janés, la coberta incorporava la frase "Una infancia imaginativa que desemboca en una juventud frívola".

No s'ha trobat la sol·licitud del permís per publicar aquesta nova portada en cap dels expedients de *La ingenua libertina* continguts a l'AGA.²³⁴ Pel que hem observat en els expedients analitzats de les obres Colette, generalment, un cop aprovada la coberta d'un llibre no calia tornar a sol·licitar el vistiplau per publicar-ne una de nova, a no ser que la Junta de Censura ho indiqués altrament. Potser per aquest motiu la il·lustració d'aquesta edició de butxaca és encara més atrevida que la proposta denegada que Plaza va presentar al MIT per presidir la tapa de l'edició de Plaza & Janés. Contràriament, Círculo de Lectores va preparar una coberta austera per a totes les edicions de *La ingenua libertina* que va comercialitzar. Només hi apareix, sobre un fons negre, la il·lustració d'un barret femení de color groc ornamentat amb una cinta verda i negra. El nom de l'autora i el títol de l'obra se situen a banda i banda del barret.

No hi ha registres de cap de les edicions de *La ingenua libertina* a la premsa consultada. El llibre tampoc apareix en els anuncis que Plaza & Janés acostumava a inserir en les pàgines de *La Vanguardia Española* en els anys seixanta. L'editorial sí va anunciar, en canvi, altres novel·les de Colette publicades a "El Hipocampo", com ara *Gigi*, *Duo*, *La gata*, *Claudine en la escuela*, *La casa de Claudine*,²³⁵ i *Claudine se*

²³⁴ AGA 21/14512, expedient 2155; AGA 21/14689, expedient 4400; AGA 21/19299, expedient 8601; AGA 66/03102, expedient 5307; AGA 73/02724, expedient 633.

²³⁵ Tots els títols citats s'anunciaven amb altres obres de les autores foranes, Anna Langfus, Françoise Sagan i Daphne du Maurier a "Elija entre estos libros sus obsequios de reyes (o hágase un regalo usted mismo)" (20 de desembre de 1964) *La Vanguardia Española*, p. 10.

va.²³⁶ Això no obstant, María Lázaro, autora d'un dels catàlegs de censura moral *Selección de libros. Juicio sobre más de 700 obras de actualidad* (1944 [1966]) va fer-se ressò de la traducció en el suplement 21è publicat l'any 1966, és a dir, tres anys després que es publicàs la traducció per primera vegada. Seguidament, reproduïm la valoració íntegra que Lázaro va fer de l'obra:

En el marco anticuado de la sociedad parisina de principios de siglo, ofrece esta novela la anormalidad, real o inventada, de una adolescente, casada más tarde con su primo. Esto da ocasión a la autora para hacer de la protagonista un ser extraño, mezcla de inseguridad y desvergüenza, sin otro fin en la vida que burlar el amor de su marido buscando aventuras para satisfacer sus bajos instintos. La descripción de sus adulterios entra ampliamente en el terreno de lo pornográfico y provocativo, con toda clase de escenas y alusiones procaces, por lo que fácilmente comprenderá el lector los *graves peligros que esta novela encierra*. (1944 [1966]: 156-157, cursiva a l'original)

La inclusió de l'obra en l'esmentat catàleg posa de manifest la distància que començà a produir-se entre la censura franquista i l'Església catòlica, en els anys seixanta. Encara que l'adulteri i les ofenses a la moral sexual representades a *La ingenua libertina* encara eren considerades faltes inacceptables per l'Església catòlica, el MIT donà el vistiplau a la novel·la i a les reedicions posteriors.

3.5 *EL BLAT TENDRE* (1964): LA PRIMERA EDICIÓN EN CATALÀ

3.5.1 *Le blé en herbe* (1923), l'obra

– M'estimes? – digué la dama, en veu baixa.
Phil s'estremí, i la mirà, espantat.
– Per què... per què m'ho preguntes?
La dama recobrà la sang freda i el seu somriure dubitatiu:
– Per jugar, Phillippe...

Colette (1964: 104)

²³⁶ Vegeu "Los libros más recientes de Plaza & Janés S. A. Editores" (1965) *La Vanguardia Española*, p. 12 i "Novedades de Plaza & Janés S. A. Editores" (4 de novembre de 1965) *La Vanguardia Española*, p. 58.

El llibre *Le blé en herbe* narra l'inici d'una relació amorosa entre l'adolescent de setze anys, Philippe, i la jove Vinca, de tretze, durant d'unes vacances d'estiu de les respectives famílies a Cancale, un poblet marítim situat a la costa de la Bretanya francesa. Mme Dalleray, una dona d'uns trenta anys anomenada en el llibre com "la Dame Blanche" irromp en el desenvolupament d'aquest amor juvenil quan inicia el jove Phil en el sexe i, de retop, prepara l'adolescent per a la futura relació sexual i sentimental amb Vinca. Finalment, retirada la Dame Blanche de l'escenari, els joves adolescents culminen el seu desig físic amb la seva primera relació sexual.

Le blé en herbe es va començar a publicar per fascicles a finals de juliol de 1922, a la secció "Les mil et un matins" de *Le Matin* (Thurman, 2000 [2006]: 435). Però el diari només va editar una mica més de la meitat de l'obra. El març de 1923 la direcció del periòdic va interrompre la publicació just en el moment en què Philippe s'entrega a Mme Dalleray (Lottman, 1992: 176). Segons Maurice Goudekot, la reacció del públic lector del diari va propiciar la decisió del rotatiu: "Tanta libertad unida a un lenguaje tan prudente, un análisis tan penetrante de los móviles femeninos, era 'demasiado' para muchos de los lectores del *Matin*" (Goudekot, 1963: 68). El juliol de 1923, Flammarion va rescatar el projecte avortat per *Le Matin* amb l'edició de *Le blé en herbe* en forma de llibre (Lottman, 1992: 180).

Le blé en herbe és una de les històries d'amors triangulars més polèmiques i celebrades de Colette a França. Bertrand de Jouvenel, un dels fillastres de l'autora, va declarar que el llibre estigué inspirat en una aventura amorosa que el jove va mantenir amb la germana d'un amic de l'escola amb la qual s'intercanviava epístoles, gràcies a la mediació de Colette (Thurman, 2000 [2006]: 408). Però algunes biògrafes de l'autora coincideixen que el llibre reflecteix la relació sentimental que Colette tenia amb el seu fillastre, trenta anys més jove, simultàniament (Lottman, 1992: 175; Muñoz Zielinski, 1993: 51; Kristeva, 2004: 53). A banda de les semblances incontestables entre la trama del llibre i els elements biogràfics referits, s'ha argumentat també que el cognom de la Dame Blanche és Dalleray, un nom molt similar al del carrer on se situava el pis on Colette intimava amb Bertrand, la *rue D'Alleray* de París (Lottman, 1992: 175).

Le blé en herbe recupera una temàtica abordada anteriorment en la literatura francesa: la seducció d'un jove per part d'una dona més gran. Nogensmenys, Judith Thurman afirma que el relat de Colette capgira les característiques genèriques atribuïdes tradicionalment als homes i a les dones en aquest tipus de novel·les (2000

[2006]: 435). En aquest sentit, Daniela Di Cecco afirma, d'una banda, que el personatge de Philippe "is often portrayed as feminine, especially when faced with a dominating, virile older woman who becomes his 'mistress/master' (Di Cecco, 1992: 3), i de l'altra que, per mitjà de la inversió dels rols de gènere, l'autora presenta "a new kind of woman who is both physically and emotionally strong" (Di Cecco, 1992: 3). Així mateix, Thurman observa que l'autora "rechaza las ideas recibidas sobre el significado que la 'pérdida' de la virginidad tiene para las mujeres. Es Phil y no Vinca quien se siente más profundamente poseído, violado y transformado por su iniciación" (2000 [2006]: 437). Julia Kristeva, per la seva banda, n'ha destacat el fet que l'escriptora francesa representa la unió entre Phil i Mme Dalleray d'una manera lliure de tabús i, fins i tot, com un estadi necessari per a la maduració de l'adolescent i per al seu enamorament respecte a la jove Vinca (Kristeva, 2004: 228, 386).

Le blé en herbe va ser adaptada per al cinema per iniciativa del cèlebre director de cinema, Claude Autant-Lara, el gener de 1954, només set mesos abans de la mort de l'autora. La pel·lícula, titulada *Le blé en herbe*, va ser guardonada amb el Grand Prix du Cinéma Français el mateix any de l'estrena.

3.5.2 Ramon Folch i Camarasa, el traductor

3.5.2.1 Esbós biobibliogràfic

Ramon Folch i Camarasa (1926 - 2019), nascut a Barcelona, va ser el novè fill del cèlebre escriptor, Josep M. Folch i Torres, i un dels autors catalans contemporanis més prolífics (Bacardí, 2009b: 79). Va educar-se primer, als Escolapis del carrer Diputació i després, a la Universitat de Barcelona, on va estudiar la carrera de dret, sense vocació.

Les estretors econòmiques de la família Folch i Camarasa en la postguerra van dur-lo a compaginar els estudis amb una feina a temps parcial com a corrector de proves d'impremta a l'editorial Josep Janés. Finalitzada la carrera va entrar-hi fix. Allà va començar a traduir novel·les del francès i de l'anglès al castellà, empès per la voluntat de millorar la qualitat de les versions que esmenava. Per dir-ho com Folch:

[...] aviat em vaig adonar que sovint ensopegava en les galerades que corregia amb paràgrafs incoherents o que no acabava d'entendre. Demanant de consultar l'original, anglès o francès, vaig anar descobrint que entenia millor aquells textos originals que algunes pèssimes traduccions espanyoles que em tocava corregir. Això em

donà coratge per proposar a l'editorial que em deixessin provar de fer alguna traducció jo mateix, del francès primer, i de l'anglès més tard. (2009: 20)

La solvència d'aquella traducció va assegurar a l'escriptor una pluja d'encàrrecs als anys cinquanta. Engrescat per l'experiència de traslladar novel·les d'una llengua a una altra va decidir de viure exclusivament de la traducció, per compte propi (Folch i Camarasa, 2009: 20). Però en paral·lel a la feina com a torsimany, Folch va lliurar-se a la producció poètica —*L'aigua negra*, 1954— i teatral. Entre les primeres obres de teatre estrenades destaquen *Aquesta petita cosa* (1955), guardonada amb el premi Ciutat de Barcelona de teatre, i *El sopar de gala* (1958), escrita per encàrrec de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Nogensmenys, el volum total de la seva producció dramàtica abasta una quarantena d'obres, la majoria de les quals resten inèdites. La poesia i el teatre, mancats de gaire sortida, van anar cedint lloc a la narrativa breu i la novel·la. La publicació de *Camins en la ciutat* (1954), la seva primera novel·la, va marcar l'inici d'una fructífera carrera com a novel·lista, reconeguda amb els premis Joanot Martorell, Víctor Català, Sant Jordi, Ramon Llull i Sant Joan, per citar-ne alguns.

A banda de la referida novel·la, Folch ha llegat una quantitat gens negligible de novel·les de ficció considerades "dignes de figurar en els repertoris de la narrativa contemporània" (Bacardí, 2009a: 11). Montserrat Bacardí, coneixedora de l'obra de l'escriptor, cita, d'entre les més populars, *La maroma* (1957), *La visita* (1965), *L'alegre festa* (1965), *El No* (1967), *Fi de setmana damunt l'herba* (1967), *Sala de miralls* (1982), *Testa de vell en bronze* (1997), i *Contra el silenci* (2006) (2009a: 11). Concretament, *L'alegre festa*, *El No* i *Fi de setmana damunt l'herba*, figuren entre les sis publicacions que va editar-li la prestigiosa col·lecció literària "El Club dels Novel·listes" del segell Club Editor, dirigit per Joan Sales "en les condicions que més plaïen a Folch i Camarasa i amb escasses intervencions per part de Sales" (Bacardí, 2009a: 11).

La crítica coincideix que Folch sovint ha portat el material de la seva narrativa de la seva vida (Bacardí, 2009b: 80). L'escriptor ha subscrit aquesta teoria. En una entrevista publicada a la tesi doctoral de Lara Estany (2019) confessà que: "He arribat a trobar-me bastant còmode amb la novel·la, perquè em passaven coses ben curioses. Sempre hi sortia jo, la meva dona i els meus fills, i per això la novel·la sempre m'exigia una certa autoinspecció" (a Estany, 2019: 646). També Domènech Guansé

posa en relleu l'assiduitat amb què Folch desplega les trames dels seus escrits dins del marc familiar:

El seu món és el món anecdòtic de la vida diària, dels fets sense categoria, el món de la gent no coneguda i que tots coneixem. La llar hi ocupa una part importantíssima. Ell ens en fa sentir constantment el caliu, percebre'n les joies, els problemes domèstics, els plors i les rialles de la mainada, les celebracions rituals, les tradicions que s'hi perpetuen. (1968: 44)

Així mateix, bona part de les seves obres ofereixen retrats versemblants "sense escarafalls ni efectismes" (Bacardí, 2009c: 7), d'escriptors, traductors o correctors, representats en el seu dia a dia. L'elevada proporció de detalls biogràfics continguts en les seves novel·les permet construir, sense negligir l'efecte deformatiu indestruïble de les representacions amb què comptava el mateix autor (Bacardí, 2009b: 80), algunes èpoques i circumstàncies de l'experiència professional de Folch en l'àmbit de la traducció (Bacardí, 2009b: 79-80).

Pel que fa a la no-ficció, ha cultivat l'humor i la sàtira en títols celebrats com *Manual del perfecte escriptor mediocre* (1991) o *Manual de la perfecta parella mediocre o l'art de sobreviure de dos en dos* (2005). També ha escomès altres projectes editorials per mitjà dels quals ha honorat la figura del seu pare. En destaquen *Bon dia, pare* (1968), un retrat de Josep M. Folch i Torres que s'ha descrit com "una semblança emotiva, corprenedora, farcida de dades d'interès presentades des d'una òptica poc convencional, en què el fill, des de la primera pàgina, palesa en punt de vista adoptat i el deute contret" (Bacardí, 2009c: 7). Però també la publicació, entre 1968 i 1973, de les "Històries possibles" a la revista infantil en català *Patufet*, que va dirigir en la seva segona etapa i que va recollir-se en dos volums antològics (1976 i 1980). El projecte era una continuació de les "Pàgines viscudes" publicades per Josep M. Folch i Torres a la mateixa revista abans de la guerra. També sobresurt, entre la seva producció de no-ficció, la redacció dels guions de quinze còmics protagonitzats pel personatge del Massagran, creat pel seu pare, entre 1981 i 2002.

3.5.2.2 *Les traduccions*

Ramon Folch i Camarasa ha estat destacat com un dels pioners de la professionalització de la traducció a Catalunya (Bacardí i Llanas, 2011: 210), i un dels traductors literaris més productius dels anys seixanta en el camp de la narrativa

(Bacardí i Llanas, 2011: 210; Bacardí, 2012a: 75). La seva aportació a les lletres catalanes per mitjà de l'obra literària i l'obra de traducció li va valdre el reconeixement amb el doctorat *honoris causa* per la Universitat de Barcelona, l'any 2006.

Investigacions de la seva faceta traductològica (Ribes de Dios, 2003; Lladó, 2004; Bacardí, 2009a, 2009b; 2009c; Bacardí i Llanas, 2011; Estany, 2016, 2019) constaten que Folch va ser un traductor prolífic. Va girar més de 200 obres al castellà i prop de 150 obres al català, la majoria de l'anglès i del francès, però també del castellà i l'italià. Atès que en la dècada dels anys cinquanta les restriccions per editar versions en català encara eren força taxatives, va començar portant novel·les al castellà, sobretot per a les editorials Fama, José Janés i Plaza & Janés. Les signà amb pseudònims com *Ramón Hernández* o *Ramón Sangenis*, per no deixar constància d'aquells treballs que elaborà per necessitat, amb la llengua imposada en detriment de la pròpia (Bacardí, 2009b: 82).

Com que mai va revelar tots els pseudònims amb què va signar les seves versions, es desconeix la totalitat de la seva obra traductològica en castellà. Amb tot, els registres bibliogràfics que consten en el catàleg informatitzat de la BNE sota la denominació de "Ramón Hernández (traductor)" i "Ramón Sangenis" ens han permès esbrinar algunes de les obres que va reescriure en els anys cinquanta i seixanta. Probablement perquè generalment traduïa tot el que se li encarregava (Folch i Camarasa, 2009: 24), la seva producció traductològica en castellà és força heterogènia pel que fa als gèneres literaris i les èpoques i cultures dels títols publicats.

Va combinar la reescriptura d'obres d'autors i autores insignes amb altres llibres de caràcter més popular. D'entre els primers, destaquem alguns títols en francès d'André Maurois, la majoria dels quals aparegueren en obres completes de l'autor publicades per Josep Janés a la col·lecció "Los Clásicos del siglo XX" el 1957: *Olimpio o la vida de Víctor Hugo*; *Los tres Dumas*; *Siete aspectos del amor*; *Destinos ejemplares i Sentimientos y costumbres*—. També traduï alguna obra de François Mauriac com *Un adolescente de otros tiempos*, i d'Anna Langfus: *La sal y el azufre* (1963) i *Equipaje de arena* (1963). Recordem que també va signar les versions de *Chéri* i *La fin de Chéri*, de Colette, integrades en el tercer volum de les *Obras Completas* (1965), en la col·lecció "Los clásicos del siglo XX".

De l'anglès va reescriure títols dels autors clàssics moderns, William Faulkner — *En la ciudad*, 1960—, i Aldous Huxley —*Un mundo feliz*, 1963—. Però també es vinculen als pseudònims de *Ramón Hernández* o *Ramón Sangenis* algunes versions de

l'italià, com ara les *Poesías* (1954) de Petrarca, *Los novios: historia milanese del siglo XVII* (1952) d'Alessandro Manzoni, i altres obres que va traduir, probablement a partir de versions angleses o franceses, com ara les *Poesías* (1953) de l'austríac, Rainer Maria Rilke, les *Poesías* (1953) del bengalí, Rabindranath Tagore, o les obres russes *Oblomov* (1954) d'Ivan Goncharov i *Las almas muertas* (1955) de Nikolaï Gogol.

A l'anterior paisatge eclèctic que constitueix la seva producció traductològica en castellà s'afegeixen altres llibres de caràcter més popular. En destaquen les versions de grans èxits comercials com *Chacal* (1972) de Frederick Forsyth, *Love Story* (1971) d'Erich Segal o *La carta del Kremlin* (1968) de Noel Behn, totes tres obres reeditades múltiples vegades. Altrament, va autotraduir-se al castellà dues novel·les publicades originàriament en català: *La visita* (1965), guardonada amb el Premi Sant Jordi l'any 1965, i *Alegre fiesta* (1968). El fet que signés totes dues versions amb el pseudònim de *Ramón Hernández* constata la fermesa amb què Ramon Folch i Camarasa va mantenir la seva decisió de desvincular-se del castellà.

Un cop iniciada la represa de l'edició en llengua catalana a principis dels anys seixanta, Folch va esdevenir un dels torsimanys més fecunds de Catalunya. Des de la publicació del *Diari* (1959) d'Anna Frank, no va deixar mai de preparar i de signar amb el seu nom "i amb legítim orgull, perquè sí que les sentia com una part de la meva tasca literària" (Folch i Camarasa, 2009: 23), nombroses traduccions al català. En els anys seixanta i setanta va traduir assíduament per a Edicions 62, però també va elaborar versions per a altres segells que van impulsar la traducció catalana en la represa, com ara Vergara, Proa-Aymà, Nova Terra, Molino i, per descomptat, Plaza & Janés.

La bibliografia completa de les seves versions recollides en *El diccionari de la traducció catalana* (Bacardí i Llanas, 2011: 210-213) presenta escrits de gèneres molt diversos, entre els quals, novel·les policíaqües com *L'home que mirava passar els trens* (1964) de Georges Simenon; *L'assassinat de Roger Ackroyd* (1965) i *El mirall s'esquerdà* (1987) d'Agatha Christie; *La dama del llac* (1966) de Raymond Chandler, o *Clara també* (1966) i *L'equivoc* (1984) de Patricia Highsmith, per citar-ne algunes. També traduí assaigs com *Reflexions sobre la qüestió jueva* (1967) de Jean-Paul Sartre o *La política i l'art d'actuar* (2002) d'Arthur Miller; textos filosòfics o teològics com *Noves esperances per a un món que canvia* (1968) de Bertrand Russel o *Sartre i el problema de Déu* (1969) de Francis Jeanson; literatura infantil i juvenil com *Mary Poppins* (1967) de Pamela Travers o *El màgic d'Oz* (1983) de Franck Baum; i una

rastellera de clàssics contemporanis. Tot seguit, en citem un compendi: *Un món feliç* (1963) i *Illa* (1970) d'Aldous Huxley; *Els nus i els morts* (1965) de Norman Mailer; *Més enllà del riu i sota els arbres* (1967) i *Un adéu a les armes* (1976) d'Ernest Hemingway; *Mentre agonitzo* (1968) de William Faulkner; *Homenatge a Catalunya* (1969) de Georges Orwell i, per descomptat, *El blat tendre* (1964) de Colette.²³⁷ Tanmateix, l'escriptor confessà que tenia predilecció per William Saroyan de qui va anostrar *Em dic Aram* (1966) i *La comèdia humana* (1967), perquè hi trobava ressonàncies amb l'obra pròpia i la del seu pare (a Estany, 2019: 649).

A banda dels llibres, va anostrar trenta-cinc lletres de cançons de música moderna signades per compositors de renom, com ara Domenico Modugno, Jimi Hendricks, Lou Reed, John Lennon i Paul McCartney, en la segona meitat dels anys seixanta. L'empresa discogràfica Concèntric va encarregar-li les versions, que havien de servir perquè "el català cantat arribés a les ràdios i als envelats de les nostres festes majors" (Folch i Camarasa, 2009: 24). Altrament, va traduir de l'anglès i el francès textos administratius i mèdics a l'Organització Mundial a la Salut, a Ginebra, des de 1973 fins a l'any 1986.

Ramon Folch i Camarasa era un traductor constant i metòdic. Potser perquè concebia la traducció com un instrument eficaç per a forjar la llengua catalana empobrida, va advocar públicament per l'escriptura correcta i la incorporació d'alguna paraula desusada en les versions. Així va transmetre-ho a les joves generacions de traductors i traductores que van assistir a l'acte d'investidura del doctor *honoris causa*:

[...] la nostra tasca d'escriptors i de traductors catalans ha de ser [...] escriure un català correcte, impecable, triant mots d'ús corrent i ben entenedors, però sempre correctes, i fins i tot integrant-hi algun mot una mica en desús, de tant en tant, quan el context permeti entendre'n de seguida el significat sense haver de recórrer al diccionari. D'aquesta manera contribuirem a corregir el progressiu empobriment de la nostra llengua i a recuperar els mots, les expressions i les construccions gramaticals que constitueixen justament la identitat del català, el seu geni. (Folch i Camarasa, 2009: 27)

Considerava recomanable que el traductor literari fos també escriptor, atès que aquest segon "pot exhibir uns recursos de què no disposa un coneixedor correcte de

²³⁷ Per a un llistat exhaustiu de traduccions de Ramon Folch i Camarasa, vegeu: Montserrat Bacardí i Manuel Llanas (2011) "Ramón Folch i Camarasa". Dins: Bacardí, Montserrat i Godayol, Pilar (dir.) *Diccionari de la traducció catalana*. Vic: Eumo, p. 210-213.

les dues llengües, però que no treballa la pròpia de manera creativa i constant" (Lladó, 2004: 216). Nogensmenys, es manifestava partidari de mantenir-se fidel al text d'origen:

Cal també tenir prou humilitat per acceptar la tasca subordinada que és en el fons la traducció, cosa que vol dir respectar per damunt de tot l'autor de l'obra original, i això de diverses maneres: no intentant millorar aquesta obra, evitant de desfigurar-la i consultant tantes vegades com calgui els millors diccionaris o les persones que us poden ajudar. (Folch i Camarasa, 2009: 28)

En efecte, una anàlisi de la versió *Tartari de Tarascó*, d'Alphonse Daudet que el traductor va elaborar per a Vergara el 1963, corrobora que "en general, el traductor conserva el sentit, el significat, de l'obra original tant pel que fa al lèxic com pel que fa a les expressions idiomàtiques, sense afegir ni suprimir res rellevant" (Ribes de Dios, 2003: 270). Tanmateix, durant la dictadura, va haver de passar forçosament les seves versions pel sedàs de l'autocensura. Entre altres aspectes, el traductor va confessar que "endolcia" (a Estany, 2019: 650-653) expressions indecoroses. A més, Folch i Camarasa manifestà que, d'acord amb les seves idees religioses de tradició catòlica, li desagradaven els llibres mancats de moral i, especialment, "l'explotació del sexe per part dels escriptors" (a Estany, 2019: 649).

La traducció de Colette consta en el *Diccionari de la traducció catalana* (2011: 2010-211) com el novè títol traduït en català per Folch i Camarasa. Dues afirmacions de l'escriptor ens duen a presumir que la iniciativa de traduir *El blat tendre* hauria estat de l'editorial. La primera és que, en l'època que va dedicar-se a la traducció per compte propi, l'editor acostumava a ser qui comprava els drets de les obres que li recomanava l'agent literari, i buscava el traductor o traductora més adequada per a l'obra o el que podia fer-ho més de pressa. Per tant, el traductor generalment no escollia els llibres que traduïa (Folch i Camarasa, 2004: 217). La segona és que, segons va declarar en una entrevista amb la investigadora, Lara Estany, "mai no triava les traduccions que feia" (2019: 649).

Sigui com vulgui, segons els registres que incorpora els catàlegs de la BNE i la BC, *El blat tendre* va ser l'única novel·la que Folch i Camarasa va traduir per a "La Rosa dels Vents", a banda d'*Un món feliç* d'Aldous Huxley, una obra que va traslladar al castellà per a Plaza & Janés, el mateix any.

3.5.3 La censura d'*El blat tendre*

L'expedient d'*El blat tendre* conservat a l'AGA indica que el 4 de setembre de 1963,²³⁸ Germán Plaza va demanar a la censura el permís per publicar la traducció catalana de *Le blé en herbe*. En la instància de sol·licitud, l'editor especificà un tiratge de 3.000 exemplars, és a dir, aproximadament la mateixa quantitat que havia indicat en altres sol·licituds prèvies per publicar obres de Colette. L'editor també hi deixà constar que el llibre formaria part de la col·lecció en català "Rosa dels Vents". Conjuntament amb la instància de sol·licitud, el sobre de l'expedient també inclou la traducció al castellà d'E. Piñas que Plaza & Janés va integrar en el primer volum de les *Obras Completas* (1963) de Colette, tot i que una nota escrita en el dors de la sol·licitud concretava que "Esta obra será publicada en catalán".²³⁹ El procés de revisió del llibre no va tenir gaires complicacions i es va resoldre amb una sentència favorable, a pesar que els catàlegs de censura moral consultats en aquesta tesi indiquen que *Le blé en herbe* era una obra absolutament condemnable segons la moral cristiana.

Almenys un representant de l'Església catòlica havia catalogat l'obra amb el nivell més elevat de perillositat en els respectius catàlegs de censura moral publicats. Es tracta del sacerdot Georges Sagehomme, que atorgà a l'obra la categoria de "mauvaise" (1950: 136), és a dir, el primer grau de perillositat segons la jerarquia amb què classificà les obres incloses en el catàleg de censura moral *Répertoire Alphabétique de 15.500 Auteurs avec 55.000 de leurs ouvrages (Romans, Récits et Pièces de Théâtre) Qualifiés quant à leur valeur morale* (1950). Així i tot, enretirat el veto per publicar en català, els censors d'*El blat tendre* van veure's inclinats a recomanar l'aprovació d'aquesta obra sobradament controvertida, a causa de dos factors principals. Primerament, pel fet que ja existia una versió en castellà publicada prèviament. Així ho observà Maximino Batanero, el primer censor a qui es va encarregar l'informe, el qual, va proposar l'aprovació del llibre el 6 de setembre amb el breu comentari de "puede autorizarse de nuevo".²⁴⁰ Segon, pel fet paradoxal que es tractés d'una traducció en llengua catalana, una condició que, des de mitjan anys seixanta, podia facilitar el vistiplau de la censura (Cornellà-Detrell, 2010: 49; Bacardí, 2012a: 70; Estany, 2019: 185) atès que, els textos en català tenien distribució més

²³⁸ AGA 21/14732, expedient 5000.

²³⁹ Íbid.

²⁴⁰ AGA 21/14732, expedient 5000.

reduïda que les versions en castellà. En efecte, el comentari que va fer constar el segon censor anònim, a qui es va encarregar l'informe el 20 de setembre, demostra que el fet d'estar escrita en llengua catalana va facilitar-ne el vistiplau:

C. novela corta.

Los amores de dos jovencitos que veranean en una playa de Bretaña y estudian en París. Hay al final una escena escabrosa pero esta discretamente descrita. Creo que se puede permitir su publicación en catalán.²⁴¹

Altrament, l'informe del censor deixa entreveure que en aquell moment es permetia un cert marge de permissivitat reservat a les escenes de sexe descrites subtilment. Conseqüentment amb els dictàmens dels censors, la Junta de Censura va autoritzar la publicació de l'obra el 2 d'octubre de 1963. Això no obstant, gairebé dos anys després de l'aprovació, el MIT blindà el control de l'edició catalana d'*El blat tendre* per mitjà de mesures que no hem observat en cap altre expedient de Colette. L'expedient d'*El blat tendre* inclou una missiva signada pel Director General de Informació el dia 20 de juliol de 1965, per mitjà de la qual comunicà a l'editorial que hauria de sol·licitar el vistiplau de la Sección de Orientación Bibliográfica si volia publicar futures reimpressions i reedicions de la novel·la. Per afegiment, la targeta blava inclosa en el sobre de l'expedient conté una anotació on s'indica que, segons un ofici amb data del 20 de juliol de 1965, convenia parar atenció a les futures edicions de l'obra, o altrament dit: "Ojo a las nuevas ediciones".²⁴²

Els expedients de censura de la versió en castellà sol·licitada per Plaza & Janés en els anys consecutius a la publicació d'*El blat tendre*, suggereixen que, probablement, l'esmentat ofici va ser una conseqüència directa del procés de censura de la versió en castellà de la novel·la presentada a sol·licitud per Plaza & Janés l'any 1965. Com que l'expedient de censura d'*El trigo verde* no s'ha conservat a l'AGA,²⁴³ desconeixem les valoracions que el cos del lectorat va formular de l'obra i les seves propostes.

Tanmateix, els antecedents enregistrats en un nou expedient de l'obra del 1966 indiquen que el MIT va prohibir l'obra —no s'hi concreta la data— i que el dia 26 d'agost de 1965 va desestimar un recurs de revisió presentat per l'editorial, després de

²⁴¹ Íbid.

²⁴² Íbid.

²⁴³ AGA 21/16319, expedient 4175.

l'esmentada denegació.²⁴⁴ Per tant, segurament el MIT va fer-se conscient de la perillositat de la novel·la després de la revisió de la versió en castellà de l'any 1965, i va voler evitar de cometre l'error d'autoritzar-la novament en català.

Pel que fa a la traducció en castellà, el MIT va autoritzar la publicació per separat de la traducció d'*El trigo verde* el 10 desembre de 1966, després que Plaza & Janés presentés la novel·la a consulta voluntària d'acord amb la nova Llei de premsa i impremta. En la instància signada per Ricardo Mariscal, representant de l'editorial a Madrid, s'hi indicà un tiratge de 3.000 exemplars. Queden fora del nostre abast els motius pels quals l'editorial adjuntà un exemplar d'*El blat tendre* en comptes de presentar-ne la versió en castellà d'E. Piñas publicada a les *Obras Completas* que, paradoxalment, havia adjuntat en la instància de sol·licitud de la versió catalana del 1964. D'acord amb la sol·licitud de Plaza & Janés, el MIT va encarregar un sol informe al censor Manel Puig. Per bé que Puig afirmà que l'obra de Colette estava mancada de preocupacions morals, escriví el següent reguitzell de pretextos orientats a justificar l'autorització de la polèmica novel·la: primer, afirmà que malgrat que la novel·la presentava experiències reservades als adults, no era sexualment explícita o pornogràfica. Segon, destacà la qualitat literària de l'obra. Tercer, assenyalà que prèviament s'havien concedit permisos a l'editorial Plaza & Janés per publicar en castellà *Sido* i les *Obras Completas*. Quart, posà en relleu el fet que el Consorcio del Libro anunciava en el diari conservador *ABC* obres de Colette el dia abans de l'elaboració de l'informe. Per últim, equivocadament —en el full de sol·licitud hi ha escrit a màquina la concreció que es tracta d'una edició en castellà—, argumentà que el llibre es publicava en català i que, per tant, tindria una distribució més reduïda. Tot seguit, reproduïm les seves observacions completament:

El trigo verde, novela de tránsito de la camaradería infantil al amor primero de dos adolescentes, es una obra cargada de sensualidad, como lo está casi toda la producción imaginativa de Colette, que en el plano de la realidad como en el de la ficción ha optado siempre por una interpretación pagana de la vida y presentando los conflictos amorosos, incluido dos del amor conyugal propio, con una ausencia total de preocupaciones morales.

Pero el hecho de que las obras de esta escritora no sean recomendables en tal aspecto y más bien parezcan reservadas a la experiencia de las personas mayores y muy formadas, no quiere decir que se las pueda considerar tampoco como pornográficas o tan gravemente escandalosas que justifiquen y aun reclamen la denuncia

²⁴⁴ AGA 21/17699, expedient 7511.

fiscal. Sobre todo si se tiene en cuenta su sobresaliente mérito literario y la circunstancia de que la misma editorial PLAZA ha lanzado en 1951 una edición castellana igual de Sido; que posteriormente ha solicitado y creo que obtenido autorización para publicar las obras completas de Colette y que incluso el *ABC* de ayer inserta el adjunto anuncio del Consorcio del Libro, de Barcelona, dando a conocer la apuesta en venta de ellas (seguramente la edición importada) en España, sería inconsecuencia caprichosa calificar de impublicable una traducción al catalán —idioma mucho menos conocido que el español— una traducción de esta novela. PUBLICABLE.²⁴⁵

Sembla, doncs, que el censor va esmerçar-se més a defensar els motius pels quals donava el vistiplau a l'obra que no pas a protegir el públic lector d'una obra amoral, segons el punt de vista catòlic, que havia generat tantes reserves com *Le blé en herbe*, un fet que hauria suposat la prohibició del llibre sense plantejar, ni tan sols, l'autorització amb supressions.

3.5.4 La recepció d'*El blat tendre*

El blat tendre es va publicar a la col·lecció "La Rosa dels Vents" de Plaza & Janés l'any 1964. Tal com s'ha explicat anteriorment, el nom de la col·lecció fa referència a l'editorial Edicions de la Rosa dels Vents (1936-1938) amb què Josep Janés va donar continuïtat a un projecte editorial iniciat en la preguerra, orientat a "l'europeïtzació i la universalització de la vida i de la cultura catalanes" (Hurtley, 1986: 128), i que l'editor va ressuscitar, sense èxit, el gener de 1947 amb el nom de Biblioteca de la Rosa dels Vents per publicar "las obras y los autores más representativos de la literatura catalana moderna".²⁴⁶

Contràriament al segell Edicions de la Biblioteca dels Vents de la preguerra, que comptà amb un total de 200 obres, la majoria traduïdes (Hurtley, 1986: 144), la col·lecció de Plaza & Janés només va emparar prop d'una vintena de títols. Amb tot, de la mateixa manera que la seva predecessora, va inclinar-se per les traduccions en llengua catalana d'autors que Josep Janés proposà com a models de la renovació del panorama literari des de la postguerra (Mengual, 2013: 221). És el cas d'André Maurois —*Climes*, 1963, traduïda per Ramon Folch i Camarasa—; Knut Hamsun —

²⁴⁵ Íbid.

²⁴⁶ Vegeu: Josep Mengual (2015a) "Semblanza de Edicions de la Rosa dels Vents (1936-1938)". Dins: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI-RED*. (En línia): <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/edicions-de-larosa-dels-vents-semblanza-/>> (Consultat: 13/02/2020).

Fam, 1963 i *Benedicció de la terra*, 1965, totes dues versions signades per Joan Rius i Vila—; G. K. Chesterton —*La innocència del pare Brown*, 1965, en versió de Josep Vallverdú— o William Somerset Maugham —*El vel pintat*, 1963 i *Supèrbia*, 1964, traduïdes per Antonio Ribera i Enrique Dachs i Raich, respectivament—.

La col·lecció també va donar sortida altres escriptors selectes apareguts de manera freqüent en els catàlegs de l'editor: Aldous Huxley —*Un mon feliç*, 1963, en versió de Juan Climent—; Maxence Van der Meersch —*La màscara de carn*, 1964, i *Cossos i ànimes*, 1964, en versió de José Maria Palacios i Marius Lleget respectivament— i Pearl S. Buck —*Vent de l'est, Vent de l'oest*, 1964, en traducció de Maria de Quadras—. "La Rosa dels Vents" tampoc no va descuidar la presència de l'autor hongarès més popular a l'Estat: Lajos Zilahy —*El capvespre de coure*, 1965 i *Els Dukay*, 1965, traduïdes per Antonio Ribera—, i autors i autores de tirada comercial, com ara Mika Waltari —*Sinuhè, l'egipci*, 1963, traduïda per José Pujol—; Françoise Sagan —*Bon dia, tristesa*, 1964, en versió de Joan Rossinyol—; Curzio Malaparte —*Kaputt*, 1965, en versió de Juan Cornudella— o Giovanni Guareschi —*El Destí es diu Clotilde*, 1963 i *El marit a col·legi*, 1966, totes dues traduccions signades per Rossend Oliveró—.

Com la resta de llibres d'aquesta col·lecció, l'obra aparegué en format butxaca i incorporà una coberta il·lustrada per José C. Sanromà. Els elements inserits a la portada denoten el fet que novament l'editorial procurava destacar el caràcter picant i sentimental de la novel·la. D'una banda, la il·lustració, que va passar la censura sense dificultats el 5 de juny de 1964, representa el tors i el rostre d'una dona estirada bocaterrosa amb una expressió de desassossec, i un home que l'abraça des de darrere i que reposa el seu cap i la seva mà sobre el cap i la mà d'ella. De l'altra, en el marge inferior de la tapa apareix una breu frase de resum molt suggeridora: "Tot el goig i el dolor del desvetllament a l'amor i a la sexualitat en l'adolescència".

Aquest esperit sensual es repeteix en les presentacions d'altres obres de la col·lecció anunciades al final de l'exemplar d'*El blat tendre*. És el cas d'*El vel pintat*, de W. Somerset Maugham, introduïda amb la frase "En un escenari exòtic, el conflicte entre l'amor i la passió" i *Climes* d'André Maurois, descrita com "Un estudi psicològic en forma de novel·la que penetra la intimitat més secreta de l'home i la dona". Però també s'inclouen a la llista altres novel·les desproveïdes d'un component eròtic. Aquestes són *Fam*, de Knut Hamsun, "Una novel·la excepcional del mestre de les lletres escandinaves", Premi Nobel 1920"; *El destí es diu Clotilde* de Giovanni

Guareschi, "L'autor de don Camillo, l'humorista italià més llegit a tot el món, en una història divertida i plena d'intenció"; *Un món feliç* d'Aldoux Huxley, "Sota un títol irònic, la visió d'un món utòpic però possible i qui sap si real per als homes de demà"; *Cossos i ànimes* de Maxence van der Meersch, "Un testimoni impressionant contra un món que especula amb el dolor i la misèria de l'home"; *Bon dia, tristesa* de Françoise Sagan, "Una estranya barreja de cinisme innocent i d'intel·ligència cruel" i, per últim, *Vent de l'est, vent de l'oest* de Pearl S. Buck, "L'Orient exòtic en pugna amb l'Occident, en l'esperit d'una dona que lluita per la felicitat".

De la mateixa manera que els altres llibres de la col·lecció, en el marge inferior de la coberta apareixen el títol del llibre, el nom de l'autora en unes dimensions més modestes i, més avall, la frase de presentació de la novel·la. No hi apareix, en canvi, a pesar del prestigi del traductor, el nom de Ramon Folch i Camarasa, que s'inclou únicament en la pàgina dels crèdits editorials. Amb tot, tret de les edicions de la col·lecció "Isard" de l'editorial Vergara (Ribes de Dios, 2003: 266; Bacardí, 2012a: 53), no s'han trobat llibres que continguin presentacions o notes biogràfiques del traductor en les tapes del llibre. Aquesta circumstància s'explica, entre altres aspectes, pel fet que l'ofici de la traducció encara no gaudia del prestigi que començaria a tenir en els anys vuitanta (Gallego Roca, 2004b: 559).

Per altra part, l'exemplar no inclou cap nota o prefaci del traductor, però aquesta característica és present en la resta dels llibres de la col·lecció. Altrament, la contracoberta inclou una breu biografia de l'autora i un comentari succint sobre la novel·la:

Sidonie-Gabrielle Colette, una de les grans figures de la literatura francesa contemporània, morí el 1954, als vuitanta-un anys, deixant darrera seu el record de la seva múltiple i exquisida personalitat, i una obra literària tan copiosa com substancial. Escriptora des dels vint-i-set anys, actriu i dansarina, membre de l'Acadèmia Goncourt, exercí la direcció literària del diari parisenc LE MATIN i la crítica teatral al JOURNAL i a la REVUE DE PARIS. Fou justament a LE MATIN on començà a publicar-se, en fulletó, EL BLAT TENDRE, una de les seves obres més característiques i penetrants, evocació enyorívola de l'adolescència i del desvetllament de l'amor i de la sensualitat, que és alhora una mostra de la penetració psicològica i de la fina sensibilitat de la gran escriptora desapareguda.²⁴⁷

²⁴⁷ Majúscules a l'original. Vegeu: Colette (1964) *El blat tendre* (Ramon Folch i Camarasa, trad). Barcelona: Plaza & Janés.

Gràcies a la recerca de Lara Estany (2019: 171) sabem que Plaza & Janés va iniciar els tràmits per obtenir el permís de publicació de *Bon dia, tristesa* de Françoise Sagan, el 4 de setembre de 1963, és a dir, el mateix dia que *El blat tendre*. Aquest fet ens du a conjecturar que l'editorial va escometre el projecte d'editar, simultàniament o amb poc temps de diferència, les traduccions en llengua catalana de dues novel·les "audaces" —com les descrivia l'editorial en la publicitat inserida a *La Vanguardia Española*— de totes dues autores franceses.

Plaza & Janés no va anunciar, en canvi, la publicació d'*El blat tendre* a la premsa. No s'ha localitzat cap anunci de la novel·la en les publicacions consultades. Tampoc se n'han localitzat ressenyes, però aquest no és un fet infreqüent en els anys seixanta perquè, a mesura que va anar multiplicant-se el nombre de traduccions, les versions en llengua catalana van deixar de ser un objecte excepcional. Per dir-ho com Monsterrat Bacardí: "Que aparegués una traducció ja no era notícia, ni dues, ni tres" (2012a: 89).

La versió de Folch i Camarasa s'ha reeditat dues vegades més. La primera aparegué l'any 1985, finalitzada la dictadura, a "Llibres a mà", una col·lecció de butxaca d'Edicions de la Magrana dirigida per Andreu Teixidor de Ventós i Josep M. Castellet. La portada del volum conté el nom de l'autora i el de la novel·la en la part superior i, en el centre, una fotografia en blanc i negre d'un noi i una noia joves que s'agafen de la mà, d'esquena a la càmera. La segona reedició d'*El blat tendre* va veure la llum el novembre de 2019 a la col·lecció "Petits plaers", de Viena Edicions.

Les dues reedicions citades d'*El blat tendre* no inclouen prefacis o notes a peu de pàgina i no especifiquen si es revisà la traducció per actualitzar-la i completar-la en cas que Folch hagués suavitzat o suprimit alguns fragments de l'obra d'origen amb la finalitat de sortejar la censura.

3.6 LES TRADUCCIONS DE COLETTE PUBLICADES A CATALUNYA (1962-1974)

La narrativa traduïda de Colette a Catalunya en aquesta etapa es va veure afectada pel moment convuls que travessava el règim a mitjan anys seixanta. Diversos elements van començar a desestabilitzar l'ordre social de la nació, basat en el tradicionalisme catòlic que havia estat amenaçat per les forces de secularització i modernitat de la

Segona República (1931-1939). D'una banda, les diferències genèriques en què va fonamentar-se l'estabilitat social del règim des d'un principi (Morcillo, 2000: 6) van començar a veure's reduïdes. Les noves necessitats econòmiques de l'Estat en l'etapa de desenvolupament van obligar el govern a redefinir el seu discurs de la feminitat tradicional d'acord amb una nova missió atorgada a les dones: el treball remunerat i l'adquisició de productes arribats amb la societat de consum.

Com a conseqüència, va incrementar-se el nombre de dones que accediren als estudis superiors i que exerciren professions liberals en les quals se'ls havia barrat el pas prèviament. La població femenina també va beneficiar-se dels canvis legislatius de l'Estat en el camp laboral, educatiu i en el dret civil. Per afegiment, a partir de la Llei d'educació de 1970, es començà a erradicar progressivament l'educació diferenciada per sexes, un instrument que, com s'ha explicat anteriorment, va tenir un pes rellevant en la socialització perquè nens i nenes interioritzessin el seu propòsit en l'Estat.

D'altra banda, la tolerància concedida a l'expressió de certa discrepància, a condició que no fos frontal ni global, obrí un marge per l'adveniment de moviments d'oposició i la proliferació de discursos contraris al tradicionalisme, sovint produïts fora de l'àrea de control i introduïts per mitjà del turisme, les pel·lícules de Hollywood, les revistes femenines i, per descomptat, la literatura. Un dels exemples referits al començament del capítol ha estat la importació de dos clàssics fundacionals del feminisme per mitjà de les seves versions en català i en castellà: *La mística de la feminitat* (1965) i *El segon sexe* (1966). Amb tot, la censura va barrar el pas a altres textos feministes que traspassaren límits encara infranquejables, com ara les versions en català i en castellà de *The Group* de Mary McCarthy, rebutjades pel seu contingut elevat de referències sexuals explícites (Godayol, 2016: 140-144). Els expedients de censura de Colette il·lustren la referida tensió entre tradició i modernitat. La mateixa censura que menystingué Colette i les seves obres per mitjà d'observacions misògines i ofensives contra la seva figura autorial, com ara "es una picantona y una picarona. Una vieja verde",²⁴⁸ en permeté la consagració com a autora clàssica amb l'autorització de les *Obras Completas* en la prestigiosa col·lecció "Los Clásicos del siglo XX".

²⁴⁸ AGA 21/14689, expedient 4400 i AGA 21/14690, expedient 4405.

El llarg procés de censura de la novel·la *Gigi*, iniciat l'any 1958 i finalitzat amb la respectiva aprovació el 1962, palesa també el punt d'inflexió que es produeix a la censura pel que fa a la seva tolerància. Però també ho constata el procés de les obres completes de Colette a la censura, escomès per Josep Janés des de l'any 1956 fins al 1958. Si l'any 1958 es prohibiren sis obres de Colette pel seu contingut suposadament immoral, a partir de l'any 1962 la immoralitat que els censors atribuïren encara a l'obra de l'autora va ser percebuda com un desafiament menor, fins al punt que el 1963 se n'autoritzaren totes, tal com mostra l'expedient del primer i el segon volum de les *Obras Completas*.

Els expedients analitzats també demostren que l'escassa distribució de l'obra va ser un argument prou contundent per a afavorir-ne l'aprovació. Així queda reflectit en les repetides observacions del censor Javier Dietta, entre d'altres, segons el qual les obres de Colette estaven mancades d'un públic lector potencial. Tanmateix, insistim que aquesta presumpció no està fonamentada i que es veu totalment refutada per les nombroses i successives reedicions d'algunes novel·les com *La ingenua libertina*. Per tant, l'argument repetit de Dietta representà una de les "justificacions i matisos, aclariments i circumloquis" (Jané-Lligé, 2016: 96) que s'han detectat en informes d'obres de ficció controvertides, en els anys seixanta. Possiblement, aquest ànim justificatiu pretenia amagar l'atenuació tàcita de la rigidesa amb què s'acataven els principis de la censura en la primera gran etapa del franquisme.

Els expedients de la versió en català i en castellà de *Le blé en herbe* evidencien una altra novetat pel que fa a l'actuació censora. Sembla que, a partir del 1964, les obres escrites en català obtenien el plàcet més fàcilment que les que estaven escrites en castellà, pel fet que aquesta circumstància en garantia una distribució reduïda. Així ho constaten els informes dels censors de totes dues versions, que expliciten que l'obra revisada està traduïda català com a part d'un argument contundent a favor de l'autorització.

Així mateix, el MIT començà a tolerar personatges i comportaments que atemptaven contra algunes de les nocions del dogma catòlic. Els expedients del tercer volum de les *Obras Completas* de Colette i el de *La ingenua libertina* evidencien que les novel·les basades en l'adulteri, l'avortament o el lesbianisme passaven la censura sempre que se'n pogués fer una lectura moralitzadora. Per afegiment, la doble transgressió, moral i feminista, que representava la sexualitat femenina també

començà a ser permesa. Aquest va ser el cas de *La ingenua libertina* protagonitzada per una dona que cerca la satisfacció sexual fora del matrimoni.

Amb tot, la permissivitat davant les al·lusions a la sexualitat estaven condicionades al seu caràcter implícit, o per dir-ho com el censor Álvarez Turienzo, a condició que la sexualitat fos "más de ambiente que resultado de descripción directa".²⁴⁹ En aquest sentit, el vistiplau del MIT a les il·lustracions eròtiques que Germán Plaza va situar en les sobrecobertes d'algunes obres de Colette, amb una faixa en el marge inferior que cobria les cuixes nues de les dones representades, és una metàfora de l'actuació de la censura respecte als elements sexuals: se'n permeté la circulació, però subreptíciament.

Tots els canvis en l'actuació censora referits anteriorment van facilitar l'autorització de totes les obres analitzades durant aquest període, malgrat que algunes com *La ingenua libertina* i *El trigo verde* s'aproveïssin en segones o terceres revisions. Germán Plaza va ser el principal responsable de la importació de gairebé la totalitat de l'obra de Colette a Catalunya, per mitjà de l'edició dels quatre volums d'*Obras Completas* (1963-1968). La publicació dels esmentats volums en la col·lecció "Los Clásicos del Siglo XX" va significar, d'una banda, la consagració de l'autora com un clàssic literari, i de l'altra, la constitució d'un corpus de traduccions que Germán Plaza explotà en els anys seixanta i principis dels setanta per mitjà dels segells, Plaza & Janés i Ediciones G. P.

Com es pot comprovar a la taula inserida a continuació (taula 5), un cop editats el primer i el segon volum de les *Obras Completas*, Plaza va començar a publicar ininterrompudament algunes de les traduccions incorporades, per separat. És el cas de *La ingenua libertina* (1963), *La gata* (1963), *Dúo* (1963), *La Casa de Claudine* (1964), *La vagabunda* (1965) i *Claudine se va* (1965), entre d'altres. Sovint, l'editor en publicava la primera edició en la col·lecció "El Hipocampo" de Plaza & Janés en tapa dura i, un any després, editava la mateixa versió en format de butxaca a l'empara de la col·lecció "Libros Plaza" d'Ediciones G. P. Possiblement, imprimir primer els llibres en tapa dura i tiratges d'uns 3.000 exemplars li permetia temptejar-ne l'èxit comercial sense arriscar massa, abans de reeditar-los en tiratges més llargs i en format de butxaca. Sigui com sigui, les edicions de Colette publicades per Plaza & Janés en els seixanta van ser tan abundants que el manual *Historia de la traducción en España*

²⁴⁹ AGA 21/14507, expedient 2155.

(2004) les cita com un símptoma de la "situación receptiva de los autores franceses" (Vega, 2004: 546-547) en aquell moment.

Pot afirmar-se que, al marge de les *Obras Completas*, les traduccions de Colette es van concebre com un producte predominantment comercial en aquesta etapa. D'acord amb el gran sentit comercial de Plaza & Janés, l'editorial va presentar bona part de les novel·les de l'autora, davant del públic lector, com a productes de literatura picant per mitjà de les il·lustracions i els textos que inserí en les portades i contraportades dels llibres. Aquest va ser el cas, per exemple, de *La ingenua libertina* (1963), *La gata* (1963) i *La vagabunda* (1963), que mostraven en la coberta, el cos erotitzat d'una dona sota una faixa que en cobria les cames, seminues. El fet que *La ingenua libertina* (1963) esdevingués la lectura més reeditada —fins a deu vegades— indica que els paratextos sensacionalistes de Plaza segurament garantí una bona recepció de les obres, i que la literatura picant tingué un públic lector.

Un altre exemple de l'èxit comercial de l'autora a Catalunya el constitueix l'edició en format butxaca de Plaza & Janés de *Cuentos de las mil y una mañanas* (1973), publicada coincidint amb el centenari del naixement de Colette, i només tres anys després de l'edició de l'original a França. En aquest sentit, no pot obviar-se tampoc el fet que Círculo de Lectores, que esdevingué el club de lectors més important a l'Estat en el tombant dels anys seixanta (Llanas, 2006: 71) i que es caracteritzà per una estratègia editorial fonamentada en best-sellers, edicions especials i de gran format i biblioteca de fons (Llanas, 2006: 71), publicà quatre versions en castellà de Colette i fins i tot, en reedités algunes diverses vegades.

Així i tot, l'absència de ressenyes, articles o publicitat de les traduccions a les publicacions de premsa de l'època consultades en aquesta tesi ens du a conjeturar que no van tenir gaire repercussió mediàtica. Per acabar, com s'observa a la taula, la majoria de versions publicades i reeditades de Colette van ser les d'E. Piñas, el traductor dels primers tres volums de les *Obras Completas*.

	Títol	Any	Traducció	Lloc d'edició	Editorial	Col·lecció
1	<i>Claudine en la escuela</i> (<i>Claudine à l'école</i> , 1900)	1964	E. Piñas	Barcelona	Plaza & Janés	"El Hipocampo"

2	<i>La casa de Claudine</i> (<i>La maison de Claudine</i> , 1922)	1964	E. Piñas	Barcelona	Plaza & Janés	"El Hipocampo"
3	<i>La ingenua libertina</i> (<i>L'ingénue libertine</i> , 1909)	1964	E. Piñas	Barcelona	Ediciones G. P.	"Libros Plaza"
4	<i>La ingenua libertina</i> (<i>L'ingénue libertine</i> , 1909)	1964	E. Piñas	Barcelona	Círculo de Lectores	—
5	<i>El blat tendre</i> (<i>Le blé en herbe</i> , 1923)	1964	Ramon Folch i Camarasa	Barcelona	Plaza & Janés	"La Rosa dels Vents"
6	<i>Dúo</i> (<i>Duo</i> , 1934)	1964	E. Piñas	Barcelona	Ediciones G. P.	"Libros Plaza"
7	<i>La gata</i> (<i>La chatte</i> , 1933)	1964	E. Piñas	Barcelona	Ediciones G. P.	"Libros Plaza"
8	<i>Claudine en la escuela</i> (<i>Claudine à l'école</i> , 1900)	1965	E. Piñas	Barcelona	Ediciones G. P.	"Libros Plaza"
9	<i>Claudine se va</i> (<i>Claudine s'en va</i> , 1903)	1965	E. Piñas	Barcelona	Plaza & Janés	"El Hipocampo"
10	<i>La vagabunda</i> (<i>La vagabonde</i> , 1910)	1965	E. Piñas	Barcelona	Plaza & Janés	"El Hipocampo"
11	<i>La vagabunda</i> (<i>La vagabonde</i> , 1910)	1965	Mariano García	Barcelona	AHR	"Larga Vida"
12	<i>Gigi</i> (<i>Gigi</i> , 1944)	1965	E. Piñas	Barcelona	Círculo de Lectores	—
13	<i>Obras Completas.</i> Vol. I (<i>Œuvres Complètes</i> , 1948-1950)	1965	E. Piñas i José María Aroca	Barcelona	Plaza & Janés	"Los Clásicos del Siglo XX"

14	<i>Obras Completas.</i> Vol. III (<i>Œuvres Complètes</i> , 1948-1950)	1965	E. Piñas i Ramon Hernández	Barcelona	Plaza & Janés	"Los Clásicos del Siglo XX"
15	<i>El retiro sentimental</i> (<i>La retraite sentimentale</i> , 1907)	1966	E. Piñas	Barcelona	Plaza & Janés	"El Hipocampo"
16	<i>Querido</i> (<i>Chéri</i> , 1920)	1966	Julio Gómez de la Serna	Barcelona	Círculo de Lectores	—
17	<i>Sido</i> (<i>Sido</i> , 1929)	1966	Julio Gómez de la Serna	Barcelona	Ediciones G. P.	"Libros Plaza"
18	<i>La gata</i> (<i>La chatte</i> , 1933)	1966	E. Piñas	Barcelona	Círculo de Lectores	—
19	<i>Obras Completas.</i> Vol. I (<i>Œuvres Complètes</i> , 1948-1950)	1966	E. Piñas i José María Aroca	Barcelona	Plaza & Janés	"Los Clásicos del Siglo XX"
20	<i>Claudine en la escuela;</i> <i>Claudine se va;</i> <i>La casa de Claudine</i> (<i>Claudine à l'école</i> , 1900; <i>Claudine s'en va</i> , 1903; <i>La maison de Claudine</i> , 1922)	1967	E. Piñas	Barcelona	Ediciones G. P.	"Los Clásicos del Siglo XX"
37	<i>Chéri; El fin de Chéri i Gigi</i> (<i>Chéri</i> , 1920; <i>La fin de Chéri</i> , 1926; <i>Gigi</i> , 1944)	1967	E. Piñas i Ramón Hernández	Barcelona	Ediciones G. P.	"Los Clásicos del Siglo XX"

38	<i>Gigi</i> (<i>Gigi</i> , 1944)	1967	E. Piñas	Barcelona	Ediciones G. P.	"Libros Plaza"
39	<i>Claudine en París; Claudine y el matrimonio; El retiro sentimental</i> (<i>Claudine à Paris</i> , 1901; <i>Claudine en ménage</i> , 1902; <i>La retraite sentimentale</i> , 1907)	1968	E. Piñas	Barcelona	Ediciones G. P.	"Los Clásicos del Siglo XX"
40	<i>La ingenua libertina</i> (<i>L'ingénue libertine</i> , 1909)	1968	E. Piñas	Barcelona	Círculo de Lectores	—
41	<i>Obras Completas.</i> Vol. II (<i>Œuvres Complètes</i> , 1948-1950)	1968	E. Piñas	Barcelona	Plaza & Janés	"Los Clásicos del Siglo XX"
42	<i>Obras Completas.</i> Vol. IV (<i>Œuvres Complètes</i> , 1948-1950)	1968	Guillermo Lledó, Domingo Pruna i Manuel Rossell	Barcelona	Plaza & Janés	"Los Clásicos del Siglo XX"
43	<i>Paraíso terrenal</i> (<i>Paradis terrestres</i> , 1932)	1968	José Ferrer Aleu	Barcelona	Ediciones G. P.	"Libro Documento"
44	<i>Paraíso terrenal</i> (<i>Paradis terrestres</i> , 1932)	1969	José Ferrer Aleu	Barcelona	Ediciones G. P.	"Libro Documento"

45	<i>La ingenua libertina</i> (<i>L'ingénue libertine</i> , 1909)	1969	E. Piñas	Barcelona	Círculo de Lectores	—
46	<i>La ingenua libertina; Los zarcillos de la vid; La vagabunda</i> (<i>L'ingénue libertine</i> , 1909; <i>Les vrilles de la vigne</i> , 1908; <i>La vagabonde</i> , 1911)	1969	E. Piñas	Barcelona	Ediciones G. P.	"Los Clásicos del Siglo XX"
47	<i>Claudine en París; Claudine y el matrimonio; El retiro sentimental</i> (<i>Claudine à Paris</i> , 1901; <i>Claudine en ménage</i> , 1902; <i>La retraite sentimentale</i> , 1907)	1970	E. Piñas	Esplugues de Llobregat	Ediciones G. P.	"Los Clásicos del Siglo XX"
48	<i>La ingenua libertina</i> (<i>L'ingénue libertine</i> , 1909)	1970	E. Piñas	Barcelona	Círculo de Lectores	—
49	<i>El obstáculo; El reverso del music-hall; El viaje egoísta</i> (<i>L'entrave</i> , 1913; <i>L'envers du music-hall</i> , 1913; <i>Le voyage egoïste</i> , 1922)	1970	E. Piñas	Esplugues de Llobregat	Ediciones G. P.	"Los Clásicos del Siglo XX"

50	<i>Chéri; El fin de Chéri i Gigi</i> (<i>Chéri</i> , 1920; <i>La fin de Chéri</i> , 1926; <i>Gigi</i> , 1944)	1970	E. Piñas i Ramón Hernández	Esplugues de Llobregat	Ediciones G. P.	"Los Clásicos del Siglo XX"
51	<i>La gata</i> (<i>La chatte</i> , 1933)	1970	E. Piñas	Barcelona	Círculo de Lectores	—
52	<i>La ingenua libertina; Los zarcillos de la vid; La vagabunda</i> (<i>L'ingénue libertine</i> , 1909; <i>Les vrilles de la vigne</i> , 1908; <i>La vagabonde</i> , 1911)	1971	E. Piñas	Esplugues de Llobregat	Ediciones G. P.	"Los Clásicos del Siglo XX"
53	<i>El trigo verde</i> (<i>Le blé en herbe</i> , 1923)	1971	E. Piñas	Esplugues de Llobregat	Plaza & Janés	"Rotativa"
54	<i>El trigo verde</i> (<i>Le blé en herbe</i> , 1923)	1972	E. Piñas	Esplugues de Llobregat	Plaza & Janés	"Rotativa"
55	<i>Sido</i> (<i>Sido</i> , 1929)	1972	E. Piñas	Esplugues de Llobregat	Ediciones G. P.	"Enciclopedia de Bolsillo Ilustrada"
56	<i>Obras Completas. Vol. I</i> (<i>Œuvres Complètes</i> , 1948-1950)	1972	E. Piñas i José María Aroca	Esplugues de Llobregat	Plaza & Janés	"Los Clásicos del Siglo XX"
57	<i>La ingenua libertina</i> (<i>L'ingénue libertine</i> , 1909)	1973	E. Piñas	Esplugues de Llobregat	Círculo de Lectores	—

58	<i>El trigo verde</i> (<i>Le blé en herbe</i> , 1923)	1973	E. Piñas	Esplugues de Llobregat	Plaza & Janés	"Rotativa"
59	<i>Cuentos de las mil y una mañanas</i> (<i>Contes des mille et un matins</i> , 1970)	1973	José Ferrer Aleu	Esplugues de Llobregat	Plaza & Janés	"Rotativa"
60	<i>Obras Completas.</i> Vol. III (<i>Œuvres Complètes</i> , 1948-1950)	1973	E. Piñas i Ramon Hernández	Esplugues de Llobregat	Plaza & Janés	"Los Clásicos del Siglo XX"
61	<i>Obras Completas.</i> Vol. I (<i>Œuvres Complètes</i>)	1974	E. Piñas i José María Aroca	Esplugues de Llobregat	Plaza & Janés	"Los Clásicos del Siglo XX"
62	<i>Obras Completas.</i> Vol. IV (<i>Œuvres Complètes</i> , 1948-1950)	1974	Guillermo Lledó, Domingo Pruna i Manuel Rossell	Esplugues de Llobregat	Plaza & Janés	"Los Clásicos del Siglo XX"

Taula 5. Les obres de narrativa de Colette traduïdes al català i al castellà i publicades a Catalunya entre 1962 i 1974, ordenades cronològicament per any de publicació.

4

Colette, recuperada (1975-2000)

L'arribada de la Transició democràtica i la desaparició progressiva de la censura franquista, que va iniciar-se formalment l'any 1976 (Muñoz Cáliz, 2005: 408), va inaugurar un període d'"efervescència intel·lectual" (Vega, 2004: 538) en què la traducció esdevingué essencial per a introduir idearis progressistes, tabús temàtics i noves tendències culturals al país. En aquesta conjuntura i coincidint amb un temps de màxim auge editorial van emergir a Catalunya nous segells progressistes i culturalment avantguardistes inclinats a la promoció de pensament disident, i sensibles als moviments socials i culturals que feren eclosió després de la mort de Franco.

Aquest seguit de canvis configuraren un context de recepció propici per a les noves traduccions de narrativa de Colette en els darrers vint-i-cinc anys del segle XX. Primer, perquè les referències a la intimitat sexual i les sexualitats heterodoxes representades en l'obra coletiana deixaven de ser un pretext per obstaculitzar-ne l'edició. Francisco Javier Alcázar Guijo (2012: 72-88) assenyala que el procés de desmantellament jurídic de la censura desencadenà en una escalada d'erotisme imprès a l'Estat —no sense segrestos i multes, fins a la seva desaparició definitiva—. Això es concretà, entre altres aspectes, en la proliferació de còmics eròtics i pornogràfics, bona part dels quals s'importaven d'Itàlia, i de revistes adreçades a un públic masculí que incloïen fotografies de dones parcialment nues. Alcázar Guijo destaca, pels seus tiratges elevadíssims, l'aparició de la revista *Interviú* (1976-2018) —titulada inicialment *interviú*, amb minúscula inicial i sense accent—, fundada pel Grup Z —l'aleshores Editorial Zeta—, i un reguitzell de productes similars creats pel mateix segell (2012: 73).

La demanda social d'erotisme de consum també es traduí, a partir de l'any 1976, en un auge del cinema de destape a l'Estat. El terme destape al·ludeix a un fenomen

social generalitzat que es basà en la representació del cos nu de les dones i que va afectar els mitjans de comunicació, els teatres i, especialment, el cinema (Ardanaz Yunta, 2018: 152). Segons Natalia Ardanaz Yunta, en termes cinematogràfics el destape va ser un fenomen de gran transcendència social i específic de l'Estat espanyol. Es concretà en "la irrupción en la pantalla de cuerpos desnudos, mayoritariamente femeninos" (2018: 6). Se n'ha situat el desencadenant arran de l'estrena de la pel·lícula *La trastienda*, el desembre de 1975 (Alcázar Guijo, 2012: 69-70; Ardanaz Yunta, 2018: 206). En l'esmentat film, protagonitzat per María José Cantudo, es capturà el primer nu frontal de la història del cinema espanyol.

En l'àmbit del llibre, i més concretament, de la narrativa, aquest furor eròtic es materialitzà, en un primer moment, en l'aparició de les primeres traduccions de narrativa eròtica en el marc de noves col·leccions consagrades al gènere que es crearen arran de la recentment adquirida llibertat de posar en circulació, sense risc de segrests, textos que contravenien la moral del règim (Vega, 2004: 576). Una de les col·leccions vehiculades en castellà més fèrtils i longeves va ser "La Sonrisa Vertical" (1977-2014), de l'editorial Tusquets. La col·lecció naixé amb l'objectiu de rescatar literatura eròtica europea fins aleshores no traduïda al castellà, en paral·lel amb l'edició de textos eròtics signats per joves autors i autores autòctons, alguns dels quals, descoberts per mitjà del Premi de narrativa eròtica La sonrisa vertical, creat l'any 1979. Bruguera també va ser pionera en la difusió de narrativa eròtica amb "Clásicos del Erotismo" (1977-1978), que tragué a llum unes poques obres clàssiques, com ara *Diálogos amenos* (1977) de Pietro Arentino o *La filosofía en el tocador* (1977) de Marqués de Sade.

Entrada la dècada dels vuitanta, quan el sector editorial vehiculat en català començà a expandir-se, alguns segells se sumaren a l'impuls de literatura eròtica, un gènere que els permetia, en paraules de Jordi Cornellà-Detrell, "ampliar la base lectora i esperonar un consum massiu" (2017: 213). La primera col·lecció especialitzada en català va ser "La Cuca al Cau" (1983-1991) de l'editorial El Llamp, però les més populars i influents van ser "La marrana" (1988-2000) d'Edicions La Magrana, que publicà quaranta-set llibres de narrativa eròtica, la majoria traduccions de clàssics de la literatura eròtica universal, i "La Piga" (1988-1994), del segell Pòrtic, fornida de vint-i-cinc obres, la majoria de producció autòctona.

Aquesta expansió de la narrativa eròtica anà de bracet amb una progressiva transformació dels discursos sobre la sexualitat, gràcies, en part, a l'activisme

feminista que es desfermà en la Transició, després de la mort del dictador. Inlluït per les idees del *Women's Liberation Movement* estatunidenc, el moviment feminista emergit a Catalunya i al conjunt de l'Estat espanyol combaté una mentalitat afectada per les inhibicions i el tabú del sexe heretats del franquisme. Com bé assenyala Conxa Llinàs: "Les lluites per a canviar les lleis sobre els anticonceptius, l'adulteri, el divorci, l'avortament, el lesbianisme i la consciència col·lectiva sobre el dret al propi cos obriren les portes d'una nova moral sexual que produí una autèntica convulsió social" (2008: 130). A fi de descobrir noves maneres —no estigmatitzades— de relacionar-se amb el cos, les feministes publicaren textos traduïts sobre sexualitat. Són especialment il·lustratius els títols *Masturbación. Proceso contra la culpabilidad de las mujeres* (1981), de Jane Wallace, traducció de Maria Rosa Bernstein, o *Sexualidad en la escuela: manual para educadoras-es* (1985), de Carmen Camarero, traducció d'Euke Redondo i María José Urruzola, publicats tots dos a la col·lecció "Manuales de Salud" del primer segell feminista a l'Estat: laSal, edicions de les dones.

Així mateix, van sorgir a Catalunya les primeres veus femenines en abordar el tema del lesbianisme en la ficció —no sense opacitats, metàfores i omissions, encara—. Maria Àngels Cabré (2011: 25-27) cita les següents "mares lesbianes" literàries, creadores d'una biblioteca de capçalera que inspiraria escriptores de les generacions posteriors: Esther Tusquets, Cristina Peri Rossi, Anna Maria Moix, Carme Riera i Maria Mercè Marçal, la qual esdevindria una autora cabdal de la literatura catalana i traductora d'una obra de Colette en aquest període.

Com es veurà tot seguit, paral·lалament a la progressiva normalització de temes que havien estat tabú durant la dictadura, dues circumstàncies configurarien un context procliu per a la recepció de traduccions de narrativa de Colette en aquest període. D'una banda, el fet que en els anys vuitanta, iniciat el procés de normalització de la llengua, es produí un augment de la narrativa traduïda al català. De l'altra, que degut a la influència de l'activisme feminista en el sector editorial, es disparà la importació d'assaig, narrativa i poesia, feminista i/o d'autoria femenina.

Com bé recull Pilar Godayol (2020b), la traducció esdevingué, en aquest nou context, una acció política vital perquè les catalanes poguessin veure's representades en el discurs, reivindicar l'autoritat pròpia i la de les altres, i construir un llinatge femení d'escriptores amb les quals podien emmirallar-se, tal com van fer-ho prèviament les seves companyes nord-americanes en el despertar del feminisme de segona generació.

4.1. L'EXPANSIÓ EDITORIAL EN CATALÀ I LA TRADUCCIÓ

Si en la represa de la llengua dels anys seixanta, l'auge de col·leccions de literatura traduïda al català va crear un context de recepció favorable a l'edició d'*El blat tendre* (1964) de Colette, ben encetada la Transició, les possibilitats d'aparició de noves traduccions en català de l'autora van augmentar novament. Malgrat que la precisió dels còmputos de traduccions al català en aquest període ha estat discutida (Llanas, 2017: 50-52) a causa de la significativa divergència que presenten les fonts informatives, hi ha un consens que l'edició de traduccions en català creix substancialment en els anys vuitanta (Broch, 1991a: 198; Arenas Noguera, 2000: 458; Llanas, 2007b: 23), fins a assolir una bona part del total de la producció editorial en català.

Alguns dels condicionants que van precipitar aquesta expansió es troben vinculats amb la progressiva recuperació del català en tots els seus àmbits d'ús i amb la conseqüent evolució del mercat del llibre en català, que es desfermà amb la Transició. La introducció del català en el sistema educatiu en la primera meitat dels anys vuitanta i la creació de mitjans de comunicació de masses en català generà necessitats educatives i culturals que se satisfieren amb un augment de la producció autòctona, però també de les traduccions, les quals van omplir els buits que la literatura autòctona encara no podia cobrir (Iribarren, 2017: 126).

A aquesta qüestió se sumà el suport institucional que el govern de la Generalitat brindà a l'edició en català. Això es traduí en una sèrie de subvencions aplicades amb la finalitat de promoure en llibre en llengua catalana i de corregir-ne la subordinació respecte de la llengua castellana. Manuel Llanas cita "l'anomenat suport genèric institucional, en virtut del qual el Departament de Cultura adquiria, per destinar a biblioteques i en funció del preu, un cert nombre d'exemplars d'aquells llibres que, difosos per editors comercials, reunien determinats requisits [...]" (Llanas, 2007b: 19). Però les traduccions també van beneficiar-se d'una "política d'ajuts a la traducció per part del Servei del Llibre del Departament de Cultura de la Generalitat" (Broch, 1991a: 193), i de la política de coedicions entre entes públics i privats, com ara ajuntaments, diputacions, Generalitat, entitats de crèdit privades, i diverses empreses editorials.

A més, l'edició en català va anar acompanyada, en aquests primers anys, d'una connotació política d'afirmació, recuperació i consolidació la nació. En aquest sentit, Romà Cuyàs, el primer president de l'Associació d'Editors en Llengua Catalana, nascuda el 1978, instà les editorials a compatibilitzar el compromís amb la llengua i la cultura catalana amb els beneficis estrictament econòmics, en una conferència pronunciada l'any 1981: "[...] l'editor ha de saber trobar el punt mitjà entre les exigències econòmiques que la nostra activitat comporta i el deure de facilitar instruments per a una demanda cultural en formació, i de dubtosa rendibilitat comercial" (a Llanas, 2007b: 20).

L'increment de traduccions en català que tingué lloc en els anys vuitanta es va manifestar amb especial contundència en l'edició de narrativa, amb preeminència de la novel·la que, segons els còmputos d'Àlex Broch (1991a: 198), assolí, l'any 1986, xifres similars a la de la producció autòctona. Teresa Iribarren explica els motius de tal eclosió de la següent manera:

Atesa la insuficient producció de novel·la autòctona, la importació de valors narratius estrangers esdevé clau en la comesa urgent de crear i consolidar un públic lector després de quaranta anys de dictadura en què la censura havia tenallat l'activitat editorial. Això explica que bona part dels segells optin per incorporar narradors forans, en especial novel·listes en les dues grans llengües hegemòniques europees, l'anglès i el francès, per bé que el ventall de llengües traduïdes s'eixampla progressivament. (2017: 107)

Aquest boom editorial es palesà amb l'aparició, a partir de 1981, de nombroses iniciatives editorials dedicades a la traducció de narrativa estrangera en català. Consignem algunes de les col·leccions referides amb major freqüència en els estudis especialitzats (Broch, 1991a: 206; Arenas Noguera, 2000: 459; Iribarren, 2017: 107-108): "A Tot Vent", de Proa; "Millors Obres de la Literatura Universal" (MOLU) i "Millors Obres de la Literatura Universal/ Segle XX (MOLU Segle XX)", d'Edicions 62; "Mínima de Butxaca i Biblioteca Mínima", de Quaderns Crema; "Clàssics Moderns", d'Edhasa o "Venècies", de Destino.

En aquest context d'efervescència va sortir a la llum l'any 1984 la reedició d'*El blat tendre* a la col·lecció "Llibres a mà" d'Edicions de la Magrana —novel·la publicada inicialment el 1964—, i també les últimes tres traduccions al català de narrativa de Colette, la recepció de les quals abordarem en el present capítol. La primera d'aquestes traduccions va ser l'anostrament d'un relat breu publicat en forma

de conte pel públic infantil, titulat *Els animals i la tortuga* (1984), que va anar a cura de Miquel Martines i que es va publicar a la col·lecció infantil, "El Drac Vermell" d'Argos Vergara. La segona va ser un recull de relats, titulat *La dona amagada* (1985), traduït per la poeta i escriptora, Maria-Mercè Marçal i editat a la col·lecció de narrativa estrangera "Sèrie Oberta", d'un segell independent i avantguardista, del qual ella era cofundadora i que des del seu naixement es proposà la renovació de la literatura catalana: Edicions del Mall. L'última va ser el relat breu "El final del viatge" inclòs en el recull *Viatges indiscrets* (1990), reescrit per la traductora i escriptora, Helena Valentí. La publicació va anar a càrrec d'una altra editorial independent i avantguardista: Edicions de l'Eixample.

El perfil de les persones que van signar les esmentades traduccions és heterogeni, tal com es veurà més endavant. Nogensmenys, totes tres comparteixen la característica que no s'havien format específicament per traslladar textos d'una llengua a una altra. Aquest era encara un tret habitual dels traductors i traductores d'aquest període. Una anàlisi de l'arquitectura d'una mostra de les col·leccions que van marcar el ritme de la traducció en català en aquesta època, elaborada per Teresa Iribarren, ha permès concloure que la majoria de traductors i traductores catalanes de novel·la encara aprenien la disciplina pel seu compte (Iribarren, 2017: 126), malgrat que, des de l'any 1972, amb la fundació de l'Escola de Traductors i Intèrprets de la Universitat Autònoma de Barcelona, s'havia iniciat un procés cap a la professionalització de l'ofici que culminà l'any 1992, quan l'Escola va convertir-se en facultat i van començar a crear-se les primeres generacions de persones llicenciades en la disciplina de la traducció (Iribarren, 2017: 110).

Més enllà de l'absència de formació específica per l'ofici de la traducció, les traductores Helena Valentí i Maria-Mercè Marçal es caracteritzen pel fet que formaren part d'una generació de joves escriptores catalanes nascudes en el primer franquisme i que havien estat, per tant, educades forçosament en castellà. La seva decisió de traduir i escriure en català va ser, doncs, indestriable de l'opressió que patiren com a catalanes per part del règim, tal com van afirmar-ho totes dues en la sessió "Feminisme i literatura catalana" celebrada a la IV Fira Internacional del Llibre Feminista a les Drassanes de Barcelona (Godayol, 2020b: 178-180).

4.2. EL MOVIMENT FEMINISTA CATALÀ I L'EDICIÓ DE TRADUCCIONS

The reason why the republished feminist classics are not forgotten all over again lies not in the intrinsic value of the texts themselves, or even the (possible) lack thereof, but in the fact that they are now being published against the background of an impressive array of feminist criticism, which advertises, incorporates, and supports them.

André Lefevere (1992a: 1-2)

Beauvoir was perhaps the first to see Colette in terms of a concrete project of women's liberation, but in the United States in the 1970's, this view became much more widespread. Colette was embraced, first by publishers and readers as a woman writer and a feminist writer, and then by feminist scholars as an object of feminist academic inquiry.

Kathleen Antonioni (2011: 95)

L'any 1975, amb l'eclosió del moviment feminista de la Transició, la literatura feminista i de signe femení va experimentar un auge a Catalunya, una circumstància que adobaria el terreny per la recuperació de l'obra narrativa de Colette, talment com havia succeït prèviament als Estats Units arran del Women's Liberation Movement, a l'entrant dels setanta, després que escriptores amb l'autoritat d'Erica Jong en promoguessin una lectura feminista, i un cop l'acadèmia iniciés un procés de construcció d'una genealogia literària femenina menyistinguda pels discursos hegemònics.

La importació de textos feministes forans va ser vital per al moviment feminista català des de la seva gestació durant la dictadura. Recordem que, a mitjan anys seixanta, encara sota el control de la censura franquista, es van recuperar dos textos clàssics feministes que van esdevenir material de reflexió cabdal en contextos activistes: *La mística de la feminitat* (1965), de Betty Friedan i *El segon sexe* (1968), de Simone de Beauvoir. L'"eclosió pionera" (Godayol, 2020b: 14) d'assaig feminista a Catalunya desembocaria, a finals dels anys setanta i en la dècada dels vuitanta, en la importació sistemàtica de literatura feminista.

Mort el dictador el novembre de 1975, una multitud plural i heterogènia de dones antifranquistes combatives de tot l'Estat va organitzar-se per celebrar els primers actes democràtics i representatius del feminisme, a partir dels quals les activistes teixiren xarxes associatives en els àmbits local, nacional i estatal, i concretaren programes

reivindicatius que orientarien una agenda feminista al llarg dels anys setanta i vuitanta. Les Jornades Catalanes de la Dona, celebrades entre el 27 i el 30 de maig de 1976, en el Paraninf de la Universitat de Barcelona, va ser un dels més destacats per la significativa participació de dones anònimes i per la projecció que l'esdeveniment va tenir, a dins i a fora del país (Llinàs, 2008: 41). Posteriorment començaren a aparèixer projectes editorials especialitzats, impulsats per persones i col·lectius feministes i progressistes, que van afanyar-se a editar obres d'assaig feminista i literatura d'autoria femenina, sobretot traduïdes. Pilar Godayol (2020b: 135) n'ha destacat tres: l'editorial Ediciones de Feminismo (1976-1979), l'editorial laSal, edicions de les dones (1978-1990) i la col·lecció "La Educación Sentimental" (1977-1984), d'Anagrama.

Ediciones de Feminismo fou una plataforma editorial de Lidia Falcón i Carmen Alcalde. Va treure a llum la revista *Vindicación Feminista* (1976-1979) i la col·lecció "Feminismo", la qual publicà una sola traducció: l'assaig *SCUM. Manifiesto de la Organización para el Exterminio del Hombre* (1977) de l'autora i activista feminista radical nord-americana, Valerie Solanas. A banda del citat assaig, la col·lecció emparà *En el infierno. Ser mujer en las cárceles de España* (1977), de Lidia Falcón, i *Tesis del Partido Feminista* (1979), un llibre col·lectiu del Partit Feminista.

LaSal, edicions de les dones fou el primer segell editorial feminista de l'Estat. Naixé el 1978 per iniciativa de Mari Chordà, Mariló Fernández, Isabel Martínez i Isabel Monteagudo. En professionalitzar-se, a partir de 1986, el nucli dur estigué format per Mireia Bofill, Maria José Quevedo i Goya Vivas, i comptà amb col·laboradores externes, entre les quals Montserrat Abelló, Maria Bauzà, Carme Cases, Eugènia Curto, Mercè Fernández, Maria-Mercè Marçal o Isabel Segura (Godayol, 2020b: 153).

Segons Pilar Godayol (2017a: 53; 2020b: 154), laSal va perseguir dues fites: divulgar idees i discursos de la cultura feminista contemporània de dins i de fora del país i construir una genealogia d'autores que inclogués també mares i germanes literàries simbòliques desateses pels discursos patriarcal. Va publicar més de seixanta títols en tretze anys, la majoria distribuïts en sis col·leccions que combinaren literatura autòctona i traduccions en català i en castellà: els "Cuadernos Inacabados", d'obres de caràcter heterogeni de feministes internacionals en auge, "Manuales de Salud", orientada a informar les dones sobre el seu cos i la seva salut, "Clàssiques Catalanes", que recuperava obres de diversos gèneres signades per autores catalanes

de tots els temps, "laSal poesía", dedicada a la poesia, "laSal narrativa, dedicada a la narrativa, i "laSal ensayo", consagrada a l'assaig.

D'acord amb la necessitat d'introduir idees i conceptes que abastessin el moviment feminista, la traducció va tenir un pes destacat en les col·leccions "laSal Ensayo" —cinc traduccions i quatre obres autòctones— i "Manuales de Salud" —tres traduccions i dues obres autòctones—, mentre que va ocupar un lloc subsidiari en la col·lecció de narrativa.²⁵⁰ D'un total de setze títols, la col·lecció de narrativa va aplegar deu obres autòctones i només sis traduccions d'autores clàssiques i contemporànies de diverses geografies: *La bolchevique enamorada* (1978) de la política i feminista soviètica, Alexandra Kolontai, versió de Vasilisa Malyguina; *La Celina* (1980) de Christiane Rochefort, versió de Mari Chordà; el clàssic *El paper de paret groc* (1982) i *El país de ellas: una utopía feminista* (1987) de Charlotte Perkins Gilman, versions de Montserrat Abelló i Helena Valentí, respectivament; *Mudas de piel* (1982) de Verena Stefan i *El armario* (1988) de Rose Tremain, totes dues versions de Mireia Bofill. LaSal, edicions de les dones va tancar les portes el març de 1990, quan va ser impossible reconciliar la militància amb la generació de beneficis.

A finals dels anys vuitanta, l'editorial Anagrama engegà "La Educación Sentimental" (1988-1984),²⁵¹ una col·lecció reivindicativa enfocada en temes feministes i de diversitat sexual (Godayol, 2018c: 25; 2020b: 135-136). Va estrenar-se amb una traducció mexicana signada per Julieta Diéguez de l'assaig clàssic feminista *La condición de la mujer*, de Juliet Mitchell. Posteriorment, va divulgar vint títols, quinze de traduïts d'autores com Mitchell, Anne Hooper, Ursula Linnhoff, Carla Lonzi, Christiane Rochefort i Sheila Rowbotham, entre d'altres.²⁵² Segons Godayol,

La Educación Sentimental" es convertí en un instrument revolucionari per a l'emancipació de les dones i els grups LGTBI del postfranquisme, en el qual la traducció jugà un paper bàsic i es convertí en una de les peces del canvi social que ajudà a cimentar una nova cultura patriarcal. (2020b: 152)

Entre les col·laboradores i traductores d'aquesta col·lecció hi consta un bon nombre de feministes catalanes, com ara Mireia Bofill, Lidia Falcón, Amparo

²⁵⁰ Vegeu una relació dels títols a Godayol (2017b: 62-62).

²⁵¹ Anagrama publicà una vintena d'autores, la majoria feministes a "Cuadernos de Anagrama" i "Documentos" (Godayol, 2020b: 137-138), abans de la creació de "La Educación Sentimental".

²⁵² Godayol (2020b: 149-150) cita tots els títols, autòctons i forans, publicats a "La Educación Sentimental".

Moreno, Núria Pompeia, Isabel Steva Hernández, Laura Tremosa o Helena Valentí (Godayol, 2020b: 148). En els anys noranta, Anagrama va ressuscitar la col·lecció amb el nom de "La Educación Sentimental (Serie Mayor)" entre 1993 i 1996 per publicar nous assaigs feministes signats per Susan Faludi, Germaine Greer, Helen E. Fisher i Gloria Steinem. A banda de laSal i Anagrama, nombrosos segells catalans no especialitzats van sumar-se a la importació d'assaig feminista amb alguns títols esparsos, arribat l'ímpetu dels moviments socials de les dones. Godayol cita les editorials Argos Vergara, Fontamara, Edicions 62, Grijalbo, Kairós, Laia, Noguer, Península, Plaza & Janés, Sagitario i Seix Barral (2020b: 82).

Segurament, pel fet que la formació i maduració del cos teòric en què es fonamentaria la pràctica feminista de les activistes catalanes depengué sobretot de la influència de textos forans importats (Llinàs, 2008: 30-31, 126; Ferré Baldrich, 2013: 138-139; Godayol, 2020b: 66, 81-83), aquestes editorials van prioritzar la traducció d'assaig en detriment de la de literatura. D'acord amb aquesta tendència, cap dels tres projectes editorials referits anteriorment no va publicar obres de Colette. Amb tot, el juny de 1990, Barcelona va acollir un esdeveniment d'alt prestigi internacional que incentivà l'edició i difusió de literatura autòctona i forana de dones i sobre les dones i que, de retruc, va donar lloc a dues noves iniciatives editorials feministes que difondrien traduccions de la narrativa de Colette: la IV Fira Internacional del Llibre Feminista.

La celebració de la IV Fira Internacional del Llibre Feminista s'ha considerat l'esdeveniment col·lectiu més important de l'any 1990 (Julià, 2017: 362).²⁵³ Organitzada per algunes col·laboradores de laSal i avalada per la pionera feminista, Maria Aurèlia Capmany, aleshores regidora de Cultura i cap de Publicacions de l'Ajuntament de Barcelona, la Fira va assolir una envergadura colossal. Més de 150 escriptores de trenta-sis països van congregarse a les Drassanes de Barcelona, entre el 19 i el 23 de juny, per participar en les més de 150 ponències destinades a reflexionar sobre el tema de la dona com a creadora, transmissora i consumidora de cultura.

Pilar Godayol cita, entre d'altres, els noms de Svetlana Alexievitch, Adriana Batista, Zoya Boguslavskaja, Gerd Bratenberg, Nicole Brossard, Maria Barbal, Angela Carter, Tsitsi Dangarembga, Francesca Duranti, Elana Dykewomon, Laura

²⁵³ Les tres edicions anteriors van tenir lloc a Londres (1984), Oslo (1986) i Montreal (1988).

Freixas, Nadine Gordimer, Susan Hawthorne, Petra Kelly, Sheila Jeffreys, Waldtraut Lewin, Eulàlia Lledó, Suzanne de Lotbinière-Harwood, Alison Lurie, Nicole Macé, Maria-Mercè Marçal, Fatima Mernissi, Luisa Muraro, Maria Antònia Oliver, Mercè Otero, Teresa Pàmies, Genevière Pastre, Cristina Peri Rossi, Carme Riera, Maria Milagros Rivera, Maria Mercè Roca, Montserrat Roig, Nawal El-Saadawi, Vandana Shiva, Maud Shulter, Esther Tusquets, Helena Valentí, Barbara Wilson i Iris Zavala (2020b: 176).

Llibres escrits, editats, traduïts o il·lustrats per dones van ocupar els prop de 300 expositors amb què va comptar la Fira. Van tenir-hi representació llibreries, editorials feministes, i fins i tot, editorials que no es definien com a feministes, d'arreu del món. La programació es va completar amb una sèrie d'actes paral·lels, recitals de poesia, exposicions plàstiques i obres de teatre entre altres actes.

El mateix any 1990, la línia Espais de Dones d'Edicions de l'Eixample, nascuda arran de la publicació del llibre col·lectiu *Barcelldones* (1989), va començar a publicar els primers llibres de les dues col·leccions que la van integrar: "Clàssiques", que donaria continuïtat a la col·lecció "Clàssiques Catalanes" de la recentment closa laSal, i "Contemporànies" que empararia *Viatges indiscrets* (1991), un recull de contes d'autores estrangeres entre les quals es troba un relat de Colette, traduït per l'escriptora i traductora, Helena Valentí. El 1992, Lumen, l'editorial de l'autora i editora feminista, Esther Tusquets endegaria "Femenino Singular", una col·lecció consagrada a la literatura d'autoria femenina, que emparà una obra retraduïda al castellà de Colette: *Claudine se va* (1993), en versió d'Enrique Ortenbach.

4.2.1 Les traductores catalanes i la recuperació d'un llinatge femení

La reivindicació d'una autoritat femenina és clau per entendre la revolució literària feminista que es dona [sic] en les lletres catalanes dels anys setanta ençà. Les escriptores que llavors irrompen en l'escena cultural catalana se senten òrfenes d'una tradició literària femenina pròpia; per això la recerca de mares literàries [...] es troba a la mateixa gènesi de la seua tasca literària.

Maria Àngels Francés (2008: 250)

La tarda del 21 de juny de 1990, dues de les traductores de narrativa de Colette en aquest darrer període històric, Maria-Mercè Marçal i Helena Valentí, participaren en

la taula "Feminisme i literatura catalana" de la IV Fira Internacional del Llibre Feminista, moderada per la professora de la Universitat West Virginia, Katheen McNerney. Marçal havia anostrat el llibre *La dona amagada* (1985) de Colette, cinc anys abans de la Fira, i Valentí giraria el relat coletia "El final del viatge", integrat en el recull *Viatges indiscrets* (1990), el mateix any de l'esdeveniment.

La sessió "Feminisme i literatura catalana" reuní sis autores destacades del moment, l'escriptura de les quals s'arrelava en la doble opressió, com a dones i com a catalanes, amb la finalitat de donar-les a conèixer i reivindicar-ne l'autoria. A banda de Marçal i Valentí, presentaren ponències les escriptores feministes, Teresa Pàmies, Montserrat Roig, Maria Antònia Oliver i Maria Mercè Roca. La reivindicació de l'autoria femenina va constituir una qüestió vital per a les escriptores catalanes dels seixanta i els setanta que, com les autores citades, abordaren la condició femenina en els seus escrits. Davant la manca de referents literaris en femení i d'una tradició literària en què ancorar la pròpia literatura, aquestes autores van esmerçar esforços a recuperar un llinatge menystingut pels discursos oficials.

Van fer-ho per mitjà de l'escriptura. Dedicaren proses assagístiques i articles periodístics a altres autores, catalanes i foranes, i prologaren llibres d'autoria femenina. Paral·lelament, amb la finalitat de pal·liar l'aïllament potenciat per l'androcentrisme que provoca que les autores s'acullin en la genealogia de la cultura universal, "sempre d'una en una, sense aparent relació entre unes i altres i sempre en el nom del Pare" (Marçal, 2004: 42), connectaren mares i germanes simbòliques en una genealogia literària femenina, per mitjà d'escrits i actes performatius.

S'ha documentat la vinculació de gairebé totes les autores esmentades amb el moviment feminista català. Algunes militaren des de dins de partits polítics antifeixistes d'esquerres, en la clandestinitat, a les darreries del règim: Teresa Pàmies i Montserrat Roig van comprometre's amb el Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC) i Maria Antònia Oliver, i Maria-Mercè Marçal van vincular-se amb el Partit Socialista d'Alliberament Nacional (PSAN) (Julià, 2017: 139-141). Helena Valentí, per la seva part, va estar vinculada amb la vocalia de Dones de l'Associació de Veïns i Veïnes de la Vila de Gràcia (Mora Figuera, 2016: 77).

Dintre d'aquesta constant de reconeixement de l'autoria femenina, la traducció va esdevenir una eina política essencial per recuperar i difondre textos d'autores de tots els temps. Helena Valentí i Montserrat Roig, traductores de Colette, s'han destacat, conjuntament amb les escriptores Montserrat Abelló, Marta Pessarrodona i Maria

Antònia Oliver, pel fet d'haver traduït, sobretot en els anys vuitanta, obres d'escriptores foranes de tots els temps a fi d'incorporar-les a la literatura catalana (Godayol, 2020b: 181). Pilar Godayol, que n'ha rescatat la labor, esmenta trets característics comuns de la producció traductològica d'aquestes veus traductores:

Aquestes cinc traductores mostraren sensibilitat per la temàtica que exploraven les autores que traduïen: des d'assumptes més femenins com el cos, la maternitat i el lesbianisme, fins a qüestions més generals, però explicades des d'una experiència de dona, com l'amor, el desamor, la solitud i el dolor. Per proximitat, afinitat i militància, en molts casos escolliren a consciència les escriptores i les obres que en traslladaren. (2020b: 181)

Ocasionalment, les traductores citades van fer explícits els vincles d'afinitat política i estètica que les lligaven amb les autores traduïdes en les introduccions i pròlegs que precedien les seves obres. Algunes, com Valentí, van dedicar-se professionalment a la traducció. Altres, com Abelló o Marçal, van traduir puntualment per afinitat electiva. La majoria van col·laborar amb llibreries, segells editorials i col·leccions feministes que difongueren autores clàssiques i de nova fornada esmentades anteriorment, com ara laSal, edicions de les dones.

4.2.2 Colette i el moviment feminista català a la premsa

Ella [Colette], aferrissada defensora de la independència de la dona, ha descrit d'una manera molt lúcida, pròpia d'una aguda observadora de les reaccions i dels sentiments humans, la "maladie d'amour" avocant en la descripció la dosi d'ironia necessària per tal de fer-nos adonar de la terrible estupidesa comesa en haver convertit un sentiment en malaltia, com ella diu en "ese calabozo que se llama la vida a dos", que generarà la duplicitat de conducta entre allò que es pensa i allò que es fa, narrat sobretot i magistralment en els contes "La mujer oculta", "La noche", "La mano" i "El callejón sin salida".

Marta Mariu (1982: 38)

El juliol de 1982, la quarta entrega de la revista bimensual feminista catalana *Dones en Lluita* (1977-1983) reivindicà la figura autorial de Colette, per mitjà d'una crítica molt elogiosa a una traducció en castellà de *La femme cachée* (1924), signada per E. Piñas, que Anagrama publicà el mateix any. Marta Mariu, l'autora del text, hi afirmava que Colette era una "aferrissada defensora de la independència de la

dona",²⁵⁴ i destacava del llibre un tema que connectava amb una de les reflexions que en aquell moment es debatien en el si dels feminismes, i que va estar present en la literatura d'algunes de les escriptores feministes catalanes anteriorment esmentades: el parany de l'amor i de les relacions de parella entre homes i dones.

La crítica de *La mujer oculta* (1982) apareixia conjuntament amb una ressenya d'una altra traducció (M. B, 1982: 38), l'assaig clàssic feminista *Por un feminismo materialista* (1985) de Christine Delphy, editat per laSal. A banda de les esmentades ressenyes, *Dones en Lluita* va incloure, en seccions especialitzades de diversos números, articles sobre els següents llibres de ficció traduïts: *Memorias de Adriano*, *Opus Negrum* i *Fuegos* de Marguerite Yourcenar, comentada per una col·laboradora que signà únicament amb el nom d'Àngela (1983: 40), *La campana de cristal* de Sylvia Plath, ressenya de Marta Selva (1983: 40), i *Felicidad* de Katherine Mansfield, comentada per Fina Llorca (Llorca, 1982: 41-42). Per tant, Colette va ser una de les poques autores de ficció estrangeres ressenyades per la publicació feminista *Dones en Lluita*.

Dones en Lluita va esdevenir, entre 1981 i 1983, "el principal mitjà de comunicació del moviment feminista català pel seu abast i perquè va ser la publicació feminista que va mantenir-se entre el públic més temps" (Ferré Baldrich, 2013: 413). Havia nascut el desembre de 1977 com a full quinzenal de la Coordinadora Feminista de Barcelona i Comarques, una plataforma d'intercanvi entre els nombrosos grups, associacions i dones individuals connectades amb el moviment feminista, independent i autònoma dels partits polítics i dels homes, nascuda a finals de 1976 (Llinàs, 2008: 74-75). Després que la Coordinadora s'escindís l'any 1980, a causa d'una disputa sobre la doble militància que es van donar arran de les II Jornades Estatals de Granada de 1979, *Dones en Lluita* esdevingué una revista independent de la plataforma.

A partir d'aquell moment, sota la forma jurídica d'una cooperativa, s'ocupà de les següents qüestions: recollí algun dels debats més importants de la Coordinadora, informà sobre les campanyes reivindicatives del feminisme, i reflexionà sobre temes rellevants de l'agenda feminista del moment. Els títols d'alguns dels dossiers publicats permeten fer-ne un balanç. Conxa Llinàs en destaca els següents: "Proceso a la Iglesia", "Planning, anticoncepció i avortament en la lluita feminista"; "Dona i follia"; "Doble militància"; "Lesbianisme"; "La mujer y la crisis económica"; "Ecologia"; "La

²⁵⁴ Íbid.

liberación de las hijas e hijos"; "El amor"; "La llibertat de la dona"; "Las jóvenes de hoy"; "La soltera"; "Segones Jornades Catalanes de la Dona"; "El aborto, una cuestión aún pendiente" (2008: 76).

L'edició del número 4 de *Dones en Lluita*, la que incorporà la ressenya de *La mujer oculta* de Colette, va anar a càrrec d'un col·lectiu editor format per les següents professionals, escriptores, acadèmiques, periodistes i advocades feministes de renom: Maria José Aubet, Ángela Cadenas, Carmen Cuenca, Rosa Franquet, Joana Gallego, directora de la revista, M. Jesús Izquierdo, Yolanda Marco, Eulàlia Petit i Verena Stolcke. En la llista de col·laboradores, apareixen els noms de Mireia Bofill, Dolors Calvet, Cristina Garaizábal, Teresa Ferran, Marta Ackelsberg, Marta Marín, Mercè Balada, Sara Littenberg, Cecilia Martorell, Nuria Roig, Tània Fraylich, Montse, Fina Llorca i Mari Chordà. També hi col·laboraren els grups feministes Daia, Llibreria Dones, Grup Dones S. Feliu, Radio Venus.

El fet que *Dones en Lluita* destaqués el tractament del tema de l'amor romàntic de *La mujer oculta* suggereix que, a principis dels anys vuitanta, en un context propici per a les històries escrites per dones, protagonitzades per dones i que aborden temàtiques importants per a les dones, la ficció de Colette va trobar un encaix amb algunes preocupacions del moviment feminista català. Aquesta hipòtesi es veu refermada amb l'aparició d'un extracte traduït al català de la novel·la *La vagabonde*, de Colette, en el setmanari gironí *Presència* (1965-2018) el febrer de 1983.²⁵⁵ En el fragment seleccionat pel mitjà, l'autora al·ludeix a la maternitat com a un instrument emprat pels homes a fi de subordinar les dones.

En aquell moment, el debat sobre l'avortament rebia una gran atenció mediàtica a la premsa catalana (vegeu "Ni informació sobre anticoncepció a l'escola", 1983: 26; "Vilaseca: un tribut a la llibertat personal", 1983: 35, entre altres articles), després que el 2 de febrer de 1983, el consell de ministres de Felipe González aprovés un projecte de llei orgànica de reforma parcial i urgent del Codi Penal, en el qual s'incloïa, entre altres mesures, la despenalització de determinats supòsits d'avortament: el terapèutic, l'ètic i l'eugenèsic.²⁵⁶ El referit projecte de llei va ser la culminació d'un seguit de mobilitzacions massives organitzades pel moviment feminista de tot l'Estat, arran de

²⁵⁵ Se'n desconeix el traductor o traductora.

²⁵⁶ El Congrés dels Diputats aprovà la Llei de despenalització parcial de l'avortament el 6 d'octubre de 1983 amb la desaprovació dels sectors progressistes i feministes per autoritzar l'avortament en només tres supòsits i dels sectors conservadors, que van mobilitzar-se en contra (Ferré Baldrich, 2013: 296).

la imminent celebració, l'octubre de 1979, d'un judici en què es processaven onze dones del País Basc, detingudes el 8 de setembre de 1976, pel fet d'haver interromput embarassos voluntàriament.

A Barcelona es van promoure manifestacions i tancades. La Coordinadora Feminista de Barcelona va iniciar la recollida de signatures amb la declaració "Jo he avortat voluntàriament", que reuní 1.357 signatures en menys de 72 hores, principalment de Barcelona i Madrid (Ferré Baldrich, 2013: 290-191). El text del document demanava l'amnistia de totes les persones encausades per avortament, la llibertat sense fiança de les detingudes a Cerdanyola, i el canvi en la legislació que contemplés l'avortament lliure i gratuït. Van signar-lo actrius, cantants, advocades, escriptores, periodistes i polítiques feministes, com ara Regina Bayo, Maria del Mar Bonet, Núria Espert, Lidia Falcón, Anna Mercadé, Pilar Miró, Ana María Moix, Guillermina Motta, Margarita Obiols, Magda Oranich, Maria Antònia Oliver, Teresa Pàmies, Marta Pessarrodona, Núria Pompeia, Carme Riera, Montserrat Roig, Marina Rossell, Assumpció Sallés, Victòria Sau, Marina Subirats, Esther Tusquets, etc. (Nash, 2007: 223; Llinàs, 2008: 58; Ferré Baldrich, 2013: 291; Godayol, 2020b: 146).

La sentència judicial del procés de les inculpades de Bilbao s'ha considerat un èxit per a la lluita feminista perquè establí un precedent legal per a la defensa dels drets de les dones a decidir sobre el propi cos (Ferré Baldrich, 2013: 294). El 25 de març de 1982 el jutge encarregat del cas resolgué absoldre sis de les acusades en no estar provat que estiguessin embarassades en el moment en què se les acusava d'haver-se practicat un avortament; tampoc no es va condemnar les altres dones que sí que estaven embarassades, atès que es va considerar l'estat de carestia econòmica en què es trobaven quan van sotmetre's a un avortament. Per últim, el jutge encarregat del cas condemnà a presó una de les dones pel fet d'haver practicat avortaments. Nogensmenys, va atorgar-li un indult pel fet que havia passat molt de temps des que havia comès el delictes.

Contextualitzats els fets que van motivar el debat de l'avortament a l'opinió pública, retornem a la cita d'un fragment traduït de Colette en el setmanari *Presència*. Quatre dies després que el PSOE aprovés el projecte de llei, *Presència* va publicar un dossier sobre l'avortament que ocupa nou pàgines completes de l'edició. Aquest especial informatiu integra textos periodístics de caràcter divers, entre els quals, articles d'opinió, escrits informatius sobre procediments d'avortament i centres de planificació familiars i nou peces distribuïdes transversalment en diverses pàgines del

setmanari, que contenen les respostes de set polítics i dos representants de la institució eclesiàstica gironina a un qüestionari d'opinió que els demanava posicionar-se a favor o en contra de la despenalització parcial de l'avortament prevista pel projecte de llei.²⁵⁷

La cita traduïda al català de la novel·la *La vagabonde* —*La rodamon*—, de Colette, apareix en una peça encapçalada per una vinyeta que representa una dona embarassada dins d'una presó. La reproduïm tot seguit:

—Un nen! —exclama—. Un fill nostre! No hi havia pensat, Renée!
Què intel·ligent que és en Hamond! És una idea genial!
—Tu creus, estimat? Que egoista que ets! Tant t'és que em deformi,
que estigui lletja i que pateixi, eh?
—Deformada? Lletja? Que tonta és vostè, senyora! Estaràs magnífica,
el nano també i ens divertirem bàrbarament!
De cop deixa de riure i arrufa les seves ferotges celles sobre els seus
dolços ulls:
I així, almenys, ja no em podràs abandonar, ni córrer sola per les
muntanyes i els camins, eh? Estaràs atrapada! ("Avortar no és un
hobby, sinó una necessitat", 1983: 10)

La peça acompanya l'article "Avortar no és un hobby, sinó una necessitat" (1983: 10), en què un grup de dones expertes del camp del dret i la sanitat, les advocades Teresa Sesseres i Maria Rosa Pibernat, la metgessa Cristina Roura, i dues membres del Casal de la Dona de Girona citades només amb els noms de pila Rosa i Fina, revisen alguns dels arguments a favor i en contra de l'avortament. A banda del referit fragment de Colette, l'especial informatiu sobre l'avortament de *Presència* inclou, també en una peça il·lustrada, tres estrofes traduïdes al català del poema "Three women", que tanca el recull pòstum *Winter trees* (1971) de Sylvia Plath,²⁵⁸ anostrat de la versió anglesa de l'editorial Fa ber and fa ber (López, 1983: 22).

La vinculació de Colette amb el moviment feminista català a la premsa es va estendre més enllà de les referències a les seves obres a *Dones en Lluita* i *Presència*.

²⁵⁷ Els polítics, polítiques i eclesiàstics interrogats eren, Lluís Maria de Puig, parlamentari del PSC; Joan Botanch, parlamentari d'Aliança Popular (AP); Jaume Casademont, diputat de Convergència Democràtica de Catalunya (CDC); Josep Quintanas, representant del PSUC; Xavier Corominas, representant de Nacionalistes d'Esquerra; Amadeu Serch, representant del Partit Comunista de Catalunya (PCC); Concepció Ferrer, representant d'Unió Democràtica de Catalunya (UDC); Joan Carreras i Péra, Capellà de Maià i el mossèn, Andreu Soler Solei, teòleg del Bisbat.

²⁵⁸ Es tracta d'uns pocs versos atribuïts a la "tercera veu". No s'especifica la persona responsable de la reescriptura. En qualsevol cas, la versió no coincideix amb la que Montserrat Abelló preparà només dos anys després, el 1985, per Edicions del Mall, sota el títol, *Arbres d'hivern*.

Dues escriptores feministes destacades per la seva aportació a la recuperació d'obres de signe femení, Maria Aurèlia Capmany i Marta Pessarrodona, citaren Colette i l'agermanaren amb altres escriptores, autòctones i foranes, en diversos articles publicats al diari *Avui* a l'inici dels anys vuitanta.

En aquest sentit, Maria Aurèlia Capmany, autora de *La dona a Catalunya* (1966) entre altres assaigs feministes de referència, sobresurt, entre altres aspectes, pel fet d'haver estat mitjancera cultural i ideològica de Virginia Woolf i Simone de Beauvoir a Catalunya (Godayol, 2007a: 17). A la poeta, narradora, assagista, articulista i editora, Marta Pessarrodona, per la seva part, se li atribueix (Godayol, 2020b: 185-186) el mèrit d'haver traduït obres d'autores feministes foranes del segle XX, com ara Simone de Beauvoir, Françoise Sagan, Marguerite Duras, Susan Sontag, Gertrude Stein, Lucia Graves o Virginia Woolf. També girà al castellà, Doris Lessing, Sylvia Plath i Erica Jong.

El 25 de juliol de 1981, Pessarrodona dedicà a Colette un article de mitja pàgina al diari *Avui*, arran d'una reedició de *La vagabunda* publicada per l'editorial Argos Vergara. Després de descriure breument la trajectòria literària de l'autora i d'oferir un resum del llibre, Pessarrodona posà en relleu el valor actual de la seva obra que es manifestava sobretot en la visió que ofereix sobre la sexualitat de la dona i la maternitat:

Finalment, potser l'actualitat de Colette, com es podrà comprovar a *La vagabunda*, rau en la seva clara idea de la sexualitat de la dona, un tret que no fou palès en la novel·la dinovena conreada per dones. I no sols la sexualitat sinó també la visió d'un aspecte tan de dona com és la maternitat. Ella —com Stein i Woolf— analitza la maternitat, no com a experiència pròpia, sinó amb el distanciament i apropament, encara que sembli paradoxal, de ser dones; però analitzar i portar a la literatura la visió de la maternitat de les seves mares, és a dir, les relacions mare-filla, en el cas de Colette, suposaren l'excel·lent *Sido* (1930). (Pessarrodona, 1981: 24)

Al costat d'això, l'escriptora denuncià que "no hi ha a l'abast en versió catalana ni una de les setanta obres de Colette" (Pessarrodona, 1981: 24) i afegí el següent: "a desgrat del fet que és una de les autores més estimades de Maria Aurèlia Capmany, que —a part de molts altres mèrits— és una bona traductora del francès" (Pessarrodona, 1981: 24). Capmany mai no traduí Colette. Amb tot, se'n confessà

admiradora en una entrevista concedida a Montserrat Roig i publicada a l'*Avui* el 2 d'agost de 1991. Citem les paraules de l'escriptora:

Bé, jo sóc [sic] molt lectora i puc llegir qualsevol cosa, m'agraden molt moltes novel·les. Ara, n'hi ha unes quantes que llegiria sempre i et podria dir les que torno a llegir: *La Cartoixa de Parma*, de Stendhal; la *Pilar Prim*, de Narcís Oller; *Los Pazos de Ulloa*, de la Pardo Bazán. Novel·les de Thomas Mann, de la Colette, que m'agrada molt. Sóc [sic] capaç de tornar-me a llegir de cap i de nou tota la Virginia Woolf. A qualsevol hora, a qualsevol moment, en qualsevol situació puc llegir. (Capmany, 1991: 40)

Capmany tingué Colette present quan parlava sobre altres creadores. Són ben il·lustratives, en aquest sentit, les referències a l'autora que consten en tres articles publicats al diari *Avui*, a començaments dels anys vuitanta, i dedicats a les escriptores Anaïs Nin, Rosa Leveroni i Antònia Vicens. La primera aparegué en una ressenya de la traducció en català *Afrodisíac* d'Anaïs Nin que va anar a cura de Jordi Arbonès. Capmany tanca el text amb la següent frase: "La gran Colette va dir ja fa temps amb lucidesa i ironia: Els plaers mal anomenats sensibles... Indicava que Eros només desplega tots els seus dons a la intel·ligència" (Capmany, 1980: 24). I encara, en reproduí la mateixa cita en un article d'homenatge a la poeta Rosa Leveroni, publicat arran de la seva mort:

El to poètic que posseïa anava acompanyat d'una subtil intel·ligència, que li permetia saber que la meravellosa 'edat d'or' on ella volia viure, tan arran dels plaers mal anomenats 'sensibles', com diria una altra dona extraordinària, l'extraordinària Colette, sabia, dic, que tot allò que ella volia, desitjava, estimava no esqueïa a la macedònica societat barcelonina. (Capmany, 1985: 25)

També, en una ressenya a la novel·la *La Santa*, d'Antònia Vicens, publicada el 17 d'agost de 1980, Capmany vinculà Colette amb l'escriptora catalana:

Potser per la presència d'aquest somriure lúcid, pinçat d'ironia que marca els personatges femenins de l'autora, em recorda una meravellosa escriptora, que ha explicat com ningú el pas de la noia a la dona, mai prou innocent per a ser simplement un infant, mai prou madura per a ser plenament una adulta, em refereixo a la màgica Colette i a les seves creacions, entre les quals les extraordinàries Claudines. (Capmany, 1980: 18)

Significativament, tant Capmany com Pessarrodona s'esmerçaren, en els anys vuitanta, a vincular Colette amb una genealogia d'escriptores nadiues i foranes que tractaven les preocupacions de moltes dones, un gest per mitjà del qual la recuperaren i la resquitaren de l'aïllament al qual es veia sotmesa pel fet de ser una de les poques excepcions dins del cànon.

4.3 'ELS ANIMALS I LA TORTUGA' (1984): UN CONTE PER AL PÚBLIC INFANTIL

4.3.1 'Les bêtes et la tortue' (1916), l'obra

LA GATA NEGRA, fent un salt cap endarrera [*sic*]: Aaaah! Què veig?
Horror!! Màgia!! El cap se me'n va!! La vista se m'ennuola!! Tot és
parany al meu voltant, tot és amenaça i presagi funest!...

Colette (1984b: 15)

L'any 1984 l'editorial Argos Vergara recuperà el text "Les bêtes et la tortue", de Colette, per mitjà de la publicació del conte infantil traduït *Els animals i la tortuga*. "Les bêtes et la tortue" és l'últim diàleg inclòs en el recull *Douze dialogues de bêtes*, publicat per l'editorial Mercure de France l'any 1930. Aquest nou bestiar de l'autora francesa recuperà tots els textos breus aplegats en els *Sept dialogues de bêtes* al primer lustre del segle XX i hi afegí cinc nous diàlegs titulats "Music-hall", "Toby-chien parle", "La chienne", "Celle qui en revient" i "Les bêtes et la tortue".

Concretament, el diàleg "Les bêtes et la tortue" narra amb un humor innocent, l'escàndol que desferma l'aparició sobtada d'una tortuga en una reunió de dues gates i dues gosses domèstiques. En confondre la tortuga amb una serp, les mascotes fugen espordides, tret d'una de les gosses, que sotja l'animal i espera, segons explica més tard, "que surti de la seva caseta". Per mitjà del conte "Les bêtes et la tortue" Colette posa en relleu novament la personalitat diversa dels animals domèstics, així com les seves percepcions, el seu comportament i el seu pensament reflexiu.

4.3.2 Argos Vergara, l'editorial

Argos Vergara, l'editorial responsable de la publicació del conte *Els animals i la tortuga*, naixé a mitjan anys setanta, després que la Librería Editorial Argos adquirís

l'Editorial Vergara. El primer segell debutà a principis dels anys quaranta amb la publicació d'unes poques obres literàries en castellà d'autors autòctons de primera línia com Josep Pla — *Las ciudades del mar*, 1942— i Carles Soldevila —*El París que yo he visto*, 1942—, però també traduccions al castellà d'autors europeus guardonats i llibres d'artistes contemporanis en edicions acurades i sovint il·lustrades, i enquadernades en tapa dura.²⁵⁹ Per bé que arrencà amb molta empenta, a mitjan anys quaranta patí una davallada fins que l'any 1958, el periodista Ignasi Agustí, se'n féu càrrec de la direcció en abandonar l'editorial Destino.

Talment com Argos, l'Editorial Vergara es fundà en el primer franquisme, entre 1949 i 1950. S'inclinà, inicialment, per una estratègia de diversificació de la producció editorial. Publicà obres enciclopèdiques i diccionaris destinats a la venda a terminis, llibres testimonials i documentals, llibres infantils i juvenils, i narrativa, majoritàriament traduïda al castellà, a la qual va consagrar col·leccions força nodrides en la dècada dels anys seixanta. Tan bon punt la censura franquista enretirà el veto a l'edició en català, Vergara posà en circulació títols d'autores i autors prestigiosos de la literatura internacional traduïts al català, a l'empara de la col·lecció literària "Isard" (1962-1971). Dirigida pel poeta i traductor Josep M. Boix i Selva, "Isard" ha transcendit en la història de l'edició catalana pel fet d'haver esdevingut "la primera col·lecció estable, i amb plantejaments estrictament comercials, de traduccions de la novel·lística del moment" (Bacardí, 2012a: 53), per bé que també difongué altres gèneres com l'assaig o la biografia.

La seva singularitat també fou definida per la visibilitat que va atorgar als traductors i traductores dels llibres. La col·lecció "Isard" va adoptar la pràctica, aleshores excepcional, d'incloure notes biogràfiques sobre l'autor o autora de la versió del llibre a la contracoberta, així com prefacs i epílegs signats per les persones que traduïen els llibres (Bacardí, 2012a: 53). Val a dir que les versions van confiar-se a escriptors i traductors catalans de la categoria de Carles Soldevila, Pere Calders, Joan Oliver, Joan Sales, Miquel Arimany, Ramon Folch i Camarás i Núria Folch.

D'ençà de l'inici de la seva activitat l'any 1975, Argos Vergara es mantingué fidel a l'estratègia de diversificació de l'Editorial Vergara. Edità grans obres, literatura

²⁵⁹ Vegeu: Josep Mengual (17 de juny de 2016) "Los inicios de la Librería Editorial Argos". *Negritas y cursivas. Libros e historia editorial*. (En línia): <https://negritasy cursivas.wordpress.com/2016/06/17/los-inicios-de-la-libreria-editorial-argos/> (Consulta: 17/12/2020).

infantil i juvenil, reportatge, crònica periodística, i narrativa contemporània majoritàriament traduïda al castellà. La qualitat de la seva producció va situar-la entre els segells més importants dins el mercat nacional, tant pel que fa a la venda domiciliària com a la venda a través de llibreries i quioscs.

Argos Vergara atorgà a Colette una presència molt destacada en una de les col·leccions més exitoses de narrativa contemporània: "Libros DB". Consagrada a escriptors i escriptores clàssiques de primera línia, la col·lecció emparà, entre 1979 i 1983, obres traduïdes al castellà de James Joyce, Boris Pasternak, William Faulkner, Vladimir Nabokov, André Malraux, Alberto Moravia, Doris Lessing, Truman Capote, Günter Grass o Françoise Sagan, entre altres autors i autores. En només dos anys, entre 1981 i 1982, Argos Vergara publicà a "Libros DB" sis obres de narrativa de Colette: *La Vagabunda* (1981), *El reverso del music-hall* (1982), *El obstáculo* (1982), *Lo puro y lo impuro* (1982), *Al rayar el día* (1982) i *La Segunda* (1982).

Totes sis eren reedicions de les versions en castellà que E. Piñas preparà anys enrere per a les *Obras Completas* (1963-1968) de Plaza & Janés. *La vagabunda*, la primera, narra la història d'emancipació personal d'una artista de music-hall que escull la solteria davant de la seguretat que li brinda la seva relació amb un home. La traducció de *La vagabunda* publicada per Argos Vergara posa en relleu la figura de l'escriptora com a actriu de music-hall i com a escriptora consagrada. La coberta inclou una fotografia en blanc i negre de l'autora en el music-hall. Datada del 1912 segons els crèdits editorials, la imatge mostra una jove Colette, asseguda sobre una superfície, amb una postura majestàtica i vestida amb una disfressa d'egípcia que deixa a la vista bona part del tors, les cames i els peus de l'autora. La imatge de la coberta es complementa amb una altra fotografia que ocupa sencera la contraportada. Aquest retrat mostra l'autora en edat avançada, escrivint en el seu escriptori i acompanyada d'un gat.

La reedició de *La Vagabunda* d'Argos Vergara va tenir repercussió a la premsa. Recordem que Marta Pessarrodona li dedicà una ressenya al diari *Avui* el 25 de juliol de 1981. L'autora i poeta feminista se centrà, principalment, en la biografia de l'escriptora. Però, a banda d'això, Pessarrodona remarcà el caràcter pioner de Colette com a narradora de temàtiques abordades pels feminismes del moment com la sexualitat de les dones i la maternitat.

Segurament, l'edició de *La vagabunda* fou econòmicament rendible per a Argos Vergara, atès que, només un any després, el segell publicà cinc obres més de Colette,

a l'empara de la col·lecció "Libros DB". Aquesta vegada el segell imprimí cadascun dels llibres amb dues enquadernacions diferents: una en rústica i l'altra amb tapa dura folrada de pell sintètica. Tots els llibres duen portades curiosament il·lustrades per l'artista figurativa israeliana, Lia Kaufman, una característica que els convertia en objectes col·leccionables. Les cinc il·lustracions diferents que elaborà l'artista representen les dones que protagonitzen cadascuna de les obres, sobre un fons auster i molt difuminat. El nom de l'autora i el títol de l'obra encapçalen les il·lustracions, que ocupen dos terços de les portades i, més amunt, apareix el nom de la col·lecció.

La publicació de *La vagabunda* possiblement va estar motivada per la presència de Mario Lacruz (1929-2000), l'anterior director literari de Plaza & Janés i responsable de la fusió dels catàlegs de Josep Janés i Germán Plaza, a Argos Vergara. Lacruz va posar-se al capdavant de la direcció editorial d'Argos Vergara des de 1975 fins a l'any 1981. La labor que havia desenvolupat prèviament per a Plaza & Janés l'ha situat entre els editors més destacats de la segona meitat del segle XX. Se l'ha considerat "el responsable de les més exitoses novel·les estrangeres" (Comas, 2004: 93), i també se n'ha destacat l'estratègia de vetllar pel valor comercial dels seus projectes, sense descuidar-ne el cultural (Bach, 2000: 48). Va fer alguna incursió en l'àmbit de la creació. Sobresurt la publicació de tres novel·les que es reeditaren en diverses ocasions: *El inocente* (1953), *La tarde* (1955) i *El ayudante del verdugo* (1971). Pòstumament van publicar-se algunes obres inèdites, entre les quals, *Gaudí, una novela* (2004), *Intemperancia* (2005) i *Concierto para disparo y orquesta* (2005).

Amb tot, Lacruz ha transcendit a la història de l'edició per la seva dilatada carrera com a director literari, primer, de l'editorial Plaza & Janés, després d'Argos Vergara, entre 1975 i 1981, i finalment a Seix Barral, des de 1983, fins a la seva jubilació als seixanta-vuit anys. Entre altres aspectes, se li atribueix el mèrit d'haver editat uns 5.000 llibres al llarg de la seva carrera literària i el d'haver introduït al mercat editorial de l'Estat llibres de gran volada, com ara *El perfum* de Patrick Suskind i *Vés on et porti el cor* de Susanna Tamaro, així com d'haver publicat èxits en castellà, com ara *La verdad del caso Savolta* d'Eduardo Mendoza i *Beatus ille* d'Antonio Muñoz Molina ("L'editor Mario Lacruz mor", 2000: 38).

Desconeixem si Lacruz va estar implicat en l'edició de les traduccions de Colette, signades per E. Piñas que Plaza & Janés tragué al mercat en els anys seixanta i a principis dels setanta. Pel que fa a aquesta qüestió, Max Lacruz, fill de l'editor, afirma

que Mario Lacruz mai va fer cap comentari sobre l'autora.²⁶⁰ Tanmateix, atès que l'editor va nodrir totes les col·leccions del segell al llarg dels anys que va ser-ne director literari, havia de conèixer l'autora i la rendibilitat que les seves traduccions havien tingut en el mercat literari. Per tant, és plausible establir una relació entre la labor de Lacruz a Argos Vergara i la reedició de *La Vagabunda* l'any 1981.

A banda dels llibres esmentats de Colette, publicats a "Libros DB", Argos Vergara donà cabuda a algunes obres rellevants d'autores feministes de primera línia en col·leccions com "Alternativa", que emparà les traduccions al castellà d'*El tiempo de cerezas* (1982) i *Ramona, adiós* (1982) de Montserrat Roig, versions d'Enrique Sordo i Joaquim Sempere, i la novel·la *Mujeres* (1981) de l'escriptora feminista radical estatunidenca Marilyn French, en versió d'Iris Menéndez. *Mujeres* va tenir una bona recepció en l'activisme feminista. Segons els testimonis de Conxa Llinàs (2008: 115) i Marta Pessarrodona (2009: 24), el llibre va presentar-se al bar feminista laSal. Després va ser llegit en els grups d'autoconsciència organitzats per feministes catalanes conjuntament amb altres clàssics del feminisme occidental (Llinàs, 2008: 39). A pesar de l'exitosa trajectòria d'Argos Vergara, la seva activitat s'estroncà l'agost de 1994, any en què demanà suspensió de pagaments.

El conte infantil *Els animals i la tortuga* de Colette sortí a la llum deu anys abans de la fallida d'Argos Vergara, quan el segell estava en mans del Banc de Madrid. Va ser el vint-i-cinquè número d'una sèrie de contes editats en una de les col·leccions destinades al públic infantil, d'entre sis i deu anys: "El drac vermell" (1982-1984). Els gairebé quaranta llibres emparats per la col·lecció són de petit format, profusos en il·lustracions i eren assequibles a totes les butxaques —es venien a un preu de cent vuitanta pessetes—, un fet que va fer possible la seva distribució en quioscs i papereries, a banda de les llibreries. Així mateix, els contes es caracteritzaren pel fet que s'editaven simultàniament en català —"El drac vermell"—, en castellà —"El dragón rojo"—, en basc —"Herensuge gorria"— i en gallec —"O dragón bermello".

Segons un article publicat per Núria Ventura (1982: 30) en el diari *Avui* l'any 1982 amb motiu de la presentació de la col·lecció, aquest exercici de normalització lingüística dut a terme per "El drac vermell" convertia la col·lecció en una iniciativa pionera. A més, com que la majoria dels contes eren traduccions del català a les altres

²⁶⁰ Correu electrònic de Max Lacruz a Keren Manzano, 24 de febrer de 2021.

llengües, la col·lecció invertí, singularment, l'asimetria preponderant de la relació entre el català i el castellà (Marco, 2017: 246).

"El drac vermell" es va inaugurar amb el conte *Gegant més alt* (1982) de Josep M. Rius —àlies *Joma*—, escrit originalment en català. El succeïren altres contes signats per autors catalans de primer ordre, com ara Josep Vallverdú —*Marta i Miquel*, 1982—, Pere Calders —*Els nens voladors*, 1984— o Joaquim Ruyra —*Una tarda per mar*, 1984—; autores i autors de literatura infantil i juvenil com és el cas de Mercè Company —*La ciutat de les estrelles*, 1983— o Mercè Canela —*Globus de lluna plena*, 1983—, i altres autores i autors que compaginaven l'escriptura amb la il·lustració, com ara la creadora de *Les tres bessones*, Roser Capdevila, —*Una història de botons*, 1983— o Enric Larreula, —*El cérvol que va anar a buscar la primavera*, 1984—. Altrament, "El drac vermell" va emparar alguns contes escrits originalment en espanyol americà i espanyol peninsular, com ara Cristina Fernández Cubas —*El vendedor de sombras* (1982)— o Ricardo Alcántara —*Güenkel* (1982), *Kunka-ta* (1983), *Hil-lady* (1984) —.

A més dels contes citats, "El drac vermell" va incloure dues adaptacions i quatre traduccions d'autors i autores foranes, l'última de les quals va ser precisament *Els animals i la tortuga* de Colette, en versió de Miquel Martines. Prèviament, la col·lecció havia emparat les següents traduccions: *Allò que el vent ens conta de Waldemar Daae* (1983) de Hans Christian Andersen, traducció al català de Miquel Martines; *La Lluna: Conte dels germans Jacob (1785-1863) i Wilhelm (1786-1859) Grimm, pertanyent al recull Kinder und Hausmärchen (Contes d'infants i de la llar) (1812-1814)* (1983), versió de Francesc A. de Sales, i *La Reina dels peixos* (1983) de Gérard de Nerval, versió de Miquel Martines.

Com tots els altres contes de l'editorial, *Els animals i la tortuga* (1984) va publicar-se simultàniament en les quatre llengües de l'Estat. En basc va titular-se *Abereak eta dortoga*, traducció de Ramón Etxezarreta, en gallec, *Os Animais e a tartaruga*, versió de Xavier Costa Clavell, i en castellà, *Los Animales y la tortuga*, versió d'Helena Rosa Trias, l'autora de les il·lustracions de totes quatre edicions.

Desconeixem qui va estar al darrere de la iniciativa. Tanmateix, en aquesta ocasió Màrio Lacruz no podia haver estat el responsable, atès que havia abandonat la direcció literària del segell tres anys abans. No hem pogut identificar la persona que el

substituí. Segons Max Lacruz, un dels gestors del Banc de Madrid, el nom del qual no recorda, assumí la direcció literària d'Argos Vergara en plegar el seu pare.²⁶¹

Pel que fa a la recepció d'*Els animals i la tortuga* a la premsa, no n'hem trobat ni ressenyes ni publicitat, per bé que el diari *Avui* va publicar articles breus dedicats a alguns dels contes d'"El Drac Vermell". Val a dir, però, que a excepció de l'adaptació de *Macbeth* (1985) signada per Giménez Frontín, el periòdic va ressenyar solament els originals en català, *El gegant més alt juga a pilota* (1984), de Joma, i *Secrets de ventalls* (1985), de Joan Manel Gisbert (Vázquez, 1984: 50, 1985a: 50, 1985b: 50).

4.3.3 Miquel Martines, el traductor

No ens consta que hi hagi estudis sobre Miquel Martines i Castanyer (1914-2009), traductor del conte *Els animals i la tortuga*. Amb tot, el *Diccionari de la traducció catalana* (2011) conté una entrada amb el seu nom. Segons Aida Macías i Roqueta (2011: 323-324), l'autora del text, Miquel Martines va ser un escriptor, corrector i mestre de català, nascut a Rubí. Assumí la tasca de redactor en cap del setmanari barceloní *Clarisme* (1933-1934) i col·laborà amb revistes de l'exili com *La nostra Revista* i *La Nova Revista* de Mèxic.

Abans d'iniciar la seva prolífica labor com a traductor, principalment de narrativa infantil i juvenil, es lliurà a la narrativa de creació pròpia amb el conte novel·lat *Intranscendent* (1957) i el conte infantil *El grill, la cuca de llum i el dragó* (1958). Convertí la traducció en guanyapà en els anys vuitanta. Acostà del francès i el castellà, —ocasionalment com a llengües interposades, com en el cas dels contes de Hans Christian Andersen—, vuit contes clàssics i contemporanis infantils de la col·lecció "El Drac vermell": *Allò que el vent ens conta de Waldemar Daae* (1983) de Hans Christian Andersen; *Kunka-ta* (1983), *Hil-lady* (1984) i *La Girafa i el mar* (1984) de Ricardo Alcántara; *El globus* (1984) de J. J. Guillén; *El Vol d'Agnès* (1984) de María de la Luz Uribe; *Josefina, la gallina* (1984) de Marta Cardozo, i *La reina dels peixos* (1984) de Gérard de Nerval. Per a la col·lecció de contes "Els llibres de la gata", impulsada pel mateix segell editorial, traduí també *Però-però* (1984) de María de la Luz Uribe.

Entre 1986 i 1989, girà, de l'anglès al català, més d'una vintena de clàssics contemporanis de la literatura juvenil per a l'editorial Joventut, la majoria de les quals

²⁶¹ Correu electrònic de Max Lacruz a Keren Manzano, 24 de febrer de 2021.

pertanyen als èxits comercials d'Els Cinc i els Set Secrets de l'autora britànica Enid Blyton.²⁶² A banda dels llibres referits, anostrà, per al mateix segell, els autors clàssics Jules Verne —*Un capità de quinze anys*, 1986— i els germans Grimm: *Blancaneu i Rojaflor* (1986), *El príncep granota* (1986), *Mare neu* (1986) i *Rumpelstiskin* (1986).

La quantitat substancial de llibres que Martines portà al català per a "El Drac Vermell" suggereix que, probablement, la versió del conte de Colette va ser un encàrrec del segell editorial.

4.4 LA DONA AMAGADA (1985): L'ÚLTIM LLIBRE TRADUÏT AL CATALÀ

4.4.1 *La femme cachée* (1924), l'obra

Ara estava ben segur que Irène no coneixia l'adolescent, ebri de ball, que besava, ni tampoc l'hèrcules; estava segur que no esperava ni buscava ningú i que, abandonant com un raïm sense suc els llavis que tenia sota els seus, se n'aniria de seguida, vagarejaria un xic més, acolliria algun altre passavolant, l'oblidaria, assaboriria només, fins a l'hora de sentir-se cansada i de tornar a casa seva, el monstuós plaer d'ésser sola, lliure, verídica en la seva brutalitat nadiua, d'ésser la desconeguda, per sempre més solitària i sense vergonya, que una petita màscara i un vestit hermètic tornaven a la seva irremeiable solitud i a la seva deshonestia innocència.

Colette (1985a: 19)

La femme cachée és un recull de vint-i-dos relats breus publicats, originalment, per entregues, a la secció "Les Mille et un Matins" del diari *Le Matin* l'any 1922, i editats en forma de llibre l'any 1924, per l'editorial Flammarion. Colette els escrigué quan redactava cròniques de processos judicials destacats per al rotatiu, com ara el procés de l'assassí en sèrie, Henri Désiré Landru, jutjat i sentenciat culpable l'any 1921, per l'assassinat de deu dones i un home. L'acostament de l'autora a realitats escabroses impregna els textos de *La femme cachée* fins al punt que s'han considerat narracions de gènere negre (Muñoz Zielinski, 1993: 52), "idilios negros" (Thurman, 2000 [2006]:

²⁶² Per a una bibliografia completa de l'obra traduïda de Miquel Martines, vegeu: Aida Macías i Roqueta (2011) "Martines i Castanyer, Miquel". Dins: Bacardí, Montserrat i Godayol, Pilar (dir.) *Diccionari de la traducció catalana*. Vic: Eumo Editorial, p. 323-324.

453), i "prose poems [...] on the borderline of the thriller" (Kristeva, 2004: 104). La biògrafa Judith Thurman, fins i tot, compara els relats de *La femme cachée* amb l'obra de Maupassant (2000 [2006]: 453).

Colette fa aflorar en cadascun dels relats les forces obscures i ocultes que habiten en el cor de les persones. Talment va observar-ho el crític francès Raymond Clauzel, el qual va interpretar, en una ressenya publicada el 26 d'octubre de 1924, que darrere de les històries de *La femme cachée* hi havia la intenció de posar en relleu "l'hémisphère moral ordinairement invisible de la femme... et de l'homme également". En paraules del crític:

Mme Colette observe surtout, dans cette dualité protéiforme, les mouvements de la bête curieuse et dangereuse. Elle fait apparaître le moi clandestin de ses personnages, celui que l'on cache, rarement avoué, parce qu'on le désavoue ordinairement, au nom des sentiments et principes qui gouvernent l'existence habituelle, à moins que ce ne soit par crainte des conséquences, ou par simple respect humain. (a Michineau, 2007: 272)

L'alliberament de la referida bèstia, curiosa i perillosa, que habita en els personatges de *La femme cachée* és presentada com una forma de realització personal en el relat que obre el llibre. El personatge d'Irène, —la "femme cachée"—, s'entrega a l'autoerotisme en un ball de màscares, oculta amb una disfressa, i s'allibera transitòriament del jou que li impedeix realitzar-se. Ignora que el seu marit també ha assistit a l'esdeveniment i que l'observa furtivament mentre es desplega amb una llibertat impròpia d'ella. Talment, les altres històries del llibre aprofundeixen en les temàtiques del desig, la infidelitat, les relacions matrimonials, la gelosia, la violència o l'abandonament. Els i les protagonistes descobreixen facetes colpidores d'ells mateixos o d'altres personatges.

Els plantejaments són ben diversos. A "L'autre femme" una dona casada enveja la llibertat de l'exesposa soltera del seu marit, que gaudeix en soledat d'una cigarreta, indiferent al seu entorn, en un restaurant. A "Le juge" un majordom infal·lible perd els estreps quan veu, per primera vegada, l'enorme front pàl·lid i nu de la rica aristòcrata a qui serveix, després que aquesta hagi estrenat un nou pentinat. D'una manera similar, a "La main" una dona noucasada se sorprèn en percebre l'aspecte monstruós de la mà del seu marit, anteriorment ignorat. A "Le renard" dos homes bondadosos que conversen amistosament en un parc se senten assaltats per l'impuls d'assassinar-se mútuament. A "Le cambrioleur" un lladregot que entra a robar a la

casa d'una senyora gran respon amb heroïcitat i cortesia davant del flirteig de la dama, que l'enxampa i n'interpreta l'entrada furtiva com un gest romàntic.

Altres relats són significativament perversos. És el cas de "L'impasse", protagonitzat per un home permanentment posseït pel temor de ser abandonat per la seva amant i que solament troba la pau quan s'assabenta que ella és morta, o "Le portrait", versat sobre un artista que interromp el seu suïcidi per pintar àvidament un paisatge, motivat per la inspiració que li arriba amb la imminència de la seva mort. Julia Kristeva afirma que *La dona amagada* acredita les possibilitats de Colette com a narradora de thriller, un gènere en el qual hauria pogut excel·lir de no ser perquè "pleasure and sexuality interest her more than the melancholic desolation that guides the pen of her English and North American sisters" (Kristeva, 2004: 104). Amb tot, *La dona amagada* no ha rebut, des de l'acadèmia, l'atenció que han tingut altres obres més populars de l'autora. Les biògrafes de Colette, per la seva banda, tampoc no dediquen una atenció substancial al llibre ni proporcionen indicis sobre la seva recepció, tret de Maria Teresa Muñoz Zielinski, la qual afirma que l'obra va ser un èxit literari a França (1993: 52).

Les úniques traduccions íntegres de *La femme cachée* a Catalunya de què tenim constància són la versió castellana d'E. Piñas, publicada en el tercer volum de les *Obras Completas* (1965) de Colette, i la catalana, signada per Maria-Mercè Marçal, l'any 1985. El 1971, l'editorial anglesa independent Peter Owen Publishers va publicar selecció de dinou relats de l'obra, traduïts a l'anglès, sota el títol *The Other Woman*. El llibre afegí als textos de *La femme cachée*, un relat inclòs en el recull *Paisages et portraits* (1958) de l'autora, publicat pòstumament. Margaret Crosland, l'autora britànica de dues biografies de Colette,²⁶³ en signava la traducció i una introducció.

Crosland va ser autora d'altres biografies dedicades a figures rellevants de la cultura francesa, com ara Simone de Beauvoir —*Simone de Beauvoir: the woman and her work*, 1992—, Edith Piaf —*Piaf*, 1985—, o Madame Pompadour —*Madame de Pompadour: sex, culture and power*, 2000—. A banda de Colette, va girar a l'anglès altres autors clàssics del francès i de l'italià, com ara Émile Zola, Jean Cocteau, Edmond de Goncourt, Marquès de Sade, i un estendard del feminisme com és Monique Wittig, traduïda a quatre mans amb David Le Vay.

²⁶³ Les biografies es publicaren amb els títols *Madame Colette: a provincial in Paris* (1953) i *Colette – the difficulty of loving: a biography* (1973).

The Other Woman va reeditar-se en el marc d'iniciatives feministes, tant als Estats Units com a Anglaterra. L'edició estatunidenca va anar a càrrec del segell novaiorquès, New American Library, el qual titulà la reedició *The Other Woman: A Short Novel and Stories* (1975), i la inclogué en la col·lecció "A Signet Classic". L'escriptora feminista Erica Jong va signar-ne el prefaci. Jong havia esdevingut una figura capdavantera de l'alliberament sexual femení en la segona onada feminista, després d'haver publicat la novel·la *Fear of Flying* (1973), protagonitzada per una autora de poesia eròtica que persegueix les seves fantasies sexuals fora del matrimoni. En els anys setanta, Colette va convertir-se en una de les seves autores predilectes. A banda de prologar-ne el referit títol, va retre homenatge a l'autora en publicacions comercials feministes com *Ms. Magazine*, i va advocar perquè es reedités la seva obra a l'anglès, un material que, a parer seu, era aprofitable per als Estudis de Gènere o, simplement, "for women who are hungry for the work of women" (a Antonioli, 2011: 97).

La reedició britànica de *The Other Woman* va arribar l'any 1993 a iniciativa de l'editorial feminista anglesa Virago. Virago va ser un dels segells editors feministes més destacats de Gran Bretanya de principis dels setanta i l'únic que resta actiu avui dia (Riley, 2014: 235). La fundadora, Carmen Callil, va engegar-lo l'any 1973 amb el concenciment que un segell editorial podia representar "a vital tool in the fight for change" (Riley, 2014: 238). Com s'ha explicat anteriorment, Virago va participar en la IV Fira Internacional del Llibre Feminista a les Drassanes de Barcelona l'any 1990 (Godayol, 2020b: 170). La representant de l'editorial va intervenir a la taula "Llibres infantils i juvenils. Transmissió de valors i models", amb la presentació de la col·lecció no androcèntrica, "Upstarts", dirigida a noies adolescents i nascuda el 1987.

4.4.2 Edicions del Mall, l'editorial

La dona amagada va publicar-se l'any 1985, a la col·lecció "Sèrie Oberta" d'Edicions del Mall, coincidint amb la celebració del desè aniversari de l'editorial. El segell és considerat, a hores d'ara, "la plataforma central de la renovació poètica dels anys setanta i vuitanta" (Julià, 2017: 105) a Catalunya, i una editorial destacada pel fet d'haver posat en circulació "una mostra representativa de la millor literatura contemporània, en especial del segle XX" (Llanas, 2007b: 175) en llengua catalana. Va néixer l'any 1973, arran de la creació de la col·lecció de poesia "Llibres del Mall"

en l'editorial Curial Edicions Catalanes. Els impulsors i impulsores del projecte van ser un grup de joves poetes i estudiants universitaris de la Universitat de Barcelona i de la Universitat Autònoma de Barcelona, interessats en les avantguardes literàries europees, i amb una gran presència en el teixit cultural català, per mitjà d'articles, lectures i l'obtenció d'alguns dels guardons literaris de poesia més importants a Catalunya (Julià, 2017: 76-77; 93).

Crítics amb l'allunyament que la universitat tenia respecte als autors vius i la literatura contemporània, i encoratjats per les possibilitats de renovació del panorama literari català que brindaven els nous temps, crearen la col·lecció amb tres fites: experimentar amb noves formes d'expressió literària, incorporar a les lletres catalanes obres d'autors i autores foranes que poguessin contribuir a renovar la llengua i la literatura i, finalment, representar els diferents territoris catalans (Sala-Sanahuja, 2017: 25). Inicialment el grup va estar encapçalat per Ramon Pinyol Balasch, Xavier Bru de Sala, Gemma d'Armengol i Maria-Mercè Marçal, la traductora de *La dona amagada* (1985), tot i que també formarien part del nucli dur del grup, Miquel Desclot i Jaume Medina. Posteriorment s'hi incorporarien, progressivament, altres poetes de la mateixa generació, com ara Miquel Desclot o Joaquim Sala-Sanahuja.

La col·lecció "Llibres del Mall" va engegar amb el mecenatge inicial d'Antoni Tàpies, Joan Miró i Joan Obiols i Vié, psiquiatre de Salvador Dalí. Els primers títols editats van reculls signats pels mateixos poetes del grup: *Rovell de mala plata* (1973), de Ramon Pinyol, *Les elegies del Marrec* (1973), de Xavier Bru de Sala, *Delta* (1973), de Miquel de Palol i *Siboc* (1973), d'Antoni Tàpies-Barba. Més endavant, editaren poemaris de poetes catalans no vinculats directament amb el grup. En consignem alguns dels més destacats: *Fruïta d'argila*, (1974) d'Antoni Munné; *De fer i desfer sendes de Putxinel·li* (1974) de Juan Baixes Arias; *De remes i hores* (1974) de Josep-Ramon Bach, *Aliorna* (1974) de Josep Albertí, *Nocturn per a acordió* (1975) de Joan Salvat-Papasseit, *Obra poètica* (1975) de Carles Sindreu o *Accions musicals* (1975) de Joan Brossa. Segons Lluïsa Julià, els primers volums de l'*Obra poètica* (1973-1985) de Miquel Martí i Pol serien "un dels èxits de l'editorial i el llançament definitiu del poeta en la poesia contemporània" (Julià, 2017: 106).

L'any 1975 el grup donà continuïtat a la col·lecció "Llibres del Mall" en l'editorial Edicions del Mall, recentment fundat. En aquesta nova etapa, editaren copiosos títols de poetes catalans i catalanes vives, com ara Miquel Martí i Pol — *Crònica de demà*, 1977, *Estimada Marta*, 1978, *L'àmbit de tots els àmbits*, 1981—,

Joan Brossa —*Sextines 76*, 1977—; Maria-Mercè Marçal —*Bruixa de dol* (1979), *Saloberta* (1982) i *La germana, l'estrangera* (1985) —; Fina Cardona —*Pessigolles de palmera*, 1981—; Mireia Mur —*A despit del rei*, 1982—, Miquel Descot —*Juvenilia*, 1983—, Josep Vallverdú —*Proses de ponent*, 1986—, i Feliu Formosa —*Semblança*, 1986—, entre altres autors i autores.

Però també hi publicarien alguns reculls de poesia traduïda d'autors clàssics estrangers, sovint per iniciativa dels mateixos traductors i traductores del segell (Sala-Sanahuja, 2017: 28). El torsimany i col·laborador de l'editorial, Joaquim Sala-Sanahuja, posa en relleu la contribució de Xavier Benguerel en aquesta tasca. Benguerel va anostrear per a "Llibres del Mall" *El corb i altres poemes* (1982) d'Edgar Allan Poe; *Faules* (1984) de La Fontaine i *Les flors del mal* (1985) de Charles Baudelaire. També va anostrear *Narcís* (1986) de Paul Valéry, per a la col·lecció "Poesia del segle XX". Altres versions destacades de la col·lecció van ser *Els sonets a Orfeu* (1979) de Rainer Maria Rilke, en versió d'Alfred Badia; una edició bilingüe de *Les noves del cel i l'infern* (1981) de William Blake, en versió de Segimon Serrallonga, i *Estances* (1985) d'Omar Khayyam, en versió de Ramon Vives Pastor. Segons les observacions de Sala-Sanahuja, malgrat el buit de models de referència, els i les promotores del Mall, amb Ramon Pinyol al capdavant, s'esmerçaren a elaborar traduccions de gran qualitat literària, amb especial atenció a la llengua:

La nostra idea [...] era que els poemes traduïts havien de tenir idealment en català la mateixa intensitat prosòdica de l'original. Perquè la intenció final no era tan sols de donar a conèixer un poeta o un llibre de poesia, sinó també i sobretot eixamplar l'horitzó de la poesia catalana. (Sala-Sanahuja, 2017: 30)

Segons que sembla, els esforços del Mall no foren debades. Les traduccions de poesia van representar models de referència per a poetes catalans posteriors. Sala-Sanahuja cita, a tall d'exemple, Bartomeu Rosselló-Pòrcel (Sala-Sanahuja, 2017: 31). A més, els poemaris de la col·lecció van tenir una presència destacada a les llibreries i a la premsa catalana.²⁶⁴ A banda de "Llibres del Mall", el segell va consagrar-se a la

²⁶⁴ Vegeu: Lluïsa Julià (2018) "Semblança de Llibres del Mall / Edicions del Mall (1973-1988)". Dins: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI-RED*. (En línia): <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/llibres-del-mallsant-boi-de-llobregat-1973-1975--edicions-del-mall-sant-boi-de-llobregat-1975-1984-barcelona-1984-1988-semblanza-924028/>> (Consulta: 11/12/2020).

poesia per mitjà de les col·leccions "Sèrie Poesia", "Sèrie Batent" i "Poesia del Segle XX", totes tres orientades a oferir un repertori ampli de poetes catalans i catalanes, però també estrangers, contemporanis i de diferents generacions. Sobresurten també les col·leccions "Biblioteca Teatral", que oferia un gran ventall d'obres capitals del teatre del segle XX, i "Sèrie Ibèrica" i "Marca Hispànica", que van incorporar nombroses traduccions de clàssics de la literatura catalana en castellà.

Tot i que la poesia representà una bona part del pastís, el Mall també va cultivar abundantment la narrativa de ficció traduïda al català. En aquest sentit, s'ha destacat la col·lecció "Narrativa del Segle XX" que va tenir una durada breu i només va poder donar sortida a unes poques obres com ara *Nadja* (1986) d'André Breton, en versió de Joaquim Sala-Sanahuja; *Pel cantó de Swann* (1986) de Marcel Proust, traducció de Jaume Vidal Alcover; o *Barbablava* (1986) de Max Frisch, traducció de Carme Serrats. La col·lecció "Sèrie Oberta", que emparà *La dona amagada* de Colette, va ser, en paraules de Sala-Sanahuja, "una col·lecció d'obres de prosa que feia una mica de calaix de sastre i que conté igualment moltes traduccions" (2017: 33).

A banda de la traducció de Colette, "Sèrie Oberta" va donar sortida a una bona rastellera de reescriptures d'obres d'autors canònics de la literatura universal. N'esmentem alguns de destacats: *Contes d'una butxaca* de Karel Capek; *Tres contes fantàstics* i *Contes de magnetisme i hipnosi* (1985) d'E.T.A. Hoffmann; *Mozart en el seu darrer viatge a Praga* (1983) d'Edvard Mörrike, totes tres reescrites per Joan Valls; *Petits poemes en prosa* i *Els paradisos artificials* (1985) de Charles Baudelaire, traduïts tots dos, per Anna Montero i Vicent Alonso; *Tristany* (1985) de Thomas Mann, en versió de Feliu Formosa; *Oh, els bons dies* (1984) de Samuel Beckett, traducció de Vicenç Altaió i Patrick Gifreu; *El cas de Charles Dexter Ward* (1985) d'H.P. Lovecraft, traduït per Alfred Bosch; *Contes de bogeria i obsessió* (1985) de Guy de Maupassant, traducció de Josep Maria Sala Valldaura i Nathalie Bittoun-Debruyne; i *Bartleby l'escrivent* de Hermann Melville, traducció de Miquel Desclot, entre altres títols.

A pesar que Edicions del Mall era una editorial petita i comptava amb una economia modesta, els seus impulsors i impulsores van perseguir projectes ambiciosos (Sala-Sanahuja, 2017: 33). Amb tot, la manca de finançament públic i privat va comportar la inevitable fallida l'any 1988, després de gairebé quinze anys de passió compartida per la literatura.

4.4.3 Maria Mercè Marçal, la traductora

4.4.3.1 *Esbós biobibliogràfic*

Com succeeix amb bona part de les persones traductores de l'obra narrativa de Colette al català, la versió de l'últim llibre traduït al català, *La dona amagada*, va anar a càrrec d'una de les autores més destacades de Catalunya en aquells moments: Maria-Mercè Marçal. Maria Mercè Marçal (1952-1998) va néixer en el si d'una família dedicada al camp, situada en el poble lleidatà d'Ivars d'Urgell. Feu els estudis de primària a l'escola "franquista i repressiva" (Julià, 2017: 36) del llogaret, on va destacar per la seva precocitat intel·lectual i les excel·lents qualificacions que rebia. Després, va cursar els estudis de batxillerat de lletres a l'Instituto Nacional de Enseñanza Media (INEM), a Lleida, gràcies a una beca concedida pel Ministerio, com a recompensa pels bons resultats obtinguts en els exàmens d'ingrés. No trigà gaire temps a guanyar els premis literaris organitzats a l'institut amb els textos escrits forçosament en castellà.

Aprenqué el francès a l'escola i a l'Aliança Francesa, una organització cultural que li va permetre entrar en contacte amb els aires de llibertat i modernitat de la cultura gal·la, i li va donar accés a alguns llibres prohibits pel franquisme que s'hi custodiaven. D'entre les referides lectures, l'amiga d'infantesa, Pilar Macià, destaca justament la novel·la *Claudine à l'école* (1900) de Colette, per la "gran impressió" (a Julià, 2017: 46) que va causar en l'autora. Recordem que *Claudine à l'école* narra, en primera persona i amb un to picardiós, les vivències d'una adolescent indòcil i rebel que estudia en el pensionat d'un llogaret francès.

Desconeixem si Marçal va trobar a l'obra colettiana, el gust pels personatges femenins potencialment transgressors que més endavant resignificaria en positiu i reivindicaria en la seva obra, com ara les bruixes (Riba, 2014: 102-108; 2017a: 19-20); Eva, l'artífex del pecat original (Riba, 2014: 108-116), o personatges femenins estigmatitzats de la mitologia clàssica (Godayol, 2008a: 190-191; Riba, 2014: 28, 116-121). El que sí que sabem és que la poeta aviat veié florir la llavor de la pròpia insubordinació contra l'ordre establert, influïda pel moviment antifranquista i catalanista de la Nova Cançó a Lleida, en la dècada dels seixanta. Va ser aleshores quan escrigué els primers poemes en català "en els marges dels llibres, en papers i llibretes" (Julià, 2017: 52), una elecció que en aquell moment representava una declaració de principis.

Entre 1969 i 1974 va cursar la carrera de Filologia Clàssica a la Universitat de Barcelona. Compaginava els estudis universitaris i la creació poètica amb l'afermament d'amistats literàries i la participació en projectes, nascuts de la voluntat de defensar la llengua i la cultura catalana. Un d'ells va ser, precisament, Llibres del Mall, una editorial fundada, com s'ha explicat anteriorment, amb la fita de promoure literatura en català. Marçal no només va formar part del nucli dur del segell sinó que, a més a més, va implicar-se absolutament en les tasques editores, entre 1973 i 1978. Va ser aleshores quan va fer les algunes de les primeres incursions en la traducció literària. Entre altres aspectes, revisà les traduccions *Safo. Obra completa* (1974), en versió de Manuel Balasch, i *Cançons d'innocència i d'experiència* de William Blake, traduïdes per Toni Turull. L'any 1972 va començar a impartir classes de llengua catalana a l'ensenyament secundari, una professió que li permeté guanyar-se el pa i satisfer el seu desig de "col·laborar a desenvolupar l'esperit crític i la sensibilitat de les noves generacions" (Riba, 2017b: 124).

Compromesa amb la recuperació de la identitat nacional catalana, el nou moviment feminista de la Transició, i la ideologia política de signe marxista i socialista, que aleshores predominava entre el jovent (Julià, 2017: 73), Marçal va iniciar en els setanta "una triple rebel·lió" (Riba, 2017b: 116) de llengua, de gènere i de classe, manifestada en la famosa "Divisa" que encapçala el seu poemari *Cau de llunes* (1977), i que encara avui dia, esdevé "senyera del moviment feminista" (Julià, 2017: 147): "A l'atzar agraeixo tres dons: haver nascut dona,/ de classe baixa i nació oprimida./ I el tèrbol atzur de ser tres voltes rebel" (Marçal, 1998a: 15).

Lluïsa Julià (2017), biògrafa de l'autora, testimonia la participació de Marçal en un gavadal d'iniciatives, escomeses a dins i a fora dels partits polítics. En el marc de l'activisme dintre dels partits, va exercir, entre 1976 i 1979, una doble militància, feminista i d'esquerres, des de les fileres del Partit Socialista d'Alliberament Nacional dels Països Catalans (PSAN), un partit d'inspiració comunista i independentista amb el qual estaven vinculats alguns amics i amigues escriptores de la poeta, com ara Xavier Bru de Sala o Maria-Antònia Oliver. Com a part del comitè executiu del PSAN, Marçal: "Assisteix a molts dels esdeveniments crucials cap a la recuperació de les llibertats col·lectives i personals. Manifestacions, tancades, marxes de protesta, concerts..., actes reivindicatius que van centrar el panorama polític i cultural de la transició i que modelaran el seu discurs literari i polític" (Julià, 2017: 138).

També va dinamitzar el Front de Dones del partit i va esdevenir-ne la principal articuladora del discurs feminista. Algunes de les seves reflexions sobre la lluita de les dones han quedat fixades en els sis articles que publicà a la secció "Des d'uns ulls de dona", creada per ella mateixa, de la revista clandestina del partit, *Lluita*, entre març de 1979 i desembre de 1979. Però també estan recollides en l'article "El Partit i l'alliberament de la dona", publicat a la mateixa revista, el 8 de març de 1978, abans d'estrenar la secció, i en les vint-i-sis cròniques que escrigué com a corresponsal del setmanari independentista gallec *A Nosa Terra* i publicades entre setembre de 1979 i novembre de 1980.²⁶⁵

L'any 1979, desvinculada del PSAN, va organitzar reunions, campanyes reivindicatives, festes, tertúlies i seminaris literaris, entre altres activitats, a l'Assemblea de Dones de Nacionalistes d'Esquerra, fins que es distancià de l'activitat política de partits o de grups, a mitjan anys vuitanta. D'ençà d'aleshores, continuà exercint l'activisme feminista i lèsbic (Julià, 2017: 332-334) al marge dels partits polítics.

Abans d'abandonar la política de partits, ja havia assistit a alguns dels esdeveniments feministes més destacats de l'època a dins i a fora de Catalunya, com ara les Jornades Catalanes de la Dona celebrades el maig de 1976, o la Primera Trobada Internacional de les Dones a la Universitat de Vincennes de París, l'any 1977. Convertida en un referent del feminisme català després de la publicació dels seus primers poemaris, intervindria a les II Jornades Catalanes de la Dona celebrades els dies 29, 30 i 31 de maig de 1982 al Palau de Congressos de Montjuïc amb la lectura d'un text titulat *Dona i nació: Feminisme i nacionalisme* (Julià, 2017: 264), duta a terme conjuntament amb Tona Gusi.

Aviat va abocar-se a la reflexió al voltant del tema de la dona i la literatura, des d'una perspectiva feminista (Julià, 2017: 389), influïda pel debat entorn del cànon literari que s'obrí als Estats Units en la dècada dels setanta, i per les noves teories sobre la representació del femení dins el sistema simbòlic del llenguatge encunyades pel feminisme de la diferència francès i italià (Riba, 2014: 65-74). L'abordà en tallers i ponències (Julià, 2017: 389-393), pronunciades sovint en espais de reflexió intel·lectual i promotors de literatura feminista. És el cas de la Universitat Catalana

²⁶⁵ El volum *Contra la inèrcia: textos polític (1979-1989)* (2019), editat per Helena González i Pere Comellas i prologat per David Fernández aplega els articles publicats a la revista *Lluita* i al setmanari *A Nosa Terra*, conjuntament amb altres textos polítics signats per l'autora.

d'Estiu (UCE) de Prada de Conflent on va assistir, "primer com a alumna i després com a professora" (Julià, 2017: 137), cada any, entre 1975 i 1984. L'any 1979, va assumir la coordinació de la secció Feminisme i va impartir classes sobre literatura i feminisme. Julià consigna, entre altres cursos, *Llenguatge i literatura: eina feminista?* (1982) (Julià, 2017: 267); *Anàlisi de textos escrits per dones* o *La dona dins de la literatura* (1983) i *Dona i literatura* (1984).

Entre les aportacions al món de la dona i la literatura cal destacar-ne també les nombroses col·laboracions amb laSal, edicions de les dones (Julià, 2017: 291), la participació en la IV Fira Internacional del Llibre Feminista, i l'impuls a la creació del Comitè d'Escriutores del Centre Català del PEN Club, l'any 1994, conjuntament amb la poeta i traductora Montserrat Abelló. Les activitats d'aquest projecte, orientat a recuperar autores i bastir una tradició literària, catalana i europea, van concretar-se en dues sèries de conferències dramatitzades, organitzades l'any 1997 i l'any 1998. Els treballs elaborats en dos cicles van publicar-se en forma de llibre, sota els títols de *Cartografies del desig* (1998), prologat per Marçal, i *Memòria de l'aigua* (1999).

A la creació literària, s'entregà amb el mateix apassionament. Va iniciar una carrera pròspera i fecunda amb la publicació de *Cau de llunes* (1977), un recull de poemes amb una gran càrrega política i ideològica, que esdevingué un referent per al moviment de dones de Catalunya (Llinàs, 2008: 126). Segons Caterina Riba (2017b: 121-129), Marçal hi reflectí la seva triple rebel·lió: fa "un èmfasi a la consciència de classe" (Riba, 2017b: 116), una "forta aposta política per la identitat catalana" (Riba, 2017a: 122), i una "crítica mordaç a la misogínia i al repartiment de rols del patriarcat, segons les quals les dones, volubles i sense intel·ligència, han d'ocupar-se de la llar i la descendència" (Riba, 2017b: 126).

L'activisme feminista és també molt present a *Bruixa de dol* (1979), el segon poemari de l'autora, atès que hi connotà positivament la figura de la bruixa "en tant que dona alliberada" (Riba, 2017a: 19), en la línia d'altres propostes d'autores nord-americanes de la segona onada, i les vincula a les militants feministes (Riba, 2014: 103-108). No debades, va esdevenir un best-seller en poesia catalana i va posicionar l'autora com a referent del feminisme d'aquell moment a Catalunya (Julià, 2017: 160).

En els reculls de poesia *Sal Oberta* (1982), *Terra de Mai* (1982) i *La germana, l'estrangera* (1985) abordà "vivències arrelades al cos de dona" (Riba, 2014: 21), fins aleshores inèdits o escassament tractats poèticament en la literatura catalana, com ara

la maternitat o l'amor lesbià.²⁶⁶ Es va consagrar com a poeta amb la publicació de *Llengua abolida* (1973-1988) (1989), un volum que aplegava la seva obra poètica completa. L'edició incloïa el poemari inèdit titulat *Desglaç* i alguns poemes esparsos. Pòstumament va publicar-se *Raó del cos* (2000), un recull que reunia els poemes sobre la malaltia del càncer de pit que va posar fi a la seva vida, l'any 1998. La producció poètica de Marçal ha estat guardonada amb els Jocs Florals Juvenils convocats per la comissió de cultura de Sant Josep de Badalona (1971 i 1972), el Premi Carles Riba de poesia (1976), la Flor Natural als Jocs Florals de Barcelona (1980), i el Premi de Poesia López-Picó (1985).

A banda dels referits poemaris, escrigué almenys tres contes per a adults; "Retorn", "Joc de màscares" i "Tonatrons", i dos llibres infantils; *La disputa de fra Anselm amb l'ase ronyós de la cua tallada* (1987) i *Uf, quin dissabte, rateta Arbequina!* (2012). També cultivà la prosa assagística. El llibre *Sota el signe del drac. Proses 1985-1997* (2004) aplega bona part de les proses esparses publicades en revistes o diaris o pronunciades en conferències.²⁶⁷ El "mosaic resultant", tal com Mercè Ibarz (2004: 8) el descriu, és curull d'al·lusions, referències i, fins i tot, textos íntegres, consagrats a altres escriptores com Isabel de Villena, Maria-Antònia Salvà, Renée Vivien, Clementina Arderiu, Rosa Leveroni, Maria Aurèlia Capmany, Helena Valentí, Montserrat Roig i Anna Dodas.

Les nombroses mencions a altres autores, catalanes i estrangeres, sintonitzen amb el projecte polític que escometia, en paral·lel, des de diversos fronts: construir una genealogia literària femenina en què ancorar la pròpia literatura. En l'estudi *Maria-Mercè Marçal. L'escriptura permeable* (2014), sobre l'obra de l'autora, Caterina Riba, comparatista i especialista en l'obra marçaliana, afirma el següent: "[...] Marçal experimenta la necessitat imperiosa de rescatar autores silenciades o oblidades, i, sobretot, d'establir lligams entre elles i forjar una cadena d'escriptores que s'enllacin com baules d'una filiació femenina. Es tracta, segons la mateixa Marçal, "de 'donar llum' a les nostres mares simbòliques" (2014: 34).

La voluntat de reivindicar l'autoria femenina davant del buit aclaparador de referents femenins és present en les obres de ficció i proses assagístiques d'altres

²⁶⁶ Caterina Riba aborda des d'una perspectiva de gènere, el tracte poètic que Marçal atorga a la maternitat, el desig i la malaltia del càncer de pit a l'assaig, *Cos endins* (2015b).

²⁶⁷ Per a un llistat exhaustiu de l'obra de Maria-Mercè Marçal, vegeu: Caterina Riba (2014) *Maria-Mercè Marçal. L'escriptura permeable*. Vic: Eumo Editorial, p. 207-211.

escriptores dels seixanta i els setanta, com ara Carme Riera o Montserrat Roig (Francés, 2008: 245). Així i tot, Marçal s'ha considerat pionera tant en "l'explicitació" de la consciència i voluntat de construir una genealogia femenina (Llorca, 2004: 217), com "en la recuperació d'escriptores tant dins la tradició pròpia com d'altres cultures" (Riba, 2014: 23). En aquest sentit, Fina Llorca assenyala la rellevància de les paraules de Marçal en unes jornades pel que fa a la necessitat de fer emergir un panorama de la cultura escrita per les dones:

Marçal (1986) parla de la necessitat d'establir una tradició en dos sentits: en el primer, salvar de l'oblit obres que no el mereixen; en el segon, posar-les en relació amb altres obres del passat o del present, revisant-les per veure què hi tenen en comú, i què tenen en comú amb l'experiència vital pròpia. Ja no es tracta, doncs, de comptar amb els dits els noms de dona "posats amb pinces" entre els noms d'home, en una relació potser d'una entre deu, sinó de veure què de nou, de diferent, de propi, aporten les escriptores a la literatura, i com es poden posar en relació amb altres escriptores. (2004: 224)

Com bé observa Llorca, Marçal bastí una tradició literària d'autoria femenina, fora de l'obra de creació i a través de l'obra de creació (2004: 218). Fora de l'obra, recuperà i redimensionà escriptores i poetes en la tradició literària catalana i trenà afinitats, coincidències i relacions entre elles, per mitjà de la reflexió teòrica, en entrevistes, comunicacions, escrits i la consecució de diverses iniciatives culturals, individuals i col·lectives (Llorca, 2004: 223-227). La labor ingent de recuperació d'escriptores es concretà en una miríada d'iniciatives. Davant la impossibilitat de consignar-les totes, en citem algunes de les més destacades per part d'altres autors (Llorca, 2004; Riba, 2014; Riba, 2017b; Julià, 2017).

Entre altres aspectes, va prologar els llibres d'altres poetes, entre els quals, *Una cançó per a ningú i trenta diàlegs inútils* (1984), de Felícia Fuster, aleshores poeta novella, i altres llibres de Montserrat Abelló, Cèlia Sánchez-Mústic o Josepa Contijoch; va escriure l'estudi introductor que precedeix *Contraclaror. Antologia poètica* (1985) de Clementina Arderiu, a qui considerava la poeta "més important de les històriques" (Marçal a Montero, 1988: 87), i va dedicar alguns articles publicats a la premsa —*Cultura, Serra d'Or, La Vanguardia* i *Revista de Catalunya*— a Isabel de Villena i Clementina Arderiu (Llorca, 2004: 226), dues autores considerades "mares literàries" de Marçal (Riba, 2014: 35-36, 39-40).

Així mateix, amb el Comitè d'Escriptors del Centre Català del PEN Club va organitzar dos cicles de conferències dramatitzades a Barcelona l'any 1997 i 1998, orientades a recuperar escriptores i crear una filiació femenina. Els treballs elaborats van donar lloc a dues publicacions: *Cartografies del desig* (1998) i *Memòria de l'aigua* (1990). En la primera, prologada per Marçal, l'autora explicava el "marc metodològic" del projecte de la següent manera:

És així com ens hem volgut acostar a l'obra de les quinze escriptores i el seu món que configuren aquest cicle; però no, com he dit abans, agafant-les d'una en una, de forma aïllada, tal com massa sovint apareixen les obres de les dones, com suspeses en un buit, desvinculades de qualsevol possible genealogia femenina i només inserides de forma sovint excèntrica en l'univers cultural heretat, falsament neutre. Hem volgut relacionar-les a dues o tres bandes per tal de crear un espai "entre" i per tant un moviment possible, uns itineraris suggeridors que poguéssim recórrer en comú. (Marçal, 1998b: 6)

Paral·lelament, Marçal articulà una tradició literària en femení a través de la pròpia obra. En aquest sentit sobresurt (Riba, 2014: 25) la publicació de la seva única novel·la: *La passió segons Renée Vivien* (1994). Després de gairebé una dècada d'investigació "literària, historiogràfica, arqueològica, cartogràfica i genealògica" (Buffery, 2018: 145), l'autora recuperà la figura de Renée Vivien —àlies de Pauline M. Tarn—, una poeta anglesa del París de principis del segle XX. La situà en una xarxa de relacions afectives d'una comunitat lèsbica de dones, la majoria escriptores, artistes del París *fi-de-segle*, entre les quals, Lucie Delarue-Mardrus, Natalie Barney, Hélène de Zuylen o Liane de Pougy, en una mena de "'collage' textual fet a base de memòries, biografies, dietaris, epístoles i altres documents" (Chavarria, 2008: 109).

Com veurem més endavant, Colette va ser un dels personatges a través dels quals reconstruí la complexa personalitat de Vivien. *La passió segons Renée Vivien* (1994) va ser enaltida per la crítica (Julià, 2017: 408) i considerada "una de les millors novel·les de la literatura catalana del segle XX" (Cabrè Munné, 2004: 174). Rebé una notable rastellera de guardons: el Premi Carlemany de novel·la (1994), el Premi Crítica Serra d'Or (1995), el Premi de la Crítica (1995), el Premi Prudenci Bertrana (1995), el Premi Joan Crexells (1995) i el Premi de la Institució de les Lletres Catalanes (1996).

A banda de la citada novel·la, Marçal recuperà altres autores per mitjà d'altres procediments. S'ha posat en relleu la incorporació a la pròpia obra poètica de l'empremta d'escriptores a qui admirava, d'una forma conscient i intencionada, a partir de l'absorció i transformació de materials (Riba, 2014: 201), un fenomen que algunes autores han explicat emprant metàfores sobre antropofàgia o canibalisme literari (Ibarz, 2004: 9; Godayol, 2008a: 203; Riba, 2014: 24-25; Julià, 2017: 307).

A *Maria-Mercè Marçal. L'escriptura permeable* (2014) Caterina Riba fa dialogar l'obra poètica de Marçal amb la d'algunes de les seves mares literàries com Emily Dickinson, Charlotte Perkins Gilman i Sylvia Plath, i identifica en els poemes de Marçal, temes, imatges, al·lusions, analogies, reflexions i, fins i tot, versos de les autores citades. Fruit d'aquesta descoberta, Riba afirma que "[Marçal] en els seus versos dialoga amb escriptores que també han examinat críticament el discurs patriarcal i les incorpora de manera que passen a formar part del seu carnatge poètic" (2014: 201). Així mateix, com s'explicarà seguidament, estudis recents de l'obra de Maria-Mercè Marçal han suscrit la hipòtesi que un dels procediments més destacats per mitjà dels quals l'escriptora recuperà autores oblidades o silenciades pels discursos hegemònics, va ser precisament la traducció.

4.4.3.2 *Les traduccions*

Marçal s'acostà a la traducció com una acció de doble militància política que li permeté, d'una banda, recuperar autores foranes poc representades en la literatura catalana (Udina, 2008; Godayol, 2007b, 2008a, 2008b; Riba, 2015a, 2015c), i de l'altra, enriquir i renovar la literatura en llengua catalana (Buffery, 2018: 158). Així doncs, el seu perfil traductològic dista de la figura de l'artesana que treballa per encàrrec. En paraules de Lluïsa Julià: "Marçal no era una professional de la traducció. Si emprèn la traducció d'un text, és per l'interès literari que li desperta, per entrar més a fons en els temes, per saber com el tracten algunes de les escriptores que l'interessen" (Julià, 2017: 381).

En aquest sentit, Pilar Godayol (2008b: 44; 2020b: 181-189) contextualitza la labor traductològica de Marçal en un moment àlgid de la indústria del llibre en català, en els anys vuitanta i noranta, un cop iniciada una etapa de relativa normalització lingüística i fornides les prestatgeries de traduccions en català. Segons la investigadora, Marçal talment com altres escriptores catalanes de la categoria de

Montserrat Abelló, Helena Valentí, Marta Pessarrodona o Maria Antònia Oliver, traduiren autores "escollides a consciència" (Godayol, 2020b: 181) amb tres objectius: interrogar l'hegemonia del cànon patriarcal dominant, recuperar obres feministes i femenines estrangeres a la literatura catalana, i dotar-se de referents literaris en femení. Per aquest motiu, les temàtiques explorades per les autores englobaven "des d'assumpes més femenins com el cos, la maternitat i el lesbianisme, fins a qüestions més generals, però explicades des d'una experiència de dona, com l'amor, el desamor, la solitud, el dolor i la mort" (Godayol, 2008b: 44).

L'afinitat o la fascinació cap a altres escriptores van dur Marçal a traslladar poesia i narrativa al català. Així ho palesen els treballs que n'han abordat la labor traductològica (Godayol, 2007b, 2008a, 2008b, 2020b; Udina, 2008; Riba, 2015b, 2015c; Julià, 2017 i Buffery, 2018, entre d'altres). La mateixa autora reflexiona sobre la traducció en termes d'amor, passió i fusió amb la veu aliena:

En primer lloc, em pregunto, quin és l'impuls que ens mou davant d'un text, d'un poema que llegim i comprenem perfectament, i que no ens quedem amb això, sinó que ens posem a traduir-lo. És només les ganes de facilitar als altres el seu coneixement? Jo crec que no, crec que hi ha un altre impuls més primordial, que s'assembla a l'amor o a la passió, que cerca apropiar-se en certa manera del text, menjar-se'l i ésser menjat, convertir el jo en tu i el tu en jo. (Marçal a Buffery, 2018: 157-158)

Caterina Riba assevera que "l'antropofàgia literària marçaliana" (Riba, 2014: 25) que es reflecteix en la seva obra poètica, també es manifesta en totes les traduccions que produí. Tanmateix, l'exercici de fusió amb la veu de l'altra que acompanya el procés traductològic de Marçal, comportà un enriquiment recíproc de la veu de l'autora traduïda i l'autora que traduïa. És a dir, alhora que nodria la seva obra de les veus que acostava al català —per exemple, l'autora adoptà temporalment la puntuació, molt personal, de la poeta Marina Tsvetàieva en poemes i cartes, després de traduir-la (Julià, 2017: 380)—, Marçal enriqué l'obra reescrita amb la seva veu i els seus recursos de poeta (Riba, 2015c: 479). Si bé no especificà ni justificà les seves decisions de traducció en cap dels pròlegs que antecedeixen les seves traduccions, probablement perquè, com bé remarquen algunes investigadores (Udina, 2008: 208; Riba, 2015a: 211), la reescriptura va ser una tasca que va dur a terme esporàdicament, l'autora va fer explícita la seva inclinació personal per la recreació en l'esbós d'un discurs sobre traducció amb data de 1991:

[...] la millor traducció seria aquella que aconseguís un veritable poema, que pogués funcionar en la nova llengua de manera autònoma. Aquella en què la traducció aconseguís 'crear' poesia". Que, llegint-la, gairebé es pogués oblidar que es tracta d'una traducció, si no és per detalls mínims, i es pogués llegir com si hagués estat escrit en aquella llengua. (Marçal a Buffery, 2018: 158-159)

Potser pel fet que Marçal veia la traducció com una eina útil per a renovar la llengua i la literatura catalana (Buffery, 2018: 158), la frontera entre traducció i creació es dilueix especialment en la traducció poètica (Udina, 2008: 215; Riba, 2015c: 474, 477-478), el terreny on s'ha considerat que excel·leix més (Julià, 2017: 307). Alguns estudis que han analitzat les traduccions de Marçal conclouen que l'autora "tradueix i passa pel sedàs de la seva veu —i deu— poètica l'original" (Udina, 2008: 216), i que el resultat del seu procés traductològic és "una peça literària que s'inclina davant l'autora traduïda" (Riba, 2015c: 479). Marçal girà al català, conjuntament amb Monika Zgustová, una selecció de poemes d'Anna Akhmàtova publicats sota el títol *Rèquiem i altres poemes* (1990), i el *Poema a la fi* (1992) de Marina Tsvetàieva.²⁶⁸ Tots dos reculls s'editaren en la publicació *Versions d'Akhmàtova i Tsvetàieva* (2004).

També reescrigué versos de Renée Vivien per integrar-los a *La passió segons Renée Vivien*, de tal manera que han esdevingut una part de la seva obra de creació. Posteriorment, va anostrear els poemes "La picota" i "Caravana" de la poeta anglesa, per a la ponència "En dansa obliqua de miralls" que escrigué conjuntament amb Lluïsa Julià per a les *Cartografies del desig. Quinze escriptores i el seu món* (1998). La cartografia "Com en la nit, les flames" que va dedicar a Akhmàtova i Tsvetàieva, incorpora la traducció al català d'alguns fragments del dietari de Marina Tsvetàieva. Això no obstant, Julià constata que la primera poeta traduïda va ser Louise Labé (Julià, 2017: 231). Aparentment, l'autora hauria traslladat al català intermitentment, algunes traduccions de l'autora des de l'estiu del 1981, però el projecte no va prosperar.

Pel que fa a la narrativa, Marçal traduí només tres escriptores: Colette —*La dona amagada* (1985)—, Marguerite Yourcenar —*El tret de gràcia* (1990)—, i Leonor Fini

²⁶⁸ Segons Udina (2008: 210) com que Marçal desconeixia el rus, va fer una recreació poètica dels poemes d'Akhmàtova i Tsvetàieva a partir d'una traducció literal al català dels poemes de Zgustova.

—*L'oneiopompe* (1992)—. Colette va ser la primera autora de narrativa, traduïda per Marçal. És possible que un dels motius que desencadenaren aquesta iniciativa fos la descoberta de Renée Vivien. Lluïsa Julià proporciona una pista al respecte. Segons la biògrafa, Marçal va conèixer el nom de la poeta anglesa l'any 1984, arran de la lectura del capítol "La lesbiana", d'*El segon sexe* de Simone de Beauvoir (Julià, 2017: 301). En l'esmentat capítol, la filòsofa enalteix la figura de Vivien per mitjà d'unes paraules molt elogioses, que possiblement van despertar la curiositat de Marçal:

A Renée Vivien li agradava ardentment la seva bellesa femenina i volia ésser bella; s'arreglava, estava orgullosa dels seus llargs cabells; però també li plaïa sentir-se lliure, intacta; en els seus poemes expressa el seu menyspreu respecte a les que consenten amb el matrimoni a fer-se esclaves d'un mascle. El seu gust pels licors forts, el seu llenguatge de vegades molt groller, manifestaven el seu desig de virilitat. (Beauvoir, 1968: 179)

Seguidament Beauvoir vincula el nom de Vivien amb el de Colette, l'autora més citada del capítol. Atès que, a parer de la filòsofa, totes dues lletraferides inscriuen a l'obra literària la vivència de l'amor lesbià com una recreació a través de l'alteritat en comptes d'una apropiació, apuntala algunes de les seves reflexions amb extractes dels poemes *Sortilèges* i *L'Heure des mains jointes* (Beauvoir, 1968: 176-177), de Vivien, intercalades amb fragments de dues obres de Colette: *Ces plaisirs* i *Les vrilles de la vigne*.

És probable que la mateixa lectura que va descobrir a Marçal el nom de Renée Vivien li fes redescobrir Colette, una autora que, com s'ha explicat anteriorment, li havia cridat l'atenció en la infantesa. Així ho suggereix el fet que llegís i es fes ressò en la seva producció literària de les dues lectures citades per Beauvoir a "La lesbiana". A la novel·la *La passió segons Renée Vivien* Marçal fa referència "al darrer conte d'*Els cercells de la vinya*" (1994: 256) —*Les vrilles de la vigne*²⁶⁹ que Colette va dedicar a Vivien. La narradora descriu el capítol com una "evocació, aguda i subtil" (Marçal, 1994: 256). D'altra banda, Marçal esmenta les "afinadíssimes impressions dels últims anys de la vida" (Marçal, 2004: 84) de Renée Vivien que Colette deixà fixades a *Le pur et l'impur* —originalment titulat *Ces Plaisirs...*— a la prosa "Renée Vivien, Safo 1900", recollida en el llibre *Sota el signe del drac*.

Segons Julià, Marçal tenia "una especial veneració" (Julià, 2017: 305) per

²⁶⁹ Traducció del títol *Les vrilles de la vigne* duta a terme per l'autora.

Colette. Que això era així ho proven les empremtes que Colette ha deixat en l'obra de Marçal. L'escriptora apareix vinculada a algunes de les mares literàries que Marçal va reivindicar al llarg de la seva carrera. A tall d'exemple, en un text titulat "Rosa Leveroni, en el lllindar" (2004: 56) aplegat a *Sota el signe del drac*, Marçal equipara "la discreció" (Marçal, 2004: 56) de la veu poètica de Rosa Leveroni amb el que denomina l'"ètica del maquillatge" (Marçal, 2004: 56) practicada per Colette, "en el sentit estricte del terme, en la seva vida, i que sens dubte té el seu origen en l'aprenentatge i la interiorització de la 'feminitat'" (Marçal, 2004: 56). Marçal també lliga Colette amb Vivien en l'escrit "Renée Vivien, Safo 1900", integrat en el referit recull de prosas. Hi testimonia la relació que van mantenir totes dues amb altres escriptores de l'època que havien abordat el tema lèsbic en la producció literària.

A banda de totes les qüestions referides, Marçal atorgà a Colette un lloc destacat a *La passió segons Renée Vivien*. Colette és representada al llibre com una figura rellevant del cercle d'amistats de Renée Vivien i del panorama artístic i literari de l'època, però també com a dona lesbiana. Així mateix, cita el seu nom fins a vint-i-tres vegades, i hi fa referència un cop més, indirectament, en un fragment en què al·ludeix a "una veïna de la senyoreta, que es dedicava al music-hall i que també era escriptora" (Marçal, 1994: 315).

Però que Colette era una autora rellevant per a Marçal ho constata, definitivament, el pròleg que encapçala *La dona amagada*. El text demostra, d'una banda, el fet que Marçal coneixia en profunditat la vida i l'obra de l'autora francesa. En recull aspectes biogràfics detallats, com ara les complicacions del seu naixement, després "d'un llarguíssim part —de tres dies i dues nits— que la feu 'baixar cap a la llum', com diu ella mateixa, mig asfixiada i muda [...]" (Marçal, 1985: 7), o el nom Minet-Chéri amb què la seva mare s'hi referia afectuosament (Marçal, 1985: 8), o l'anècdota que el seu pare "deixava, a la seva mort, una dotzena llarga de volums acuradament enquadernats on —segons els títols estampats a les cobertes— havia escrit les seves memòries" (Marçal, 1985: 8).

D'altra banda, el text palesa l'admiració que professava a Colette, atès que, a parer seu, l'autora representà, per mitjà de la seva escriptura, l'experiència femenina del món:

La seva escriptura és inimaginable sense un parar i parar l'orella per escoltar la pròpia experiència, enfront dels mites heretats que pretenen esgotar-la —pes mort aclaparador, però, en el seu cas, mai no vencedor definitiu. I és això el que la converteix en testimoni i, al

mateix temps, punta de llança d'aquest combat, personal i singular, sí, però també representatiu: perquè Colette no pertany pas a aquell grup de dones —aparentment privilegiades— a qui l'atzar sembla haver estalviat el feixuc lot comú, el llast secular que pesa sobre el sexe femení. (Marçal, 1985: 9)

En efecte, en una entrevista amb la poeta i traductora Anna Montero, Marçal respongué a la pregunta de "Per què traduir Colette?" amb una reflexió sobre la destacada aportació de l'autora com a narradora de la condició femenina, especialment pel que fa a la posició vulnerable en què la relació amorosa situa les dones. Tot seguit, en reproduïm la resposta íntegra:

M'agrada Colette, em sembla important. És una dona que viu una vida força anticonvencional, però d'alguna manera la seva obra reflecteix tot el que serien els conflictes, les seves mateixes contradiccions entre el seu jo més rebel, més lliure, més creatiu, i, d'altra banda, tots els entrebancs que hi ha en ella mateixa. Quan Colette tracta el tema de l'amor, és un personatge absolutament submís contrari a l'altra imatge que té d'ella mateixa. Això es veu molt clarament en *L'entrave*, que és contemporània d'una altra novel·la seva, clarament en *La vagabonde*, i que precisament expressa el desig contrari, el desig de llibertat, de no veure's reduïda al que seria un matrimoni burgès típic. Colette és d'una gran lucidesa en descriure situacions anímiques i el món femení amb totes aquestes contradiccions. (Marçal, 1988: 92)

L'autora també n'admirava el "llenguatge riquíssim, molt florit, molt sensual" i destacà el fet, assenyalat per Katherine Mansfield en el seu diari, que "parla d'una experiència femenina amb força llibertat i força lucidesa, cosa que ningú no fa" (Marçal, 1988: 93). És molt probable que Marçal decidís traduir Colette per totes aquestes qüestions.

Pel que fa a l'elecció del text, és possible que Marçal s'interessés per *La femme cachée* arran de la reedició de la versió castellana d'E. Piñas, publicada tres anys abans, per Anagrama. Desconeixem quin va ser el moment en què Marçal tingué constància de la publicació de *La mujer oculta* (1982). Això no obstant, com s'ha explicat anteriorment, sabem que el llibre va tenir ressò a *Dones en Lluita*, la revista feminista que gaudia de major projecció en el moment.

D'altra banda, l'escriptora conservà, entre els seus retalls de premsa sobre dones i

literatura,²⁷⁰ un article dedicat a Colette, publicat a *El País* el 7 d'octubre de 1984, és a dir, sis mesos abans que *La dona amagada* sortís a la llum. Rafael Conte, l'autor del text, citava la traducció de *La mujer oculta*, juntament amb altres versions en castellà de les obres Colette publicades a partir de 1965. Les ratllades i els símbols fixats amb un rotulador groc sobre algunes de les línies de l'article, demostren que Marçal va fer una lectura atenta del text.

Els fragments que més cridaren l'atenció de l'escriptora manifesten, justament, el fet que Colette consagrà bona part de les seves obres, a temàtiques que afectaven les dones: "[...] y rompió todos los tabúes que pudo [...]",²⁷¹ "Pero habó sobre todo de la mujer, y ése [*sic*] será un valor seguro y para siempre".²⁷² "¿Escritura femenina o escritura feminista?".²⁷³ És improbable que l'article de Rafael Conte fos el detonant de la traducció de *La dona amagada*, atès el breu marge de temps que separa la publicació de tots dos textos. Segurament Marçal el llegí en un moment en què ja havia iniciat la traducció *La dona amagada*.

4.4.4 La recepció de *La dona amagada*

La dona amagada es va posar a la venda al públic, a un preu de 550 pessetes, la primera setmana de juny de 1985, amb motiu de la novena edició de la Fira del Llibre de Barcelona. El volum integrava els vint-i-dos capítols que es publicaren en el volum l'original, més l'esmentat pròleg de Marçal. Va ser un dels cinc llibres de ficció més venuts de l'antepenúltima setmana del mes d'octubre d'aquell any, segons indicà el diari *Avui* ("Els llibres més venuts", 1985: 42). Els quatre restants van ser *La vall dels reis* de Sempronio; *Múltiples notícies de l'Edén* de Manuel de Pedrolo; *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand; i *El nom de la rosa* d'Umberto Eco.

El disseny de la portada conserva l'estil minimalista dels altres llibres de la col·lecció "Sèrie Oberta" d'Edicions del Mall. El títol del llibre apareix en lletres de pal al centre de la coberta. Més amunt, en dimensions més modestes, hi ha el nom de l'autora i, més avall, amb un cos de lletra més petit, el nom de Maria-Mercè Marçal.

²⁷⁰ Retall de premsa, localitzat en el Fons Maria-Mercè Marçal que es conserva a la Biblioteca de Catalunya, Caixa 21: Conte, Rafael. "Colette, el testimonio de un fascinante combate". *El País* (7 d'octubre de 1984), p. 3.

²⁷¹ Íbid.

²⁷² Íbid.

²⁷³ Íbid.

En la part superior, apareix la il·lustració, signada per Joaquim Nolla i Josep M. Mir, d'un antifaç de color blau i amb les cintes daurades.

L'*Avui* es féu ressò de la publicació en una notícia que informava del fet que Marçal havia estat guardonada amb el premi Josep M. López Picó pel poemari *La germana, l'estrangera* ("Mercè Marçal guanya el premi López Picó", 1985: 22). El text es tancava amb l'anunci de la publicació recent de *La dona amagada*. *La Vanguardia* inclogué *La dona amagada* en una secció dedicada a nous llibres de narrativa el 27 de juny de 1985 ("Selección de novedades y reediciones", 1985: 42). A tall de sinopsi, el rotatiu escrigué: "L'aprenentatge de la llibertat". La traducció *La dona amagada* de Maria Mercè-Marçal s'ha tornat a reeditar l'any 2021.

4.5 'EL FINAL DEL VIATGE' (1990): UN CONTE DE DONES VIATGERES

4.5.1 'Fin de route' (1989), l'obra

Va ser Saigon el que em va fúmer, i abans del que em tocava. A Saigon vaig cantar en operetes, sí senyor, i en un teatre il·luminat per vuit-centes llànties d'oli!

Colette (1990a: 162)

L'estiu de l'any 1990, l'editorial Edicions de l'Eixample publicà l'anostrament d'un recull de disset relats escrits per dones viatgeres, titulat *Indiscreet Journeys: Stories of Women on the Road* (1989), i signat per la traductora catalana, Helena Valentí. El llibre havia estat publicat en anglès pel segell feminista Virago sota la coordinació de l'escriptora londinenca, Lisa St Aubin de Terán, l'editora del llibre.

El conte "Fin de route" —traduït a l'anglès com "End of the road"—, integrat en l'antologia, era obra de Colette. La resta de contes estaven signats per dones dels segles XIX i XX, la majoria occidentals, que havien posat per escrit experiències itinerants. Les citem tot seguit: Harriette Wilson, Edith Wharton, Willa Cather, Isabelle Eberhardt, Katherine Mansfield, Jean Rhys, Dorothy Parker, Sylvia Townsend Warner, Eudora Welty, l'escriptora britànica Elizabeth Taylor, Grace Paley, Edna

O'Brien, Box-Car Bertha,²⁷⁴ Patrice Chaplin, Lisa St Aubin de Terán, Louise Eldrich i Jeanette Winterson.

Lisa St. Aubin de Terán (1953), l'editora d'*Indiscreet Journeys: Stories of Women on the Road*, era aleshores autora de les novel·les *Keepers of the House* (1982), guanyadora del Premi Somerset Maugham (1983),²⁷⁵ i *Joanna* (1987). Arran de l'edició de l'antologia de signe femení, va publicar a Virago un nou recull amb vint-i-ser relats de dones viatgeres titulat *The Virago Book of Wanderlust and Dreams* (1998);²⁷⁶ la novel·la *Otto* (2006); els llibres de memòries *The Hacienda* (1998), *Memory maps* (2003) i *Mozambique Mysteries* (2007); el llibre de relats breus *Southpaw* (2000), i una antologia d'escriptura de ficció sobre Itàlia: *Elements of Italy* (2001).

Lisa St Aubin de Terán va incorporar la versió en anglès del relat "Fin de route", de Colette, a l'antologia, per "la concisió amb què expressa la idea que el que compta del viatge és la qualitat, no la quantitat" (Aubin de Terán, 1990: 6), segons a la introducció del llibre. "Fin de route" va sortir a la llum, originalment, a França, en el recull de vint-i-tres contes breus *L'envers du music-hall* (1913) editat en forma de llibre per l'editorial Flammarion. En aquesta obra, l'autora testimonià, per mitjà de diverses anècdotes, les llums i les ombres de la quotidianitat viscuda pels i les artistes de la faràndula: la passió per l'espectacle que els impulsa malgrat la inestabilitat; l'esgotament, a voltes penós i a voltes còmic que els acompanya permanentment o els temps d'espera en els trasllats d'una ciutat a una altra.

A "Fin de route" una actriu experimentada de music-hall rememora, amb un vell amic, un trajecte en autobús de Mantes al barri de Pigalle, París, de retorn a casa amb

²⁷⁴ Box-Car Bertha és un personatge de ficció creat pel metge anarquista i avortista nord-americà, Ben Lewis Reitman, en el llibre *Sister of the Road: The Autobiography of Boxcar Bertha* (1937). Lisa St Aubin de Terán inclogué un passatge del llibre en l'antologia, amb la signatura de Box-Car Bertha, probablement amb el pensament que es tractava d'un personatge històric real. Aquest error va produir-se probablement perquè el debat sobre la seva autenticitat no es va tancar fins a l'any 2000, després que l'acadèmica nord-americana, Martha Lynn Reis, en documentés el caràcter fictici en la seva tesi doctoral *Hidden histories, Ben Reitman and the "outcast" women behind Sister of the Road: the autobiography of Box-Car Bertha* (2000).

²⁷⁵ *Keepers of the House* va ser publicada originalment l'any 1982 per l'editorial Jonathan Cape. Virago va reeditar-la l'any 2005.

²⁷⁶ Aquesta nova edició inclou escrits d'Elizabeth von Arnim, Karen Blixen, Angela Carter, Janet Frame, Dorothy Parker, Flora Tristán, Catalina de Erauso, Raffaella Barker, Romaine Brooks, Liane de Pougy, Lisa St Aubin de Teran, Elaine Dundy, Buchi Emecheta, Paris Franz, Helen Garner, Marta Hillers, Marsha Hunt, Zora Neale Hurston, Jessie Kesson, Rosetta Loy, Shena Mackay, Louise Meriwether, Emily Perkins, Marilynne Robinson, Bernice Rubens, Elizabeth Smart, Harriet E. Wilson.

altres membres de la companyia, després d'una gira. La narradora posa en relleu, amb l'humor càustic que caracteritza Colette, els plaers inherents a la vida nòmada de les artistes de music-hall, a pesar dels dolors físics crònics, el cansament acumulat, les condicions de vida precàries i el sou exigü.

4.5.2 Espai de Dones d'Edicions de l'Eixample: una línia editorial feminista

La línia de signe femení Espai de Dones, considerada "una de les iniciatives editorials feministes catalanes més sòlides de les darreries del segle XX" (Godayol, 2020b: 206), va impulsar la traducció al català de l'antologia *Indiscreet Journeys: Stories of Women on the Road*, l'any 1990, a l'empara de l'editorial barcelonina Edicions de l'Eixample. Edicions de l'Eixample és segell fundat l'any 1983 pels dissenyadors gràfics, Salvador Saura i Ramon Torrente, amb el propòsit de publicar llibres gràfics de gran format, relacionats amb el món de l'espectacle. Va arrencar amb l'edició del llibre-objecte *Sol solet* (1983), basat en l'espectacle del grup teatral Comediants (Bonada, 1983: 24), i el succeïren *Carmen* (1985) —pel qual el 1986 reberen la medalla de bronze al Llibre més Bell del Món pel disseny, a Leipzig—, *Transnarcís* (1986) i *La nit* (1987).

L'any 1990, Edicions de l'Eixample decidí diversificar el seu negoci amb la línia editorial, no gràfica i de signe femení, Espai de Dones (Piñol, 1989: 48). Espai de Dones naixia vinculada amb el moviment feminista català. Així ho suggereix el perfil de la directora literària del projecte, la historiadora feminista, Isabel Segura i Soriano. Abans d'iniciar la col·laboració amb Edicions de l'Eixample, Soriano havia publicat dues investigacions sobre història de les dones: un recull de romanços que versaven sobre la vida de les dones en el procés històric de la industrialització titulat *Romances de señoras* (1981), i un llibre didàctic sobre la història de la divisió sexual del treball dirigit al públic infantil i juvenil, titulat *Un dia qualsevol. Història de la vida quotidiana de les dones* (1989) i editat per l'Ajuntament de Barcelona.

A banda d'això, Segura havia dirigit "Clàssiques Catalanes" de l'editorial feminista laSal, edicions de les dones, una col·lecció literària emblemàtica que va recuperar catorze títols —tres de dobles— de gèneres diversos, signats per autores catalanes de tots els temps que havien estat menystinguts pels discursos androcèntrics (Godayol, 2017b: 61-62, 2020b: 163-164). La vinculació d'Espai de dones amb el

feminisme també es palesa per la seva presència a la quarta edició de la Fira Internacional del Llibre Feminista celebrada a les Drassanes de Barcelona entre el 19 i el 23 de juny de 1990.

Segons un article del diari *Avui* signat per Montse Frisach el 20 de juny (1990: 36), Edicions de l'Eixample presentà els tres primers títols publicats a Espai de Dones. Eren el llibre col·lectiu *Barcelldones* (1990), *Temporada Baixa* (1990) de Maria Mercè Roca, i *Cartes a Iris* (1990) de Pat Barker. També van participar a la Fira algunes de les traductores que col·laboraren amb la línia editorial, entre les quals, Maria Antònia Oliver, Dolors Udina, Maria-Mercè Marçal i Helena Valentí, la traductora de *Viatges indiscrets*. Pilar Godayol suggereix que, segurament, alguns drets de traducció d'Espai de Dones van negociar-se a l'esdeveniment (2020b: 205).

Des del seu naixement l'any 1990 i fins a l'any de la seva desaparició, la línia editorial Espai de Dones va emparar dues col·leccions: "Clàssiques" i "Narrativa Contemporània". "Clàssiques" recuperà, per un costat, quatre obres d'autores catalanes, i per l'altre costat, set d'estrangeres de la literatura universal de tots els temps. La primera obra d'autora autòctona va ser *Cartes a l'Anna Murià* (1992) de Mercè Rodoreda. La succeïren *Paradisos oceànics* (1993) d'Aurora Bertrana; *La Fabricanta: novel·la de costums barcelonines (1860-1875)* (1991) de Dolors Monserdà i *El Marroc sensual i fanàtic* (1990), també de Bertrana.²⁷⁷

Pel que fa a les obres d'autores foranes, estrenà la col·lecció "Clàssiques" *La ciutat de les dames* (1990) de Christine de Pisan, traducció a cura de Mercè Otero. Posteriorment, s'hi publicarien *Diari* (1990), de l'escriptora japonesa Murasaki-shikibu, versió de Dolors Farreny; *El diari de Shafei* (1990), de la xinesa Ding Ling, a cura de Dolors Folch; les obres surrealistes *La trompeta acústica* (1991), de Leonora Carrington, traducció de Roser Berdagué i *L'Oneiopompe* (1992), de Leonor Fini, traducció de Maria-Mercè Marçal; *Oroonoko o l'esclau reial* (1992) d'Aphra Behn, traducció de Dolors Udina i, per acabar, el clàssic britànic *Frankenstein o El Prometeu modern* (1993) de Mary Shelley, versió a càrrec de Maria Antònia Oliver.

La col·lecció "Narrativa Contemporània", per la seva banda, aplegà obres actuals de la narrativa occidental en femení. Arrencà amb el llibre col·lectiu *Barcelldones* (1989), que aplegà textos de catorze escriptors catalanes: Maria Barbal, Maria Aurèlia Capmany, Felícia Fuster, Maria-Mercè Marçal, Anna Murià, Maria Antònia

²⁷⁷ Les dues primeres eren reedicions de llibres esgotats de laSal, i les dues últimes estaven signades per autores prèviament publicades a laSal.

Oliver, Teresa Pàmies, Núria Pompeia, Cristina Peri Rossi, Marta Pessarrodona, Maria Mercè Roca, Montserrat Roig, Isabel-Clara Simó i Olga Xirinacs. Els textos s'acompanyaven de fotografies que van anar a càrrec de les fotògrafes, Pilar Aymerich, Anna Boyé, Colita, Silvia Colmenero, Guillermina Puig, Mercè Taberner i Anna Turbau. A banda de *Barcelldones* "Narrativa Contemporània" aplegà sis obres d'autores autòctones: *Temporada baixa* (1990) i *La Casa gran* (1991) de Maria Mercè Roca; *D'esquena al mar* (1991) d'Helena Valentí; *Diari sense dates* (1990) de Núria Serrahima; *Joc de dames: petits contes filògins* (1992) de Maria Fullana i *Per l'altre orella, sisplau* (1992) d'Isabel Joven.

Viatges indiscrets (1990) va ser la segona obra traduïda de la col·lecció. Com s'ha esmentat anteriorment, Helena Valentí en signava l'anostrament. La precedí *Cartes a Iris* (1990) de Pat Barker, traducció de Valentí Daurella Teixidor, i la succeïren les versions *Ull de gat* (1990) de Margaret Atwood, traducció de Roser Berdagué; *La història del meu fill* (1991) i *Salt i altres històries* (1992), de la premi Nobel de Literatura, Nadine Gordimer, versió de Roser Berdagué i Mònica Martín, i Dolores Udina, respectivament; *Arbres de mongetes* (1991) de Barbara Kingsolver, versió de Jaume Pérez Montaner; *La Jay estima la Lucy* (1992) de Fiona Cooper, traducció de Dolores Udina; *Sàvies criatures* (1992) d'Angela Carter, traducció de Laura Santamaria; *Última escriptura* (1993) de Francesca Duranti, versió de Carme Arenas; i per acabar, *El mal negre* (1993) de Nina Berberova, traducció de Miquel Pujadó.

La línia editorial Espai de Dones va desaparèixer l'any 1993. Tanmateix, Edicions de l'Eixample va recuperar el projecte després que el setembre del mateix any el segell acordés fer una societat conjunta amb l'editorial Columna (C. G., 1993: 37). Formada la nova editorial Columna-Edicions de l'Eixample, la col·lecció "Espai de dones" va emparar, en una segona etapa curta, títols de narrativa d'autoria femenina, entre els quals, *Massa vi per a un sol calze* (1994) de Xesca Ensenyat; *Rimmel* (1994) de Josefa Contijoch; *Les veus del vespre* (1994) de Natalia Ginzburg, versió d'Esteve Farrés; *Verd castany* (1995) de Maria Dolores Salat; *La pluja del sud* (1995) de Maria Àngels Gardella; *Història d'amor* (1995) de Maria Àngels Puigbò, *Dones a l'infern* (1995) d'Elisa Reverter; *Empatolls i capgirells* (1996) de Maria Àngels Puigbò.

4.5.3 Helena Valentí, la traductora

4.5.3.1 *Esbós biobibliogràfic*

La versió dels relats aplegats en el recull *Viatges indiscrets*, que contenia "El final del viatge" de Colette, van anar càrrec d'Helena Valentí, una traductora i escriptora catalana "a l'avantguarda del seu temps" (Mora Figuera, 2016: 302). Helena Valentí i Petit (1940-1990) va ser la filla primogènita d'una família benestant i il·lustrada, instal·lada a Barcelona. El seu pare, Eduard Valentí, va ser un llatí i humanista, deixeble de Carles Riba, i traductor al català de dues de les obres de pensament més importants de Ciceró: *Dels deures* i *Tusculanes* (Godayol, 2011: 556), i de manuals de llatí i edicions escolars d'autors clàssics al castellà, entre altres obres. La seva mare, Roser Petit, fou bibliotecària. Valentí creixé envoltada de l'ambient cultural que es respirava a casa i en el cercle d'amistats del matrimoni, entre les quals destacaven intel·lectuals i lletraferits de la categoria de Carles Riba, J.V. Foix, Rosa Leveroni i Clementina Arderiu.

Valentí va estudiar a l'Escola Santa Elisabet de Barcelona, un centre educatiu dirigit per religioses alemanyes i hereu dels mètodes pedagògics innovadors de Maria Montessori. Posteriorment va ingressar en l'Institut Maragall de Barcelona, a fi de fer el curs preuniversitari requerit per estudiar la carrera de Filologia Romànica a la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat de Barcelona. Aleshores Valentí havia desenvolupat la inclinació per la literatura i les llengües. Abans d'ingressar a la universitat l'any 1957, parlava l'anglès, el francès i l'alemany (Mora Figuera, 2016: 32).

Al llarg de la carrera, visqué els moviments d'estudiants que tingueren lloc a la Universitat de Barcelona a principis dels anys seixanta, quan la institució esdevingué un dels nuclis fermes d'oposició al franquisme. Segons Anna Cristina Mora Figuera (2016: 36), autora de la tesi *Helena Valentí, escriptora i traductora*, Valentí va ser arrestada i penalitzada amb una multa de 2.000 pessetes, juntament amb els escriptors Manuel Vázquez Montalbán i Salvador Clotas, entre altres estudiants i professors, pel cos de policia franquista a la facultat de Lletres, durant una allau de detencions produït en el clima de protestes. A banda dels escriptors citats, en els anys universitaris Valentí va relacionar-se amb intel·lectuals del cercle de Jaime Gil de Biedma, entre els quals es trobaven Carlos Barral, Yvonne Hortet i Gabriel Ferrater, amb qui cultivà una llarga amistat.

Abans de llicenciar-se, Valentí va tenir l'oportunitat de sortir de l'aïllament cultural del franquisme i d'entrar en contacte amb la intel·lectualitat europea, gràcies als seus periples i estades a l'estranger. El 1960 va traslladar-se a París per estudiar, durant un any, a la prestigiosa École Normale Supérieure i el 1961 va viatjar uns mesos per Florència i Perusa, amb una beca d'estudis. I encara, un cop llicenciada, marxà al Regne Unit i s'hi instal·là durant onze anys que van resultar força productius en l'àmbit acadèmic. Entre 1962 i 1968 va ser lectora d'espanyol, primer a la Universitat de Durham, i després al Darwin College de la Universitat de Cambridge on esdevingué la segona dona estudiant de doctorat admesa i on publicà la tesi doctoral *The Poetic Language of Antonio and Manuel Machado* (1971).

Finalitzat el doctorat, el 1968, s'establí a Londres fins a l'any 1974. Allà treballà com a professora d'espanyol a l'escola International House i començà a acceptar traduccions per encàrrec de l'anglès al castellà que li arribaven de Catalunya. Paral·lelament va involucrar-se amb alguns moviments culturals avantguardistes i alternatius que van tenir lloc a la capital anglesa a finals dels seixanta. Entre altres aspectes, va participar en la creació de curtmètrages amb altres dones que sovintejaven la cooperativa de cineastes, experimental i d'avantguarda, anomenada London Film-makers Co-op (LFMC) (Mora Figuera, 2016: 67-68). Però també va intervenir en manifestacions feministes de principis dels anys setanta i va escriure articles en anglès pel butlletí informatiu *Shrew*, del grup de dones London Women's Liberation Workshop, que aplegava dones d'opinions i orígens diversos amb un mateix interès: la igualtat de les dones en els diversos àmbits de la societat (Mora Figuera, 2016: 71).

Un cop s'establí definitivament a Cadaqués, l'any 1977, va compaginar la traducció, esdevinguda aleshores la font principal d'ingressos, amb la narrativa de creació pròpia. Debutà amb la publicació de *L'amor adult* (1977), un recull d'onze contes versats sobre dones de caràcter independent que trenquen amb el model heretat de dona i cerquen el seu lloc en el nou context social del postfranquisme. El succeïren tres novel·les considerades un "cicle narratiu al voltant de les dones "adultes" o "lliures"" (Mora Figuera, 2016: 304): *La solitud d'Anna* (1981), *La dona errant* (1986) i *D'esquena al mar* (1991), publicada pòstumament a la col·lecció "Contemporània" d'Edicions de l'Eixample, com s'ha explicat anteriorment, amb introducció de Maria-Mercè Marçal, la qual va ser amiga literària de Valentí i va dedicar-li diverses ressenyes (Julià, 2017: 370-372).

Talment com succeeix amb la ficció de Colette, en els contes i novel·les de Valentí no preval el component ideològic feminista, tot i que totes dues autores posen al davant models femenins que opten per una vida emancipada, amb els guanys i les pèrdues, sense fer crítica social directa. Com bé assenyala Adrià Chavarría, la producció literària de Valentí

[...] tracta de les dones i explica històries de dones no pas per una propaganda derivada d'una missió política –Montserrat Roig i Maria Aurèlia Capmany desenvoluparen molt bé aquest paper social emergent de dona-protagonista, no ho dic en un to desqualificatiu– sinó com a fruit d'una narració ineludible de la seva realitat present. (2008b: 93-94)

Valentí es veié seduïda pels nous horitzons que el moviment feminista del postfranquisme obria a les dones: la possibilitat d'emancipar-se i de trobar noves formes de ser dona fora dels models heretats i al marge de les relacions amb els homes. Se sap que va involucrar-se, esporàdicament, en la dècada dels setanta, amb els moviments feministes catalans a favor del divorci i l'avortament. Concretament, Mora Figuera en documenta la vinculació amb la Vocalia de Dones de l'Associació de Veïns i Veïnes de la Vila de Gràcia (2016: 77). Com s'ha explicat, també va participar amb una conferència la taula rodona "Feminisme i Literatura Catalana" de la IV Fira Internacional del Llibre Feminista, celebrada el 1990.

Segons Chavarría, les protagonistes de les novel·les de Valentí:

[...] són personatges que assumeixen el risc de viure sense cadenes i de bracet amb la llibertat que molts cops comporta el salt a l'abisme. L'opció de viure sola i de pujar un fill en solitari és conseqüència del fracàs d'una relació amb un home, però alhora és fruit d'una decisió de viure sola i sortir-se'n sola, cosa que implica la lluita contra el model heretat de dona no lliure i dependent dels afectes i dels diners del marit-masclé. (Chavarría, 2008b: 99)

No debades va manifestar sovint la seva predilecció per *Solitud* de Víctor Català pel fet que era, segons escrigué en una de les seves llibretes, "L'única novel·la catalana que m'ha donat força" (a Mora Figuera, 2016: 110), i a la qual probablement ret homenatge amb el títol de la seva primera novel·la *La solitud d'Anna* (Ardid, 2004: 12; Mora Figuera, 2016: 188). També pouà força i inspiració de mares i germanes literàries estrangeres, autores que situen les dones i experiències femenines en el centre de la seva reflexió i amb les quals s'emmirallà. Llegí profusament Doris

Lessing, una autora a la qual traduí i entrevistà personalment; anotà idees sobre la maternitat d'Adrienne Rich; i devorà els diaris i la correspondència de Katherine Mansfield, publicada l'any 1977 sota el títol *Letters and Journals* (Mora Figuera, 2016: 110-115).

Probablement empena per l'afinitat literària i personal que compartia amb Mansfield (Godayol, 2020b: 184) també traduí l'autora i escrigué una obra de teatre inèdita titulada *K.M.: La felicitat i altres històries*, basada en el conte "Bliss" (Mora Figuera, 2016: 282). Altrament, Valentí va parlar sobre Doris Lessing, Katherine Mansfield i Virginia Woolf en el curs *Dona i Literatura* de la Universitat Catalana d'Estiu, a Prada, l'agost de 1984, a petició de Maria-Mercè Marçal (Julià, 2017: 287).

Valentí volgué traslladar força a altres dones i oferir-los, en un exercici de sororitat, un acompanyament que trenqués la soledat i l'aïllament heretat. Va fer-ho amb la creació a les novel·les de "dones que passen a ser personatges actius i forts, responsables de les accions que trien per voluntat pròpia" (Mora Figuera, 2016: 305), però també amb l'anostrament en la cultura catalana d'obres d'escriptores contemporànies avantguardistes que posaven la dona com a subjecte i no com a objecte de la narració.

4.5.3.2 *Les traduccions*

Helena Valentí va consolidar-se com a traductora en els anys vuitanta, coincidint amb l'emergència d'una nova fornada de dones traductores catalanes (Bacardí i Godayol, 2014: 154), un cop enfortida la indústria del llibre en català. Els treballs que n'han abordat la faceta traductològica (Pessarrodona, 2004; Godayol, 2006, 2008b, 2011, 2020b; Bacardí i Godayol, 2013, 2014, 2016; Mora Figuera, 2016) la vinculen amb una genealogia de dones escriptores i traductores catalanes del segle XX, entre les quals sobresurten Maria Antònia Oliver, Montserrat Abelló, Marta Pessarrodona i Maria-Mercè Marçal. Talment com les professionals consignades, Helena Valentí també va tenir un rol destacat en la incorporació a la cultura catalana d'obres feministes o signades per dones, mares simbòliques estrangeres que guiaren els feminismes a Catalunya en un moment de consciència literària i ideològica del postfranquisme (Godayol, 2006, 2020b: 181).

Va debutar com a traductora en els anys seixanta amb la versió al castellà d'*Epístola a los pisones* (1961) d'Horaci, per a la "Colección de Textos Clásicos

Latinos" de l'editorial Bosch, amb la qual el seu pare, Eduard Valentí, havia col·laborat com a torsimany d'obres de César i Ciceró. Però no va ser fins als setanta que intensificà i consolidà la seva labor com a traductora. Entre 1974 i 1990, els anys més productius, girà de l'anglès al castellà trenta-quatre obres de gèneres heterogenis,²⁷⁸ entre els quals, assaig polític, com *Debate sobre Norteamérica* (1972), d'Ernest Mandel i Nicolaus Martin; antropologia, com *Mujeres en la sombra* (1977), d'Ann Cornelisen, o alguns articles de Lévi-Strauss i Radcliffe-Brown, entre altres autors i autores, aplegats per Josep R. Llobera en una compilació titulada *La antropología como ciencia* (1975); història, com els dos primers volums d'*Història de l'Islam* (1976, 1980) d'M. A. Shaban; crítica d'art, com *El arte, enemigo del pueblo* (1980) de Roger L. Taylor; biografia, com *El último héroe: una biografía de Gary Cooper* (1981) de Larry Swindell; o poesia, com el clàssic *Cantos de inocencia; Cantos de experiencia* (1977) de William Blake. Valentí va acompanyar la traducció d'una profusa presentació de l'autor que integrava una cronologia, introducció i notes prèvies.

Amb tot, la narrativa hi ocupa un paper preeminent. Entre les nombroses novel·les traduïdes al castellà sobresurten *Envié una carta de amor* (1980) de Bernice Rubens; *Mildred Pierce* (1981) de James M. Cain; *El perro de Shakespeare* (1985) de Leon Rooke; i *El callejón de los milagros* (1988) de l'egipci Naguib Mahfuz, traduïda a partir de l'anglès. També acostà obres d'autors i autores de best-sellers com *En el nombre del padre* (1982) de John Zodrow, *A merced del viento* (1983) de Patricia Highsmith, *Rosa de plata* (1983) de David A. Kaufelt, *Ann Veronica* (1983) d'H. G. Wells, i alguns èxits comercials com *Medicina peligrosa* (1984) d'Arthur Hailey, *El descenso de Xanadú* (1984) de Harold Robbins, o *El aviso de Berlín* (1985) de Nicholas Guild.

Cal destacar que traduí al castellà, per iniciativa pròpia, Doris Lessing, una autora amb la qual, com s'ha esmentat anteriorment, tenia afinitat i s'identificava. Hi ha constància que va manifestar el seu interès per acostar obres de la referida autora a l'amic Gabriel Ferrater en una epístola signada el 5 d'agost de 1967: "T'escric sobretot perquè he llegit dos llibres de la Doris Lessing traduïts a la Seix. Molt mal traduïts, i si alguna vegada en teniu un altre m'agradaria de provar-lo de traduir jo, és un món

²⁷⁸ Per a una bibliografia completa de les obres traduïdes d'Helena Valentí, vegeu: Anna Cristina Mora Figuera (2016) *Helena Valentí, escriptora i traductora*. Tesi doctoral. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, p. 312-314.

que conec bastant i em faria gràcia de tenir que [sic] trobar-hi una mena d'equivalent" (a Mora Figuera, 2016: 114).

El desig de traduir Lessing va concretar-se novament l'any 1970. Segons Marta Pessarrodona, Valentí va demanar de traduir *The Golden Notebook* (1962), l'obra més popular de l'autora i "l'estendard del nou feminisme" (Mora Figuera, 2016: 261) que es gestà a Londres en els seixanta. Aquesta vegada, però, va fer-ho per mitjà d'una epístola a Joan Ferraté, l'aleshores director de Seix Barral (2004: 17). Finalment, Valentí va portar al castellà *The Golden Notebook* (1962) per a Seix Barral, malgrat que finalment va ser publicada per l'Editorial Noguer l'any 1978 amb el títol *El cuaderno dorado*, després que el segell hagué obtingut els drets de publicació i la traducció amb la mediació de Pessarrodona (2004: 18). La fascinació de Valentí cap a Lessing la va dur a entrevistar l'autora a Londres en l'època en què traslladava *The Golden Notebook* al castellà (Mora Figuera, 2016: 113).

L'afinitat que tenia amb l'autora la duria a preparar, posteriorment, dos títols més de Lessing: *La ciudad de las cuatro puertas* (1982) i *Gatos muy distinguidos* (1986), tot i que Mora Figuera també documenta una versió inacabada al castellà de *The Shirian Experiments* (1980), que mai no veié la llum (2016: 264). A banda dels llibres referits de Lessing, Valentí traduí al castellà un text canònic feminista: *El país de ellas: una utopia feminista* (1988) de la feminista nord-americana, Charlotte Perkins Gilman.

En els anys vuitanta, reforçada la indústria del llibre en català, Valentí anostrà dues obres de Virginia Woolf: *Al far* (1984) i *Una cambra pròpia* (1985), "conscient de la simbologia i de la càrrega ideològica del text, i de la importància que formés part del discurs feminista català" (Godayol, 2020b: 184); i dues obres de Katherine Mansfield: *Un home casat i altres crueltats* (1984) i *La garden party i altres contes* (1989), juntament amb Josep Ros-Artigues. La seva implicació en el primer títol es va estendre més enllà de la traducció. Ella fou responsable de la selecció dels contes i escrigué el pròleg que encapçalà el recull.

Aquestes darreres traduccions li han valgut el mèrit d'haver portat a la llengua catalana la segona i la tercera obres de Woolf traduïdes al català després del franquisme (Godayol, 2006: 90), i el rol pioner, conjuntament amb Maria Antònia Oliver, de traduir Woolf al català (Bacardí i Godayol, 2016: 157). A partir de 1983, any que començà a traduir en català, també acostà *El rodamón* (1983) de Kahlil Gibran, la novel·la històrica *Jo, Claudi* (1986) de Robert Graves, la novel·la d'intriga

El factor humà (1988) de Graham Greene, i dues obres de literatura juvenil: *L'home que va vendre la lluna* (1986) de Robert A. Heinlein i *Kernok, el pirata* (1986) d'Eugène Sue.

Viatges indiscrets va ser l'última traducció publicada d'Helena Valentí, sis mesos abans de la seva mort causada per un càncer limfàtic el 8 de desembre de 1990. No hem identificat, en l'inventari del fons documental i bibliogràfic de l'autora recopilat, ordenat i classificat per Anna Cris Mora Figuera (2016),²⁷⁹ cap material que proveeixi informació sobre el seu grau d'implicació en el projecte de *Viatges indiscrets*, més enllà de la traducció, ni correspondència que pogués oferir pistes sobre l'origen de la iniciativa.

Tanmateix, Mora assevera que Helena Valentí escollia les obres que traduïa sempre que li era possible.²⁸⁰ Hi ha dos motius pels quals és probable que l'escriptora es veiés inclinada a traduir *Viatges indiscrets*. Primer, la presència destacada de Katherine Mansfield, una de les seves autores predilectes, en el recull. El relat de la neozelandesa, titulat "Un viatge indiscret" gairebé donava nom a l'antologia *Viatges indiscrets*. Segon, el fet que l'eix central del recull eren les dones —la majoria escriptores— i viatgeres, trets característics de la identitat de Valentí i de les protagonistes de les seves obres. Anna Cris Mora també estableix aquest paral·lelisme. L'autora afirma que les autores de *Viatges indiscrets* "són dones errants, com les autores dels contes, i com l'Anna, de *La solitud d'Anna* (1981), o la Júlia, de *La dona errant* (1986)" (2016: 275).

Helena Valentí no va prologar la traducció de *Viatges indiscrets*. Aquesta circumstància segurament respon a criteris estrictament editorials, atès que, tret de la seva novel·la *D'esquena al mar*, publicada pòstumament, cap títol de la col·lecció "Contemporània" d'Edicions de l'Eixample inclou un prefaci o epíleg (Godayol, 2020b: 205). Tampoc hem pogut esbrinar l'opinió de Valentí sobre Colette i el conte "El final del viatge", inclòs en l'antologia. Quan va anotar-lo ja existia una versió en castellà incorporada en l'obra *El reverso del music-hall*, editada en el primer volum de les *Obras Completas* (1963) de Plaza & Janés. L'autor de la traducció, E. Piñas, el titulà "Final de ruta". No tenim la certesa que Valentí n'estigués al corrent, però és

²⁷⁹ Se n'han consultat les llibretes i dietaris datats entre 1960 i 1990, però no hi hem trobat cap referència a Colette ni al seu procés de traducció de *Viatges Indiscrets*. Fons Helena Valentí, entre 1960 i 1990, Capsa 6, Capsa 7, Capsa 8, procedent de la Biblioteca de Catalunya.

²⁸⁰ Correu electrònic d'Anna Cris Mora a Keren Manzano, 21 de gener de 2021.

possible que tingués constància de la traducció, atès que Argos Vergara, una editorial amb la qual col·laborà sovint a principis dels anys vuitanta,²⁸¹ la va reeditar l'any 1982.

4.5.4 La recepció d'"El final del viatge" i de *Viatges indiscrets*

"El final del viatge" va ser l'onzè relat integrat en el recull *Viatges indiscrets*, talment com en la versió d'origen. *Viatges indiscrets* va sortir publicada a Barcelona l'estiu de 1990 (Ripoll, 1990: 51) i es va comercialitzar a un preu de dues mil cinc-centes pessetes ("Novetats", 1990: 56). El disseny gràfic va anar a càrrec de Salvador Saura i Ramon Torrente, fundadors d'Edicions de l'Eixample, i la fotografia de coberta va ser obra d'Anna Boyé. El disseny de la portada i la contraportada de l'antologia és similar al dels altres llibres de "Narrativa Contemporània", tret de *Barcelldones*, el primer llibre de la col·lecció. La fotografia de la coberta de *Viatges indiscrets* inclou el retrat difuminat d'una dona sobre el qual se superposa un detall gràfic en blanc i negre que suggereix el tema de l'obra. El títol del llibre apareix centrat en el marge inferior del llibre i, el nom de l'editora, Lisa St. Aubin de Terán, està imprès a sota, amb un cos de lletra més petit. Més avall, apareix el logotip i el nom d'Edicions de l'Eixample, i el nom de la línia editorial, Espai de Dones. La contraportada conté una sinopsi del llibre en el marge superior i, a sota, una relació de les autores dels relats del recull. El nom d'Helena Valentí, la traductora, no apareix ni en la portada ni en la contraportada, una decisió que el crític literari Lluís-Anton Baulenas va lamentar en una ressenya del llibre publicada a *l'Avui* el 22 de setembre de 1990:

[La traducció] L'ha realitzat l'escriptora Helena Valentí amb gran sensibilitat i eficàcia. Cosa que fa que ens tornem a preguntar quins criteris editorials fan que, en aquesta col·lecció, el nom del traductor no aparegui per enlloc si no és a la lletra petita de la zona dels copyright, que ningú no mira mai. Això sense comptar amb el fet que l'esment, en aquest cas concret, del nom d'Helena Valentí com a traductora és tota una garantia que dóna un valor afegit al llibre. El bandejament dels traductors comença a ser ja, no solament ridícul, sinó, fins i tot, anacrònic. (1990: 49)

²⁸¹ Helena Valentí acostà al castellà per a Argos Vergara els següents títols: *Envié una carta de amor* (1980), de Bernice Rubens, *La ciudad de las cuatro puertas* (1982), de Doris Lessing, *Los seres queridos* (1983), d'Evelyn Waugh i *Ann Veronica* (1983), de H. G. Wells.

Lluís-Anton Baulenas i Setó (1958) és un traductor, novel·lista i dramaturg barceloní. La seva prolífica producció literària en català, sobretot de novel·la, li ha valgut diversos guardons, com ara el Premi Documenta de narrativa (1989), el Premi Carlemany de novel·la (1998), el Premi Serra d'Or (1999), el Premi Prudenci Bertrana de novel·la (2000), el Premi Ramon Llull de novel·la (2005), i el Premi Sant Jordi de novel·la (2008). També col·labora amb la premsa com a crític literari i autor d'articles d'opinió. Abans d'escriure la ressenya de *Viatges indiscrets*, una obra que el captivà, Baulenas havia anostrat algunes obres literàries, un fet que el podria haver fet inclinat a valorar la traducció. Alguns dels títols anostrats són *El llarg camí d'un dia vers la nit* (1983) d'Eugene O'Neill, *Donar al Cèsar* (1990) de Marguerite Yourcenar, *Cal dir-ho?* (1994) d'Eugène Labiche, *Suburbi* (1994) d'Eric Bogosian i *Peces breus* (1994) de Jean Cocteau.

A banda de la ressenya de Baulenas, no hem trobat cap altra menció al relat traduït de Colette a la premsa consultada. Tanmateix, l'escriptor va fer-hi esment en la ressenya citada anteriorment. Concretament, s'hi referí com un exemple de les històries de l'antologia que "semblen entaforades amb calçador i que no tenen gaire solta ni volta" (Baulenas, 1990: 49). Segons el crític "a nosaltres ens fa més aviat l'efecte que ha estat seleccionada per la importància del reclam del carisma de la seva autora" (Baulenas, 1990: 49).

Pel que fa a l'antologia, el diari *Avui* i el *Diari de Girona* van recomanar-ne la lectura en tres textos publicats entre l'1 i el 8 d'agost, sobretot en espais dedicats a les novetats literàries (Novetats, 1990: 56) i en columnes que posaven en relleu el fet que es tractava d'un recull de dones viatgeres. És el cas d'un article breu del diari *Avui*, titulat "Edicions de l'Eixample publica un recull de contes de dones viatgeres" (1990: 31), o de l'escrit que el *Diari de Girona* va dedicar a l'obra en la secció "Llibres a la fresca" ("Viatges indiscrets", 1990: 20). És de destacar que la redactora o redactor contextualitzava l'edició en un context en què "la dona escriptora està ocupant un espai tant o més important que l'home" ("Viatges indiscrets", 1990: 20). El recull *Viatges indiscrets* no ha tornat a reeditar-se.

4.6. LES RETRADUCCIONS²⁸²

Entre 1983 i 1992, quatre editorials catalanes —Bruguera, Nou Art Thor, Anagrama i Lumen— van publicar noves versions en castellà d'obres de Colette ja traduïdes prèviament per E. Piñas i publicades, originalment, a les *Obras Completas* (1963-1968) de Plaza & Janés. Les citeu per ordre cronològic: *La casa de Claudine* (1983) —*La maison de Claudine* (1922)—, traducció a cura de José Batlló; *Mitsou* (1985) —*Mitsou: ou comment l'esprit vient aux filles* (1919)—, versió de Jorge de Lorbar; *Claudine en la escuela* (1987) —*Claudine à l'école* (1900)—, versió de José Batlló; *Claudine en París* (1988) —*Claudine à Paris* (1901)—, versió de Josep Escué; *Claudine casada* (1990) —*Claudine en ménage* (1902)— i *Claudine se va* (1992) —*Claudine s'en va* (1903)—, totes dues d'Enrique Ortenbach. Tot seguit, presentem les característiques de les editorials que van publicar els llibres i el perfil dels traductors que les van traslladar al castellà.

4.6.1 *La casa de Claudine* (1983), versió de José Batlló

Recordem que el recull de relats breus *La maison de Claudine* (1922) va ser traduït al castellà, per primera vegada, durant el franquisme, l'any 1942, per la traductora, escriptora i periodista, María Luz Morales. La llibreria i segell editorial Ediciones Mediterráneas va publicar-la amb el títol *La casa de Claudina*, en una edició de bibliòfil il·lustrada per l'artista Olga Sacharoff. Quaranta-un anys més tard, l'any 1983, el poeta i traductor, José Batlló, signà una nova reescriptura de l'obra titulada *La casa de Claudine*. La nova versió va ser publicada en una edició de butxaca per l'editorial Bruguera, juntament amb la traducció de *Sido* que Julio Gómez de la Serna havia preparat l'any 1929.

Bruguera es considera una de les editorials de gran volada sorgides sota el règim (Vega, 2004: 543). Naixé l'any 1939 quan, mort Joan Bruguera Teixidó, fundador del segell editorial El Gato Negro, i els seus dos fills, Pantaleó i Francesc Bruguera Grané, van reprendre l'activitat editorial i van rebatejar el segell amb el cognom del pare. Orientada a divulgar literatura popular, el creixement inicial de Bruguera es fonamentà en dos productes de consum: d'una banda, revistes il·lustrades, que popularitzaren personatges llegendaris del còmic, entre les quals destacà la revista

²⁸² Partim de l'ús acceptat generalment de la paraula retraducció per esmentar un text traduït més d'un cop en la mateixa llengua o cultura (Cadera, 2017: 5).

Pulgarcito (1945-1986), amb tiratges setmanals de 250.000 exemplars en els anys setanta, i de l'altra, els Bolsilibros, novel·les, sobretot romàntiques i de l'oest, per al públic adult i impreses en petit format, que exportaven amb èxit a Amèrica, on crearen representacions i empreses distribuïdores.

Les prop de dues-centes col·leccions que el segell acumulà a finals de la dècada dels setanta, més de la meitat destinades al públic infantil i juvenil, en testimonien la fertilitat i les dimensions que adquirí amb el temps. Això no obstant, dues crisis, la del mercat americà de 1982 i la dels tallers propis, duren el segell a presentar suspensió de pagaments i a tancar per falta de liquiditat econòmica l'any 1984.

La retraducció *La maison de Claudine* aparegué publicada a la col·lecció de narrativa "Libro Amigo", una de les més fructíferes i longeves. Des de la seva creació l'any 1966 i fins a finals dels setanta, la col·lecció s'havia repartit, majoritàriament, entre grans èxits de vendes que ja havien estat editats per l'editorial, i clàssics universals, sobretot decimonònics, d'autors i autores heterogènies, el tret comú dels quals era la magnitud de les seves vendes.²⁸³ Però l'any de publicació de la nova versió de *La casa de Claudine*, el 1983, ja havien començat a guanyar-hi terreny els clàssics contemporanis, nacionals i forans, traduïts.

Davant de la impossibilitat de consignar la ingent quantitat de títols editats a "Libro Amigo" —cap a principis dels anys vuitanta supera els mil (Llanas, 2006: 176)—, citem alguns dels llibres traduïts més reeditats l'any que Bruguera va publicar la nova versió de *La maison de Claudine: Siddharta* de Herman Hesse, versió de Juan José del Solar; *Ulises* de James Joyce, versió de José Maria Valverde; *Selección* d'Isaac Asimov, traducció de Maria Teresa Segur; o *El jugador* i *Humillados y ofendidos* de Fiodor Dostoievsky, versions de Victoriano Imbert i Augusto Vidal i Luis Abollado, respectivament. Val la pena assenyalar que, el mateix any 1983, Bruguera publicà a "Libro Amigo" dues obres d'autores francòfones reivindicades pel feminisme: *Pájaros de fuego* d'Anaïs Nin, versió d'Antonio J. Desmonts, i *Todos los hombres son mortales* de Simone de Beauvoir, versió de Silvina Bullrich.

L'autor de la nova traducció al castellà de *La maison de Claudine* publicada per Bruguera a "Libro Amigo" va ser l'editor, poeta i traductor català, José Batlló Samón

²⁸³ Vegeu: Josep Mengual (17 de juliol de 2020) "La primera dècada del Libro Amigo de Bruguera". *Negritas y cursivas. Libros e historia editorial*. (En línia): <https://negritasycursivas.wordpress.com/2020/07/17/la-primera-decada-del-libro-amigo-de-bruguera/> (Consultat: 28/01/2021).

(1939 - 2016). En aquell moment Batlló comptava amb una llarga trajectòria com a poeta, avalada per la publicació de gairebé una desena de poemaris, entre els quals *Los sueños en el cajón* (1961), *La señal* (1965), *La mesa puesta* (1966), *4 poemas* (1967), *Tres poemas de enero* (1967) i *Tocaron mi corazón* (1968).

Tanmateix, Batlló havia transcendit sobretot pel fet d'haver impulsat dues iniciatives literàries: d'una banda, l'edició de la revista clandestina de poesia *La Trinchera* (1962-1966), que publicà, amb la col·laboració de Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo i Félix Grande, poetes catalans compromesos amb la lluita antifranquista i que van consagrar-se amb posterioritat, com ara Pere Gimferrer, Joaquim Molas, Josep M. Castellet o Francesc Vallverdú.²⁸⁴ D'altra banda, Batlló fundà i dirigí, entre 1964 i 1974, la col·lecció de poesia contemporània "El Bardo". En el marc d'"El Bardo" signà les primeres traduccions, la majoria poemaris o antologies de poemes traduïts del català al castellà escrits per primeres figures de la poesia catalana contemporània. Sobresurten els títols de *Pere Quart —Vacaciones pagadas* (1965) i *Antología* (1971)—, Salvador Espriu —*Libro de Sinera* (1966) i *Antología* (1968)—, o Joan Salvat-Papasseit —*Antología* (1972)—. Fora del projecte d'"El Bardo", també acostà al castellà altres títols de poesia catalana, entre els quals, una antologia bilingüe en català i castellà de poesia titulada *Ocho siglos de poesía catalana* (1969) —juntament amb José Corredor Matheos—, selecció i pròleg de Josep M. Castellet i Joaquim Molas, i el poemari *Morderse la Cola* (1975) de Manuel de Pedrolo.

Abans de traduir *La maison de Claudine*, José Batlló també havia traslladat al castellà narrativa d'autores i autors catalans de la categoria de Mercè Rodoreda —*Mi Cristina y otros cuentos* (1969) i *La calle de las Camelias* (1978)—; Lluís Ferran de Pol —*Antología de los cuentos de Ferran de Pol* (1969)—; o Llorenç Villalonga —*Dos pastiches proustianos* (1971)—, entre d'altres. Justament, *La calle de las Camelias* va sortir publicada a la mateixa col·lecció "Libro Amigo" que donà a llum la retraducció *La casa de Claudine* de Colette.

Amb tot, *La casa de Claudine* es presenta com un treball gairebé excepcional en la bibliografia de l'obra traduïda de Batlló pel fet que el traductor va girar del francès escassos títols de narrativa: *Recuerdos sobre Maiakovski y una selección de poemas*

²⁸⁴ Vegeu: Rosa Martínez Monton (30 de desembre de 1982) a l'apunt "Edición facsímil de la revista 'La Trinchera' en homenaje al poeta José Batlló". *El País*. (En línia): <https://elpais.com/diario/1982/12/30/cultura/410050804_850215.html> (Consultat: 01/02/2021).

(1976) de la primera dona guanyadora del Premi Goncourt, Elsa Triolet, i *La mano del ángel* (1983) del premi Goncourt Dominique Fernandez. Així i tot, donades les inquietuds literàries de Batlló i el caràcter selecte dels llibres que traduï del francès, un text de caràcter líric com *La maison de Claudine* s'adequava al seu perfil.

La versió *La casa de Claudine* va sortir publicada en un llibre de butxaca. La coberta del llibre és de color blanc i hi destaca, per les seves grans dimensions, el nom de l'autora. A sota, amb una tipografia més petita, apareixen els títols de les obres aplegades en el llibre: *La casa de Claudine* i *Sido*. Més avall hi ha inserida una fotografia de Colette en blanc i negre que ocupa tres quarts de la coberta. L'autora apareix asseguda a terra, amb un gran llibre a tocar dels genolls, i disfressada de Claudine. El retrat de Colette es complementa amb la contextualització de les obres i de l'autora, consignada a la contraportada. L'última línia del text assenyala que les obres contingudes en el llibre col·locaren l'autora "entre las más destacadas autoras de nuestro tiempo".²⁸⁵ A l'interior del llibre, a la primera pàgina, s'inclouen les dades biogràfiques de l'autora. El nom del traductor només apareix en els crèdits editorials i no s'indica enlloc que es tracta d'una nova traducció al castellà. *La casa de Claudine* en versió de José Batlló no s'ha tornat a reeditar en els darrers vint-i-cinc anys del segle XX.

4.6.2 Mitsou (1985), versió de Jorge de Lorbar

Mitsou: Ou comment l'esprit vient aux filles va ser publicada, en forma de llibre, per l'editorial Fayard l'any 1919. La novel·la narra, per mitjà d'epístoles, una història d'amor en temps de guerra, entre una cabaretera i un soldat d'origen benestant. El 1965, quaranta-sis anys després de la publicació de Mitsou, Plaza & Janés va portar l'obra a Catalunya per mitjà de la primera traducció al castellà, inserida en el tercer volum de les *Obras Completas* de Colette. E. Piñas, autor de la traducció, va titular la versió *Mitsou*.

La segona reescriptura en castellà de *Mitsou* va arribar l'any 1985 de la mà d'Edicions de Nou Art Thor. L'autor va ser Jorge de Lorbar. Poc se sap sobre aquest traductor. Així i tot, es coneix, gràcies als registres de la BNE i la BC, que *Mitsou* va ser la segona traducció del francès realitzada per Lorbar. La primera va ser *Las Olímpicas* (1983) d'Henry de Montherlant, publicada, com *Mitsou*, a la col·lecció "El

²⁸⁵ Vegeu: Colette (1983a) *La casa de Claudine; Sido* (José Batlló i Julio Gómez de la Serna, trads.). Parets del Vallès: Bruguera.

Laberinto" d'Edicions de Nou Art Thor. A banda d'aquests dos autors clàssics de narrativa, Lorbar va signar escassos llibres d'autors francòfons. La BNE i la BC enregistren les novel·les de gènere *Traficantes de memoria* (1990) de Sylviane Corgiat, i *El acròbata de Minos* (1990) de L. N. Lavolle.

Per contra, el torsimany signà, en la segona meitat dels vuitanta, nombroses traduccions de l'anglès de novel·les de gènere, sobretot policiaques i de misteri, per a l'editorial madrilenya Júcar i per a les catalanes Laia i Círculo de Lectores. En consignem alguns exemples: *Un detective de verdad* (1987) de Max Allan Collins; *Los suicidas asesinados* (1988) de Howard Engel; *Un pichón recalcitrante* (1988) de Donald E. Westlake; *Llegó la banda* (1989) d'Ed McBain; *Fantasmas* (1988) i *La habitación cerrada* (1989) de Paul Auster; *La doncella de hielo* (1988) i *La reina de la noche* (1989) de Marc Behm; *Los tontos del pueblo están de nuestro lado* (1989) de Ross Thomas; *La estrella delta* (1989) de Joseph Wambaugh o *Una cabaña en el sur* (1989) de Jim Thompson. Al conjunt de referències anteriors s'hi sumen algunes traduccions puntuals de llibres d'història, com ara *Rusia en la guerra, 1941-1945* (1968) d'Alexander Werth, o *Antidesarrollo; Sudáfrica y sus bantustanes* (1982) de Donald Moerdijk; i manuals de pedagogia i puericultura, com ara *Intervención psicopedagógica en los centros educativos: métodos y procedimientos para aumentar la competencia de los estudiantes* (1989) de Charles A. Maher i Joseph E. Zins.

A banda de *Mitsou*, Jorge de Lorbar portà al castellà, per a Edicions de Nou Art Thor, *Las Olímpicas* (1983) d'Henry de Montherlant i *La Etología: entrevista con Alain de Benoist* (1989) de Konrad Lorenz. L'escassetat de títols traduïts per al segell i el caràcter divers de les versions suggereixen que la retraducció de *Mitsou* va ser, probablement, un encàrrec de l'editorial. Edicions de Nou Art Thor edità, principalment, monogràfics de ciències, història, religió, sociologia, guies de viatge, biografia i memòries. Sobresurt, per la quantitat abundosa de títols, la col·lecció en català "Gent nostra", de biografia sobre personatges il·lustres de la ciència, la política i la cultura catalana. La col·lecció "El Laberinto", que donà empara a *Mitsou*, va ser una mena de calaix de sastre. Arrencà l'any 1983, sota la direcció de l'escriptor José Manuel Infiesta, amb el llibre de narrativa de Montherlant *Las Olímpicas*. El succeïren més d'una trentena de llibres de memòries, biografies i correspondència sobre científics, artistes, músics i literats, com *Recuerdos del desarrollo de mis ideas y carácter* (1983) de Charles Darwin, versió de Karin Stadlander; *Strindberg y van Gogh* (1986) de Karl Jaspers, traducció de Manuel Vargas; o *Correspondencia* (1984)

de D. H. Lawrence, traducció de Narciso Pousa. Però "El Laberinto" també va emparar llibres d'assaig, entre els quals, *Las ideas de la "Nueva derecha"* (1986) d'Alain de Benoist i Guillaume Faye, versió de Carlos Pinedo; llibres d'història, com ara *Shakespeare and Company* (1984) de Sylvia Beach, versió de Roser Infiesta Valls; o llibres de teatre com *La voz humana* (1986) de Jean Cocteau —editat ensems amb *La gran separación*—, versió de Joaquín Boachaca.

A banda de *Mitsou*, "El Laberinto" va donar cabuda a unes poques novel·les. Dues d'autòctones: *Los dos aviadores* (1983) d'Eugeni d'Ors i *Cuentos reales: oficio de semana santa* (1984) del director literari de la col·lecció, José Manuel Infiesta; i tres de traduïdes: *El caballero, la muerte y el diablo* (1986) de Jean Cau, versió de Joaquín Bochaca, *El velo descubierto* (1987) de George Eliot, traducció d'Àngel Bofarull, i *Viaje a los centros de la Tierra* (1987) de Vintila Horia.

Edicions de Nou Art Thor va destacar el nom de Colette i el títol de l'obra, amb un cos de lletra gran a la portada. Però, de la mateixa manera que Bruguera, una imatge destaca entre els altres elements per les seves dimensions significatives. Es tracta d'una il·lustració de Fernando Marín que representa una dona, amb unes faccions molt similars a les de Colette, asseguda a la taula d'un cafè, amb l'aparença de restar a l'espera. La contraportada conté un breu escrit que contextualitza l'obra i un breu fragment de la traducció de Lorbar, sobreimprès en una versió reduïda de la il·lustració de la portada.

Edicions de Nou Art Thor també conferí una gran importància a l'autora per mitjà de dos paratextos més. Primer, una presentació de l'autora inserida a la solapa de la portada, en la qual es destaca el fet que Colette "ha sido definida como una de las mayores escritoras francesas de su época, gran estilista, célebre por la sensualidad de sus obras."²⁸⁶ Segon, quatre retrats en blanc i negre d'una jove impresos en la primera pàgina del llibre. La traducció *Mitsou* de Lorbar no s'ha tornat a reeditar.

4.6.3 *Claudine en la escuela* (1986) i *Claudine en París* (1988), versions de José Batlló i de Josep Escué, respectivament

Durant la segona meitat dels anys vuitanta l'editorial Anagrama va editar dues noves versions en castellà dels dos primers llibres que conformen la sèrie de *Claudine*: *Claudine en la escuela* (1986) i *Claudine en París* (1988). Les primeres versions al

²⁸⁶ Vegeu: Colette (1985) *Mitsou* (Jorge de Lorbar, trad.). Barcelona: Ediciones de Nuevo Arte Thor.

castellà de tots dos llibres havien sortit a la llum l'any 1963 en el segon volum de les *Obras Completas* de Colette, publicat per Plaza & Janés.

Anagrama va ser fundada i dirigida per l'enginyer i lletraferit, Jorge Herralde Grau (1935), l'any 1969. D'ideologia esquerrana i amb vocació cultural, la finalitat d'Herralde va ser, des d'un principi, publicar llibres de corrent de pensament heterodox contrari al franquisme, un fet pel qual va patir importants segrestos per part de la censura (Godayol, 2020b: 138). En un primer moment, a principis dels anys setanta, va crear col·leccions consagrades a l'assaig, sobretot polític. En aquest sentit, va ser un dels primers segells a editar textos contemporanis que compartien un model progressista de la sexualitat i de la feminitat (Godayol, 2018c: 25; 2020b: 137-139), com ara *La liberación de la mujer: la larga lucha* (1975) o el clàssic feminista *Psicoanálisis y feminismo* (1976), tots dos de la feminista socialista Juliet Mitchell.

A més, a finals dels setanta, amb el declivi de la censura i l'efervescència del moviment feminista i el moviment d'alliberament homosexual que va tenir lloc en la Transició, Herralde va impulsar el projecte "La Educación Sentimental", una col·lecció trencadora dedicada, en paraules de l'editor, "al cuestionamiento de la cloroformizada vida cotidiana de las sociedades burguesas, a la reivindicación de una sexualidad libre, con atención expresa al feminismo y a los movimientos gays" (a Godayol, 2020b: 148). En aquesta col·lecció, endegada amb el suport d'autores o traductores feministes col·laboradores d'Anagrama —Godayol esmenta els noms de Mireia Bodill, Lidia Falcón, Amparo Moreno, Núria Pompeia, Isabel Steva Hernández, Laura Tremosa i Helena Valentí (2020b: 148)—, Herralde va donar sortida, entre 1977 i 1984, a vint obres, cinc d'originals i quinze traduccions, d'autores feministes de la transcendència de Carla Lonzi, Christiane Rochefort i Sheila Rowbotham.

Claudine à l'école i *Claudine à Paris* van publicar-se a la col·lecció "Panorama de Narrativas". Inaugurada l'any 1981, "Panorama de Narrativas" fou la primera i la més nodrida col·lecció de narrativa de ficció. Des de la seva creació, s'orienta a donar sortida a obres de narrativa internacional contemporània traduïda, dedicada a autors i a autores novel·les, així com a "el rescate de grandes autores negligidos" (Herralde a Llanas, 2007b: 170). Així mateix, "Panorama de Narrativas" acollí nombroses novel·les i reculls de relats breus signats per autores de renom que han explorat la vida i/o la sexualitat de les dones en algunes de les seves obres. És el cas de Jean Rhys, Djuna Barnes, Eudora Welty, Tillie Olsen, la novel·lista britànica Elizabeth

Taylor, Jane Bowles, Christiane Rochefort, Grace Paley, o Barbara Probst Solomon.

Abans de difondre *Claudine à l'école* i *Claudine à Paris*, Herralde havia publicat en aquesta col·lecció dues traduccions de Colette signades per E. Piñas: *La mujer oculta* (1982), apareguda inicialment en el tercer volum de les *Obras Completas* de Plaza & Janés l'any 1965, i *Dúo* (1983), inclosa en el primer volum del llibre citat l'any 1963. *La mujer oculta*, concretament, va ser un dels primers números de la col·lecció "Panorama de Narrativas" d'Anagrama i, com s'ha explicat amb anterioritat, va tenir repercussió a la revista feminista *Dones en Lluita*.

La nova versió *Claudine en la escuela* (1986) va anar a cura de José Batlló, l'autor de la retraducció *La casa de Claudine* (1983) que Bruguera havia publicat, tres anys enrere, ensems amb la versió de *Sido* de Julio Gómez de la Serna. Presumiblement, Batlló era el candidat idoni per a fer el treball. A banda d'haver traduït Colette prèviament, havia portat al castellà per a Anagrama *Dos pastiches proustianos* (1971) de Llorenç Villalonga. Això no obstant, el poeta no va encarregar-se de la retraducció de la segona entrega de la sèrie de Claudine publicada per Anagrama dos anys després: la novel·la *Claudine en París*.

Aquesta versió va ser obra del traductor literari, Josep Escué Porta. Escué acumula un total de seixanta-quatre entrades en el registre de la BC, i cinquanta-sis a la BNE, que denoten la quantitat ingent de novel·les que traduí entre la dècada dels setanta i els noranta. La traducció de *La vida instrucciones de uso* (1988) de Georges Perec per a "Panorama de Narrativas" d'Anagrama, li va ser reconeguda per la crítica periodística com una labor diligent (Hac Mor, 1999: 74; Serra, 1999: 69). Per a la mateixa editorial portà al castellà, del francès, una rastellera de novel·listes contemporanis francòfons reconeguts per la crítica: Jean Echenoz —*El meridiano de Greenwich*, 1989; *Cherokee*, 1989; *La aventura malaya*, 1990; *Lago*, 1991; *Nosotros tres*, 1996; i *Rubias peligrosas*, 1996—; Jean Rouaud —*El mundo más o menos*, 1998—; François Maspero —*La higuera*, 1990—; Alain Robbe-Grillet —*La casa de las citas*, 1990—; Claude Simon —*La acacia*, 1991—; i Jean-Phillippe Toussaint —*La Televisión*, 1999—.

Claudine en París va ser un dels primers títols que traduí per a la col·lecció "Panorama de Narrativas". En el moment de la seva publicació, Escué acumulava una llarga experiència com a traductor de clàssics literaris francòfons al castellà. Entre 1971 i 1985 havia traslladat primeres figures dels segles XVIII i XIX, com ara Raymond Roussel —*Locus solus*, 1971, juntament amb Juan Alberto Ollé—; Denis

Diderot —*La religiosa*, 1976—; Molière —*Don Juan o el festín de piedra; Tartufo o el impostor*, 1981—, de Molière o Émile Zola —*Nana*, 1985—, i autors contemporanis com Claude Simon —*Historia*, 1971, i *Las Geórgicas*, 1985— o Albert Camus —*Calígula*, 1979—. La bibliografia de les obres traduïdes de Josep Escué també inclou novel·les d'escriptors francesos contemporanis de primer ordre, entre els quals *Siempre somos demasiado buenos con las mujeres* (1982) de Raymond Queneau; *Dos veranos* (1991) d'Erik Orsenna; *Historia del judío errante* (1992) de Jean d'Ormesson; *El mar de las Sirtes* (1998) de Julien Gracq; o *El crimen de Olga Arbélina* (2001) d'Andreï Makine.

Puntualment, acostà novel·les policíiques com *El hijo del relojero* (1996), *Barrio negro* (1996) i *La mirada indiscreta* (1997) de Georges Simenon, i novel·les històriques com *Memorias de Dirk Raspe* (1972) de Pierre Drieu La Rochelle o *Las ciudades carnales: el amor perfecto de Roger de Montbrun* (1996) de Zoé Oldenbourg.

Les cobertes de les retraduccions de *Claudine en la escuela* i *Claudine en París* són coherents amb l'estratègia editorial d'Anagrama, allunyada dels best-sellers i les modes.²⁸⁷ Es componen d'una il·lustració sòbria, inserida en un fons de color crema i emmarcada pel nom de l'autora i pel títol de l'obra en el marge superior, i pel nom de l'editorial i de la col·lecció en el marge inferior. La il·lustració que presideix la portada de *Claudine en la escuela* és un cartell d'una obra de teatre de Claudine amb què el Moulin Rouge va anunciar-ne la representació la primera dècada del segle XX. Altrament, la portada de *Claudine en París* inclou la pintura "Devant le miroir" (1889) d'Edgar Degas. Cap de les dues portades conté el nom dels traductors, que figura, únicament, en la tercera pàgina del llibre, a sota del títol.

La solapa de la coberta de totes dues obres conté un petit fragment de presentació de l'autora en el qual se'n destaca el caràcter de clàssic literari:

Sidonie-Gabrielle Colette (1873-1954) debutó en la vida literaria de la mano de su primer marido, Henry Gauthier-Villars, Willy, en 1900, con la serie de las *Claudine*. Posteriormente, la impresionante lista de sus *chefs-d'oeuvre* la acreditó como uno de los mejores novelistas de su época; cabe destacar, asimismo, sus facetas de memorialista,

²⁸⁷ Ana Cabello (2017) "Semblanza de Anagrama (1969-)". Dins: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI - RED*. (En línia): <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/anagrama-barcelona-1969--semblanza-849113/>> (Consultat: 7/01/2021).

periodista y autora y actriz teatral. Presidente de la Académie Goncourt, grand-officier de la Légion d'honneur y miembro de la Académie Royale de Belgique, murió en plena gloria.²⁸⁸

Totes dues obres inclouen una sinopsi de la novel·la a la contraportada del llibre. Al final del text es consignen altres títols de Colette publicats a "Panorama de Narrativas".

4.6.4 *Claudine casada* (1990) i *Claudine se va* (1992), versió d'Enrique Ortenbach

El mateix any de la VI Fira Internacional del Llibre Feminista, el 1990, l'editorial Lumen completà el projecte de publicar noves versions de la sèrie de Claudine que Anagrama havia iniciat, quatre anys enrere, amb la retraducció de *Claudine en la escuela* i que havia continuat amb *Claudine en París*. Talment com Herralde, Esther Tusquets publicà dues retraduccions de Claudine. La que corresponia al tercer llibre de la sèrie, *Claudine casada* (1990), i la que corresponia al quart llibre, *Claudine se va* (1992).

D'una manera similar a Anagrama, Lumen va ser un segell amb esperit progressista nascut el 1960, l'any en què Esther Tusquets es convertí en beneficiària d'una editorial religiosa fundada el 1936 a Burgos, pel sacerdot Joan Tusquets i Terrats, i traslladada a Barcelona el 1940 (Llanas, 2006: 252). La nova propietària va reconvertir el segell amb una estratègia editorial basada en dos pilars: la poesia contemporània i, principalment, la narrativa contemporània (Llanas 2006: 253-256). Tot i el prestigi assolit per Lumen, el 1996, en ple procés de concentració editorial a Catalunya, Esther Tusquets vengué el 80% de les accions a Plaza & Janés, integrada dins el grup Bertelsmann. Finalment, el 2001 Bertelsmann va apropiar-se del 100%, després de la jubilació de Tusquets. En l'actualitat, Lumen forma part del grup empresarial Random House Mondadori.

És importat de destacar que Esther Tusquets ha estat considerada una de les "mares lesbianes" literàries (Cabré, 2011: 23) pioneres de la literatura lèsbica a les acaballes del franquisme. Les seves obres *El mismo mar de todos los veranos* (1978), *El amor es un juego solitario* (1979) i *Varada tras el último naufragio* (1980) formen part de la biblioteca de capçalera de bona part de les lectores lesbianes nascudes entre

²⁸⁸ Vegeu: Colette (1986) *Claudine en la escuela* (José Batlló, trad.). Barcelona: Anagrama i Colette (1988) *Claudine en París* (Josep Escué, trad.). Barcelona: Anagrama.

1950 i 1970, i segurament van ser "els llibres més regalats entre lesbianes en els darrers anys setanta" (Cabré, 2011: 25). Tampoc no es pot obviar la participació de Tusquets en la IV Fira Internacional del Llibre Feminista l'any 1990. Concretament, l'editora va intervenir a la taula "Llibres infantils i juvenils. Transmissió de valors i models", que va tenir lloc durant les jornades professionals del 19 de juny. Les altres participants van ser Susan Sandon, representant de Virago, Mercè Company, autora de literatura infantil i juvenil, Felicidad Orquín, directora literària d'Espasa-Calpe, i Adela Turin, escriptora italiana de literatura infantil i juvenil feminista (Godayol, 2020b: 170), alguns llibres de la qual Esther Tusquets havia publicat el 1976 a la col·lecció "A Favor de las Niñas" de Lumen. Adela Turin era aleshores un referent dintre del seu àmbit, arran de la publicació de més de vint llibres a la col·lecció infantil i juvenil "Dalla Parte delle Bambine" (1975-1980), per mitjà dels quals "es proposà denunciar la situació discriminatòria que vivia la dona, combatre els estereotips sexistes i reivindicar una nova reformulació dels rols socials i familiars" (Godayol, 2020b: 170).

El mateix any de la Fira Lumen publicà *Claudine casada* a "Palabra en el tiempo", la col·lecció més representativa i més fructífera del segell amb un total de cent cinquanta títols (Llanas, 2006: 253-254). Impulsada l'any 1966 i dirigida per Antonio Vilanova, la col·lecció aspirava a "ofrecer un panorama completo de las diversas corrientes ideológicas, literarias y estéticas del momento presente" (Llanas, 2006: 253). Va albergar narrativa, teatre i assaig d'autores i autors de primera línia de la literatura contemporània, com ara Umberto Eco, Virginia Woolf, Samuel Beckett; Marguerite Yourcenar, Flannery O'Connor i James Joyce.

La col·lecció "Palabra en el tiempo" també va donar cabuda, en la dècada dels setanta i principis dels vuitanta, a tres obres de l'autora feminista Mary McCarthy: *Una vida encantada* (1971), versió de Gabriel Ferrater, *Pájaros de América* (1973), traducció d'Andrés Bosch, i *Memorias de una joven católica* (1977), versió a cura de David Casas. Però també va publicar una rastellera de traduccions d'obres de Virginia Woolf, totes signades per Andrés Bosch: *La señora Dalloway* (1975), *El cuarto de Jacob* (1977), *La torre inclinada y otros ensayos* (1977), *Tres guineas* (1977), *La casa encantada y otros cuentos* (1979), *Momentos de vida* (1980), *Entre actos* (1981), *Diario de una escritora* (1981), *Las olas* (1983), *Los años* (1983) i *Noche y día* (1984).

Claudine se va, publicada dos anys després de *Claudine casada*, va ser el número 4 de la col·lecció "Femenino Singular". Nascuda dos anys després de la Fira Feminista, la col·lecció es va consagrar a escriptores de primera línia. Concretament, va donar empara, entre 1992 i 1996, a més d'una trentena d'obres d'autores contemporànies destacades, entre les quals, Edna O'Brien —*Noche*, 1992, versió de Raquel Velázquez—, Cristina Peri Rossi —*Los museos abandonados*, 1992—, Maya Angelou —*Ya sé por qué canta el pájaro enjaulado*, 1993, versió de Carlos Manzano—, Virginia Woolf —*Orlando*, 1993, versió a cura d'Enrique Ortenbach, i una reedició de *La señora Dalloway* publicada, originalment, a "Palabra en el Tiempo"—. Segons s'indica en la quarta pàgina del llibre²⁸⁹, el comitè de lectura que aprovà l'edició de *Claudine se va* estigué format per cinc dones intel·lectuals, la majoria escriptores i crítiques literàries, compromeses amb el moviment feminista: Nora Catelli, Carmen Giralt, Ana M^a Moix, Cristina Peri Rossi i Esther Tusquets.

L'autor de les noves versions de *Claudine casada* i *Claudine se va* va ser el traductor, adaptador i dramaturg barceloní, Enrique Ortenbach i Garcia (1929-1996). Ortenbach mantenia una estreta vinculació professional amb la dramaturgia, com ho demostren les diverses obres teatrals que signà. La BC conserva els manuscrits de tres obres teatrals de creació pròpia no publicades —*La vaca hispànica* (1972), *La varita mágica: historia para niños maleducados*, i *Mundo "Marcela" y carne*, basada en l'obra de J. Alonso Salas Barbadillo—,²⁹⁰ i una obra publicada: *Las palmeras de plomo* (1966). Així mateix, la BC custodia els manuscrits d'una traducció d'obra teatral —*La Opera de dos centavos* de Bertolt Brecht, traduïda juntament amb Annie Reney— i de dues adaptacions —*El rostro del asesino* d'Agatha Christie i la comèdia cervantina *Pedro de Urdemalas* (1968)—,²⁹¹ signades per Ortenbach.

La seva col·laboració amb Lumen començà, precisament, amb la tasca d'adaptar, per a la col·lecció juvenil "Grandes Obras", obres mestres de tots els temps, la majoria de les quals, obres de teatre clàssiques de la literatura espanyola. Les similituds de la producció de "Grandes Obras" amb la labor de l'editorial Araluce ens condueixen a establir un paral·lelisme entre Ortenbach i María Luz Morales, traductora de la versió de *La casa de Claudina* (1943) de Colette. Talment com

²⁸⁹ Colette (1992) *Claudine se va* (Enrique Ortenbach, trad.). Barcelona: Lumen, p. 4.

²⁹⁰ Les dues últimes escrites entre 1983 i 1985, segons els registres de la Biblioteca de Catalunya.

²⁹¹ Els manuscrits tenen una data imprecisa. Les dues primeres apareixen temporalment delimitades entre 1959 i 1980 i la tercera entre 1983 i 1985.

Morales, Ortenbach signà les adaptacions d'un reguitzell de llibres. En consignem alguns dels títols més destacats: *La Orestíada* (1984) d'Esquil; *El burlador de Sevilla* (1984) de Tirso de Molina; *Boris Godunov* (1986) d'Aleksander Pushkin; *La Celestina* (1988) de Fernando de Rojas; un volum que aplegava tres obres de Calderón de la Barca: *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea* i *El pintor de su deshonra* (1988); o *El libro del buen amor* (1991) de Juan Ruiz, Alcipreste de Hita.

Posteriorment, a partir de 1990, Ortenbach col·laborà exclusivament per a Lumen com a traductor de l'anglès, el francès i el portuguès. S'estrenà justament amb la nova versió al castellà de *Claudine Casada* (1990), publicada a "Palabra en el Tiempo". Més endavant, traduí per a la mateixa col·lecció *El inmoralista* (1990) d'André Gide; *El mandarín* (1993) d'Eça de Queirós; i *El conformista* (1998) d'Alberto Moravia. Per a "Femenino Singular" traduí, a banda de *Claudine se va*, la primera versió en castellà d'*Orlando* (1993), de Virginia Woolf, publicada a l'Estat —aleshores ja existia una versió de Borges editada a Buenos Aires l'any 1937—. També portà al castellà per a la col·lecció *Aden* (1993) d'Anne-Marie Garat; *Las tinieblas exteriores* (1994) d'Adelaida Blázquez; i *Isolina: la mujer descuartizada* (1998) de Dacia Maraini. Per a altres col·leccions de Lumen traduí uns pocs llibres més, com *Cuento de Navidad* (1990) de Charles Dickens —a quatre mans amb Anna Capmany— o *Tres aventuras de Sherlock Holmes* (1993) d'Arthur Conan Doyle.

Les cobertes de *Claudine casada* i *Claudine se va* es caracteritzen per la sobrietat i l'elegància que predominen en les retraduccions de Colette publicades anteriorment. Lumen imprimí en totes dues cobertes, sobre un fons blanc, el títol de l'obra i el nom de l'autora en el marge superior i, més avall, una il·lustració a tot color. La il·lustració de *Claudine casada* va ser obra de l'artista Olga Sacharoff, l'artista que il·lustrà la versió *La casa de Claudina*, que María Luz Morales preparà el 1942. Representa una dona, abillada amb un luxós abric de pell, que subjecta un ram de flors. L'elegància de la coberta contrasta amb el text de la contracoberta, que emfatitza el component eròtic de l'obra, tot i que no desmereix el talent de l'escriptora. La cita és llarga, però il·lustra la manera com Lumen va posar en relleu el caràcter picant de l'obra, sense valdre's de subterfugis de cap mena:

Diario de una joven colegiala recién casada, cuya estancia en un pensionado de señoritas le ha revelado muy tempranamente los más íntimos secretos de la amistad amorosa y de la perversión sentimental.

Claudine Casada planteja, bajo su apariencia elegante y mundana, dos temas de fundamental importancia. Por una parte, la iniciación sexual y amorosa de su ingenua heroína, cuyo descubrimiento del sexo y de la carne corre a cargo de un marido paternal y complaciente, mucho mayor que ella. Por otra, la irresistible fascinación que ejerce sobre esta adolescente curiosa e insatisfecha, la tentadora perversidad de gozar las añoradas delicias del amor prohibido en brazos de otra mujer. En ese sentido, la deliciosa y subyugante figura de Claudine, no es sólo [sic] un típico exponente del erotismo refinado y galante del París de *la belle époque*, sino una criatura humana rebosante de vida, en la que apunta ya por vez primera el genio novelesco de Colette.²⁹²

Contràriament, contraportada de *Claudine se va*, la retraducció publicada a "Femenino Singular", conté un text que destaca, per damunt de tot, el caràcter feminista del text i el valor de clàssic de l'autora. En mostrem un fragment:

En la serie de las novelas de Claudine, su personaje más popular y conseguido, eligió narrar con perversidad y gracia los avatares del continuo oscilar entre sometimiento e independencia que imaginaba inherentes a la condición femenina de su tiempo. En 1907, ésta [sic] fue considerada la más abiertamente feminista de las novelas de su autora. Y lo sigue siendo hoy, con ese brillo y ese ritmo deslumbrante tan propio de esta maestra de la escritura francesa del siglo XX.²⁹³

La il·lustració de la coberta és pintura intimista en què apareixen unes cames nues, presumiblement d'una dona, semicobertes per un llençol blanc. Com en les altres reedicions, el nom del traductor no apareix en la portada. Cap de les retraduccions d'Enrique Ortenbach va reeditar-se en el tombant de segle. Nogensmenys, Lumen va reeditar *Claudine Casada* l'any 2005, amb motiu de la publicació dels cinc volums que conformen la sèrie de *Claudine*.²⁹⁴

4.7 LES TRADUCCIONS DE COLETTE PUBLICADES A CATALUNYA (1975-2000)

Durant la Transició democràtica i durant la mateixa democràcia la traducció va representar un baluard de la modernitat literària i de pensament. Atès que l'edició ja no es veia coartada per l'aparell censor del franquisme, segells joves i de nova creació

²⁹² Vegeu: Colette (1990b) *Claudine casada* (Enrique Ortenbach, trad.). Barcelona: Lumen.

²⁹³ Vegeu: Colette (1992) *Claudine se va* (Enrique Ortenbach, trad.). Barcelona: Lumen.

²⁹⁴ La resta de volums de la sèrie incorporen les traduccions d'E. Piñas.

que naixeren amb les preocupacions i interessos de l'època s'esmerçaren a portar, d'Europa i dels Estats Units, literatura connectada amb els moviments socials que feren eclosió a Catalunya, i que transgredien els límits prèviament imposats a l'expressió de la moral sexual o a qualsevol dels temes penalitzats pel règim (Abellán, 1980: 87).

Així, l'activisme feminista que es desencadenà arran de la mort del dictador, a Catalunya i a la resta de l'Estat, propicià l'entrada de textos forans escrits per dones, sobretot d'assaig feminista. Pilar Godayol (Godayol, 2020: 82-83) cita una miríada d'obres clàssiques i modernes d'èpoques i procedències diferents, entre els quals sobresurten nombrosos títols de l'autora psicoanalista marxista, Juliet Mitchell (Godayol, 2020: 82-83, 135-136, 147-150). Així mateix, paral·lelament a la proliferació d'assaig feminista, va incrementar-se l'entrada de narrativa i poesia d'autores estrangeres que exploraven temes vinculats a un cos de dona, com ara el lesbianisme, la maternitat, o bé qüestions universals com l'amor, el desamor, el dolor o l'abandonament, abordades des de la perspectiva d'una dona.

En aquest sentit, diversos treballs (Udina, 2008; Bacardí i Godayol, 2008, 2014; Riba, 2015*a*, 2015*b*; Godayol, 2006, 2008*a*, 2008*b*, 2020; Buffery, 2016; Julià, 2017 i Mora Figuera, 2016, entre d'altres) han destacat la contribució d'escriptores catalanes com Montserrat Abelló, Helena Valentí, Marta Pessarrodona, Maria Antònia Oliver i Maria-Mercè Marçal, a la difusió d'obres literàries foranes traduïdes al català i al castellà, durant els anys vuitanta i els noranta, de referents literaris de la categoria de Charlotte Perkins Gilman, Renée Vivien, Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Anna Akhmàtova, Marina Tsvetàieva, Marguerite Yourcenar, Leonor Fini, Marguerite Duras, Doris Lessing, Anne Sexton, Adrienne Rich, Sylvia Plath, Susan Sontag, Françoise Sagan, Margaret Atwood, Erica Jong o Alice Walker, per citar-ne algunes.

Aquest context històric, social i cultural justificà la recepció de noves versions de Colette en els darrers vint-i-cinc anys del segle. Ho evidencia, d'una banda, el fet que l'escriptora francesa va ser una de les poques autores de narrativa traduïdes per Maria-Mercè Marçal, una referent de la lluita feminista a Catalunya. Marçal no es dedicà professionalment a la traducció sinó que reescrigué textos literaris d'autores "com una activitat concomitant a la d'escriptora i que empenia per afinitat electiva, com una manera de retre homenatge i fondre's amb les autores amb qui se sentia vitalment propera" (Udina, 2008: 207), i, al mateix temps, com una aportació al projecte de recuperació d'una tradició infrarepresentada que ella inicià juntament amb altres

escriptors i traductores del moment. Colette va ser la primera autora de narrativa escollida per Marçal, entre altres aspectes, pel fet que fou pionera en abordar la condició femenina en la literatura, com ho deixà constar en el pròleg que encapçala la versió de *La dona amagada* (1985):

La seva obra és, doncs, reflex i esperó del seu llarg i tenaç aprenentatge de la llibertat. I, indèstribablement, de la seva lluita constant amb les paraules per fer-los dir tot allò que abans d'ella no havia estat expressat i que, per tant, era inexistent; per fer-los il·luminar zones inexplorades d'aquell 'continent negre' de què parla Freud en referir-se al sexe femení. (Marçal, 1985: 10)

D'altra banda, Colette va ser recuperada com a clàssic feminista per dos projectes editorials, nascuts a principis dels anys noranta, consagrats a la literatura d'autoria femenina: la línia Espai de Dones d'Edicions de l'Eixample i la col·lecció "Femenino Singular" de Lumen. El primer, impulsat per la historiadora feminista, Isabel Segura, donà a llum l'antologia *Viatges indiscrets* (1990), que aplegava divuit relats breus protagonitzats i signats per dones. La versió de l'antologia va anar a càrrec d'Helena Valentí, a qui s'atribueix el mèrit d'haver portat, a la literatura catalana i castellana, obres universals d'autores reivindicades pel feminisme de la categoria de Charlotte Perkins Gilman, Doris Lessing, Virginia Woolf i Katherine Mansfield (Godayol, 2006, 89-91, 2020: 183-184; Mora Figuera, 2016: 256-299). El segon projecte editorial, desenvolupat sota la supervisió de Nora Catelli, Carmen Giralt, Ana M^a Moix, Cristina Peri Rossi i Esther Tusquets, difongué una retraducció del quart volum de la sèrie de les Claudines: *Claudine se va* (1992). Recordem que aquesta nova versió va anar a càrrec d'Enrique Ortenbach, autor de la primera traducció espanyola d'*Orlando* (1993) de Virginia Woolf,²⁹⁵ publicada a la mateixa col·lecció.

Paral·lelament, segells editorials no especialitzats que ampliaren l'espai que dedicaven a la literatura escrita per dones, recuperaren Colette per mitjà de versions noves i antigues. Aquest va ser el cas d'Argos Vergara, el qual reedità sis traduccions de les *Obras Completas* (1963-1968) signades per E. Piñas, en una col·lecció consagrada a primeres figures de la literatura universal. Anagrama, per la seva part, publicà quatre obres traduïdes de l'autora —dues d'E. Piñas i dues noves versions de José Batlló i Josep Escué— a la col·lecció narrativa més destacada del segell: "Panorama de Narrativas".

²⁹⁵ Aleshores ja existia una versió en castellà, molt popular i estesa, de Jorge Luis Borges, publicada l'any 1937.

Dues de les versions de Colette nascudes arran d'iniciatives feministes, *La dona amagada* i el conte "El final del viatge", van ser publicades en català. Aquesta circumstància és indestriable del compromís polític amb la llengua i la literatura catalana que mantingueren les respectives traductores, Maria Mercè Marçal i Helena Valentí, totes dues educades en una situació de diglòssia lingüística, sota la dictadura franquista. També es deu al fet que van ser editades per segells vehiculats en català. A més, Edicions del Mall, responsable de la publicació de *La dona amagada*, havia estat fundat, precisament, amb el propòsit de renovar la literatura catalana.

Més enllà de les obres prèviament consignades, en aquest període es publicaren en català el conte *Els animals i la tortuga* (1984), traduït per Miquel Martines i publicat en la innovadora col·lecció infantil "El Drac Vermell", que editava per primera vegada contes per als infants en quatre llengües oficials de l'Estat; i la reedició d'*El blat tendre* (1984), a iniciativa d'un nou segell vehiculat en català: Edicions de la Magrana. Tot plegat constituïa un total de quatre versions al català, una dada que pot interpretar-se com un símptoma de l'expansió de la literatura catalana que va tenir lloc en la dècada dels anys vuitanta i que es traduí en un augment significatiu de traduccions en català.

A pesar que l'arribada de la democràcia va incrementar la producció traductològica a Catalunya en català (Broch, 1991: 215) i en castellà (Vega, 2004: 538) i, més concretament, va permetre l'arribada sistemàtica d'assaig i narrativa feminista i/o escrita per dones, el nombre de traduccions de Colette publicades en els darrers vint-i-cinc anys del segle XX minvaren significativament respecte al període anterior. Si entre els anys seixanta i la primera meitat dels setanta van sortir a la llum cinquanta-vuit llibres —incloses les reedicions i els volums de les *Obras Completas*—, en aquest nou període se'n publicaren trenta-un.

Un dels motius principals de la davallada va ser el fet que els dos segells editors responsables de la majoria de traduccions de Colette publicades a Catalunya en el segon franquisme (1959-1975), Plaza & Janés i, en segon terme, Ediciones GP, deixaren de difondre obres de l'autora progressivament. Ediciones GP interrompé les publicacions d'obres de Colette arran del cessament de la seva activitat en la primera meitat dels anys setanta. Plaza & Janés, per la seva part, va frenar en sec l'edició de traduccions de l'autora després de ser absorbit pel consorci alemany Bertelsmann, entre 1977 i 1982.

L'absorció de Plaza & Janés no va ser un fenomen excepcional en aquesta època.

En el darrer terç del segle, a imatge i semblança dels negocis editorials de l'exterior, es fundaren i consolidaren grans grups editors a còpia d'adquirir editorials més petites i crear-ne de noves. L'expansió d'aquests conglomerats va ser tan pronunciada que l'any 2000 els hòldings editorials acaparaven el 93,4% de tota la facturació del sector editorial català (Llanas, 2007b: 38). En aquell moment Bertelsmann representà el segon conglomerat de major envergadura a Catalunya, amb una facturació anual de dos-cents trenta-nou milions d'euros. Planeta encapçalava la llista amb una facturació de més de set-cents vuitanta-un milions d'euros.

En mans de Bertelsmann, Plaza & Janés deixà de promoure els autors i autores que, com Colette, havien assolit un lloc destacat en els catàlegs antics, a favor d'autors anglosaxons més actuals que s'imposaren en els vuitanta (Vega, 2004: 564), entre els quals destacaren autors de la nova onada de la literatura anglesa, com ara Stephen King, Salman Rushdie o Ken Follet (Llanas, 2007b: 100). Com es mostra a continuació (taula 6), Plaza & Janés reedità, fins a l'any 1977, algunes traduccions de Colette que tingueren un cert èxit comercial en l'anterior període, totes en edicions populars: *El trigo verde* (1975, 1976), *La Gata* (1976), *Cuentos de las mil y una mañanas* (1976) i *Gigi* (1977). L'any 1977, tan bon punt Bertelsmann assolí el 40% de l'empresa editorial un any després de la mort de Germán Plaza, Plaza & Janés deixà de publicar traduccions de Colette, tret de tres reedicions de les traduccions publicades a les *Obras Completas: Los zarcillos de la vid* (1983), *Chéri; El fin de Chéri* (1984) i *La ingenua libertina* (1984).

Tot i la reculada en termes quantitius, les obres traduïdes de Colette aparegudes en aquest període es dotaren d'una qualitat formal i de contingut similar a les que veieren la llum durant el primer franquisme. Això va ser degut al fet que bona part van ser publicades per segells editors joves o de nova aparició, la majoria dels quals amb vocació cultural, que s'esmerçaren a oferir un producte reeixit, amb una imatge propera a la sensibilitat estètica del moment. Aquest esforç es palesa amb l'aparició de sis retraduccions publicades entre 1983 i 1992, la majoria encarregades a traductors literaris de demostrada solvència —els intel·lectuals i lletraferits, Josep Escué, José Batlló i Enrique Ortenbach—, que passaven a competir amb les versions d'E. Piñas editades nombroses vegades en el període anterior.

Com que cap dels autors de les retraduccions reflexionà sobre la seva labor en els prefacis, notes, epílegs, o texts publicats separatament en altres mitjans, no hem pogut esbrinar els motius que les originaren. Per contra, sabem que cinc de les sis

retraduccions van sortir a llum després que l'editorial Gallimard reedités el primer volum de les *Œuvres Complètes* (1984-2001) de l'autora a França en la distingida col·lecció "Bibliothèque de la Pléiade". Segurament, aquesta circumstància renovà l'interès al voltant de la figura de Colette i de les seves obres a Catalunya. El text que apareix a la contracoberta de *Mitsou* (1984), publicada per Edicions de Nou Art Thor, referma aquesta hipòtesi: "La obra de Colette vuelve a merecer la atención que conoció cuando fue escrita. En Francia se registra un vivo interés por la obra de una de las escritoras más inspiradas y con un lenguaje más sensible, de nuestro siglo".²⁹⁶ Així mateix, el text que acompanyava la traducció *Claudine en la escuela* (1986) publicada per Anagrama fins i tot citava l'edició de Gallimard: "El prestigio de Colette no cesa de acrecentarse con el paso de los años. Así, en 1984 se ha publicado, en la Bibliothèque de la Pléiade, la máxima consagración de la edición francesa, el primer tomo de sus 'Obras', que se inicia con *Claudine en la escuela*".²⁹⁷

La iniciativa de publicar noves versions de Colette endegada per nous segells editorials, malgrat el cost econòmic que comportava, és un indicador del compromís amb la qualitat dels editors i les editores, sobretot si es té en compte que les versions d'E. Piñas encara tenien cert èxit comercial. El compromís amb la qualitat dels nous segells editorials que publicaren noves versions de l'autora també es manifesta en el caràcter elegant i acurat de la presentació dels llibres: il·lustracions signades per artistes de renom, un disseny gràfic reeixit i textos en què es presenta Colette com una escriptora consagrada de les lletres gal·les. En definitiva, elements paratextuals que distaven enormement d'aquells emprats per Plaza & Janés i Ediciones GP en els anys seixanta i que es caracteritzen per les portades sensacionalistes en què destaquen dones seminues i que inclouen frases que prometen passatges pujats de to. Per mitjà dels esmentats paratextos, les editorials de Germán Plaza posaren el component picant de les obres de Colette per davant de la noció de clàssic literari que predominà en els anys quaranta i cinquanta, una estratègia que empraren com a reclam comercial.

Val a dir que, un cop inundats els catàlegs de llibres consagrats a l'erotisme en els anys posteriors a la dictadura, les referències —sempre indirectes i discretes— a la intimitat sexual aparegudes en els textos de Colette deixaven de ser el reclam principal de vendes pels segells editors de caràcter predominantment comercial. El detriment del valor transgressor que algunes de les obres de l'autora van tenir durant

²⁹⁶ Vegeu: Colette (1985b) *Mitsou* (Jorge de Lorbar, trad.). Barcelona: Ediciones de Nuevo Arte Thor.

²⁹⁷ Vegeu: Colette (1986) *Claudine en la escuela* (José Batlló, trad.). Barcelona: Anagrama.

el franquisme es reflecteix en el fet que, l'any 1988, un club de lectors de l'abast de Círculo de Lectores publicà una nova versió en castellà de *Le blé en herbe* (1923) en la col·lecció "Onda Joven", adreçada al públic juvenil. Recordem que l'obra havia estat fulminantment condemnada per un representant de l'Opus Dei durant el franquisme, i que la traducció *El trigo verde* (1966), traduïda per E. Piñas, despertà els recels de la censura franquista, fins i tot després que el censor de la versió catalana de Ramón Folch i Camarasa li hagués donat el vistiplau el 1964. La col·lecció "Onda Joven" de Círculo de Lectores va emparar, sota la direcció de Michi Strausfeld, més d'una cinquantena de llibres destinats a un públic juvenil, la majoria traduccions. Entre els autors i autores destacaren obres universals, com ara *La peste* (1991) d'Albert Camus i *La línea de sombra: una confesión* (1990) de Joseph Conrad. La versió *El trigo en ciernes* (1988), signada per Ana Agudo i emparada per "Onda Joven" havia aparegut originàriament en la col·lecció "Alfaguara Juvenil" del segell madrileny Alfaguara, l'any 1986.

La publicació de les retraduccions *El trigo en ciernes* i *Claudine en París*, l'any 1988, posà punt i final a gairebé quinze anys fructífers pel que fa a la recepció de Colette. En la dècada dels noranta, després de la publicació puntual de *Viatges indiscrets* (1990) i les retraduccions *Claudine casada* (1990) i *Claudine se va* (1992), Colette fou pràcticament condemnada a l'oblit. L'autora no reaparegué fins al 2000, l'any en què Ediciones del Bronce reedità el llibre *Mis aprendizajes* que Domingo Pruna havia preparat trenta-dos anys enrere per al quart volum de les *Obras Completas* de Colette.

	Títol	Any	Traducció	Lloc d'edició	Editorial	Col·lecció
1	<i>El trigo verde</i> (<i>Le blé en herbe</i> , 1923)	1975	E. Piñas	Esplugues de Llobregat	Plaza & Janés	"Rotativa"
2	<i>El trigo verde</i> (<i>Le blé en herbe</i> , 1923)	1976	E. Piñas	Esplugues de Llobregat	Plaza & Janés	"Rotativa"
3	<i>La gata</i> (<i>La chatte</i> , 1933)	1976	E. Piñas	Esplugues de Llobregat	Plaza & Janés	"Rotativa"

4	<i>Cuentos de las mil y una mañanas</i> (<i>Contes des mille et un matins</i> , 1970)	1976	José Ferrer Aleu	Esplugues de Llobregat	Plaza & Janés	"Rotativa"
5	<i>Gigi</i> (<i>Gigi et autres nouvelles</i> , 1944)	1977	E. Piñas	Esplugues de Llobregat	Plaza & Janés	"Rotativa"
6	<i>Obras Completas. Vol. II</i> (<i>Œuvres Complètes</i> , 1948-1950)	1978	E. Piñas	Esplugues de Llobregat	Plaza & Janés	"Los Clásicos del Siglo XX"
7	<i>La vagabunda</i> (<i>La vagabonde</i> , 1910)	1981	E. Piñas	Barcelona	Argos Vergara	"Libros DB"
8	<i>El obstáculo</i> (<i>L'entrave</i> , 1913)	1982	E. Piñas	Barcelona	Argos Vergara	"Libros DB"
9	<i>El reverso del music-hall</i> (<i>L'envers du music-hall</i> , 1913)	1982	E. Piñas	Barcelona	Argos Vergara	"Libros DB"
10	<i>Al rayar el día</i> (<i>La naissance du jour</i> , 1928)	1982	E. Piñas	Barcelona	Argos Vergara	"Libros DB"
11	<i>La segunda</i> (<i>La seconde</i> , 1929)	1982	E. Piñas	Barcelona	Argos Vergara	"Libros DB"
12	<i>Lo puro y lo impuro</i> (<i>Le pur et l'impur</i> , 1932)	1982	E. Piñas	Barcelona	Argos Vergara	"Libros DB"
13	<i>La gata</i> (<i>La chatte</i> , 1933)	1982	E. Piñas	Barcelona	Argos Vergara	"Libros DB"
14	<i>La mujer oculta</i> (<i>La femme cachée</i> , 1924)	1982	E. Piñas	Barcelona	Anagrama	"Panorama de Narrativas"
15	<i>Dúo</i> (<i>Duo</i> , 1934)	1983	E. Piñas	Barcelona	Anagrama	"Panorama de Narrativas"

16	<i>La casa de Claudine; Sido</i> (<i>La maison de Claudine</i> , 1922; <i>Sido</i> , 1929)	1983	José Batlló i Julio Gómez de la Serna	Barcelona	Bruguera	"Libro Amigo"
17	<i>Los zarcillos de la vid</i> (<i>Les vrilles de la vigne</i> , 1908)	1983	José María Aroca	Esplugues de Llobregat	Plaza & Janés	"Rotativa"
18	<i>La ingenua libertina</i> (<i>L'ingénue libertine</i> , 1909)	1984	E. Piñas	Esplugues de Llobregat	Plaza & Janés	"El Ave Fénix"
19	<i>Chéri; El fin de Chéri i Gigi</i> (<i>Chéri</i> , 1920; <i>La fin de Chéri</i> , 1926; <i>Gigi</i> , 1944)	1984	E. Piñas i Ramón Hernández	Esplugues de Llobregat	Plaza & Janés	"El Ave Fénix"
20	<i>Chéri</i> (<i>Chéri</i> , 1920)	1984	Ramón Hernández	Barcelona	Fascículos Planeta	"Grandes Novelas de Amor de la Literatura Universal"
21	<i>El blat tendre</i> (<i>Le blé en herbe</i> , 1923)	1984	Ramon Folch i Camarasa	Barcelona	Edicions de la Magrana	"Libres a Mà"
22	<i>Els animals i la tortuga</i> (<i>"Les bêtes et la tortue"</i> , 1930)	1984	Miquel Martines	Barcelona	Argos Vergara	"El Drac Vermell"
23	<i>La dona amagada</i> (<i>La femme cachée</i> , 1924)	1985	Maria- Mercè Marçal	Sant Boi de Llobregat	Edicions del Mall	"Sèrie Oberta"
24	<i>Mitsou</i> (<i>Mitsou</i> , 1919)	1985	Jorge de Lorbar	Barcelona	Edicions del Nou Art Thor	"El Laberinto"
25	<i>Claudine en la escuela</i> (<i>Claudine à l'école</i> , 1900)	1986	José Batlló	Barcelona	Anagrama	"Panorama de Narrativas"

26	<i>Claudine en París</i> (<i>Claudine à Paris</i> , 1901)	1988	Josep Escué	Barcelona	Anagrama	"Panorama de Narrativas"
27	<i>El trigo en ciernes</i> (<i>Le blé en herbe</i> , 1923)	1988	Ana Agudo	Barcelona	Círculo de Lectores	"Onda Joven"
28	<i>"El final del viatge"</i> (<i>Viatges indiscrets</i>) (<i>Fin de route</i> , 1913)	1990	Helena Valentí	Barcelona	Edicions de l'Eixample	"Narrativa Contemporània"
29	<i>Claudine casada</i> (<i>Claudine en ménage</i> , 1902)	1990	Enrique Ortenbach	Barcelona	Lumen	"Palabra en el Tiempo"
30	<i>Claudine se va</i> (<i>Claudine s'en va</i> , 1903)	1992	Enrique Ortenbach	Barcelona	Lumen	"Femenino Singular"
31	<i>Mis aprendizajes</i> (<i>Mes apprentissages</i> , 1936)	2000	Domingo Pruna	Barcelona	Ediciones del Bronce	"Clásicos del Bronce"

Taula 6. Les obres de narrativa de Colette traduïdes al català i al castellà i publicades a Catalunya entre 1975 i 2000, ordenades cronològicament per any de publicació.

Conclusions

Després de l'anàlisi portat a terme, presentem la hipòtesi a partir de la qual hem bastit aquesta investigació i, a continuació, la contestem. La hipòtesi resumida és la següent: la recepció de Colette a Catalunya entre 1942 i 2000 va fer dues eclisions. La primera, de 1963 a 1965, va estar motivada per una relativa flexibilització de les polítiques de la censura franquista i el sorgiment d'iniciatives editorials progressistes i/o audaces que importaren obres ideològicament contràries a l'ortodòxia del règim. La segona, de 1982 a 1984, va desencadenar-se arran del progressiu desmantellament de la censura administrativa i de l'aparició de segells editorials feministes o generalistes que recuperaren autores clàssiques disruptives, després de l'emergència del moviment feminista en els primers anys de la Transició democràtica.

Pel que fa als dos aspectes que desencadenaren el primer punt àlgid de la recepció de Colette, entre 1963 i 1965, la hipòtesi ha estat corroborada. L'anàlisi dels expedients del MIT demostra que l'11 de juliol de 1963, un any després de l'entrada de Manuel Fraga Iribarne al capdavant de l'aparell censor, es va donar el plàcet a vint-i-vuit obres traduïdes de Colette al castellà en versió d'*E. Piñas* —pseudònim de José María Aroca, segons les nostres indagacions—, aplegades en els dos primers volums de les *Obras Completas* (1963-1968) de l'autora. L'esmentada autorització funcionà com a precedent i desencadenà una allau de llibres traduïts de Colette que s'inicià el 1963 —10 llibres— i que es mantingué amb prou contundència el 1964 —7 llibres— i el 1965 —7 llibres—. Aquesta política obeí a interessos polítics i econòmics del règim que han estat àmpliament documentats: la necessitat d'oferir una aparença d'obertura i de progrés a l'exterior amb la finalitat d'obtenir el reconeixement i el suport internacional, i de pal·liar la crisi econòmica del règim agreujada pel model autàrquic. Pel que fa a la censura, aquesta aparença d'obertura es manifestà en l'autorització d'autors i autores contemporànies i prestigioses, la prohibició de les quals podria haver desfermat les crítiques de la premsa internacional.

D'altra banda, els expedients de censura i la compilació bibliogràfica dels llibres traduïts de Colette entre 1942 i el 2000, constaten que l'eclisió dels anys seixanta

respongué a l'actuació de dos editors compromesos amb la modernitat, i disposats a forçar els límits de la censura: Josep Janés i Germán Plaza. El primer, coherentment amb el seu projecte editorial amb esperit cultural i la seva inclinació per les obres importades d'avantguarda, publicà *Sido* (1942) al costat de novel·les de qualitat i perseguí obstinadament l'edició de volums d'obres escollides de l'autora en col·leccions dedicades a autors i autores clàssiques. Germán Plaza, al seu torn, explotà els drets de les *Œuvres Complètes* de Colette obtingudes amb el fons de Janés i publicà els quatre volums de les *Obras Completas* (1963-1968) en la prestigiosa col·lecció "Los Clásicos del Siglo XX", fundada per Janés. Posteriorment, edità les traduccions, per separat, en una ingent quantitat de reedicions i reimpressions al costat d'autors i autores ideològicament transgressores i audaces.

A banda de les dues variables exposades prèviament, aquesta investigació ha identificat elements ideològics que afavoriren la recepció de les traduccions de Colette en la dècada dels seixanta, extrapolables a altres investigacions sobre recepció literària d'autores. En primer lloc, la proliferació de discursos sobre la feminitat paral·lels al discurs oficial del règim, arribats arran de l'obertura del règim a l'exterior a partir de finals dels anys cinquanta amb el turisme, la societat de consum i, sobretot, amb el cinema de Hollywood. L'adaptació cinematogràfica *Gigi* (1959), de la novel·la de Colette, n'és un exemple. Però també hi anaren a favor, d'una banda, la proliferació en els anys seixanta d'assajos feministes signats per escriptores autòctones vinculades amb el corrent conservador i progressista del feminisme, a partir de les influències estrangeres de la segona onada del feminisme europeu i nord-americà. De l'altra, els discursos crítics sorgits amb el moviment clandestí feminista i antifranquista de dones, a Catalunya i a l'Estat, organitzat entre 1965 i 1975, orientat a defensar els drets i llibertats que la dictadura els negava. Obsolet i neutralitzat el discurs de la feminitat tradicional catòlica, la censura de les novel·les de l'autora francesa que havien estat fulminantment prohibides en la segona meitat dels anys cinquanta, perdia tot el sentit.

En segon lloc, la revisió dels plantejaments de la moral sexual i matrimonial que es produí amb el Concili Vaticà II (1962-1965) també afavorí la recepció de les traduccions de Colette. Un cop el Vaticà va haver deslligat el sexe de la reproducció, les diatribes puritanes de la censura administrativa van quedar desfasades. Paral·lelament, amb l'actualització del model moral, la censura rebaixà progressivament la severitat amb què condemnava les referències a la sexualitat. Així

ho palesa l'aprovació de novel·les com *La ingenua libertina* (1963), la qual narra la història d'una dona jove i anticonvencional que busca la realització sexual fora del matrimoni.

En tercer i últim lloc, la supressió del veto a l'edició en llengua catalana oficiosament l'any 1962 i, formalment, el 1964. Aquesta circumstància desencadenà en la publicació de la segona traducció al català de Colette: *El blat tendre* (1964) en versió de Ramon Folch i Camarasa. La publicació d'una traducció en català de Colette l'any 1964 és quantitativament significativa si es té en compte que el nombre de traduccions al català publicades aquest any van ser tres-centes seixanta-vuit, segons Vallverdú, i dues-centes noranta-quatre, segons l'INLE.

La nostra hipòtesi relativa als dos aspectes que desencadenaren el segon punt àlgid de la recepció de Colette, entre 1982 i 1984, ha estat parcialment confirmada. Pel que fa a la censura, l'estudi dels expedients constata que el desmantellament de l'aparell censor durant la Transició democràtica no va influir en la recepció de Colette, com suposàvem. Gairebé el total de les obres de l'autora havien estat autoritzades en els anys seixanta i els expedients examinats demostren que, a partir de 1968, tots els expedients es resolgueren favorablement.

En relació amb el tipus de projectes editorials que impulsaren la recepció de Colette en els anys vuitanta, la nostra investigació revela que el segell principalment responsable de l'augment abrupte de traduccions de Colette publicades va ser Argos Vergara. Si bé Argos Vergara va ser un segell generalista, en els anys vuitanta va advocar per la divulgació de narrativa i assaig feminista d'autores clàssiques estrangeres disruptives en col·leccions subversives. Entre altres exemples, hem destacat la publicació de la novel·la *Mujeres* (1981) de l'escriptora feminista radical estatunidenca, Marilyn French —versió d'Iris Menéndez—, que es presentà al bar feminista laSal. El mateix any de la publicació de *Mujeres*, el 1981, Argos Vergara edità *La Vagabunda* (1981) de Colette, i l'escriptora i traductora feminista, Marta Pessarrodona, se'n va fer ressò en el diari *Avui* el 25 de juliol del mateix any. Només un any després el segell publicà set noves obres traduïdes de l'autora francesa. Aquesta iniciativa d'Argos Vergara no va ser una excepció entre els segells generalistes catalans. Arran dels debats i campanyes —alguns com el de la despenalització de l'avortament gaudiren d'una gran atenció mediàtica— que es desfermaren amb el moviment feminista de la Transició, diverses editorials no

especialitzades promogueren assaig i literatura feminista i de signe femení a Catalunya.

Les traduccions impulsades per iniciatives editorials feministes arribaren després de la segona eclosió de la recepció de Colette, entre finals de la segona onada feminista i principis de la tercera, gràcies a l'emergència d'un corrent crític feminista que en promocionà els textos. *La dona amagada*, en versió de Maria-Mercè Marçal, publicada per Edicions del Mall, arribà el 1985; el conte "El final del viatge" publicat a la línia Espai de Dones en l'antologia de dones viatgeres *Viatges indiscrets* i traduïda per Helena Valentí, es publicà el 1990, i després de la celebració a Barcelona de la IV Fira Internacional del Llibre Feminista, un esdeveniment col·lectiu que incentivà l'edició i difusió de literatura, autòctona i forana, de dones i sobre les dones, sortiren a la llum *Claudine casada* (1990) i *Claudine se va* (1992), editades per Lumen i traduïdes per Enrique Ortenbach. Amb tot, a començaments dels anys vuitanta, Maria Aurèlia Capmany i Marta Pessarrodona, entre altres autores feministes, interpretaren l'obra en el marc del feminisme i agermanaren Colette amb altres escriptores, autòctones i foranes, talment com havia succeït als Estats Units.

Aquesta investigació ha perseguit estudiar la recepció de l'obra de Colette a Catalunya al segle XX. Amb la finalitat d'assolir aquest objectiu general, ha estat necessari portar a terme els següents objectius específics, que a continuació fem constar correlativament amb les explicacions pertinents sobre els resultats que hi hem obtingut. El primer objectiu ha consistit a elaborar una taula que reunís la informació bibliogràfica disponible de totes les traduccions al català i al castellà de les obres de narrativa de Colette, publicades a Catalunya al segle XX. Com es pot observar al final d'aquest apartat, la taula (taula 7) creada a partir de la consulta de catàlegs ha inclòs el títol original i traduït de les obres, l'any de publicació dels originals i de les versions, els noms dels traductors o traductores, les editorials, les col·leccions editorials, i els llocs d'edició.

El segon objectiu ha consistit a contextualitzar històricament i sociològicament les traduccions que integren el nostre corpus d'estudi, i que es van publicar al llarg dels tres períodes en què vam dividir la història de la recepció de l'obra literària traduïda de Colette. Del primer període (1942-1961) hem abordat els següents aspectes: en primer lloc, la rigidesa amb què la censura condemnà, d'una banda, les traduccions al català i, de l'altra, els llibres que transgrediren la moral sexual durant el primer franquisme. En segon lloc, les dificultats materials que va haver d'enfrontar el

sector editorial català en la postguerra. En tercer lloc, la relativa abundor de traduccions al castellà publicades a Catalunya a partir de 1943. Per últim, hem sintetitzat les característiques del model de feminitat catòlic tradicional imposat pel règim i difós per mitjà del discurs —amb la col·laboració de la censura—, la divisió sexual del treball, l'educació i l'Església.

Del segon període (1962-1974) hem incidit, primer, en la suavització dels criteris de la moral sexual la censura a partir del Concili Vaticà II, i coincidint amb el mandat de l'aperturista Manuel Fraga Iribarne. Segon, en l'augment abrupte de traduccions al català després que la censura autoritzés l'edició en llengua catalana oficiosament l'any 1962. Tercer, en l'entrada i proliferació de discursos sobre la feminitat paral·lels al del règim com a conseqüència de l'aperturisme polític i la necessària inserció de les dones al treball remunerat i, finalment, en la publicació dels primers assajos feministes a Catalunya i l'organització dels primers moviments de dones a l'Estat orientats a conquerir els drets que el franquisme els negava.

Per acabar, del tercer període (1975-2000) hem exposat l'expansió del sector editorial català, coincidint amb el desmantellament de la censura franquista, l'auge de traduccions en llengua catalana més pronunciat del segle i el rol renovador de la traducció durant el moviment contracultural que es desfermà amb la Transició democràtica. També n'hem abordat l'emergència del moviment feminista a Catalunya i en el conjunt de l'Estat espanyol després de la mort de Franco, i la conseqüent proliferació de traduccions d'assaig i narrativa feminista i/o escrita per dones. Per últim, hem analitzat la reivindicació de Colette a la premsa catalana, per part d'un corrent crític feminista que promocionà l'autora i els textos.

Els tercer objectiu, relatiu a la identificació i l'anàlisi de les motivacions polítiques, socials, ideològiques o econòmiques dels editors i editores de Colette a Catalunya durant el període estudiat, revela les següents tendències manifestades en cadascun dels períodes estudiats. En primer lloc, destaca el fet que les editorials que van publicar les obres traduïdes de Colette a Catalunya en el primer període estudiat (1942-1961) van ser negocis prestigiosos i amb esperit culturalista. Sorgits després de la guerra —tot i que Josep Janés tenia una llarga trajectòria com a editor—, s'encarregaren d'omplir el buit literari i cultural que deixà l'exili d'intel·lectuals. D'acord amb aquesta comesa, difongueren principalment traduccions elaborades gairebé sempre amb estàndards rigorosos de qualitat, un fet que ajudà a inscriure l'autora entre els autors i autores clàssiques literaris del segle XX. Josep Janés publicà

Sido (1942) en la immediata postguerra, d'acord amb el seu compromís amb la modernitat i amb l'enfocament estèticament i ideològicament progressista del seu projecte editorial. Ediciones Mediterráneas impulsà la traducció de *La casa de Claudine* (1942) per afinitats estètiques i literàries. Colette és una elecció coherent amb el repertori selecte d'obres signades per primeres figures de la literatura del segle XX, entre les quals trobem l'autora coetània, Katherine Mansfield. Per acabar, la iniciativa dels *Set diàlegs de bèsties* (1952) respon eminentment a l'interès polític i ideològic de Jaume Aymà de publicar en català, encara que per sortejar la censura hagués de mutilar la traducció i imprimir-la en un llibre costós i exclusiu.

El segon aspecte destacat és que l'editorial que va publicar les obres traduïdes de Colette a Catalunya entre 1962 i 1974, Plaza & Janés, va ser una empresa editorial altament productiva des de la seva fundació. Coincidint amb un moment en què diversos segells catalans empengueren una formidable expansió, l'aspiració principal de Germán Plaza, el seu fundador, va ser la de crear un negoci molt sòlid econòmicament, tot i que en el seu catàleg ingent van tenir cabuda autors i autores destacades de la literatura internacional. L'estratègia comercial d'explotar les traduccions de Colette adquirides amb el fons de Josep Janés en edicions populars, i de presentar-les com a literatura eròtica per mitjà de paratextos sensacionalistes, posa de manifest l'interès merament econòmic que impulsà les esmentades iniciatives.

En tercer lloc, les editorials que van publicar les obres traduïdes de Colette a Catalunya en l'últim període estudiat (1975-2000) tenen un perfil heterogeni. Argos Vergara fou un segell generalista amb un enfocament comercial. Per contra, Edicions del Mall i Edicions de l'Eixample naixeren amb una vocació cultural i un esperit independent. La primera, amb l'ambició intel·lectual d'un grup poètic i, la segona, amb l'aspiració artística de dos dissenyadors gràfics. La labor de Mario Lacruz com a director literari d'Argos Vergara entre 1975 i 1981 ens du a conjecturar que les traduccions de Colette publicades pel segell obeïren a una estratègia comercial. Segurament l'editor aprofità l'onada expansiva d'importació de literatura feminista i/o escrita per autores clàssiques amb les traduccions d'E. Piñas, que coneixia de la seva llarga trajectòria a Plaza & Janés. La militància feminista i catalanista que escometé Maria-Mercè Marçal per mitjà de les traduccions ens du a conjecturar que la publicació de *La dona amagada* (1985) a Edicions del Mall, un segell que ella cofundà, va ser una iniciativa seva. Per últim, Isabel Segura, directora literària de la

línia Espai de Dones d'Edicions de l'Eixample, publicà l'antologia *Viatges indiscrets* (1900) amb un interès ideològic i social feminista.

Per últim, les sis retraduccions de Colette que sortiren a la llum durant l'últim període estudiat (1975-2000) van ser impulsades majoritàriament per segells editors joves, amb vocació cultural i una tendència política progressista o directament esquerrana. Destaca el paper de Jorge Herralde i Esther Tusquets, fundadors d'Anagrama i Lumen, respectivament, i impulsors de les noves traduccions dels quatre primers volums de la sèrie de Claudine. Finalment, deixem constar que l'absència d'estudis amplis sobre els esmentats segells, i la precarietat dels fons editorials ha dificultat la identificació d'alguns dels editors o editores involucrades en els esmentats projectes.

Pel que fa als traductors i traductores de les obres de Colette, la consulta de biografies, treballs acadèmics, articles de premsa, catàlegs bibliogràfics, epístoles i entrevistes ens ha permès obtenir els següents resultats pel que fa a la seva identitat i als motius que els impulsaren a portar l'autora a Catalunya per mitjà de la traducció. Les versions de les obres de Colette publicades en el primer període (1942-1961) van anar a càrrec d'escriptores i escriptors prestigiosos i d'orientació política progressista, les traduccions dels quals van ser avalades per la crítica literària. Julio Gómez de la Serna traduí *Sido* per afinitat literària i ideològica. Així ho suggereixen, d'una banda, les tres versions de Colette que signà durant el primer terç del segle XX i, de l'altra, l'admiració que els escriptors i intel·lectuals, Ramón Gómez de la Serna, el seu germà, i Corpus Barga, el seu tiet, professaven a l'autora. Els documents d'arxiu del fons de María Luz Morales i les afinitats estètiques, ideològiques i literàries que vinculen la periodista amb Colette indiquen que *La casa de Claudina* va ser una de les seves traduccions predilectes, tot i que no hem trobat cap evidència que li atribueixi la iniciativa de traduir el llibre. Per últim, Joan Oliver traduí els *Set diàlegs de bèsties* per la remuneració econòmica que li reportà, tal com ho palesa l'anàlisi de la correspondència que intercanvià amb Xavier Benguerel durant el procés de traducció de l'obra.

El perfil que reuneixen les persones traductores de la majoria de les obres traduïdes de Colette publicades en el segon període (1962-1974) és més heterogeni, però totes comparteixen l'interès eminentment econòmic que els dugué a girar les obres de l'autora. La majoria de versions van ser obra de traductors anònims. El principal va ser *E. Piñas*, pseudònim de José María Aroca, segons les nostres

indagacions. El volum ingent de traduccions que va signar, el caràcter heterogeni dels autors, les autores i els gèneres de les obres traduïdes, i el fet que va portar al castellà obres completes d'altres autors i autores per la col·lecció "Los Clásicos del Siglo XX", suggereix que traslladà les obres de Colette al castellà per interessos econòmics. Per contra, Ramon Folch i Camarasa, autor de les versions en castellà *Chéri* (1963) i *El fin de Chéri* (1963) publicades a les *Obras Completas*, i de la versió en català *El blat tendre*, va ser un escriptor i traductor consagrat de la literatura catalana. L'escàs poder de decisió que tingué pel que fa a l'elecció dels autors i autores que acostà al català indiquen que traduí les obres de Colette per encàrrec, tot i que no descartem que tingués afinitat literària amb l'autora.

Les obres anostrades de Colette que sortiren a la llum en el tercer període (1975-2000) van anar a cura d'un traductor i dues escriptores que han transcendit en la història de la traducció catalana. La trajectòria professional de Miquel Martines, traductor d'*Els animals i la tortuga*, entre altres obres de la col·lecció infantil "El Drac Vermell" d'Argos Vergara, suggereix que girà Colette al català per encàrrec. Contràriament, Maria-Mercè Marçal i Helena Valentí, educades sota el franquisme en una situació de diglòssia lingüística, traslladaren al català *La dona amagada* i *Viatges indiscrets*, respectivament, amb una finalitat política i ideològica: construir una tradició femenina a còpia de recuperar mares simbòliques i, al mateix temps, nodrir la literatura catalana. A banda de la traducció, Maria-Mercè Marçal reivindicà i promogué Colette en la seva novel·la *La passió segons Renée Vivien* (1994) i en proses esparses escrites entre 1985 i 1997, aplegades pòstumament en el volum *Sota el signe del drac* (2004).

El quart objectiu, relatiu a l'estudi dels efectes de la censura durant el franquisme en la publicació de llibres de narrativa de Colette traduïts, ha estat assolit per mitjà de dos procediments. D'una banda, l'anàlisi dels expedients de censura conservats a l'Archivo General de la Administración (AGA), d'Alcalà de Henares. De l'altra, l'anàlisi dels catàlegs paral·lels a l'*Índex de llibres prohibits* del Vaticà, publicats a l'Estat espanyol durant el franquisme i que classificaven les obres literàries en funció de la seva valoració moral i el públic autoritzat a llegir-les. Per un costat, l'anàlisi dels expedients de censura ens ha permès dibuixar les següents tendències extrapolables a altres estudis de recepció i censura d'escriptores:

En el primer període (1942 i 1961) l'aparell censor només autoritzà novel·les basades en evocacions tendres sobre la infantesa, la vida domèstica, la maternitat i els

animals que contenen escasses transgressions a la moral sexual i al dogma catòlic. A més, *La casa de Claudina* i els *Set diàlegs de bèsties* van aprovar-se en segones revisions. *La casa de Claudina* va ser censurada pel fet que el llibre narrava records d'infantesa i una ideologia que el censor titllà de "crua". Com a conseqüència, va veure el seu tiratge reduït a la meitat. Els *Set diàlegs de bèsties* van sortir amb retallades substancials que afectaven una escena picant entre dos animals domèstics.

Per contra, l'aparell censor del franquisme va prohibir fulminantment la publicació de novel·les que representaven sexualitats no normatives i personatges femenins impius, adúlter o que expressen el seu desig sexual: *Gigi*, la sèrie de *Claudine*, *La vagabunda*, *El obstáculo*, *Mitsou*, *Chéri* i *El fin de Chéri*. Val la pena assenyalar que ni tan sols el fet que Josep Janés les volgués editar en volums antològics i tiratges reduïts va facilitar-ne el plàcet, com succeí amb altres expedients. Així mateix, a finals dels anys cinquanta l'aparell censor també prohibí obres que no transgredien els principis de la censura classificats per Manuel Abellán, sota pretexts que revelen la malvolença d'algunsensors contra l'autora.

Els expedients de censura de les obres publicades durant el segon període (1962 i 1974) revelen quatre aspectes relatius al funcionament de l'aparell censor i a la censura de les obres de Colette. Primer, el fet que el juliol de 1963 la censura autoritzà sense retallades els dos primers volums de les *Obras Completas* de l'autora, els quals contenien obres que diversosensors havien qualificat de pornogràfiques i immorals en expedients de finals dels anys cinquanta. Aquest fet constata que entrats els seixanta, la censura eixamplà el marge per l'erotisme sempre que es representés d'una manera subtil i indirecta. L'esmentat canvi d'orientació de la censura també es palesa en dues circumstàncies més. D'una banda, el fet que la censura autoritzà reedicions successives de les obres en formats de butxaca, és a dir, susceptibles de tenir una distribució àmplia. D'altra banda, el fet que la censura aprovà, encara que a vegades en segones o terceres revisions, diverses cobertes picants sol·licitades per Plaza & Janés entre 1963 i 1965. Les que encapçalaren les novel·les *La ingenua libertina*, *La gata*, *La vagabunda* o *El blat tendre* presentaven il·lustracions de dones seminues i textos de presentació sensacionalistes que al·ludien discretament a l'erotisme manifest en les obres.

El segon aspecte que ha revelat l'anàlisi dels expedients de censura de les obres publicades durant el segon període és el fet que elsensors també van ser més tolerants amb novel·les de Colette que representaven l'avortament, l'homosexualitat i

el suïcidi. Això no vol dir que aquests tipus de temes deixessin de ser condemnats pelsensors. Els informes d'aquesta època també contenen observacions que assenyalen la perillositat dels textos. Això no obstant, elsensors els autoritzaren i en justificaren el vistiplau per mitjà de tres pretextos. En primer lloc, que les escenes sexuals representades en les novel·les no eren explícites ni descrites amb detall. En segon lloc, que les novel·les que incidien en temes controvertits, com ara l'avortament, l'homosexualitat i el suïcidi, es resolien d'una manera dramàtica i que podia ser convenientment adequada als principis de la moral del règim. Per últim, que Colette estava desfasada i que no tenia un públic lector a l'Estat.

El tercer aspecte que ha revelat l'anàlisi dels expedients de censura de les obres publicades durant el segon període és que, aprovats els dos primers volums de les *Obras Completas* l'any 1963, la censura va autoritzar totes les traduccions de Colette que formen part del nostre corpus d'estudi, sense supressions, tret de la versió castellana de *Le blé en herbe* (*El trigo verde*) denegada l'any 1965 —no es concreta el mes a l'expedient— i autoritzada finalment el desembre de 1966.

Per últim, l'expedient de la versió en català d'*El blat tendre*, publicada el 1964, confirma el sorgiment d'una tendència de la censura identificada en investigacions de Jordi Cornellà-Detrell, Montserrat Bacardí i Lara Estany: a mitjan anys seixanta alguns llibres publicats en català van obtenir el plàcet amb més facilitat atès que, d'aquesta manera, després de vint-i-cinc anys d'anorreament de la llengua, s'asseguraven una distribució més reduïda que les versions en espanyol. No descartem que l'anàlisi comparativa de les traduccions de les *Obras Completas* descobreixi evidències d'autocensura.

D'altra banda, la consulta de les traduccions seleccionades en els catàlegs que classificaven les obres literàries d'acord amb els preceptes catòlics publicats durant el franquisme, i que en desaconsellaven la lectura o concretaven el públic lector que podia llegir-les, ens ha permès extreure les següents conclusions sobre la censura moral de les traduccions de Colette. Primer, el fet que la traducció *La ingenua libertina* (1963), publicada per Plaza & Janés i reeditada fins a nou vegades, fou condemnada en l'últim suplement que publicà un dels índex morals més destacats de l'Estat, el mateix any que s'abolí l'*Índex Librorum Prohibitorum*. Es tracta del llibre *Selección de libros. Juicio sobre más de 700 obras de actualidad*, publicat 1944 i 1947 i amb suplementos fins a 1966. María Lázaro, l'autora del catàleg, l'indexà *La ingenua libertina* ateses les aventures extramatrimonials de la protagonista i la

descripció "provocativa i pornogràfica" d'aquestes trobades. El fet que la censura administrativa donés el vistiplau a la publicació de l'obra i a les reedicions successives que es publicaren posteriorment malgrat que l'obra encara fos condemnada segons els criteris de l'Església, posa de manifest que els principis morals que sustentaven l'actuació censora en els anys quaranta i cinquanta havien evolucionat en els anys seixanta, després que l'Església hagués abandonat la posició privilegiada que havia ocupat des de l'inici de la dictadura.

Finalment, la nostra anàlisi de la censura moral també ens ha permès descobrir que la guia de lectura de l'Opus Dei desaconsella les lectures de *Gigi*, una novel·la protagonitzada per una adolescent educada sota la tutela de la seva àvia i la seva tieta per aprendre l'ofici de cortesana, i *El trigo verde*, centrada en un triangle sentimental entre un noi i una noia de catorze anys i una dona en la trentena. Tanmateix, la guia de lectura de l'Opus Dei no especifica la data en què les obres van ser indexades. Com que l'última actualització de la base de dades és del 2003, les obres podrien haver estat introduïdes després del franquisme o, fins i tot, fora de l'acotació temporal d'aquesta investigació.

El cinquè objectiu ha consistit a analitzar els paratextos dels llibres traduïts de Colette que hem seleccionat per a la nostra recerca. Aquesta anàlisi ens ha permès esbrinar que la visió de l'autora que oferiren els segells editorials, traductors i traductores amb cada publicació evolucionà en el període estudiat. Primerament, l'elevada qualitat de les il·lustracions i del disseny de les portades que encapçalaren les obres publicades en el primer període (1942-1961) contribuïren a presentar l'autora com una escriptora clàssica. D'una banda, tots tres llibres van imprimir-se en edicions acurades, exquisides i costoses, pel que fa a *La casa de Claudine* i als *Set diàlegs de bèsties*. D'altra banda, les cobertes incorporen il·lustracions d'artistes destacats a Barcelona com Olga Sacharoff, Joan Palet i Enric Cluselles. A més, les il·lustracions inserides a les cobertes de les traduccions publicades en el primer període ofereixen una visió amable i innocent dels textos.

Contràriament, les cobertes de bona part de les traduccions de Colette publicades en el segon període (1962-1974) s'orientaren a presentar les obres com un producte de consum. La majoria es publicaren en col·leccions de butxaca dedicades a traduccions de gèneres heterogenis, o bé en col·leccions de rústica nodrides amb obres d'escriptors i escriptores estrangeres audaces. Germán Plaza rendibilitzà la característica presència de personatges femenins audaçs i subversius de les obres de

Colette i n'immortalitzà bona part en les il·lustracions de les portades. Algunes cobertes fins i tot representaven dones seminues, ocultades parcialment amb una faixa col·locada en el marge inferior del llibre i incloïen textos sensacionalistes que prometien passatges pujats de to. Excepcionalment, els quatre volums de les *Obras Completas*, que situaren l'autora en el cànon conjuntament amb primeres figures de la literatura universal, foren edicions luxoses, elaborades amb materials d'alta qualitat i amb portades sòbries.

Per últim, els segells editorials joves i de nova creació que editaren traduccions de Colette en el tercer període (1962-1974) van emfasitzar la consagració de l'autora en les lletres gal·les, sobretot per mitjà de textos de presentació inserits a les contracobertes, a sota d'una breu sinopsi de l'obra. D'altra banda, dos dels projectes feministes que recuperaren Colette destacaren, per mitjà d'un pròleg o d'un text de presentació inserit a la contraportada, la vessant ideològicament feminista i emancipadora les seves obres.

En definitiva, el caràcter heterogeni i, fins i tot, contradictori de la visió de l'autora que ofereixen els paratextos de les obres publicades en els tres períodes, indica que Colette va esdevenir una escriptora adequada a diferents ideologies en els diferents períodes estudiats. Els agents culturals involucrats en la seva recepció posaren les obres de l'autora al servei de corrents ideològiques que predominaren en cada moment històric.

També val la pena destacar que només es prologà una traducció de Colette estudiada en aquesta investigació: *La dona amagada* (1985), en versió de Maria-Mercè Marçal. Segurament, aquesta circumstància no és atribuïble —almenys no en tots en tots els casos— a un desinterès o descurança dels traductors, traductores, editors i editores cap a les obres de Colette. L'absència de pròlegs és una característica que predomina en la majoria de col·leccions i segells que empararen les traduccions de Colette.

Quant a l'objectiu sisè, relatiu a l'anàlisi de les crítiques de les traduccions de les obres de Colette publicades a la premsa escrita a Catalunya, els resultats han estat els següents. En primer lloc, l'escassetat de ressenyes, articles o publicitat de les traduccions de l'autora francesa que aparegueren a *La Vanguardia* (1881), al diari *Avui* (1976-2011), a *El Punt* (1978-2011) i als setmanaris *Destino* (1937-1980) i *Presència* (1965-2017), indica que les traduccions de les obres de Colette no van tenir gaire repercussió mediàtica.

Paradoxalment, el primer període estudiat (1942-1961) és el que acumulà més ressenyes dedicades a les traduccions d'obres de Colette, malgrat el control cultural estricte que la censura exercí sota el control dels falangistes i de l'ultraconservador Gabriel Arias Salgado. Concretament, el buidatge dels diaris, setmanaris i revistes especificats a l'inici d'aquesta investigació ha resultat en quatre ressenyes molt positives: dues dedicades a *La casa de Claudine* i dues dedicades als *Set diàlegs de bèsties*. Destaquem la signatura del prestigiós periodista cultural, Juan Ramón Masoliver, en dues de les ressenyes publicades a *La Vanguardia espanyola*. De l'anàlisi de les seves ressenyes destaquem dos aspectes: d'una banda, les alabances dedicades a Colette indiquen que, segurament, era admirador i coneixedor de l'autora i que havia llegit les versions originals de les seves obres. D'altra banda, les valoracions que deixa constar sobre el treball dels traductors i traductores suggereixen que Masoliver valorava aquesta labor notablement.

Tot i que en el segon període estudiat (1962-1974) es produí un augment abrupte de traduccions de Colette, la presència de l'autora a la premsa va ser anecdòtica. No hem trobat ressenyes de cap de les traduccions signades per E. Piñas, però tampoc no hem trobat cap menció a la traducció al català d'*El blat tendre*, de Ramon Folch i Camarasa, tot i la rellevància de l'escriptor i traductor. Aquesta circumstància podria atribuir-se a dos fenòmens. En primer lloc, l'increment dels llibres traduïts que es publicaven en català i en castellà normalitzava les traduccions i les desproveïa de l'excepcionalitat que les caracteritzava en el període anterior. En segon lloc, la possible absència d'intel·lectuals adeptes de Colette entre la crítica. Això no obstant, *La Vanguardia Española* anuncià les novel·les de Colette en diverses columnes i pàgines publicitàries de principis dels anys seixanta, conjuntament amb altres llibres publicats a la col·lecció "El Hipocampo" de Plaza & Janés. Alguns dels textos publicitaris inclouen eslògans sensacionalistes com ara, "¡Lo más audaz que se publica en español!".

En el tercer període estudiat (1975-2000) la premsa tampoc no va fer-se gaire ressò de les obres traduïdes de Colette. Probablement, la ingent quantitat d'obres d'autors i autores internacionals d'actualitat que s'importaren durant l'efervescència traductora del postfranquisme esdevingueren un focus d'atenció atractiu per als periodistes culturals. Així i tot, Colette fou promoguda pel feminisme català de la segona onada. D'una banda, l'escriptora i traductora feminista, Marta Pessarrodona, reverencià l'obra colettiana en una ressenya dedicada a una reedició de *La vagabunda*

(1981), en versió d'E. Piñas, publicada per Argos Vergara. De l'altra, Maria Aurèlia Capmany, una de les mares del feminisme a Catalunya, cità i es referí a Colette en diversos articles publicats en el diari *Avui*. La reivindicació de Colette per part de les feministes catalanes justifica que el traductor, novel·lista i dramaturg, Lluís-Anton Baulenas, afirmés que la inclusió de Colette en el recull obeïa a una moda literària, en una ressenya a *Viatges indiscrets* (1990), l'antologia dedicada a dones viatgeres.

En relació amb l'objectiu setè de la nostra tesi, que ha consistit a investigar si el fet que Colette fos una dona escriptora i les eleccions personals poc convencionals i subversives que feu al llarg de la seva vida van afectar la seva recepció literària, el nostre treball ens ha permès extreure les següents conclusions. En primer lloc, l'anàlisi dels expedients de censura de les obres traduïdes de l'autora indica que l'aparell censor endarrerí, gairebé una dècada, la publicació d'algunes de les obres reunides en els volums antològics que Josep Janés sol·licità l'any 1956 i el 1958, pel fet que el model de feminitat que l'autora representava estigué ideològicament penalitzat pel règim. Alguns dels censors que van revisar les obres de Colette durant el primer període s'acarnissaren amb l'autora en diversos informes, en els quals van establir judicis pejoratius de caràcter personal sobre la seva vida i la seva expressió de la sexualitat.

A banda dels vituperis, els informes d'aquesta època manifesten una tendència generalitzada entre els censors: l'al·lusió freqüent a la immoralitat de Colette i de les seves obres. Investigacions de censura d'autores com la de Lucía Montejo Gurruchaga també han detectat aquesta tendència, i demostren el biaix de gènere pel que fa a la supervisió de les obres escrites per dones. El Director General de Propaganda, per la seva part, va deixar constar en un expedient de l'any 1958, la seva animadversió contra les obres de l'autora en una nota en què sentencià que, a parer seu, no s'hauria de publicar cap obra de Colette.

El mateix aspecte que frenà la recepció de les obres de l'autora en els anys cinquanta, propicià l'impuls que va patir en els anys vuitanta. Tal com hem vist en aquest treball, l'autora va mantenir una posició ambigua respecte a l'emancipació de les dones. Tot i que va encarnar un model de dona emancipada, va pronunciar-se en contra del feminisme en diverses ocasions. A pesar d'això, el fet que fos una dona escriptora, i que tant la seva vida com la seva obra es poguessin interpretar dins del marc d'un projecte d'emancipació femenina, desencadenà en la inclusió de l'autora en el cànon feminista als Estats Units durant el Moviment d'Alliberament de les Dones

en els anys setanta i, posteriorment, durant la segona onada feminista i al començament de la tercera, a Catalunya. Maria Aurèlia Capmany, Marta Pessarrodona, Maria-Mercè Marçal, Isabel Segura i Esther Tusquets, entre altres escriptores feministes, produïren i promogueren noves versions de l'autora publicades conjuntament amb altres autores contemporànies de Colette reivindicades pel feminisme, com ara Virginia Woolf o Katherine Mansfield.

Per acabar, considerem que aquest treball obre dues possibles línies d'investigació futura. En primer lloc, proposem investigar la labor traductològica de tres traductors de Colette, abordada escassament pels historiadors i historiadores de la traducció: Guillermo Lledó, Manuel Rossell i Domingo Pruna, autors de les traduccions del quart volum de les *Obras Completas*. En aquesta tesi hem procurat rescatar de l'anonimat el traductor més exhaustiu de l'autora: E. Piñas. Les nombroses evidències que el relacionen amb José María Aroca ens han permès precisar-ne el perfil professional i formular una hipòtesi sobre els motius que l'haurien dut a traduir les obres de Colette. Això no obstant, la manca de documentació a l'entorn dels tres traductors esmentats ens ha impedit identificar-los i aprofundir en els seus perfils traductològics.

La segona línia d'investigació té a veure amb l'autocensura, una pràctica que nombrosos traductors i traductores van executar durant el franquisme amb la finalitat de veure els seus textos publicats, i evitar-se les possibles repercussions legals amb què es castigaren algunes de les iniciatives audaces. En vista d'això, considerem necessari un estudi comparatiu de les obres de Colette originals i traduïdes, publicades i sotmeses a la censura administrativa entre 1942 i 1983, que pugui constatar si hi ha evidències de manipulació pel que fa, especialment, a la moral sexual, les transgressions del model familiar tradicional i catòlic, i a la feminitat tradicional catòlica difosa pel règim. A banda de aportar més detalls sobre els límits de la censura franquista, aquest estudi textual podria estimular la producció de noves versions que restitueixin la ideologia de les obres d'origen.

	Títol	Any	Traducció	Lloc d'edició	Editorial	Col·lecció
1	<i>Sido</i> (<i>Sido</i> , 1929)	1942	Julio Gómez de la Serna	Barcelona	—	"Cristal"
2	<i>La casa de Claudina</i> (<i>La maison de Claudine</i> , 1922)	1943	María Luz Morales	Barcelona	Ediciones Mediterráneas	—
3	<i>Set diàlegs de bèsties</i> (<i>Sept dialogues de bêtes</i> , 1905)	1952	Joan Oliver	Barcelona	Edicions Aymà	"Biblioteca Plaerdemavida"
4	<i>Sido</i> (<i>Sido</i> , 1929)	1957	Julio Gómez de la Serna	Barcelona	Ediciones G. P.	"Libros Plaza"
5	<i>Sido</i> (<i>Sido</i> , 1929)	1961	Julio Gómez de la Serna	Barcelona	Ediciones G. P.	"Libros Plaza"
6	<i>Gigi</i> (<i>Gigi</i> , 1944)	1962	E. Piñas	Barcelona	Plaza & Janés	"El Hipocampo"
7	<i>Gigi</i> (<i>Gigi</i> , 1944)	1963	E. Piñas	Barcelona	Ediciones G. P.	"Libros Plaza"
8	<i>Obras Completas. Vol. I</i> (<i>Œuvres Complètes</i> , 1948- 1950)	1963	E. Piñas i José M ^a Aroca	Barcelona	Plaza & Janés	"Los Clásicos del Siglo XX"
9	<i>Obras Completas. Vol. II</i> (<i>Œuvres Complètes</i> , 1948- 1950)	1963	E. Piñas	Barcelona	Plaza & Janés	"Los Clásicos del Siglo XX"
10	<i>Dúo</i> (<i>Duo</i> , 1934)	1963	E. Piñas	Barcelona	Plaza & Janés	"El Hipocampo"

11	<i>La gata</i> (<i>La chatte</i> , 1933)	1963	E. Piñas	Barcelona	Plaza & Janés	"El Hipocampo"
12	<i>La ingenua libertina</i> (<i>L'ingénue libertine</i> , 1909)	1963	E. Piñas	Barcelona	Plaza & Janés	"El Hipocampo"
13	<i>La ingenua libertina</i> (<i>L'ingénue libertine</i> , 1909)	1963	E. Piñas	Barcelona	Plaza & Janés	"El Hipocampo"
14	<i>La ingenua libertina</i> (<i>L'ingénue libertine</i> , 1909)	1963	E. Piñas	Barcelona	Círculo de Lectores	—
15	<i>Querido</i> (<i>Chéri</i> , 1920)	1963	Julio Gómez de la Serna	Barcelona	Círculo de Lectores	—
16	<i>La vagabunda</i> (<i>La vagabonde</i> , 1910)	1963	Mariano García	Barcelona	AHR	"Larga Vida"
17	<i>Claudine en la escuela</i> (<i>Claudine à l'école</i> , 1900)	1964	E. Piñas	Barcelona	Plaza & Janés	"El Hipocampo"
18	<i>La casa de Claudine</i> (<i>La maison de Claudine</i> , 1922)	1964	E. Piñas	Barcelona	Plaza & Janés	"El Hipocampo"
19	<i>La ingenua libertina</i> (<i>L'ingénue libertine</i> , 1909)	1964	E. Piñas	Barcelona	Ediciones G. P.	"Libros Plaza"
20	<i>La ingenua libertina</i> (<i>L'ingénue libertine</i> , 1909)	1964	E. Piñas	Barcelona	Círculo de Lectores	—
21	<i>El blat tendre</i> (<i>Le blé en herbe</i> , 1923)	1964	Ramon Folch i Camarasa	Barcelona	Plaza & Janés	"La Rosa dels Vents"
22	<i>Dúo</i> (<i>Duo</i> , 1934)	1964	E. Piñas	Barcelona	Ediciones G. P.	"Libros Plaza"
23	<i>La gata</i> (<i>La chatte</i> , 1933)	1964	E. Piñas	Barcelona	Ediciones G. P.	"Libros Plaza"

24	<i>Claudine en la escuela</i> (<i>Claudine à l'école</i> , 1900)	1965	E. Piñas	Barcelona	Ediciones G. P.	"Libros Plaza"
25	<i>Claudine se va</i> (<i>Claudine s'en va</i> , 1903)	1965	E. Piñas	Barcelona	Plaza & Janés	"El Hipocampo"
26	<i>La vagabunda</i> (<i>La vagabonde</i> , 1910)	1965	E. Piñas	Barcelona	Plaza & Janés	"El Hipocampo"
27	<i>La vagabunda</i> (<i>La vagabonde</i> , 1910)	1965	Mariano García	Barcelona	AHR	"Larga Vida"
28	<i>Gigi</i> (<i>Gigi</i> , 1944)	1965	E. Piñas	Barcelona	Círculo de Lectores	—
29	<i>Obras Completas. Vol. I</i> (<i>Œuvres Complètes</i> , 1948-1950)	1965	E. Piñas i José M ^a Aroca	Barcelona	Plaza & Janés	"Los Clásicos del Siglo XX"
30	<i>Obras Completas. Vol. III</i> (<i>Œuvres Complètes</i> , 1948-1950)	1965	E. Piñas i Ramon Hernández	Barcelona	Plaza & Janés	"Los Clásicos del Siglo XX"
31	<i>El retiro sentimental</i> (<i>La retraite sentimentale</i> , 1907)	1966	E. Piñas	Barcelona	Plaza & Janés	"El Hipocampo"
32	<i>Querido</i> (<i>Chéri</i> , 1920)	1966	Julio Gómez de la Serna	Barcelona	Círculo de Lectores	—
33	<i>Sido</i> (<i>Sido</i> , 1929)	1966	Julio Gómez de la Serna	Barcelona	Ediciones G. P.	"Libros Plaza"
34	<i>La gata</i> (<i>La chatte</i> , 1933)	1966	E. Piñas	Barcelona	Círculo de Lectores	—

35	<i>Obras Completas. Vol. I (Œuvres Complètes, 1948-1950)</i>	1966	E. Piñas i José M ^a Aroca	Barcelona	Plaza & Janés	"Los Clásicos del Siglo XX"
36	<i>Claudine en la escuela; Claudine se va; La casa de Claudine (Claudine à l'école, 1900; Claudine s'en va, 1903; La maison de Claudine, 1922)</i>	1967	E. Piñas	Barcelona	Ediciones G. P.	"Los Clásicos del Siglo XX"
37	<i>Chéri; El fin de Chéri i Gigi (Chéri, 1920; La fin de Chéri, 1926; Gigi, 1944)</i>	1967	E. Piñas i Ramon Hernández	Barcelona	Ediciones G. P.	"Los Clásicos del Siglo XX"
38	<i>Gigi (Gigi, 1944)</i>	1967	E. Piñas	Barcelona	Ediciones G. P.	"Libros Plaza"
39	<i>Claudine en París; Claudine y el matrimonio; El retiro sentimental (Claudine à Paris, 1901; Claudine en ménage, 1902; La retraite sentimentale, 1907)</i>	1968	E. Piñas	Barcelona	Ediciones G. P.	"Los Clásicos del Siglo XX"
40	<i>La ingenua libertina (L'ingénue libertine, 1909)</i>	1968	E. Piñas	Barcelona	Círculo de Lectores	—

41	<i>Obras Completas. Vol. II (Œuvres Complètes, 1948-1950)</i>	1968	E. Piñas	Barcelona	Plaza & Janés	"Los Clásicos del Siglo XX"
42	<i>Obras Completas. Vol. IV (Œuvres Complètes, 1948-1950)</i>	1968	Guillermo Lledó, Domingo Pruna i Manuel Rossell	Barcelona	Plaza & Janés	"Los Clásicos del Siglo XX"
43	<i>Paraíso terrenal (Paradis terrestres, 1932)</i>	1968	José Ferrer Aleu	Barcelona	Ediciones G. P.	"Libro Documento"
44	<i>Paraíso terrenal (Paradis terrestres, 1932)</i>	1969	José Ferrer Aleu	Barcelona	Ediciones G. P.	"Libro Documento"
45	<i>La ingenua libertina (L'ingénue libertine, 1909)</i>	1969	E. Piñas	Barcelona	Círculo de Lectores	—
46	<i>La ingenua libertina; Los zarcillos de la vid; La vagabunda (L'ingénue libertine, 1909; Les vrilles de la vigne, 1908; La vagabonde, 1911)</i>	1969	E. Piñas	Barcelona	Ediciones G. P.	"Los Clásicos del Siglo XX"
47	<i>Claudine en París; Claudine y el matrimonio; El retiro sentimental (Claudine à Paris, 1901; Claudine en ménage, 1902; La retraite sentimentale, 1907)</i>	1970	E. Piñas	Esplugues de Llobregat	Ediciones G. P.	"Los Clásicos del Siglo XX"

48	<i>La ingenua libertina</i> (<i>L'ingénue libertine</i> , 1909)	1970	E. Piñas	Barcelona	Círculo de Lectores	—
49	<i>El obstáculo; El reverso del music-hall; El viaje egoísta</i> (<i>L'entrave</i> , 1913; <i>L'envers du music-hall</i> , 1913; <i>Le voyage egoïste</i> , 1922)	1970	E. Piñas	Esplugues de Llobregat	Ediciones G. P.	"Los Clásicos del Siglo XX"
50	<i>Chéri; El fin de Chéri i Gigi</i> (<i>Chéri</i> , 1920; <i>La fin de Chéri</i> , 1926; <i>Gigi</i> , 1944)	1970	E. Piñas i Ramon Hernández	Esplugues de Llobregat	Ediciones G. P.	"Los Clásicos del Siglo XX"
51	<i>La gata</i> (<i>La chatte</i> , 1933)	1970	E. Piñas	Barcelona	Círculo de Lectores	—
52	<i>La ingenua libertina; Los zarcillos de la vid; La vagabunda</i> (<i>L'ingénue libertine</i> , 1909; <i>Les vrilles de la vigne</i> , 1908; <i>La vagabonde</i> , 1911)	1971	E. Piñas	Esplugues de Llobregat	Ediciones G. P.	"Los Clásicos del Siglo XX"
53	<i>El trigo verde</i> (<i>Le blé en herbe</i> , 1923)	1971	E. Piñas	Esplugues de Llobregat	Plaza & Janés	"Rotativa"
54	<i>El trigo verde</i> (<i>Le blé en herbe</i> , 1923)	1972	E. Piñas	Esplugues de Llobregat	Plaza & Janés	"Rotativa"
55	<i>Sido</i> (<i>Sido</i> , 1929)	1972	E. Piñas	Esplugues de Llobregat	Ediciones G. P.	"Enciclopedia de Bolsillo Ilustrada"

56	<i>Obras Completas</i> . Vol. I (<i>Œuvres Complètes</i> , 1948-1950)	1972	E. Piñas i José María Aroca	Esplugues de Llobregat	Plaza & Janés	"Los Clásicos del Siglo XX"
57	<i>La ingenua libertina</i> (<i>L'ingénue libertine</i> , 1909)	1973	E. Piñas	Esplugues de Llobregat	Círculo de Lectores	—
58	<i>El trigo verde</i> (<i>Le blé en herbe</i> , 1923)	1973	E. Piñas	Esplugues de Llobregat	Plaza & Janés	"Rotativa"
59	<i>Cuentos de las mil y una mañanas</i> (<i>Contes des mille et un matins</i> , 1970)	1973	José Ferrer Aleu	Esplugues de Llobregat	Plaza & Janés	"Rotativa"
60	<i>Obras Completas</i> . Vol. III (<i>Œuvres Complètes</i> , 1948-1950)	1973	E. Piñas i Ramon Hernández	Esplugues de Llobregat	Plaza & Janés	"Los Clásicos del Siglo XX"
61	<i>Obras Completas</i> . Vol. I (<i>Œuvres Complètes</i> , 1948-1950)	1974	E. Piñas i José María Aroca	Esplugues de Llobregat	Plaza & Janés	"Los Clásicos del Siglo XX"
62	<i>Obras Completas</i> . Vol. IV (<i>Œuvres Complètes</i> , 1948-1950)	1974	Guillermo Lledó, Domingo Pruna i Manuel Rossell	Barcelona	Plaza & Janés	"Los Clásicos del Siglo XX"
63	<i>El trigo verde</i> (<i>Le blé en herbe</i> , 1923)	1975	E. Piñas	Esplugues de Llobregat	Plaza & Janés	"Rotativa"
64	<i>El trigo verde</i> (<i>Le blé en herbe</i> , 1923)	1976	E. Piñas	Esplugues de Llobregat	Plaza & Janés	"Rotativa"

65	<i>La gata</i> (<i>La chatte</i> , 1933)	1976	E. Piñas	Esplugues de Llobregat	Plaza & Janés	"Rotativa"
66	<i>Cuentos de las mil y una mañanas</i> (<i>Contes des mille et un matins</i> , 1970)	1976	José Ferrer Aleu	Esplugues de Llobregat	Plaza & Janés	"Rotativa"
67	<i>Gigi</i> (<i>Gigi et autres nouvelles</i> , 1944)	1977	E. Piñas	Esplugues de Llobregat	Plaza & Janés	"Rotativa"
68	<i>Obras Completas. Vol. II</i> (<i>Œuvres Complètes</i> , 1948- 1950)	1978	E. Piñas	Esplugues de Llobregat	Plaza & Janés	"Los Clásicos del Siglo XX"
69	<i>La vagabunda</i> (<i>La vagabonde</i> , 1910)	1981	E. Piñas	Barcelona	Argos Vergara	"Libros DB"
70	<i>El obstáculo</i> (<i>L'entrave</i> , 1913)	1982	E. Piñas	Barcelona	Argos Vergara	"Libros DB"
71	<i>El reverso del music-hall</i> (<i>L'envers du music-hall</i> , 1913)	1982	E. Piñas	Barcelona	Argos Vergara	"Libros DB"
72	<i>Al rayar el día</i> (<i>La naissance du jour</i> , 1928)	1982	E. Piñas	Barcelona	Argos Vergara	"Libros DB"
73	<i>La segunda</i> (<i>La seconde</i> , 1929)	1982	E. Piñas	Barcelona	Argos Vergara	"Libros DB"
74	<i>Lo puro y lo impuro</i> (<i>Le pur et l'impur</i> , 1932)	1982	E. Piñas	Barcelona	Argos Vergara	"Libros DB"
75	<i>La gata</i> (<i>La chatte</i> , 1933)	1982	E. Piñas	Barcelona	Argos Vergara	"Libros DB"
76	<i>La mujer oculta</i> (<i>La femme cachée</i> , 1924)	1982	E. Piñas	Barcelona	Anagrama	"Panorama de Narrativas"

77	<i>Dúo</i> (<i>Duo</i> , 1934)	1983	E. Piñas	Barcelona	Anagrama	"Panorama de Narrativas"
78	<i>La casa de Claudine; Sido</i> (<i>La maison de Claudine</i> , 1922; <i>Sido</i> , 1929)	1983	José Batlló i Julio Gómez de la Serna	Barcelona	Bruguera	"Libro Amigo"
79	<i>Los zarcillos de la vid</i> (<i>Les vrilles de la vigne</i> , 1908)	1983	José María Aroca	Esplugues de Llobregat	Plaza & Janés	"Rotativa"
80	<i>La ingenua libertina</i> (<i>L'ingénue libertine</i> , 1909)	1984	E. Piñas	Esplugues de Llobregat	Plaza & Janés	"El Ave Fénix"
81	<i>Chéri; El fin de Chéri i Gigi</i> (<i>Chéri</i> , 1920; <i>La fin de Chéri</i> , 1926; <i>Gigi</i> , 1944)	1984	E. Piñas i Ramon Hernández	Esplugues de Llobregat	Plaza & Janés	"El Ave Fénix"
82	<i>Chéri</i> (<i>Chéri</i> , 1920)	1984	Ramón Hernández	Barcelona	Fascículos Planeta	"Grandes Novelas de Amor de la Literatura Universal"
83	<i>El blat tendre</i> (<i>Le blé en herbe</i> , 1923)	1984	Ramon Folch i Camarasa	Barcelona	Edicions de la Magrana	"Llibres a Mà"
84	<i>Els animals i la tortuga</i> (<i>"Les bêtes et la tortue"</i> , 1930)	1984	Miquel Martines	Barcelona	Argos Vergara	"El Drac Vermell"
85	<i>La dona amagada</i> (<i>La femme cachée</i> , 1924)	1985	Maria-Mercè Marçal	Sant Boi de Llobregat	Edicions del Mall	"Sèrie Oberta"
86	<i>Mitsou</i> (<i>Mitsou</i> , 1919)	1985	Jorge de Lorbar	Barcelona	Edicions del Nou Art Thor	"El Laberinto"

87	<i>Claudine en la escuela</i> (<i>Claudine à l'école</i> , 1900)	1986	José Batlló	Barcelona	Anagrama	"Panorama de Narrativas"
88	<i>Claudine en París</i> (<i>Claudine à Paris</i> , 1901)	1988	Josep Escué	Barcelona	Anagrama	"Panorama de Narrativas"
89	<i>El trigo en ciernes</i> (<i>Le blé en herbe</i> , 1923)	1988	Ana Agudo	Barcelona	Círculo de Lectores	"Onda Joven"
90	<i>"El final del viatge"</i> (<i>Viatges indiscrets</i>) (<i>"Fin de route</i> , 1913)	1990	Helena Valentí	Barcelona	Edicions de l'Eixample	"Narrativa Contemporània"
91	<i>Claudine casada</i> (<i>Claudine en ménage</i> , 1902)	1990	Enrique Ortenbach	Barcelona	Lumen	"Palabra en el Tiempo"
92	<i>Claudine se va</i> (<i>Claudine s'en va</i> , 1903)	1992	Enrique Ortenbach	Barcelona	Lumen	"Femenino Singular"
93	<i>Mis aprendizajes</i> (<i>Mes apprentissages</i> , 1936)	2000	Domingo Pruna	Barcelona	Ediciones del Bronce	"Clásicos del Bronce"

Taula 7. Les obres de narrativa de Colette traduïdes al català i al castellà i publicades a Catalunya al segle XX (1942-2000), ordenades cronològicament per any de publicació.²⁹⁸

²⁹⁸ Solament dues de les traduccions publicades van anar prologades: *Paraíso terrenal* (1968), traduïda per José Ferrer Aleu i prologada per Rober Phelps i *La dona amagada* (1984), traducció i pròleg de Maria-Mercè Marçal.

Bibliografia

Obra de colette

Articles publicats a França

- COLETTE (2 de desembre de 1910) "La Poison". *Le Matin*, p. 4.
- (2 de maig de 1912a) "Dans la foule...". *Le Matin*, p. 4.
- (30 de maig de 1912b) "Impressions de foule". *Le Matin*, p. 4.
- (28 de juliol de 1913) "La fin d'un Tour de France". *Le Matin*, p. 1.
- (30 d'abril de 1914) "La foule, le soir des élections". *Le Matin*, p. 8.
- (23 de febrer de 1913) "La bande". *Le Matin*, p. 4.

Obres traduïdes al català i al castellà

- COLETTE (gener de 1931) Meditació de cap d'any. *D'Ací i d'Allà*, p. 9 i 38.
- (març de 1934) Pum!. *D'Ací i d'Allà*, [s.p.].
- (març de 1936) Record d'infància. *D'Ací i d'Allà*, [s.p.].
- (1943) *La casa de Claudina* (María Luz Morales, trad.). Barcelona: Ediciones Mediterráneas.
- (1952) *Set diàlegs de bèsties* (Joan Oliver, trad.). Barcelona: Aymà.
- (1963a) "Desde mi ventana". *Obras Completas* (E. Piñas, trad.). Vol. 2. Barcelona: Plaza & Janés, p. 1191-1314.
- (1963b) "Sido". *Obras Completas* (E. Piñas, trad.). Vol. 1. Barcelona: Plaza & Janés, p. 1055-1113.
- (1963c) "Gigi". *Obras Completas* (E. Piñas, trad.). Vol. 1. Barcelona: Plaza & Janés, p. 1303-1353.
- (1963d) "La vagabunda". *Obras Completas* (E. Piñas, trad.). Vol. 1. Barcelona: Plaza & Janés, p. 449-624.
- (1963e) "La ingenua libertina". *Obras Completas* (E. Piñas, trad.). Vol. 1. Barcelona: Plaza & Janés, p. 201-358.
- (1964) *El blat tendre* (Ramon Folch i Camarasa, trad.). Esplugues de Llobregat: Plaza & Janés.
- (1968) "Las horas largas". *Obras Completas* (Guillermo Lledó, trad.). Vol. 4. Barcelona: Plaza & Janés, p. 911-966.
- (1983a) *La casa de Claudine. Sido* (José Batlló i Julio Gómez de la Serna, trad.). Barcelona: Bruguera.
- (1983b) *Los zarcillos de la vid* (José María Aroca, trad.). Esplugues de Llobregat: Plaza & Janés.

- (1984a) *La ingenua libertina* (José María Aroca, trad.). Esplugues de Llobregat: Plaza & Janés.
- (1984b) *Els animals i la tortuga* (Miquel Martines, trad.). Barcelona: Argos Vergara.
- (1985a) *La dona amagada* (Maria-Mercè Marçal, trad.). Sant Boi de Llobregat: Edicions del Mall.
- (1985b) *Mitsou* (Jorge de Lorbar, trad.). Barcelona: Ediciones de Nuevo Arte Thor.
- (1986) *Claudine en la escuela* (José Batlló, trad.). Barcelona: Anagrama.
- (1988) *Claudine en París* (Josep Escué, trad.). Barcelona: Anagrama.
- (1990a) "El final del viatge". Dins: AUBIN DE TERÁN, Lisa St. (ed.) *Viatges indiscrets* (Helena Valentí, trad.). Barcelona: Edicions de l'Eixample, p. 162-165.
- (1990b) *Claudine casada* (Enrique Ortenbach, trad.). Barcelona: Lumen.
- (1992) *Claudine se va* (Enrique Ortenbach, trad.). Barcelona: Lumen.
- (2000) *Mis aprendizajes* (Domingo Pruna, trad.), Barcelona: Ediciones del bronce.

Estudis sobre la vida i l'obra de Colette

- AMIN, Kadji (2013) "Ghosting Transgender Historicity in Colette's *The Pure and the Impure*". *L'Esprit Créateur*, 53: 1, p. 114-130.
- ANTONIOLI, Kathleen (2011) *The Making and Unmaking of Colette: Myth, Celebrity, Profession*. Tesi doctoral. Durham: Universitat de Duke.
- BASCUÑÁN CORTÉS, Javier i MORA LUNA, Antonia María (2010) "Entre la escritura i la escultura: de la *Claudine à l'école* de Colette a las Claudinas de las prisiones franquistas. Una lectura interdiscursiva". Dins: Chicharro Chamorro, Antonio i Linares Ales, Francisco (eds.) *Sociocrítica e interdisciplinariedad*. Granada: Ediciones Dauro, p. 425-440.
- BRUNET, Alain (2019) "Avant-propos". Dins: COLETTE, *Sido suivi de Les Vrilles de la vigne*. Espanya: Le Livre de Poche, p. 7-15.
- CHRISTIANSEN, Hope (1994) "Writing and vagabondage: Renée Neré and Emma Bovary". *Symposium*, 48: 1, p. 3-15.
- COHEN, Susan (1985) "An Onomastic Double Bind: Colette's Gigi and the Politics of Naming". *Modern Language Association*, 100: 5, p. 793-809.
- CONE, Annabelle (1996) "Misplaced Desire: The Female Urban Experience in Colette and Rohmer". *Literature/Film Quarterly*, 24: 4, p. 423-431.

- COTHRAN, Ann (1991) "The Dryad's Escape: Female Space in 'La Vagabonde'". *Modern Language Studies*, 21: 2, p. 27-35.
- CUMMINS, Laurel (1996) "Reading in Colette: Domination, Resistance, Autonomy". *Studies in 20th Century Literature*, 20: 2, p. 1-15.
- DAUPHINÉ, Claude (1989) "Rachilde et Colette: de l'animal aux Belles Lettres". *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2, p. 204-210.
- DETAMBEL, Régine (1997) *Colette. Comme une flore, comme un zoo*. Paris: Stock.
- DI CECCO, Daniela Pamela (1992) *Ecllosion/Forclusion: L'adolescence dans Le blé en herbe de Colette*. Tesi doctoral. Vancouver: The University of British Columbia.
- DRANCH, Sherry (1983) "Reading through the Veiled Text: Colette's 'The Pure and the Impure'". *Contemporary Literature*, 24: 2, p. 176-189.
- DUBBELBOER, Marieke (2015) "'Nothing ruins writers like journalism': Colette, the press and belle époque literary life". *French Cultural Studies*, 26: 1, p. 32-44.
- DUGAST-PORTES, Francine (1997 [2016]) "De Claudine a Gigi". Dins: *Les pouvoirs de l'écriture*. Rennes: Presses universitaires de Rennes. (En línia): <<https://books.openedition.org/pur/33682>>. (Consultat: 7/5/2020).
- ENGELKING, Tama Lea (2001) "'A la recherche de la pureté': Colette on Women Writers". *Atlantis*, 26: 1, p. 3-12.
- (2004) "La Mise-en-scène de la femme-écrivain: Colette, Anna de Noailles and Nature". *Modern Language Studies*, 34: 1/2, p. 52-64.
- ETIVEAUD, Raymond (15 d'octubre de 1928) "Nos enquetes: Plus grand prosateur français vivant". *La Revue Limousine*, p. 157.
- FELL, Alison (2005) "Life after Léa: War and trauma in Colette's *La Fin de Chéri*". *French Studies*, 59: 4, p. 495-507.
- FORDE, Marianna (1985) "Spatial Structures in *La Chatte*". *The French Review*, 58: 3, p. 360-367.
- FOUCHARD, Flavie (2011) "Actuar, maquillar y escribir: tres profesiones para una misma mujer, Colette". *Revista semestral del Grupo de Investigación de la Junta de Andalucía y de la Universidad de Sevilla*, 11, p. 1-9.
- (2013a) "*En Camarades* et *La Décapitée* de Colette: le couple et le désir en scène". *Anales de Filología Francesa*, 21, p. 87-103.

- (2013b) "*Le Pur et l'Impur* de Colette: de los espacios marginales hacia el centro". Thélème. *Revista Complutense de Estudios Franceses*, 28, p. 125-140.
- FOUCHEREAUX, Jean (1986) "Feminine Archetypes in Colette and Marie-Claire Blais". *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 19: 1, p. 43-49.
- FREADMAN, Anne (2009) "A Creature Has Passed This Way: Devices of Generic Self-Situation in Colette's *La Maison de Claudine*". *French Forum*, 34: 1, p. 33-52.
- GARCÍA DOMÍNGUEZ, María Jesús; DÍAZ PERALTA, Marina i PIÑERO PIÑERO, Gracia (2016) "Traducción y censura en la España franquista: un caso de recepción de *Claudine à Paris*". *Bulletin Hispanique*, 118: 2, p. 591-610.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1924 [2005]) "Colette la confidencial". Dins: COLETTE. Chéri. Barcelona: Random House Mondadori, p. 7-30.
- (1941 [1944]) *Retratos Contemporáneos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- GOUDEKET, Maurice (1963) "Junto a Colette". Dins: *Colette. Obras Completas* (E. Piñas, trad.), Vol. 1. Barcelona: Plaza & Janés.
- GRAY, Margaret (2012) "Cross-undressing in Colette: Performance, gender and music-hall labour practice". *French Cultural Studies*, 23: 3, p. 202-214.
- HINDE STEWART, Joan (1978) "Colette: The Mirror Image". *French Forum*, 3: 3, p. 195-205.
- (1980) "Colette's Gynaecium: Regression and Renewal". *The French Review*, 53: 5, p. 662-669.
- HOLMES, Diana (1999) "Colette, Beauvoir and the change of life". *French Studies*, 53: 4, p. 430-443.
- (2014) "Mapping modernity: The feminine middlebrow and the belle époque". *French Cultural Studies*. Vol. 25 (3/4), p. 262-270.
- JAMMES, Francis (1909) *Sept dialogues de bêtes*. Paris: Mercure de France.
- JANDEY, Brigitte (2013) "Les jeu des 'je': l'autofiction chez Colette". *Essays in French literature and culture*, 50, p. 51-67.
- JANNESSARI LADANI, Zahra i TORK LADANI, Safoura (2015) "The Autobiographical Novels of Sidonie-Gabrielle Colette and Virginia Woolf: A

- Comparative Study". *International Letters of Social and Humanistic Sciences*, p. 145-151.
- JOUDRAIN, Isabelle (1982) "Les mets et les mots dans la Maison de Claudine". *Littérature*, 47, p. 68-82.
- KIMBER, Gerri (2016) "Deux Femmes 'Vagabondes': Katherine Mansfield". Dins: DAVISON-PÉGON, Claire i KIMBER, Gerri (eds.) *Katherine Mansfield's French Lives*. Brill-Rodopi: Holanda, p. 169-188.
- KRISTEVA, Julia (2004). *Colette*. Nova York: Columbia University Press Books.
- LADENSON, Elisabeth (1996) "Colette for Export Only". *Yale French Studies*, 90, p. 25-64.
- LASTINGER, Valérie (1988) "La Naissance du jour: la désintégration du 'moi' dans un roman de Colette". *The French Review*, 61: 4, p. 542-551.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, Marina i SANS GIL, Mercedes (2000) "El teatro de Colette o cómo conseguir un buen partido: Gigi". *Dossiers Feministes*, 4, p. 99-114.
- LOTTMAN, Herbert (1992) *Colette: una vida* (Claudio López de Lamadrid, trad.). Barcelona: Circe.
- LYNN STEWART, Mary (2014) "Gender, genesis and generation: Colette and Germaine Beaumont's journalism at *Le Matin*, 1910-1924". *French Cultural Studies*, 25: 2, p. 165-179.
- MANZANO, Keren (2020a) "La censura franquista en la traducció catalana de *Set diàlegs de bèsties*, de Colette". *Quaderns. Revista de Traducció*, 27, p. 111-123.
- (2020b) "Gigi, casta y perversa: reescrituras censuradas de Colette durante el franquismo". Dins: SANTAEMILIA, José (coord.) *Feminismo(s) y/en traducción - Feminism(s) and/in Translation*. Granada: Comares, p. 69-80.
- MARÇAL, Maria-Mercè (1985) "Pròleg". Dins: *La dona amagada*. Sant Boi de Llobregat: Edicions del Mall, p. 7-12.
- MARKS, Elaine (1980) "Sidonie Gabrielle Colette". Dins: ALDEN, Douglas i BROOKS, Richard (eds.) *A Critical Bibliography of French Literature: The Twentieth Century*. Nova York: Syracuse University Press, p. 679-716.
- MICHINEAU, Stéphanie (2007) *L'autofiction dans l'oeuvre de Colette*. Tesi doctoral. Le Mans: Université du Maine.

- MILLER, Nancy (1981) "D'une solitude à l'autre: vers un intertexte féminin". *The French Review*, 54: 6, p. 797-803.
- MUÑOZ ZIELINSKI, María Teresa (1993) *Colette: entre la sensualidad y la creatividad*. Murcia: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Murcia.
- OBERHUBER, Andrea (2016) "Colette Vagabonde". Dins: PIERSSSENS, Michael (dir.) *Colette entre deux siècles*. Montreal: Universitat de Montreal, p. 1-12.
- PANAIT, Elena (2014) "Rhetoric of Metafemininity. From Colette to Hortensia Papadat-Bengescu". *Cultural Intertexts*, 1-2, p. 206-216.
- PHILBRICK, Ann Leone (1981) "The Ambiguist despite Herself: How Space Nurtures and Subverts Identity in Colette's 'Le Toutounier'". *Modern Language Studies*, 11: 2, p. 32-39.
- PICARD-DRILLIEN, Anne-Marie (2008) "Ecorcher le miroir: l'écriture, chimère du moi, dans *La Vagabonde* de Colette". Dins: MONSEU, M. (ed.) *Phénoménologies de l'Écriture de soi*. Presses universitaires de Dijon, p. 1-13.
- PIKE, Deborah (2015) "'Objectless Love': The Vagabondage of Colette and Katherine Mansfield". Dins: AILWOOD, Sarah i HARVEY, Melinda (eds.) *Katherine Mansfield and Literary Influence*. Edimburg: Edinburg University Press, p. 105-116.
- PINKE, Méryl (2009) "Colette ou la Sauvagerie". *Synergies Sud-Est européen*, 2, p. 237-258.
- RICO, Josette (2008) "La maison et le livre dans *La Maison de Claudine* de Colette". *Voix plurielles* 5: 1, p. 1-5.
- ROGERS, Juliette M. (1996) "The 'Counter-Public Sphere': Colette's Gendered Collective Author(s)". *MLN*, 111: 4, p. 734-746.
- (1997) "Claudine's peers: social and historical expectations for Colette's first heroine". *Symposium*, 50: 4, p. 224-237.
- SLAWY-SUTTON, Catherine (1990) "Où sont les enfants: Aspects du silence dans *La Maison de Claudine*". *The French Review*, 64, 2, p. 299-308.
- (2009) "Le Procès Oum-el-Hassen récrit par Colette: une banale histoire de Fès". *The French Review*, 82: 3, p. 502-517.

- SOUTHWORTH, Helen (2001) "Rooms of Their Own: How Colette Uses Physical and Textual Space to Question a Gendered Literary Tradition". *Tulsa Studies in Women's Literature*, 20: 2, p. 254.
- (2003) "Correspondence in Two Cultures: The Social Ties Linking Colette and Virginia Woolf". *Journal of Modern Literature*, 26: 2, p. 81-99.
- (2004a) "Introduction". Dins: *The Intersecting Realities and Fictions of Virginia Woolf and Colette*. Columbus: Ohio State University Press, p. 1-10.
- (2004b) "A Dense Network of Friends". Dins: *The Intersecting Realities and Fictions of Virginia Woolf and Colette*. Columbus: Ohio State University Press, p. 11-34.
- SPENCER, Sharon (1981) "The lady of the beasts: Eros and transformation in Colette". *Women's Studies: An inter-disciplinary journal*, 8: 3, p. 298-312.
- STEMBERGER, Martina (2008) "Selling Gender: An Alternative View of 'Prostitution' in Three French Novels of the entre-deux-guerres". *Neophilologus*, 92, p. 601-615.
- THURMAN, Judith (2000 [2006]) *Secretos de la carne. Vida de Colette* (Olivia de Miguel, trad.), Ediciones Siruela: Madrid.
- VIRMAUX, Alain i Odette (1975) "Introduction". Dins: *Colette: au cinéma*. França: Flammarion, p. 6-20.

Bibliografia general²⁹⁹

- ABELLÁN, Manuel L. (1980) *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Península.
- (2007) "Fenómeno censorio y represión literaria". *Represura*, 2. (En línia): http://www.represura.es/represura_2_enero_2007_articulo1.html. (Consultat: 2/9/2019).
- ACOSTA GÓMEZ, Luis A. (1989) *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*, Gredos, Madrid.
- ADAMO, Sergia (2006) "Microhistory of Translation". Dins: BASTIN, Georges i BANDIA, Paul (eds.) *Charting the Future of Translation History*. Ottawa: University of Ottawa Press, p. 81-100.

²⁹⁹ Hi ometem les referències a les fonts arxivístiques consultades, els testimonis personals, els documents legals i les pàgines i columnes publicitàries dels periòdics, els quals apareixen citats en les notes a peu de pàgina.

- AGULLÓ DÍAZ, María del Carmen (1990) "'Mujeres para Dios, para la Patria y para el hogar' (La Educación de la Mujer en los años 40)". Dins: *IV Coloquio de Historia de la Educación. Mujer y educación en España 1868-1975*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, p. 17-26.
- ALCALDE, Carmen (28 d'abril de 1973) Colette: ¡Piedad para los hombres! *Destino*, p. 22-23.
- ALCÁZAR GUIJO, Francisco Javier (2012) "Los tebeos eróticos durante la Transición". *Historietas: revista de estudios sobre la historieta*, 2, p. 67-88.
- ALPHA (9 de setembre de 1924) "Parada de llibres". *La Humanitat*, p. 4.
- ALTÉS, Elvira (febrer de 1999) Dones periodistes dels anys trenta. *Capçalera*, p. 15-21.
- ALSINA i KEITH, Victòria (2018) "Jane Austen en català". *Quaderns. Revista de Traducció*, 25, p. 29-46.
- ÁLVAREZ, Roman i VIDAL CLARAMONTE, M^a del Carmen África (eds.) (1996) *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters.
- ANDRÓNICO (18 de novembre de 1944) "Cosas de mujeres". *Destino*, p. 13-14.
- ÁNGELA (març de 1983) "Memorias de Adriano, Opus Negrum, Fuegos. Marguerite Yourcenar, Editorial". *Dones en Lluita*, p. 40.
- ARBONÈS, Jordi (1995) "La censura sobre les traduccions a l'època franquista". *Revista de Catalunya*, 97, p. 87-96.
- ARDANAZ YUNTA, Natalia (2018) "El destape. Orígenes, evolución y declive". Dins: *El cine del destape: un análisis histórico desde la perspectiva de género*. Barcelona: Universitat de Barcelona, p. 152-231.
- ARDID, Rosa (2004) "Helena Valentí i Cadaqués". Dins: OTERO, Mercè i POUS, Teresa (coord.) *Àlbum Helena Valentí*. Barcelona: PEN Català, p. 10-13.
- ARENAS NOGUERA, Carme (2000) "La literatura catalana avui: les traduccions". Dins: MAS i VIVES, Joan; MIRALLES I MONSERRAT, Joan i ROSSELLÓ BOVER, Pere (eds.) *Actes de l'Onzè Col·loqui Internacional de llengua i Literatura Catalanes*. Vol III. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 455-461.

- AROCA, José María (1969) *Los republicanos que no se exiliaron*. Barcelona: Acervo.
- (1972) *Las tribus. Los anarquistas españoles en el frente y en la retaguardia*. Barcelona: Acervo.
- AUBIN DE TERÁN, Lisa St. (ed.) (1990) "Introducció". Dins: *Viatges indiscrets*. Barcelona: Edicions de l'Eixample, p. 5-10.
- "Avortar no és un hobby, sinó una necessitat" (6 de febrer de 1983) *Presència*, p. 10.
- AYMÀ, Jaume (1985) "Jaume Aymà, entre la llengua i la literatura". / Entrevistat per Antonni Munné i Ramon Torrents. *L'Avenç*, 79, p. 10-14.
- AYMÀ, Jordi (2011) "Jaume Aymà i Mayol". *Anuari TRILCAT*, 1, p. 163-173.
- BACARDÍ, Montserrat (1998) "Joan Sales i els criteris de traducció". *Quaderns. Revista de traducció*, p. 27-38.
- (2002) "Carles Soldevila, socialitzador de la literatura". *Quaderns. Revista de traducció*, 8, p. 51-66.
- (2006) "Anna Murià, traductora (in)visible". *Quaderns. Revista de Traducció*, 13, p. 77-85.
- (18 d'abril de 2009a) "Ramon Folch i Camarasa. Retrat del perfecte escriptor no gens mediocre". *Avui Cultura*, p. 10-11.
- (2009b) "La traducció en la narrativa de Ramon Folch i Camarasa". *XIVè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 79-86.
- (2009c) "Ramon Folch i Camarasa, la dèria de (re)escriure". Dins: *Doctor Honoris Causa Ramon Folch i Camarasa*. Bellaterra: UAB, 2006, p. 5-11.
- (2011) "Oliver i Sallarès, Joan". Dins: BACARDÍ, Montserrat i GODAYOL, Pilar (eds.) *Diccionari de la traducció catalana*. Vic: Eumo, p. 382-384.
- (2012a) "Estudi introductori". Dins: *La traducció catalana sota el franquisme*. Lleida: Punctum, p. 11-99.
- (2012b) *Joan Sales i Vallès: literatura i política. Joan Oliver, traductor de contraband i retraductor de circumstàncies*. Sabadell: Fundació Bosch i Cardellach (en col·laboració amb Montserrat Casals i Couturier).
- (2013) "Joan Oliver, traductor forçat". Dins: ORAZI, Veronica (dir.) *Rivista Italiana di Studi Catalani*. Alessandria: Edizioni dell'Orso Alessandria, p. 5-21.
- (2015a) "Apunts sobre exili, llengua i traducció". *Caplletra*, 58, p. 159-182.
- (2015b) "Agustí Bartra: traduir en la terrible soledat catalana". *Revista de Filologia Romànica*, 1, p. 69-85.
- (2018) "Catalan Women Translators under Francoism: (Self)censorship, Exile, and Silence". Dins: GODAYOL, Pilar i TARONNA, Anaritta (eds.) *Foreign Women Authors under Fascism and Francoism. Gender, Translation and*

- Censorship*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, p. 106-125.
- BACARDÍ, Montserrat; FONTCUBERTA, Joan i PARCERISAS, Francesc (1998) *Cent anys de traducció al català: 1891-1990*, Vic: Eumo Editorial.
- BACARDÍ, Montserrat i GODAYOL, Pilar (2008) "Traductores, de les disculpes a les afirmacions". *Literatures*, 6, p. 45-66.
- (2011) (dir.) *Diccionari de la traducció catalana*. Vic: Eumo Editorial.
- (2013) *Les traductores i la tradició. 20 pròlegs del segle XX*. Lleida: Punctum.
- (2014) "Catalan women translators: an introductory overview". *The Translator*, 20: 2, p. 144-161.
- (2016) "Fourfold subalterns: Catalan, women, translators and theorists". *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 22: 2, p. 1-13.
- BACARDÍ, Montserrat i LLANAS, Manuel (2011) "Ramón Folch i Camarasa". Dins: BACARDÍ, Montserrat i GODAYOL, Pilar (dir.) *Diccionari de la traducció catalana*. Vic: Eumo, p. 209-213.
- BACH, Mauricio (10 d'octubre de 2000) "En recuerdo de Lacruz". *La Vanguardia*, p. 48.
- BALAGUER, Josep M. (1999) "La prosa de Joan Oliver". Dins: *Centenari Joan Oliver "Pere Quart" (1899-1999)*. Barcelona: Generalitat de Catalunya/ Institució de les Lletres Catalanes, p. 26-17.
- BALAGUER, Soledad (16 de juny de 1971) María Luz Morales, premio "a la lealtad acrisolada". *La Vanguardia Española*, p. 35.
- BANDIA, Paul (2006) "The Impact of Postmodern Discourse on the History of Translation". Dins: BASTIN, Georges i BANDIA, Paul (eds.) *Charting the Future of Translation History*. Ottawa: University of Ottawa Press, p. 45-58.
- (2014) "Response". *The Translator*, 20: 1, p. 112-118.
- BANDÍN FUERTES, ELENA (2007) *Traducción, recepción y censura de teatro clásico inglés en la España de Franco. Estudio descriptivo-comparativo del Corpus TRACEtc (1939-1985)*. Tesi doctoral. Lleó: Universidad de León.
- BARGA, CORPUS (1935) "El dúo de Colette". Dins: *Revista de Occidente*, Vol. 47, p. 122-128.
- BARROSO-BARCENILLA, Fernando, AUDIJE-GIL, Julia i DÍAZ-ACHA, Yael (2019) "La 'Enciclopedia Pulga' (1953-1958): Su contribución al conocimiento

de las Ciencias Naturales". *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia natural*, 113, p. 177-178.

BARTRINA, Francesca (2012) "Un clàssic del feminisme català: *La condició de la dona* de Juliet Mitchell". *Quaderns. Revista de Traducció*, 19, p. 141-154.

— (2014) "Flush, de Virginia Woolf, en català i la carrera literària de Roser Cardús". *Quaderns. Revista de Traducció*, 21, p. 73-83.

BASSNETT, Susan (1980 [1991]) *Translation studies*, Routledge: London.

— (1996) "The Meek of the Mighty: Reappraising the Role of the Translator". Dins: ÁLVAREZ, Roman i VIDAL CLARAMONTE, África (eds.) *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters, p. 10-24.

BASSNETT, Susan i LEFEVERE, André (1992) "General editors' preface". Dins: LEFEVERE, André. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Londres: Routledge, p. 7-8.

BASTIN, Georges (2005) Ressenya de [LÉPINETTE, Brigitte i MELERO, Antonio (eds.) (2003) *Historia de la traducción*. Valencia: Quaderns de Filologia, Estudis Lingüístics VIII, Universitat de València, 311]. *Meta*, 50: 3, p. 1051-1053.

— (2006) "Subjectivity and Rigour in Translation History: The Latin American Case". Dins: BASTIN, Georges i BANDIA, Paul (eds.) *Charting the Future of Translation History*. Ottawa: University of Ottawa Press, p. 111-129.

BASTIN, Georges i BANDIA, Paul (2006) "Introduction". Dins: BASTIN, Georges i BANDIA, Paul (eds.) *Charting the Future of Translation History*. Ottawa: University of Ottawa Press, p. 1-9.

BAULENAS, Lluís Anton (22 de setembre de 1990) "Un món de dones viatgeres". *Avui*, p. 49.

BEAUVOIR, Simone de (1959) *Memorias de una joven formal* (Silvina Bullrich, trad.). Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

— (1968) *El segon sexe, II* (Carme Vilaginés, trad). Barcelona: Edicions 62.

— (1999) *Cartas a Nelson Algren. Un amor transatlántico 1947-1964* (Miguel Martínez-Lage, trad.). Barcelona: Lumen.

BENGOECHEA, Mercedes (2011) "Who are you, who are we in A Room of One's Own? The difference that sexual difference makes in Borges' and Rivera-Garretas' translations of Virginia Woolf's essay". *European Journal of Women's Studies*, 18: 4, p. 411-426.

— (2014) "Feminist translation? No way! Spanish specialised translators' disinterest in feminist translation". *Women's Studies International Forum*, 42, p. 94-103.

- BENQUEREL, Xavier (1 d'abril de 1938) "Meridians". *Meridià*, p. 3.
- BENÍTEZ, Esther (coord.) (1992) *Diccionario de traductores*. Madrid/Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- "Bibliografia francesa" (1 de maig de 1919) *La Veu de Catalunya*, p. 3.
- BOIX-FUSTER, Emili (2006) "Els Pigmalions catalans de Joan Oliver i Xavier Bru de Sala: dues aportacions separades per quaranta anys". *Els Marges*, 78, p. 55-80.
- BOLUFER PERUGA, Mónica (2014) "Multitudes del yo: biografía e historia de las mujeres". *Ayer* 93, p. 85-116.
- BONADA, Lluís (18 de desembre de 1983) "Amb 'Sol solet' neix el primer llibre-espectacle". *Avui*, p. 24.
- BORREGUERO SIERRA, M^a Concepción (1967) "La formación profesional femenina". *Revista de educación*, 64: 188, p. 72-79.
- BROCH, Àlex (1991a) "Sobre la traducció". Dins: *Literatura catalana dels anys vuitanta*. Barcelona: Edicions 62, p. 185-208.
- (1991b) "Sobre l'edició". Dins: *Literatura catalana dels anys vuitanta*. Barcelona: Edicions 62, p. 209-223.
- BRUFAU ALVIRA, Nuria (2011) Brufau Alvira, Nuria. 2011. "Traducción y género: El estado de la cuestión en España". Dins: SANTAEMILIA, José i Luise FLOTOW (coords.) Publicació especial "Women and translation: Geographies, Voices and Identities". *MonTI* 3, p. 181-207.
- BUFFERY, Helena (2018) "Línies de desig: *La passió segons Renée Vivien* i la cartografia de la traducció". *Quadern VI Jornades Marçalianes. Dolor de ser i no ser tu: desig*, p. 145-178.
- BUTLER, Judith (1990) *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. Nova York: Routledge.
- C. G. (19 de novembre de 1924) "Colette a Perpinyà". *La Veu de Catalunya*, p. 8.
- C. G. (29 de setembre de 1993) "Columna i Edicions de l'Eixample acorden fer una societat conjunta". *Avui*, p. 37.
- CABELLO, Ana (2017) "Semblanza de Anagrama (1969-)". Dins: *Biblioteca Virtual*

Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI - RED. (En línia):
<<http://www.cervantesvirtual.com/obra/anagrama-barcelona-1969--semblanza-849113/>> (Consultat: 7/01/2021).

- CABO i CARDONA, Anna (1995) "Biblioteca Popular Francesca Bonnemaison, 1909-1995: història i ús actual". *Item*, 17, p. 66-73.
- CABRÉ, M^a Àngels (2011) "Plomes de paper: Representació de les lesbianes en la nostra literatura recent". Dins: TORRAS, Meri (ed.) *Accions i reinencions. Cultures lèsbiques a la Catalunya del tombant de segle XX-XXI*. Barcelona: Editorial UOC, p. 17-40.
- CABRÉ MUNNÉ, Rosa (2004) "La Passió segons Renée Vivien i el miratge-miracle del mirall". *Lectora: revista de dones i textualitat*, 10, p. 173-190.
- CADERA, Suzanne M. (2017) "Literary Retranslation in Context: A Historical, Social and Cultural Perspective". Dins: CADERA, Suzanne M. i WALSH, Andrew Samuel (eds.) *Literary Retranslation in Context*, Vol. 21. Oxford; Nova York: Peter Lang, p. 5-18.
- CAMPS, Assumpta (1996) *La recepció de Gabriele d'Annunzio a Catalunya*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (2002) "Hacia un enfoque empírico: investigación y/o especulación teórica en los estudios de traducción". Dins: CAMPS, Assumpta (coord.) *La recepción literaria*. Barcelona: PPU, p. 13-14.
- CAMPS CASALS, Núria (2013) *La recepció de Verdaguer a França: traductors i traduccions*. Tesi doctoral. Vic: Universitat de Vic.
- CAMUS CAMUS, Carmen (2018) "A Vindication of the Rights of Woman: The Awaited Right to be Published in Spain". Dins: *Foreign Women Authors under Fascism and Francoism. Gender, Translation and Censorship*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, p. 146-161.
- CAPMANY, Maria Aurèlia (1966) *La dona a Catalunya. Consciència i situació*. Barcelona: Edicions 62.
- (1978) "El feminisme, ara". Dins: CAPMANY, Maria Aurèlia, ORANICH, Magda, BALLETBÒ, Anna, PRATS, Maria Rosa i SIMÓ, Isabel Clara *Dona i societat a la Catalunya actual*. Barcelona: Edicions 62, p. 7-28.
- (4 de maig de 1980) "'Afrodisíac' d'Anaïs Nin". *Avui*, p. 24.
- (17 d'agost de 1980) "'La Santa'". *Avui*, p. 18.
- (8 d'agost de 1985) "Una veu poètica única". *Avui*, p. 25.

- (2 d'agost de 1991) "Maria Aurèlia Capmany/ Entrevistada per Montserrat Roig". *Avui*, p. 40.
- CARBAJO VÁZQUEZ, Judith (2003a) "Mujeres y derechos (1965-1975)". Dins: CUESTA BUSTILLO, Josefina (dir.) *Historia de las mujeres en España. Siglo XX. Vol. 2*. Madrid: Instituto de la Mujer, p. 395-421.
- (2003b) "Mujeres, trabajo y salarios. Jornada, promoción y capacidad adquisitiva de las españolas (1965-1975)". Dins: CUESTA BUSTILLO, Josefina (dir.) *Historia de las mujeres en España. Siglo XX. Vol. 2*. Madrid: Instituto de la Mujer, p. 255-330.
- (2003c) "Mujeres y educación (1965-1975)". Dins: CUESTA BUSTILLO, Josefina (dir.) *Historia de las mujeres en España. Siglo XX. Vol. 2*. Madrid: Instituto de la Mujer, p. 223-253.
- CARBONELL, Anton (2017) "Joan Oliver: Escriptor exigent, intel·lectual compromès". *L'Avenç*, 434, p. 40-51.
- CARBONELL, Ovidi (1999) *Traducción y cultura. De la ideología al texto*, Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- CARNER RIBALTA, Joan (22 d'abril de 1925) "L'obra de Colette". *La Publicitat*, p. 1.
- CASAS, Joan (1989) "Pròleg". Dins: *Joan Oliver, Versions de teatre (Obres completes de Joan Oliver, 3)*. Barcelona: Proa, p. 7-25.
- CASTELLET, Josep M. (2009) "La poesia de Pere Quart". Dins: BOU, Enric (dir.) *Panorama crític de la literatura catalana. Volum VI. Segle XX: de la postguerra a l'actualitat*. Barcelona: Vicens Vives, p. 219-220.
- CASTRO, Olga (2008) "Género y traducción: elementos discursivos para una reescritura feminista". *Lectora*, 14, p. 285-301.
- (2009a) "(Re)examinando horizontes en los estudios feministas de traducción: ¿hacia una tercera ola?" *MonTI*, 1, p. 59-86.
- (2009b) "El género (para)traducido: pugna ideológica en la traducción y la paratraducción de O curioso incidente do can á media noite". *Quaderns. Revista de Traducció*, 16, p. 251-264.
- (2011) "Traductoras gallegas del siglo XX: Reescribiendo la historia de la traducción desde el género y la nación". Dins: SANTAEMILIA, José i Luise FLOTOW (coords.) Publicació especial "Women and translation: Geographies, Voices and Identities". *MonTI*, 3, p. 107-130.
- (2013) "Talking at cross-purposes? The missing link between feminist linguistics and translation studies". *Gender & Language*, 7: 1, p. 35-58.

- CASTRO, Olga i SPOTURNO, María Laura (2020) "Feminismos y traducción: apuntes conceptuales y metodológicos para una traductología feminista transnacional". *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción*, 13: 1, p. 11-44.
- CERRATO RODRÍGUEZ, Bárbara (2017) "La traducción como reescritura: Impossible Saints, de Michèle Roberts". Dins: SANTAEMILIA, José (ed.) *Traducir para la igualdad sexual*. Granada: Comares, p. 63-73.
- CHAMBERLAIN, Lori (1988) "Gender and the Metaphorics of Translation". *The University of Chicago Press Journals*, 13, p. 454-472.
- CHUMILLAS, Jordi (2014) *Traducció i edició a Catalunya durant la primera dictadura del s. XX (1923 – 1930)*. Tesi doctoral. Vic: Universitat de Vic – Universitat Central de Catalunya.
- CENGIZ, Ayşenaz (2017) "Simone de Beauvoir's *Le deuxième sexe* in Turkish". Dins: SANTAEMILIA, José (ed.) *Traducir para la igualdad sexual*. Granada: Comares, p. 75-86.
- CHAVARRIA, Adrià (2008a) "Una lectura de *La passió segons Renée Vivien*, novel·la de Maria-Mercè Marçal". *L'aiguadolç*, 35, p. 105-118.
- (2008b) "La quotidianitat amagada. Les novel·les d'Helena Valentí". *Literatures*, 6, p. 91-104.
- CHULIÁ, Elisa (1999) "La Ley de Prensa de 1966. La explicación de un cambio institucional arriesgado y sus efectos virtuosos". *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, 2, p. 197-220.
- CISQUELLA, Georgina, ERVITI, José Luis i SOROLIA, José (1977 [2002]) *La represión cultural en el franquismo. Diez años de censura de libros durante la Ley de Prensa (1966-1976)*, Barcelona: Anagrama.
- "Colette, la Bourgogne et M. Goebbels" (1942) *Les Lettres françaises*, p. 3-4.
- COMAS, Eva (27 de maig de 2004) "El llenguatge i l'elegància". *Avui*, p. 93.
- CÓRDOBA SERRANO, María Sierra (2010) "Translation as a measure of literary domination: The case of Quebec literature translated in Spain (1975-2004)". *MonTI*, 2, p. 249-281.
- CORNELLÀ-DETRELL, Jordi (2010) "Traducció i censura en la represa cultural dels anys 60". *L'avenç*, 359, p. 44-51.

- (2013) "L'auge de la traducció en llengua catalana als anys 60: el desglaç de la censura, el XVI Congreso Internacional de Editores i el problema dels drets d'autor". *Quaderns. Revista de Traducció*, 20: 47-67.
- (2016) "El terratrèmol de les lletres catalanes': Traducció, censura i mercat del llibre en català als anys 60". Dins: VILARDELL, Laura (ed.) *Traducció i censura en el franquisme*. Barberà del Vallès: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 97-126.
- (2017) "Gènere eròtic, traducció i mercat editorial del tardofranquisme al període democràtic". Dins: GARCIA SALA, Ivan i SANZ ROIG, Diana (eds.) *Traducció, món editorial i literatura catalana (1975-2000)/ VI Simposi sobre Traducció i Recepció en la Literatura Catalana Contemporània*. Lleida: Punctum. p. 195-220.

COSTA RICO, Antón (1990) "Guirnaldas de la historia: La construcción cultural y social del género femenino en la escuela del franquismo". Dins: *IV Coloquio de Historia de la Educación. Mujer y educación en España 1868-1975*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, p. 112-119.

CRUCES COLADO, Susana (2006) "Las traducciones de Camus en España durante el franquismo: difusión y censura". *Transitions. Journal of Franco-Iberian Studies*, 2, p. 82-113.

CUESTA BUSTILLO, Josefina (2003) "El siglo XX: La otra mitad de la humanidad". Dins: *Historia de las mujeres en España. Siglo XX*. Vol. 1. Madrid: Instituto de la Mujer, p. 25-94.

DELISLE, Jean (1996) "Reflexions sobre as esixencias científicas da historia da traducción", a *Viceversa*, 2, p. 37-56.

— (dir.) (2002) "Présentation". Dins: *Portraits de traductrices*. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, p. 1-11.

DELISLE, Jean i WOODSWORTH, Judith (ed.) (2012) "Introduction". Dins: *Translators through History*, Amsterdam: John Benjamins; Unesco Publishing, p. 23-25.

D'HULST, Lieven (2010) "Translation History". Dins: GAMBIER, Yves i VAN DOORSLAER, Luc (eds.) *Handbook of Translation Studies 1*, Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins Publishing Company, p. 397-405.

— (2012) "(Re)locating translation history: From assumed translation to assumed transfer". *Translation Studies*, 5: 2, p139-155.

DOESPIRITUSANTO, Gallego i GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena (eds.) (2012) "Frente a nosotras y junto a nosotras. Heroínas, mujeres, cine y moda". *Lectora*, 18, p. 277-298.

- DOMÍNGUEZ PRATS, Pilar i GARCÍA-NIETO, París (1991) "Franquismo: represión y letargo de la conciencia feminista, 1939-1977. Dins: ANDERSON, Bonnie S. i ZINSSER, Judith P. (coord.) *Historia de las mujeres: una historia propia*, Vol. 2. (trad. Beatriz Villacañas). Barcelona: Editorial Crítica, p. 640-648.
- E. N. (22 de novembre de 1941) Escaparate. *Destino*, p. 10-11.
- "Ecos" (21 de gener de 1935) *La Humanitat*, p. 4.
- "Edicions de l'Eixample publica un recull de contes de dones viatgeres" (1 d'agost de 1990) *Avui*, p. 31.
- "El feminisme integral" (22 d'abril de 1927) *La Publicitat*, p. 4.
- "Els llibres més venuts" (20 d'octubre de 1985) *Avui*, p. 42.
- ENCINAS REGUERO, M. Carmen (2015) "Las adaptaciones de los clásicos griegos para niños y jóvenes". Dins: IBARRA RIUS, Noelia; BALLESTER ROCA, Josep; CARRIÓ PASTOR, María Luisa; ROMERO FORTEZA, Francesca (eds.) *Retos en la adquisición de las literaturas y lenguas en la era digital*. València: Universidad Politécnica de Valencia, p. 231-234.
- "Es parla a París" (15 de juliol de 1929) *La Veu de Catalunya*, p. 4.
- "Escenaris" (13 d'octubre de 1935) *La Publicitat*, p. 10.
- ESTANY, Lara (2016) "Els efectes de la censura franquista en la traducció catalana d'Els nus i els morts, de Norman Mailer". *Quaderns. Revista de Traducció*, 23, p. 121-132.
- (2018) "Literatura eròtica sota censura: Una espia a la casa de l'amor, Anaïs Nin". Dins: ZARAGOZA, Gora; MARTÍNEZ SIERRA, Juan José; CEREZO, Beatriz & RICHART, Mabel (eds.) *Traducción, Género y Censura en la literatura y en los medios de comunicación*. Granada: Comares, p. 49-58.
- (2019) *La censura franquista i la traducció catalana de narrativa als anys seixanta*. Tesi doctoral. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- ESTELRICH ARCE, Pilar (1998) "Luís Ruiz Contreras, traductor". Dins: VEGA CERNUDA, Miguel Ángel (ed.) *La traducción en torno al 98*. Madrid: Universidad Complutense, p. 15-22.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990) "Polysystem Studies". *Poetics Today*, 11: 1. Durham: Duke University Press, p. 1-269.

- FARRERAS, Martí (13 de juny de 1959) "Gigi". *Destino*, p. 43.
- FEDERICI, Eleonora (2017) "Feminist Translation between Ethics and Politics in Europe". Dins: Camus Camus, Carmen, Cristina Gómez Castro and Julia Williams Camus (eds.) *Translation, Ideology and Gender*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, p. 132-154.
- FERNÁNDEZ, Job (s.d.) "La voluntad de Dios. 'Mi Índice'". *Opus Libros*. (En línia): <http://www.opuslibros.org/libros/Job_Mi_indice.htm> (Consultat: 15/07/2020).
- FERNÁNDEZ GIL, María Jesús (2018) "La recepción de Diario de Ana Frank en España: de la censura a la "niña rebelde" al celebrado espíritu luchador de la joven". Dins: ZARAGOZA, Gora; MARTÍNEZ SIERRA, Juan José; CEREZO, Beatriz i RICHART, Mabel (eds.) *Traducción, Género y Censura en la literatura y en los medios de comunicación*. Granada: Comares, p. 73-83.
- FERRATER MORA, Josep; OLIVER, Joan (1988) *Joc de cartes. Epistolari 1948-1984*. Barcelona: Edicions 62, p. 69-77.
- FERRÉ BALDRICH, Meritxell (2013) *Pensament i acció del moviment feminista a Catalunya durant la Transició democràtica (1975-1985)*. Tesi doctoral. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili.
- FLECHA GARCÍA, Consuelo (1989) "Algunos aspectos sobre la mujer en la política educativa durante el régimen de Franco". *Historia de la Educación*, 8, p. 77-99.
- FLOTOW, Luise (1991) "Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories". *TTR*, 4: 2. p. 69-84.
- (1997) *Translation and Gender: Translating in the 'Era of Feminism*. Manchester: St. Jerome.
- FOLCH I CAMARASA, Ramon (2004) "Sobre literatura i sobre traduccions. Entrevista amb Ramon Folch i Camarasa"/ Entrevistat per Ramon Lladó. *Quaderns. Revista de Traducció*, 11, p. 215-222.
- (2009) "La traducció, el país i les circumstàncies". Dins: *Doctor Honoris Causa Ramon Folch i Camarasa*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2006, p. 15-28.
- FORMOSA, Feliu (1969) "El teatre". Dins: *De Joan Oliver a Pere Quart*. Dins: CASTELLET, Josep M.; FERRATER MORA, Josep; FORMOSA, Feliu;

HORTA, Joaquim; IZQUIERDO, Lluís; MOLAS, Joaquim; PORCEL, Baltasar; VALLVERDÚ, Francesc. Barcelona: Edicions, 62, p. 59-72.

FOZ, Clara (2006) "Translation, History and the Translation Scholar". Dins: BASTIN, Georges i BANDIA, Paul (eds.) *Charting the Future of Translation History*. Ottawa: University of Ottawa Press, p. 131-144.

FRA NOI (14 de juliol de 1911) "Lectures estivals". *La Esquella de la Torratxa*, p. 435.

FRANCÉS, M. Àngels (2008) "La reivindicació del jo autorial femení: les escriptores catalanes dels setanta". *Catalan Review: Internacional Journal of Catalan Culture*, 22, p. 239-252.

FRISACH, Montse (20 de juny de 1990) "La Fira del Llibre Feminista ha obert les portes al públic". *Avui*, p. 36.

GALLEGO ROCA, Miguel (1994) *Traducción y literatura. Los estudios literarios ante las obras traducidas*. Madrid: Ediciones Júcar.

— (2004a) "De las vanguardias a la Guerra Civil". Dins: LAFARGA, Francisco i PEGENAUTE, Luis (eds.) *Historia de la traducción en España*. Salamanca: Ambos Mundos, p. 479-526.

— (2004b) "De la Guerra Civil al pasado inmediato". Dins: LAFARGA, Francisco i PEGENAUTE, Luis (eds.) *Historia de la traducción en España*. Salamanca: Ambos Mundos, p. 527-578.

GALLÉN, Enric (2016) "Traducció i difusió de textos dramàtics en temps de censura i moral de postguerra". Dins: VILARDELL, Laura (ed.) *Traducció i censura en el franquisme*, Barberà del Vallès: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 51-73.

GALLOFRÉ i VIRGILI, Maria Josepa (1991a). *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

— (1991b) "Les 'nuevas normas sobre idiomas regionales' i les traduccions durant els anys cinquanta". *Els marges*, 44, p. 5-17.

— (2013) "Autarquia i localisme: les traduccions a la immediata postguerra". *Quaderns. Revista de Traducció*, 20, p. 60-75.

GARCÍA-ALBI, Inés (2007) *Nosotras que contamos: mujeres periodistas en España*. Barcelona: Plaza & Janés.

GARCÍA GONZÁLEZ, Enrique (2005) *Traducción y recepción de Walter Scott en España: Estudio descriptivo de las traducciones de Waverley al Español*. Tesi doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla.

- GARMENDIA DE OTAOLA, Antonio (1949 [1962]) *Lecturas buenas y malas. A la luz del dogma y la moral*, supl. 4. Bilbao: El mensajero del corazón de Jesús.
- GARNEMARK, Rosario (2012) "Ingmar Bergman, maternidad y Franquismo: Traducción y censura de *En el umbral de la vida*". *Meta*, 57: 2, p. 310-324.
- GASCH, Sebastià (19 de juny de 1931) "L'envers du Cinéma". *L'Opinió*, p. 8.
 — (23 de juliol de 1932) "La parella Blanca Negri - Clarel". *L'Opinió*, p. 4
 — (15 de juny de 1933a) "Catalunya — Una vez en la vida, film de la Universal, dirigit per Russell Mack". *L'Opinió*, p. 9.
 — (19 de setembre de 1933b) "'Mirador' presentará 'El carrer 42', producció Warner Bros-First National, dirigida per Lloyd Bacon". *L'Opinió*, p. 4.
- GENETTE, Gérard (1997) *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GENTZLER (1993) *Contemporary Translation Theories*. London: Routledge.
 — (2017) "Introduction". Dins: *Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies*, Londres i Nova York: Routledge, p. 1-18.
 — (2018) "Prefacio". Dins: *La Traducción y la(s) historia(s): nuevas vías para la investigación*, Granada: Comares, p. 9-15.
- GIBERT, Miquel (1993) "Joan Oliver i Salvador Espriu en el teatre de postguerra". *Caplletra*, 14, p. 103-126.
 — (2001) "Joan Oliver traductor de Molière". Dins: LAFARGA, Francisco i DOMÍNGUEZ, Antonio (eds.). *Los clásicos franceses en la España del siglo XX*. Barcelona: PPU, p. 155-161.
 — (2009) "Els Molière de Joan Oliver". *Quaderns. Revista de Traducció*, 16, p. 43-53.
- GIBERT, Miquel i MESALLES, Helena (2001) "Centenari Joan Oliver: notícies per a un balanç". *Llengua & Literatura*, 12, p. 561-567.
- GINZBURG, Carlo (1993) "Microhistory: Two or Three Things That I Know about It". *Critical Inquiry* 20, 1, p. 10-35.
- GLASER, Emmanuel (19 de maig de 1905) "Petite chronique des Lettres". *Le Figaro*, p. 3.
- GODARD, Barbara (1989) "Theorizing Feminist Discourse/Translation". *Tessera*, 6, p. 42-56.

- GODAYOL, Pilar (2000) *Espais de frontera: Gènere i traducció*. Vic: Eumo Editorial.
- (2006) "Helena Valentí, fúria i traducció". *Quaderns. Revista de Traducció*, 13. p. 87-93.
- (2007a) "Maria Aurèlia Capmany, feminisme i traducció". *Quaderns. Revista de Traducció*, 14. p. 11-18.
- (2007b) "Maria-Mercè Marçal: traducció 'entre dones'". Dins: Francesc Codina (ed.) [et al.] *Scientiae patriaeque impendere vitam*. Vic: Eumo Editorial, p. 273-281.
- (2008a) "Entre Atenea i la Medusa: les mares literàries de Maria-Mercè Marçal". *Reduccions*, 89/90. p. 190-206.
- (2008b) "Triplement subalternes". *Quaderns. Revista de Traducció*, 15, p. 41-50.
- (2010) "Carme Serrallonga, el plaer de traduir". *Quaderns. Revista de Traducció*, 17. p. 17-23.
- (2011) "Gènere i traducció en català. Bases arqueològiques per a un estat de la qüestió". *MonTI* 3, p. 53-73.
- (2013a) "Simone de Beauvoir en català". *Butlletín Hispanique*, Vol. 115, 2, p. 669-684.
- (2013b) "Gender and translation". Dins: Carmen Millan i Francesca Bartrina (eds.) *Routledge Handbook of Translation Studies*, Londres: Routledge, p. 173-185.
- (2015) "Simone de Beauvoir bajo la dictadura franquista: las traducciones al catalán". *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris*, 20, p. 17-34.
- (2016a) *Tres escriptors censurades. Simone de Beauvoir, Betty Friedan, Mary McCarthy*. Barcelona: Punctum.
- (2016b) "Dos clàssics del feminisme censurats". Dins: VILARDELL, Laura (ed.) *Traducció i censura en el franquisme*, Barberà del Vallès: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 143-157.
- (2016c) "Censorship and the Catalan translations of Jean-Paul Sartre". *Perspectives*, 24:1, p. 59-75.
- (2017a) "Hacia un canon literario igualitario postfranquista: laSal, primera editorial feminista". Dins: SANTAEMILIA, José (ed.) *Traducir para la igualdad sexual*. Granada: Comares, p. 49-60.
- (2017b) "Simone de Beauvoir: Censorship and Reception under Francoism". Dins: Camus Camus, Carmen, Cristina Gómez Castro and Julia Williams Camus (eds.) *Translation, Ideology and Gender*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, p. 64-82.
- (2018a) "Notes on the Francoist Censorship". Dins: GODAYOL, Pilar i TARONNA, Anaritta (eds.) *Foreign Women Authors under Fascism and Francoism. Gender, Translation and Censorship*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, p. 102-105.
- (2018b) "Translating Simone de Beauvoir before the "Voluntary Consultation". Dins: *Foreign Women Authors under Fascism and Francoism. Gender, Translation and Censorship*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, p. 169-193.

- (2018c) "La Educación Sentimental", de Anagrama". Dins: ZARAGOZA, Gora; MARTÍNEZ SIERRA, Juan José; CERESO, Beatriz i RICHART, Mabel (eds.) *Traducción, Género y Censura en la literatura y en los medios de comunicación*. Granada: Comares, p. 13-26.
- (2019) "Gender and translation". Dins: Valdeón, Roberto; Vidal Claramonte, África (eds.). *Routledge Handbook of Spanish Translation Studies*, p. 102-117.
- (2020a) "Censorship and Women Writers in Translation. Focus on Spain under Francoism". Dins: Luise von Flotow and Hala Kamal (eds.) *The Routledge Handbook of Translation, Feminism and Gender*. London: Routledge p. 147-158.
- (2020b) *Feminismes i Traducció (1965-1990)*. Lleida: Punctum.
- GODAYOL, Pilar i TARONNA, Anaritta (2018) "Introduction". Dins: *Foreign Women Authors under Fascism and Francoism. Gender, Translation and Censorship*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, p. 1-7.
- GÓMEZ CASTRO, Cristina (2008) "Translation and censorship in Franco's Spain: Negotiation as a pathway for authorization". *Proceedings of the 7th Annual Portsmouth Translation Conference*, p. 63-76.
- (2017) "Hombre Rico, Mujer Pobre: género y moral sexual en traducción bajo censura". Dins: SANTAEMILIA, José (ed.) *Traducir para la igualdad sexual*. Granada: Comares, p. 95-108.
- (2018a) "Translated Overseas, Manipulated in Spain: Two Argentinean Translations Facing Censorship in the Last Franco's Years". Dins: ZARAGOZA, Gora; MARTÍNEZ SIERRA, Juan José; CERESO, Beatriz i RICHART, Mabel (eds.) *Traducción, Género y Censura en la literatura y en los medios de comunicación*. Granada: Comares, p. 161-175.
- (2018b) "To Kill a Classic: Harper Lee's *Mockingbird* and the Spanish Censorship under Franco". Dins: GODAYOL, Pilar i TARONNA, Anaritta (eds.) *Foreign Women Authors under Fascism and Francoism. Gender, Translation and Censorship*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, p. 194-211.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Julio (1943 [1967]) "Prefacio". Dins: Wilde, Oscar, *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, p. 9-85.
- (1945 [1961]) "Palabras finales". Dins: Molière, *Obras Completas*, Madrid: Aguilar, p. 67-69.
- GOURMONT, Remy de (26 de novembre de 1907) "Las literatas". *El Diluvio*, p. 2-3.
- GRAU BIOSCA, Elena (1993 [2018]) "De la emancipación a la liberación y la valoración de la diferencia. El movimiento de mujeres en el Estado español, 1965-1990". Dins: DUBY, Georges i PERROT, Michelle (dirs.) *Historia de*

las mujeres. El siglo XX. Vol. 5. Barcelona: Penguin Random House, p. 736-748.

GUANSÉ, Domènec (març de 1934) "La dona i la mar". *D'ací i d'Allà*, [s. p.].
— (agost de 1968) "Ramon Folch i Camarasa, l'escriptor i la seva obra". *Serra d'Or*, 107, p. 44-45.

GUERRA, Ángel (11 d'agost de 1910) "Zig-zag. Solaces de Colette Willy". *El Diluvio*, p. 17-18.

Guía bibliográfica 2003 ("Índex" del Opus Dei). (En línia): <http://www.opusinfo.org/images/6/61/Index_2003.xls> (Consultat: 18/05/2020).

Guía de editores y libreros de España (1961) Madrid: Instituto Nacional del Libro Español.

GUTIÉRREZ LANZA, Camino (2015) "Retranslation and Counterculture in Post-Francoist and Modern-day Spain: Woody Guthrie's *Bound for Glory in Star Books* (1977) and Global Rhythm Press (2009)". *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris XX*, p. 125-144.

GUZMÁN, Josep-Roderic (1995) *Les teories de la recepció literària*, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 1995.

HAC MOR, Carles (28 de gener de 1999) "Gabriel Morvay a l'horitzó de Sabadell". *Avui*, p. 74.

HERMANS, Theo (1993) "On Modelling Translation: Models, Norms and the Field of Translation". *Livius*, 4, p. 69-88.
— (1999) *Translation in Systems. Descriptive and System-oriented Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome Publishing.

HERNÁNDEZ-SANTAOLALLA, Víctor (2010) "De la Escuela de Constanza a la Teoría de la Recepción Cinematográfica. Un viaje de ida y vuelta". *FRAME*, 6, p. 196-218.

HOLMES, Diana (2006 [2007]) *A Belle Époque?: Women and Feminism in French Society and Culture 1890-1914*. Nova York: Berghahn Books.

HOLMES, Diana i TARR, Carrie (2006) "New Republic, New Women? Feminism and Modernity at the Belle Époque". Dins: *A Belle Époque?: Women and Feminism in French Society and Culture 1890-1914*. Nova York: Berghahn Books, p. 11-22.

- HURTADO ALBIR, Amparo (1996) "La traductología: lingüística y traductología". *TRANS*, 1, p. 151-160.
- HURTADO DÍAZ, Amparo (2006 [2017]) "Caterina Albert y María Luz Morales". Edició digital a partir de *Cuadernos Hispanoamericanos*, 671, p. 43-54. (Disponible en línea): <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/caterina-albert-y-maria-luz-morales-785250/>>. (Consultat: 3/2/2020).
- HURTLEY, Jacqueline (1986) Josep Janés. *El combat per la cultura*. Barcelona: Curial.
- IBARZ, Mercè (2004) "Silencis, interrupcions, mites". Dins: MARÇAL, Maria-Mercè. *Sota el signe del drac*. Edició i introducció de Mercè Ibarz. Barcelona: Proa, p. 7-18.
- "Índex de 1919 de col·laboració catalana" (16 de desembre de 1919) *La Revista: quaderns de publicació quinzenal*, p. 19.
- "Informacions de Catalunya" (maig de 1950) *Ressorgiment*, p. 6582.
- INGHILLERI, Moira (2005) "The Sociology of Bourdieu and the Construction of the 'Object' in Translation and Interpreting Studies". *Translation and Interpreting Studies, The Translator*, 11: 2, p. 125-145.
- IRIBARREN, Teresa (2014) "La recepció de Virginia Woolf fins a la guerra". *Quaderns. Revista de Traducció*, 21, p. 57-72.
- (2017) "La traducció de narrativa a Catalunya (1975-2000): l'arquitectura de les col·leccions". Dins: GARCIA SALA, Ivan i SANZ ROIG, Diana (eds.) *Traducció, món editorial i literatura catalana (1975-2000)/ VI Simposi sobre Traducció i Recepció en la Literatura Catalana Contemporània*. Lleida: Punctum. p. 107-130.
- J. T. (4 d'octubre de 1941) "Ante la próxima temporada de Exposiciones". *Destino*, p. 11.
- JANÉ-LLIGÉ, Jordi (2015) "Traducción, censura y construcción del discurso literario. La labor de los editores J. Janés, C. Barral y Josep M. Castellet durante el franquismo". *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris XX*, p. 73-90.
- (2016) "Anàlisi bibliogràfica dels estudis sobre la traducció i recepció literàries a Catalunya durant el franquisme". *Franquisme & Transició. Revista d'Història i de Cultura*, 4, p. 257-310.

JANÉS, Josep (1955) "Aventuras y desventuras de un editor". Dins: *Catálogo de la producción editorial barcelonesa comprendida entre el 23 de abril de 1953 y el de 1954*. Barcelona: Casa Provincial de Caridad, p. 50-66.

"Jean Giraudoux i Edouard Bourdet, màxima actualitat teatral de París" (4 de desembre de 1935) *Última Hora*, p. 6.

JILL LEVINE, Suzanne (1984) "Translation As (Sub) Version: On Translating Infante's *Inferno*". *SubStance* 42, 13: 1, p. 85-94.

JULIÀ, Lluïsa (2017) *Maria-Mercè Marçal. Una vida*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

— (2018) "Semblanza de Llibres del Mall / Edicions del Mall (1973-1988)". Dins: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI-RED*. (En línia): <http://www.cervantesvirtual.com/obra/llobregat-1973-1975--edicions-del-mall-sant-boi-de-llobregat-1975-1984-barcelona-1984-1988-semblanza-924028/> (Consultat: 11/12/2020).

JULIO, Teresa (2015) "Dantons Tod, de Georg Büchner: Traducciones y censura en la España franquista". *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris XX*, p. 91-105.

— (2016) "La mort de Danton, de Büchner, o l'eficiència de la censura en la traducció de Carme Serrallonga". Dins: VILARDELL, Laura (ed.) *Traducció i censura en el franquisme*, Barberà del Vallès: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 135-142.

— (2017) "María Luz Morales, traductora: estado de la cuestión y perspectivas de investigación". *Confluente. Revista di Studi Iberoamericani*, 9: 2, 55-68.

— (2018a) "Censura política y otros avatares: María Luz Morales y las Lettres portugaises de Mariana Alcoforado". Dins: ZARAGOZA, Gora; MARTÍNEZ SIERRA, Juan José; CEREZO, Beatriz & RICHART, Mabel (eds.) *Traducción, Género y Censura en la literatura y en los medios de comunicación*. Granada: Comares, p. 27-37.

— (2018b) "Irene Polo, traductora de *Pride and Prejudice*. Una història d'adversitats". *Quaderns. Revista de Traducció*, 25, p. 87-97.

— (2019) "María Luz Morales y la colección 'Las obras maestras al alcance de los niños' de la editorial Araluce ante la censura franquista". *Boletín de la Real Academia Española*, p. 665-701.

— (2021) "María Luz Morales y su labor en la editorial Araluce". *Revista de Literatura*, 83: 165, p. 167-191.

JUNOY, José María (13 d'abril de 1940a) "Las exposiciones". *Destino*, p. 9.

— (8 de juny de 1940b) "Las exposiciones". *Destino*, p. 9.

— (29 de juny de 1940c) "Las exposiciones". *Destino*, p. 11.

— (2 de novembre de 1940d) "Las exposiciones". *Destino*, p. 11.

- (23 de novembre de 1940e) "Las exposiciones". *Destino*, p. 11.
- (29 de desembre de 1940f) "Las exposiciones". *Destino*, p. 11.
- (25 de gener de 1941a) "Las exposiciones". *Destino*, p. 11.
- (15 de febrer de 1941b) "Las exposiciones". *Destino*, p. 11.
- (15 de març de 1941c) "Las exposiciones". *Destino*, p. 11.
- (19 d'abril de 1941d) "Las exposiciones". *Destino*, p. 13.
- (10 de maig de 1941e) "Las exposiciones". *Destino*, p. 11.

KRAUEL, Javier (2017) "Semblanza de Ediciones Ulises (Madrid, 1929-1932). *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI-RED*. En línia: http://www.cervantesvirtual.com/portales/editores_editoriales_iberoamericanos/obra/ediciones-ulises-madrid-1929-1932-semblanza-849082/ [Última consulta 12 de febrer de 2020].

"L'editor Mario Lacruz mor amb la quarta novel·la a mig fer" (15 de maig del 2000) *Avui*, p. 38.

"La dona en la literatura" (10 de març de 1931) *La Veu de Catalunya*, p. 5.

"Labor, Argos Vergara i Toray demanen suspensió de pagaments" (19 d'agost de 1994) *Avui*, p. 47.

LAFARGA, Francisco i PEGENAUTE, Luis (2004) *Historia de la traducción en España*, Salamanca: Ambos Mundos.
 — (2009) *Diccionario histórico de la traducción en España*. Madrid: Gredos.

LARRAZ, Fernando (2010) *Una historia transatlántica del libro: Relaciones editoriales entre España y Latinoamérica (1936-1950)*. Gijón: Trea.
 — (2017) "Censura, exilio y canon literario". *Historia Actual Online*, 42: 1, p. 49-56.
 — (2018) "Gender, Translation, and Censorship in Seix Barral's "Biblioteca Breve" and "Biblioteca Formentor" (1955-1975)". Dins: *Foreign Women Authors under Fascism and Francoism. Gender, Translation and Censorship*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, p. 126-145.

"Las letras extranjeras" (15 de novembre de 1928) *El Diluvio*, p. 9.

"La novel·la francesa, en el curset de Rafael Tasis i marca sobre la novel·la moderna" (12 d'abril de 1936) *La Humanitat*, p. 9.

LAVIGNE, Nicole (2003) "Word Warriors. Feminist Translation in Canada: Casting Doubt on the Phallic Order of Things". Dins: SANTAEMILIA, José (ed.) *Género, lenguaje y traducción*. València: Universitat de València, p. 393-404.

- LÁZARO, María (1944 [1966]) *Selección de libros. Juicio sobre más de 700 obras de actualidad*. València: Biblioteca y documentación. Vol. 21, p. 156-157.
- LAZCANO GONZÁLEZ, Rafael (s.d.) "Miguel de la Pinta Llorente". *Real Academia de la Historia*. (En línia): <<http://dbe.rah.es/biografias/9700/miguel-de-la-pinta-llorente>>. (Consultat: 20/02/2020).
- LEFEVERE, André (1992a) *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Londres: Routledge.
- (1992b) *Translation/History/Culture: a sourcebook*, Routledge: London.
- (1996) "Translation and Canon Formation: Nine Decades of Drama in the United States". Dins: ÁLVAREZ, Roman i VIDAL CLARAMONTE, África (eds.) *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters, p. 138-155.
- LEIVA ROJO, Jorge (2003) "Recepción literaria y traducción: estado de la cuestión", *TRANS*, núm. 7, p. 59-70.
- "Les dones acadèmiques" (19 de maig de 1935) *La Publicitat*, p. 8.
- "Libros y revistas" (27 de maig de 1925) *La Vanguardia*, p. 25.
- "Literatura estrangera" (10 de març de 1932) *La Humanitat*, p. 2.
- LLANAS, Manuel (2006) *L'Edició a Catalunya: el segle XX (1939-1975)*. Barcelona: Gremi d'Editors de Catalunya.
- (2007a) *Sis segles d'edició a Catalunya*. Vic: Eumo Editorial.
- (2007b) *L'Edició a Catalunya: el segle XX: els darrers trenta anys*. Barcelona: Gremi d'Editors de Catalunya.
- (2011) "Traduir al castellà en un compàs d'espera. Les editorials Aymà i M. Arimany en els anys 40 i 50". Dins: *La traducció i el món editorial de postguerra*. Lleida: Punctum & Trilcat, p. 177-213.
- (2017) "Edició i traducció en el darrer quart del segle XX". Dins: GARCIA SALA, Ivan i SANZ ROIG, Diana (eds.) *Traducció, món editorial i literatura catalana (1975-2000)/ VI Simposi sobre Traducció i Recepció en la Literatura Catalana Contemporània*. Lleida: Punctum. p. 49-106.
- LLINÀS, Conxa (2008) *Feminismes de la Transició a Catalunya*. Textos i materials. Barcelona: Horsori Editorial.
- LLORCA, Fina (novembre de 1982) "Felicidad. Katherine Mansfield. Ediciones del Cotal, Barcelona, 1982". *Dones en Lluita*, p. 41-42.
- (2004) "'Terra on arrelar': la construcció de genealogia literària femenina segons Maria-Mercè Marçal". *Lectora: revista de dones i textualitat*, 10, p. 217-232.

- LÓPEZ, Dolors (6 de febrer de 1983) "No hi ha dret que t'ho facin passar tan malament". *Presència*, p. 22.
- "Los libros más recientes de Plaza & Janés S. A. Editores" (26 d'agost de 1965) *La Vanguardia Española*, p. 12.
- LOUIS BETHLEEM, Abbé (1932) *Romans a lire et romans a proscrire*. París: Éditions de la revue des lectures, p. 105-107.
- LYONS, Martyn (2010) "A New History from Below? The Writing Culture of Ordinary People in Europe". *History Australia*, 7: 3, p. 59.1-59.9.
- M. B (juliol de 1982) "Cuadernos Inacabados 2/3. Christine Delphy, Por un feminismo materialista". *Dones en Lluita*, p. 38.
- MACÍAS I ROQUETA, Aida (2011) "Martines i Castanyer, Miquel". Dins: BACARDÍ, Montserrat i GODAYOL, Pilar (dir.) *Diccionari de la traducció catalana*. Vic: Eumo, p. 323-324.
- MAIER, Carol (1998) "Interviewing Carol Maier: a woman in translation" /Entrevistada per Pilar Godayol. *Quaderns. Revista de traducció*, 2. p. 155-162.
- MALÉ, Jordi (2009) "Joan Oliver (Pere Quart)". Dins: BOU, Enric (dir.) *Panorama crític de la literatura catalana. Volum VI. Segle XX: de la postguerra a l'actualitat*. Barcelona: Vicens Vives, p. 210-215.
- MALLART BRUSSOSA, Myriam (2009) "Las voces de Lautréamont". *Transfer*, 4, p. 1-13.
- MALMKJAER, KIRSTEN (2012) "Where are we? (From Holme's map until now)". Dins: MILLÁN, Carmen i BARTRINA, Francesca (ed.) *The Routledge Handbook of Translation Studies*. Abingdon, Oxon: Routledge, p. 31-44.
- MAÑES BORDES, Maria del Mar (2016) *Joan Oliver: traductor. Estudi de l'adaptació lliure de Pygmalion de G.B. Shaw*. Tesi doctoral. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- MARCO, Josep (2017) "La literatura juvenil traduïda al català: perfil editorial i estilístic". Dins: GARCIA SALA, Ivan i SANZ ROIG, Diana (eds.) *Traducció, món editorial i literatura catalana (1975-2000)/ VI Simposi sobre Traducció i Recepció en la Literatura Catalana Contemporània*. Lleida: Punctum. p. 239-270.

- MARÇAL, Maria-Mercè (1988) "Anna Montero entrevista Maria-Mercè Marçal". *Daina. Revista de Literatura*, 1, p. 77- 101.
- (1994) *La passió segons Renée Vivien*. Barcelona: Columna, Proa.
- (1998a) "Divisa". Dins: Cau de llunes. Barcelona: Proa, p. 15.
- (1998b) "Pròleg". Dins: ABELLÓ, Montserrat; AGUADO, Neus; CONTIJOCH, Josefa; IBARZ, Mercè; JULIÀ, Lluïsa, MARÇAL, Maria-Mercè i PÉREZ, Marta. *Cartografies del disig. Quinze escriptors i el seu món*. Barcelona: Proa, p. 5-9.
- (2004) *Sota el signe del drac. Proses 1985-1997*. Barcelona: Proa.
- MARIU, Marta (juliol de 1982) "La mujer oculta. Colette, Ed. Anagrama, Barcelona 1982". *Dones en Lluita*, p. 38.
- MARTÍNEZ MONTÓN, Rosa (30 de desembre de 1982) "Edición facsímil de la revista 'La Trinchera' en homenaje al poeta José Batlló". *El País*. (En línia): https://elpais.com/diario/1982/12/30/cultura/410050804_850215.html (Consultat: 01/02/2021).
- MARTÍNEZ QUINTEIRO, M. Esther (2003) "Movilización femenina antifeminista en el Franquismo. La Sección Femenina del Movimiento". Dins: CUESTA BUSTILLO, Josefina (dir.) *Historia de las mujeres en España. Siglo XX*. Vol 2. Madrid: Instituto de la Mujer, p. 423-467.
- MARTÍNEZ QUINTEIRO, M. Esther i M.^a de la Paz PANDO BALLESTEROS (2003) "El trabajo de las mujeres entre 1950 y 1965". Dins: CUESTA BUSTILLO, Josefina (dir.) *Historia de las mujeres en España. Siglo XX*. Vol. 2. Madrid: Instituto de la Mujer, p. 137-184.
- MARTÍNEZ RUS, Ana (febrer 2013) "Hogueras, infiernos y buenas lecturas (1936-1951)", *Represura*, 8. (En línia): http://www.represura.es/represura_8_febrero_2013_articulo2.html. (Consultat: 3/6/2019).
- MARTÍNEZ TOMÁS, A. (5 de junio de 1959) "Estreno de Gigi, de Colette, y presentación de la compañía de Nuria Espert". *La Vanguardia Española*, p. 28.
- (19 de setembre de 1959) "Montecarlo, Niza y Aristos. Gigi". *La Vanguardia Española*, p. 23.
- MAS Y PI, Juan (26 de febrer de 1910) "La literatura fácil". *La Cataluña*, p. 133-134.
- MASOLIVER, Juan Ramón (30 de setembre de 1953) "Traductor; no traidor". *La Vanguardia Española*, p. 11.

- MASSARDIER-KENNEY, Françoise (1997) "Towards a Redefinition of Feminist Translation Practice". *The Translator*, 3: 1. p. 55-69.
- MASSOT I MUNTANER, Josep (2016) "Les publicacions de l'Abadia de Montserrat i la censura". Dins: VILARDELL, Laura (ed.) *Traducció i censura en el franquisme*. Barberà del Vallès: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 9-33.
- MENGUAL, Josep (2013) *A dos tintas. Josep Janés, poeta y editor*. Barcelona: Random House Mondadori.
- (2015a) "Semblanza de Edicions de la Rosa dels Vents (1936-1938)". Dins: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI-RED*. (En línia): <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/edicions-de-larosa-dels-vents-semblanza-/>> (Consultat: 13/02/2020).
- (2015b) "Semblanza de Josep Janés i Olivé (L'Hospitalet del Llobregat, 1913-Vilafranca del Penedès, 1959)". Dins: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI-RED*. (En línia): <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/josep-janes-i-olive-lhospitalet-del-llobregat-1913-vilafranca-del-penedes-1959-semblanza/>> (Consultat: 13/2/2020).
- (2015c) "Semblanza de La Rosa de Piedra (1940-1941)". Dins: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI-RED*. (En línia): <http://www.cervantesvirtual.com/portales/editores_editoriales_iberamericanos/obra/la-rosa-de-piedra-1940-1941-semblanza-849230/> (Consultat: 13 /02/ 2020).
- (6 de desembre de 2013) "Germán Plaza y la Pulga". *Negritas y cursivas. Libros e historia editorial*. (En línia): <https://negritasycursivas.wordpress.com/2013/12/06/german-plaza-y-la-pulga/> (Consultat: 4/02/2020).
- (17 de juny de 2016) "Los inicios de la Librería Editorial Argos". *Negritas y cursivas. Libros e historia editorial*. (En línia): <<https://negritasycursivas.wordpress.com/2016/06/17/los-inicios-de-la-libreria-editorial-argos/>> (Consulta: 17/12/2020).
- (15 de novembre de 2019) "Estrategias de la censura: el caso de Edima". *Negritas y cursivas. Libros e historia editorial*. (En línia): <<https://negritasycursivas.wordpress.com/2019/11/15/estrategias-de-la-censura-el-caso-de-edima/>> (Consultat: 22/08/2020).
- (26 de juny de 2020) "El Hipocampo de Plaza & Janés". *Negritas y cursivas. Libros e historia editorial*. (En línia): <<https://negritasycursivas.wordpress.com/tag/joan-palet/>> (Consultat: 23/08/2020).
- (17 de juliol de 2020) "La primera década del Libro Amigo de Bruguera". *Negritas*

y cursivas. *Libros e historia editorial*. (En línia):
<<https://negritasycursivas.wordpress.com/2020/07/17/la-primera-decada-del-libro-amigo-de-bruguera/>> (Consultat: 28/01/2021).

"Mercè Marçal guanya el premi López Picó" (6 de juny de 1985) *Avui*, p. 22.

- MERINO, Raquel (1994) "Introducción". Dins: MERINO, Raquel, *Traducción, Tradición y Manipulación. Teatro inglés en España (1950-1990)*. Lleó: Universidad de León, p. 9-14.
- (2000) "El teatro inglés traducido desde 1960: censura, ordenación, calificación". Dins: RABADÁN, Rosa (coord.) *Traducción y censura, inglés-español 1939-1985*, Lleó: Universidad de León. Secretariado de Publicaciones, p. 121-152.
- (2005) "From catalogue to corpus in DTS: Translations censored under Franco. The TRACE project". *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, 51, p. 85-103.
- (2008) *Traducción y censura en España (1939-1985). Estudios sobre corpus TRACE: cine, narrativa, teatro*. Bilbao: Universidad del País Vasco-Universidad de León.

MERINO, Raquel i RABADÁN, Rosa (2002) "Censored Translations in Franco's Spain: The TRACE Project – Theatre and Fiction (English-Spanish)". *TTR: Traduction, Terminologie et Rédaction*, p. 125-152.

MERKLE, Denise (2002) "Presentation". *TTR*, 15: 2, p. 9-18.

MESALLES, Helena (1999) "Notes a la poesia de Pere Quart". Dins: *Centenari Joan Oliver "Pere Quart" (1899-1999)*. Barcelona: Generalitat de Catalunya/ Institució de les Lletres Catalanes, p. 17-24.

- MESEGUER, Purificación (2015a) "Traducción y reescritura ideológica bajo el franquismo: *La Faute de l'abbé Mouret de Émile Zola*". *Çédille, revista de estudios franceses*, 11, p. 389-412.
- (2015b) "La traducción como arma propagandística: censura de Orwell, Abellio y Koestler en la España franquista". *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris* XX, p. 107-122.
- (2018) "Thérese Raquin: un caso de no censura con fines propagandísticos". Dins: ZARAGOZA, Gora; MARTÍNEZ SIERRA, Juan José; CEREZO, Beatriz i RICHART, Mabel (eds.) *Traducción, Género y Censura en la literatura y en los medios de comunicación*. Granada: Comares, p. 61-72.

MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía (2010) *Discurso de autora: género y censura en la narrativa española de posguerra*. Madrid: UNED.

MORA FIGUERA, Anna Cris (2016) *Helena Valentí, escriptora i traductora*. Tesi doctoral. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.

- MORALES, María Luz (5 de juliol de 1921a) Las hadas vuelven. *La Vanguardia*, p. 10.
- (30 d'agost de 1921b) Pasa "Don Juan". *La Vanguardia*, p. 10.
- (27 abril de 1957) "Palmas para dos figuras barcelonesas". *Destino*, p. 23.
- MORATÓ, Yolanda (2015) "Wyndham Lewis y su recepción en España: etapas editoriales y traducciones". *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris XX*, p. 183-197.
- MORCILLO, Aurora (2000) *True Catholic womanhood: gender ideology in Franco's Spain*. Illinois: Northern Illinois University Press.
- (2015) *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- MORET, Xavier (2002) "El "exceso" de traducciones". Dins: *Tiempo de editores. Historia de la edición en España, 1939-1975*. Barcelona: Destino, p.64-67.
- MYSELF (19 de gener de 1930) "Les dones i l'art dramàtic". *La Publicitat*, p. 1.
- MUNDAY (2014) "Using primary sources to produce a microhistory of translation and translators: theoretical and methodological concerns". *The Translator*, 20:1, p. 64-80.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta (2005) *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*. Madrid: Fundación universitaria española.
- MUÑOZ RUIZ, M^a del Carmen (2003) "Amas de casa y trabajadoras: imágenes en la prensa femenina (1955-1970)". Dins: CUESTA BUSTILLO, Josefina (dir.) *Historia de las mujeres en España. Siglo XX*. Vol. 2. Madrid: Instituto de la Mujer, p. 331-370.
- NASH, Mary (2007) *Dones en Transició. De la resistència política a la legitimitat feminista: les dones en la Barcelona de la Transició*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona i Regidoria de la Dona.
- "Ni informació sobre anticoncepció a l'escola ni avortament a càrrec de la Seguretat Social" (4 de febrer de 1983) *El Punt*, p. 26.
- NORANDI, Elina (2018) *Tránsitos entre París y Barcelona en la primera mitad del siglo XX: obra y trayectoria de Olga Sacharoff*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona, p. 375-376.
- "Notas Bibliográficas" (14 d'abril de 1944) *La Vanguardia Española*, p. 7.

- "Noticiari" (26 de juny de 1929) *La Veu de Catalunya*, p. 4.
- "Novedades de Plaza & Janés S. A. Editores" (4 de novembre de 1965) *La Vanguardia Española*, p. 58.
- "Novetats" (5 d'agost de 1990) *Diari de Girona*, p. 56.
- ORTEGA SÁEZ, Marta (2013) *Traducciones del franquismo en el mercado literario español contemporáneo: el caso de Jane Eyre de Juan G. de Luaces*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- ORTIZ ALBEAR, Natividad (2003) "Trabajo, salarios y movimientos sociales de las mujeres en la Restauración. Dins: CUESTA BUSTILLO, Josefina (dir.) *Historia de las mujeres en España. Siglo XX*. Vol. 1. Madrid: Instituto de la Mujer, p. 257-322.
- P.C. (febrer de 1953) "Set diàlegs de bèsties". *Destino*, p. 20.
- P. N. (21 de gener de 1923). "L'Homme chez la Bête. Conférence de Mme Colette". *Comœdia*, p. 4.
- PANCHÓN HIDALGO, Marian (2018) "Autocensura durante el segundo franquismo: la traducción de *Blanche ou l'oubli* (1967) de Louis Aragon". Dins: ZARAGOZA, Gora; MARTÍNEZ SIERRA, Juan José; CERESO, Beatriz i RICHART, Mabel (eds.) *Traducción, Género y Censura en la literatura y en los medios de comunicación*. Granada: Comares, p. 85-97.
- PARCERISAS, Francesc (1994) "Alguns canvis en el concepte de traducció". *Els Marges*, 50, p. 86-92.
- (2009) *Traducció, edició, ideologia. Aspectes sociològics de les traduccions de La Bíblia i de L'Odissea al català*. Vic: Eumo Editorial.
- "Pel món de les lletres" (15 de desembre de 1935) *La Humanitat*, p. 5.
- "Per al premi Goncourt" (8 de novembre de 1929) *La Veu de Catalunya*, p. 6.
- PEARCE, Lynne i RILEY, Catherine (2018) "Introduction". Dins: *Feminism, and women's writing*. Great Britain: Edinburgh University Press, p. 1-19.
- PEGENAUTE, Luis (1999) "Censoring Translation and Translation as Censorship: Spain under Franco". Dins: J. Van Daele (ed.) *Translation and the (RE)Location of meaning: Selected Papers of the CETRA chair Seminars in Translation Studies 1994-1996*. Lovaina, p. 83-96.

- (2004) "La época realista y el fin de siglo". Dins: LAFARGA, Francisco i LUIS PEGENAUTE (eds.) *Historia de la Traducción en España*. Salamanca: Ambos Mundos, p. 397-478.
- (2010) "Fuentes para el estudio de la historia de la traducción en España". Dins: BLANCO GARCÍA, María Pilar (ed.) *El Cid y la Guerra de la Independencia: dos hitos en la historia de la traducción y la literatura*. Madrid: Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, p. 25-35.

"Pel forat del teló" (19 d'octubre de 1935) *Última Hora*, p. 6.

- PÉREZ L. DE HEREDIA, M. (2000) "Traducción y censura en la escena española de posguerra: Creación de una nueva identidad cultural". Dins: RABADÁN, Rosa (coord.) *Traducción y censura, inglés-español 1939-1985*. Lleó: Universidad de León. Secretariado de Publicaciones, p. 153-190.
- (2001) "El traductor como (auto)censor: la traducción dramática en la España franquista". Dins: PAJARES INFANTE, Eterio; MERINO-ÁLVAREZ, Raquel i SANTAMARÍA LÓPEZ, José Miguel (coord.) *Trasvases culturales: Literatura, cine y traducción 3*. Vitoria: Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea, Servicio de Publicaciones, p. 311-320.
- (2005) "Inventario de las traducciones censuradas de teatro norteamericano en la España de Franco". *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción*, 4, p. 97-112.
- (2013) "Translating and (Self) Censoring for the Stage or how to Deal with Conflict and Survive". Dins: ORTEGA ARJONILLA, Emilio (coord.) *Translating Culture*, Vol. 5. Granada: Comares, p. 697-712.

PÉREZ RAMOS, Sandra (2019) "Une traductrice spécialisée au XIXe siècle: María Antonia Gutiérrez Bueno y Ahoiz et la maladie du 'choléra-morbus'". *Synergies Espagne*, 12, p. 107-119.

- PESSARRODONA, Marta (25 de juliol de 1981) "L'encant de Colette". *Avui*, p. 24.
- (2004) "Cap a una genealogia de dones traductores: Helena Valentí". Dins: OTERO, Mercè i POUS, Teresa (coord.) *Àlbum Helena Valentí*. Barcelona: PEN Català, p. 16-18.
- (16 de maig de 2009) "Dones, encara". *Avui*, p. 24.

PIÑOL, Rosa Maria (14 de novembre de 1989) "Edicions de l'Eixample inaugura una línia literaria de signo femenino". *La Vanguardia*, p. 48.

PLAZA, Germán (1955) "Los problemas del libro popular en España". Dins: *Catálogo de la producción editorial barcelonesa comprendida entre el 23 de abril de 1953 y el de 1954*. Barcelona, p. 48-56.

PORCEL, Baltasar (1966) "Joan Oliver, decapitador verbal". *Serra d'Or*, 2, p. 74.

- PRATS, Maria Rosa (1978) "La dona i la societat de consum". Dins: CAPMANY, Maria Aurèlia *et al.* *Dona i societat a la Catalunya actual*. Barcelona: Edicions 62, p. 107-144.
- "Premieres parisenques del Uber Land un Meer" (8 de gener de 1909) *De tots colors*, p. 22-24.
- PYM, Anthony (1998) *Method in translation history*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- REAL, Neus (2011) "Una educació pròpia: El compromís de les escriptores amb el públic femení". *Educació i Història: Revista d'Història de l'Educació*, 17, p. 9-46.
- REBOLLO ESPINOSA, María José i NÚÑEZ GIL, Marina (2007) "Tradicionales, rebeldes, precursoras: instrucción y educación de las mujeres españolas a través de la prensa femenina (1900-1970)". *Historia de la Educación*, 26, p. 181-219.
- RIBA, Caterina (2014) *Maria-Mercè Marçal. L'escriptura permeable*. Vic: Eumo Editorial.
- (2015a) "La creació d'una genealogia femenina mitjançant la traducció: Maria-Mercè Marçal i Montserrat Abelló". *Quaderns. Revista de Traducció*, 22, p. 205-215.
- (2015b) *Cos endins. Maternitat, desig i malaltia en l'obra de Maria-Mercè Marçal*. Girona: Curbet Edicions.
- (2015c) "Maria-Mercè Marçal: tradició/traducció/creació". *Estudis Romànics* [Institut d'Estudis Catalans], 37, p. 471-481.
- (2017a) "Des de la perifèria del discurs: Maria-Mercè Marçal i Dolors Miquel". *Caplletra*, 62, p. 15-35.
- (2017b) "El compromís polític en els poemes de la primera època de Maria-Mercè Marçal". *Catalan Review*, 31: 1, p. 115-134.
- (2019) "Feminisme i traducció literària: una aproximació". *Terminàlia*, 19, p. 44-47.
- RIBA, Caterina i SANMARTÍ, Carme (2017) "Censura moral en la novel·la rosa. El caso de Elinor Glyn". *Represura*, 2, p. 40-55.
- (2018) "La traducció de literatura sentimental entre 1920 y 1960 El rosario de Florence Barclay: versiones, adaptaciones y censura". Dins: ZARAGOZA, Gora; MARTÍNEZ SIERRA, Juan José; CERESO, Beatriz i RICHART, Mabel (eds.) *Traducción, Género y Censura en la literatura y en los medios de comunicación*. Granada: Comares, p. 99-110.

- (2020a) "La recepción de George Sand en España: traducciones y censura (1836-1975)". *Quaderns. Revista de Traducció*, 27, p. 29-49.
- (2020b) "La recepción de tres novelas de George Sand en España a través de sus ediciones y (re)traducciones. *Çédille: revista de estudios franceses*, 18, p. 623-647.
- (2021) "Traducciones y censura. La obra de George Sand durante la dictadura franquista". *Hermeneus. Revista de Traducción e Interpretación* (Pendent de publicació).

RIBES DE DIOS, Ángeles (2003) *La recepció d'Alphonse Daudet en llengua catalana. Traduccions en volum*. Tesis doctoral. Universitat de Lleida: Lleida.

RIERA, Ignasi (1992) *El meu oncle Pere Quart. Materials per a un retrat*. Barcelona: La campana.

— (2000) *Joan Oliver/Pere Quart. L'inventor de jocs*. Barcelona: Proa.

RILEY, Catherine (2014) "'The Message Is in the Book': What Virago's Sale in 1995 Means for Feminist Publishing. *Women: A Cultural Review*, 25: 3, p. 235-255.

RIPOLL, Víctor (16 de juny de 1990) "Quadern de novetats". *Avui*, p. 51.

RODRIGO, Antonina (1996 [2002]) "María Luz Morales. Pionera del periodismo femenino". Dins: *Mujeres para la historia*. Barcelona: Carena, p. 207-217.

RODRÍGUEZ, Francisco (2000) "La noción de género literario en la teoría de la recepción de Hans Robert Jauss". *Revista Comunicación*, 11: 2. (En línia): <<https://revistas.tec.ac.cr/index.php/comunicacion/article/view/1274>> (Consultat: 9/05/2019).

ROQUETA, Marta (juny de 2016) "La primera i l'única". *Capçalera*, p. 50-53.

ROSADO BRAVO, Mercedes (2003) "Mujeres en los primeros años del Franquismo. Educación, trabajo y salarios (1939-1959)". Dins: CUESTA BUSTILLO, Josefina (dir.) *Historia de las mujeres en España. Siglo XX*. Vol. 2. Madrid: Instituto de la Mujer, p. 13-81.

RUIZ CASANOVA, José Francisco (2000) *Aproximación a una historia de la traducción en España*. Madrid: Cátedra.

RUIZ FRANCO, Rosario (2007) *¿Eternas menores? Las mujeres en el franquismo*. Madrid: Biblioteca Nueva.

RUNDLE, Christopher (2012) "Translation as an approach to history", *Translation Studies*, 5: 2, p. 232-240.

- SABIO PINILLA, José Antonio (2006) "La metodología en historia de la traducción: Estado de la cuestión". *Sendebarr*, 17, p. 21-47.
- SAGARRA, Josep Maria (juny de 1959) Escuela y teatro. *Destino*, p. 15.
- SAGEHOMME, Georges. (1950) *Répertoire Alphabétique de 15.500 Auteurs avec 55.000 de leurs ouvrages (Romans, Récits et Pièces de Théâtre) Qualifiés quant à leur valeur morale*. París: Castemar, p. 136.
- SALA-SANAHUJA, Joaquim (2017) "Edicions del Mall: una política de traduccions". *Quaderns. Revista de Traducció*, 24, p. 25-34.
- SALGADO DE DIOS, Francesc i LÁZARO, Esther (2019) "La visión de la mujer y la feminidad en los artículos de María Luz Morales publicados en 'La Vanguardia' (1921-1936)". *Triodos*, 44, p. 121-135.
- SAMSÓ, Joan (1995) "Editorial Aymà". Dins: *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública (1939-1951)*. Barcelona: Abadia de Montserrat, p. 267-290.
- SANTAEMILIA, José (2017) "Traducir para la igualdad sexual: hacia una ética activa y responsable". Dins: SANTAEMILIA, José (ed.) *Traducir para la igualdad sexual*. Granada: Comares, p. 1-10.
- (2018) "Carmen Criado, ¿traductora, autocensora, retraductora? A propósito de El guardián entre el centeno, de J.D. Salinger". Dins: ZARAGOZA, Gora; MARTÍNEZ SELLENT ARÚS (1998) "La traducció literària en català al segle XX: alguns títols representatius". *Quaderns. Revista de Traducció*, 2, p. 23-32.
- SANTOYO, Julio-César (1996) *Bibliografía de la traducción en español, catalán, castellano y vasco*. Lleó: Universidad de León.
- SAURA, Alfonso (2010) "Traduction et réception de l'œuvre de Colette en Espagne". Dins: CLARA SANTOS, Ana (coord.) *Descontinuidades e confluências de olhares nos estudos francófonos*, Vol. 1. Faro: Ediciones de la Universidad del Algarve, p. 335-346.
- "Secreto a voces" (24 d'agost de 1940) *Destino*, p. 11.
- SELVA, Marta (març de 1983) "La campana de cristal. Sylvia Plath. Editorial EDHASA (ficciones)". *Dones en Lluita*, p. 40.
- SERRA, Màrius (28 de gener de 1999) "La novel·la com a magatzem". *Avui*, p. 69.

- SERVÉN DÍEZ, Carmen (2012a) "María Luz Morales y la promoción de la lectura infantil". *Álabe*, 5, p. 1-17. (Disponible en línea): <http://revistaalabe.com/index/alabe/article/view/108> (Consultat: 12/05/2019).
- (2012b) "Mujeres y prensa: La página femenina de El Sol (1917-1936)". *Actas del I Congreso Internacional de Comunicación y Género*, p. 1061-1074.
- SIERRA, Juan José; CEREZO, Beatriz i RICHART, Mabel (eds.) *Traducción, Género y Censura en la literatura y en los medios de comunicación*. Granada: Comares, p. 135-148.
- SOLDEVILA, Carles (20 de febrer de 1924) "Divagació capil·lar". *La Publicitat*, p. 1.
- SOLER GALLO, Miguel (2016) "Novela rosa y fantasía amorosa en la España de los años cuarenta: análisis de La rival de Julieta de Josefina de la Torre". *Cuadernos de Aleph*, 8, p. 128-148.
- SOMACARRERA, Pilar (2017) "Rewriting and Sexual (Self)-Censorship in the Translation of a Canadian Novel". Dins: Camus Camus, Carmen; Cristina Gómez Castro and Julia Williams Camus (eds.) *Translation, Ideology and Gender*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, p. 83-101.
- SOPENA, Mireia (2013) "Con vigilante espíritu crítico". Els censors en les traduccions assagístiques d'Edicions 46". *Quaderns. Revista de Traducció*, 20, p. 147-161.
- (2016) "Diligent i irreductible. La censura eclesiàstica als anys seixanta". Dins: VILARDELL, Laura (ed.) *Traducció i censura en el franquisme*. Barberà del Vallès: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 35-50.
- STASIAKIEWICZ, Zofia (2017) *Pseudonoble, pseudoestudiant, pseudopolonès, pseudoexiliat, pseudoescritor, pseudointel·lectual i pseudoprovocador. La recepció de l'obra literària de Witold Gombrowicz a Espanya en textos escollits (1968-2014)*. Tesi doctoral. Girona: Universitat de Girona.
- TASIS, Rafael (6 de març de 1934) Novel·listes catalans. Maria Teresa Vernet. *La Publicitat*, p. 2.
- "Tareas del editor" (5 de gener de 1955) *La Vanguardia Española*, p. 10.
- TEIXIDOR, Juan (24 de desembre de 1943) "La leyenda dorada". *Destino*, p. 10.

- TOURY, Gideon (1981) "Translated Literature: System, Norm, Performance: Toward a TT-Oriented Approach to Literary Translation". *Poetics Today*, 2: 4, p. 9-27.
- (1985) "A Rationale of a Theory of Translation Studies". Dins: HERMANS, Theo (ed.) *The Manipulation of Literature*. Londres: Croom Helm, p. 16-41.
- (1995) *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- TURULL, Antoni (2009) "Pere Quart, poeta del nostre temps". Dins: BOU, Enric (dir.) *Panorama crític de la literatura catalana. Volum VI. Segle XX: de la postguerra a l'actualitat*. Barcelona: Vicens Vives, p. 220-221.
- TUSELL, Javier (1996) "La peculiaridad del franquismo". Dins: *La dictadura de Franco*. Barcelona: Altaya, p. 107-264.
- TYMOCZKO, Maria, (1999) "Introduction". Dins: *Translation in a Postcolonial Context. Early Irish Literature in English Translation*. Manchester: St Jerome, p. 15-41.
- (2003) "Translation, Ideology, and Creativity". *Linguistica Antverpiensia, New Series*, 2, p. 27-45.
- UDINA, Dolors (2008) "L'altra mirada que perfà la pròpia: Maria-Mercè Marçal com a traductora". *Reduccions: Revista de poesia*, 89, p. 207-217. (En línia): <<https://www.raco.cat/index.php/Reduccions/article/view/90287>> (Consultat: 9/11/2020).
- VALLVERDÚ, Francesc (1969) "La llengua". *De Joan Oliver a Pere Quart*. Dins: CASTELLET, Josep M.; FERRATER MORA, Josep; FORMOSA, Feliu; HORTA, Joaquim; IZQUIERDO, Lluís; MOLAS, Joaquim; PORCEL, Baltasar; VALLVERDÚ, Francesc. Barcelona: Edicions 62, p. 16-26.
- (2013) "La traducció i la censura franquista: la meva experiència a Edicions 62". *Quaderns. Revista de Traducció*, 20, p. 9-16.
- VÀZQUEZ, César (31 de març de 1984) "Parlem de... Llibres". *Avui*, p. 50.
- (28 d'abril de 1985a) "Parlem de... Llibres". *Avui*, p. 50.
- (16 de juny de 1985b) "Parlem de... Llibres". *Avui*, p. 50.
- VEGA, Miguel Ángel (2004) "De la Guerra Civil al pasado inmediato" Dins: LAFARGA, Francisco i PEGENAUTE, Luis (eds.) *Historia de la traducción en España*. Salamanca: Ambos Mundos, p. 527-578.
- VENTURA, Núria (16 de desembre de 1982) "'El Drac Vermell' Col·lecció de contes en les quatre llengües". *Avui*, p. 30.

- VENUTI, Lawrence (2013) "Retranslations: The creation of value". *Translation changes everything. Theory and practice*. Abingdon/Nova York: Routledge, p. 96-108.
- VERDEGAL, Joan (2013) "De Consuelo Berges a Mauro Armiño: un corpus de las mejores traducciones del francés". *Çédille, revista de estudis franceses*, p. 491-510.
- "Viatges indiscrets" (8 d'agost de 1990) *Diari de Girona*, p. 20.
- "Vida literària" (13 de març de 1930a) *La Veu de Catalunya*, p. 4.
- "Vida literària" (29 d'abril de 1930b) *La Veu de Catalunya*, p. 6.
- VIDAL CLARAMONTE, M^a del Carmen África (1995) *Traducción, manipulación, deconstrucción*, Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- (2018) *La Traducción y la(s) historia(s): nuevas vías para la investigación*, Granada: Comares.
- VILARDELL, Laura (2013) *La recepció de Canigó, de Jacint Verdaguer, a Barcelona, València, Mallorca i Madrid*. Tesi doctoral. Vic: Universitat de Vic.
- (2016a) "La col·lecció 'Isard', d'editorial Vergara, i la censura: el cas d'After Many a Summer". Dins: VILARDELL, Laura (ed.) *Traducció i censura en el franquisme*. Barberà del Vallès: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 171-180.
- (2016b) *Traducció i censura en el franquisme*. Barberà del Vallès: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 9-33.
- "Vilaseca: un tribut a la llibertat personal" (13 de febrer de 1983) *Avui*, p. 35.
- "Voici le centième numéro de *Marie Claire*, et c'est Colette qui l'a fait" (27 de gener de 1939). *Marie Claire*, p. 10 i 55.
- WILLIAMS CAMUS, Julia T. (2018) "Translation and Gender: Franco, my dear, might give a damn". Dins: ZARAGOZA, Gora; MARTÍNEZ SIERRA, Juan José; CEREZO, Beatriz & RICHART, Mabel (eds.) *Traducción, Género y Censura en la literatura y en los medios de comunicación*. Granada: Comares, p. 191-204.
- XURIGUERA, Ramón (23 de maig de 1930) "Lletres franceses". *La Publicitat*, p. 6.

ZARAGOZA, Gora (2008) *Censuradas, criticadas... olvidadas: las novelistas inglesas del siglo XX y su traducción al castellano*. Tesis doctoral. València: Universitat de València.

ZARAGOZA, Gora; MARTÍNEZ SIERRA, Juan José; ÁVILA-CABRERA, Juan José (eds.) "Introducción" (2015) Special issue "Traducción y censura: nuevas perspectivas". *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, 20, pp. 9-13.

ZARAGOZA, Gora; MARTÍNEZ SIERRA, Juan José; CEREZO, Beatriz i RICHART, Mabel (2018) "Daphne du Maurier en español: traducción, adaptación y censura". Dins: ZARAGOZA, Gora; MARTÍNEZ SIERRA, Juan José; CEREZO, Beatriz i RICHART, Mabel (eds.) *Traducción, Género y Censura en la literatura y en los medios de comunicación*. Granada: Comares, p. 205-218.

