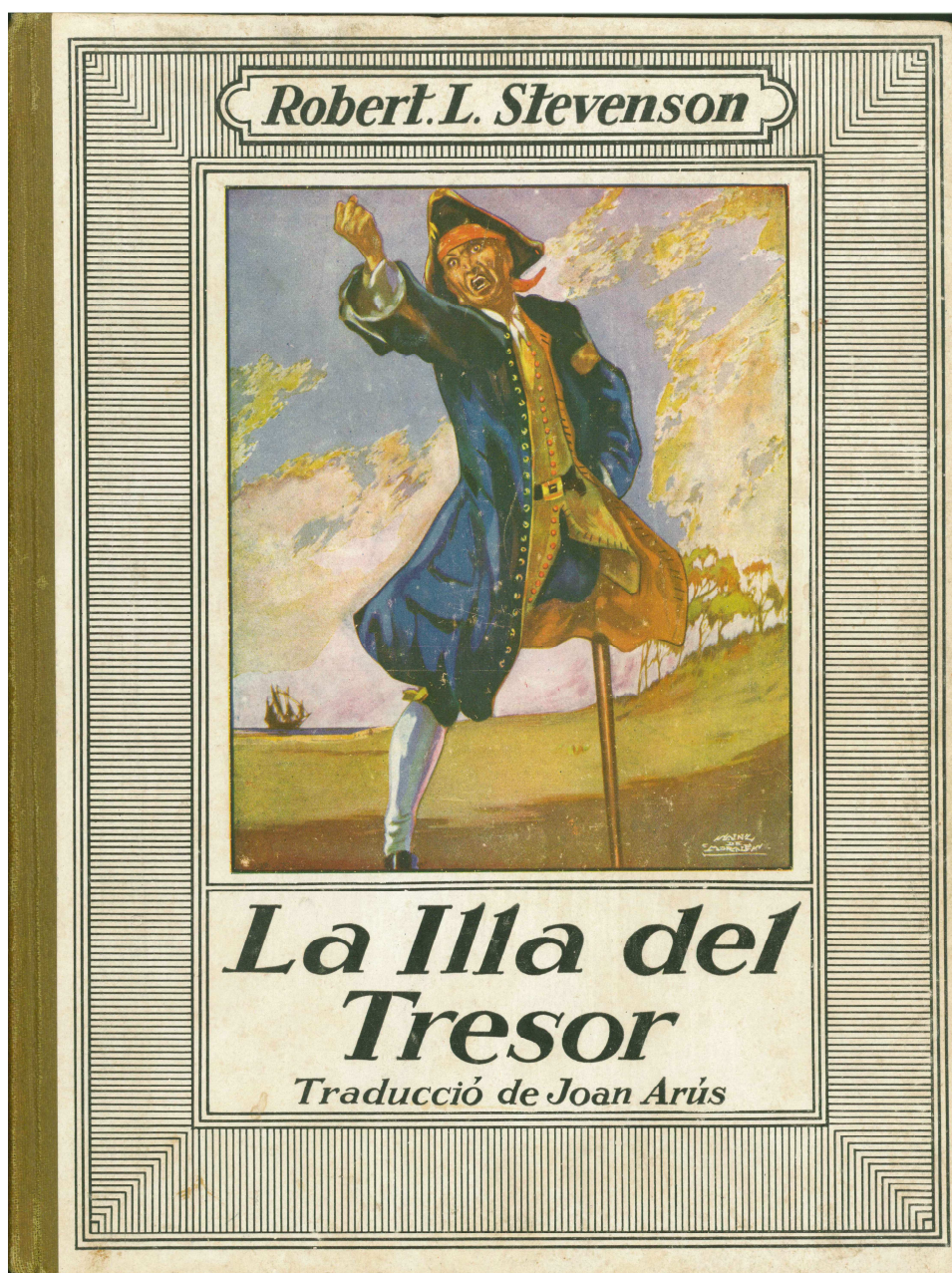


**Recepció de literatura infantil i juvenil
anglosaxona a la Catalunya noucentista:**

Treasure Island



**Treball de recerca de doctorat de Núria Bansell Esquerrà
Dirigit per la Dra Maria González Davies (URL) i el Dr Ramon Pinyol (UVic)**

**Programa de doctorat Metodologia i Anàlisi de la Traducció
Facultat de Ciències Humanes, Traducció i Documentació**

**Universitat de Vic
2011**

Als meus pares.

Howard, gràcies per confiar en mi.

Agraïments

Aquest treball no hauria estat possible sense tenir el caliu d'un seguit de persones que m'han fet tirar endavant al llarg d'aquest temps.

En primer lloc, voldria agrair la positivitat que la Dra. Maria González Davies ha transmès en tot moment i que m'ha donat la seguretat que necessitava per continuar. A més, he pogut gaudir de la seva passió i coneixements sobre la literatura infantil i juvenil, el món de la traducció i de l'entusiasme que transmet als seus alumnes. Els seus comentaris han estat molt valuosos.

Haig d'agrair la calidesa i la profunditat amb què el Dr. Ramon Pinyol s'ha llegit el treball. El seu gran coneixement sobre la llengua i literatura catalanes ha estat un punt clau per poder acabar aquesta tasca.

No puc deixar d'esmentar la meva família i amics que han hagut d'aguantar, a voltes, els meus nervis i la manca de temps i dedicació.

També gràcies als meus dos fills per fer-me veure que s'ha de tirar endavant en moments de dificultats. He après molt de la paciència i la bondat de la Sol i de la valentia i l'enteresa d'en Sam.

Finalment, he pogut lliurar aquest treball gràcies a l'experiència i els consells de la bona amiga Sílvia Molas.

Índex general

Índex general	1
1. Introducció	3
1.1. Objectius	7
1.2. Metodologia i estructura	7
2. Apunt històric: Gran Bretanya i Catalunya (1840-1929)	9
2.1. Europa entre 1840 i 1914	9
2.2. Gran Bretanya entre 1840 i 1914	17
2.2.1. Religió i veu crítica	19
2.3. Catalunya del 1840 a 1929	23
2.3.1. La Catalunya de la Mancomunitat	25
2.3.2. Societat i cultura	26
2.3.3. Literatura i noucentisme	28
3. Literatura infantil a la Gran Bretanya (1840-1914)	33
3.1. La dècada dels quaranta: l'embranchida	36
3.2. Inici de l'època daurada de la literatura infantil	37
3.3. El llibre il·lustrat modern	43
3.4. Literatura i imperialisme	44
3.5. Final de l'època daurada de la literatura infantil	48
4. Literatura infantil i juvenil a Catalunya (1904-1930)	51
4.1. 1904 a 1917	54
4.2. Del 1917 a la dictadura	57
4.2.1. Josep Carner	58
4.3. De la dictadura fins a 1930	62
4.3.1. Lola Anglada	65
4.3.2. Altres il·lustradors	68
5. Aproximació a la traducció i estratègies de traducció	75
5.1. <i>The Cultural Turn</i> (el gir cultural)	75
5.2. Visibilitat, anostrament o estrangerització	79
5.3. Traducció de referents culturals	81
5.4. Traducció d'elements visuals	83
5.5. Traducció i literatura infantil i juvenil	85
5.6. La traducció de la literatura infantil i juvenil durant el noucentisme	88

6. Anàlisi de l'obra: <i>Treasure Island</i>	95
6.1. Biografia de Robert Louis Stevenson	95
6.2. <i>Treasure Island</i>	100
6.2.1. Resum de l'obra.....	101
6.3. Anàlisi de les edicions.....	104
6.4. Traductors.....	106
6.4.1. Joan Arús i Colomer (1891-1982).....	106
6.4.2. Joan Sellent Arús	107
6.5. Il·lustradors.....	109
6.5.1. N.C. Wyeth.....	109
6.5.2. Yorik.....	109
6.5.3. Leonard Beard	110
6.6. La traducció de referents culturals	111
6.7. La traducció dels elements visuals.....	123
6.7.1. Les il·lustracions	126
6.8. Conclusió.....	130
6.8.1. Principis del segle XX: Traducció de 1926.....	131
6.8.2. Finals del segle XX: Traducció de 2008.....	132
7. Conclusions finals i futura recerca	135
8. Bibliografia	141
9. Apèndix	151
9.1. Apèndix 1. Traduccions de l'anglès de literatura infantil i juvenil durant el noucentisme.....	151
9.2. Apèndix 2. Il·lustracions dels tres textos analitzats.....	153
9.3. Apèndix 3: Entrevista amb Leonard Beard	191

1. Introducció

Al Regne Unit, a final del segle XIX, comença l'època daurada de la literatura infantil després d'una època de didactisme, moralisme i puritanisme. Per diversos motius, es produeix una explosió de la lectura en tots els sectors de la societat. La literatura ja no és un principi de rectitud i instrucció religiosa sinó que llegir literatura és sinònim de diversió i entreteniment.

Segons Hunt (2001), aquesta època es podria considerar *The Golden Age*¹ i comença amb el regnat de la Reina Victòria, durant el qual hi ha l'expansió de l'imperi britànic, amb l'intent de control marítim i l'adquisició de territoris estratègics comercials, que, juntament amb les innovacions tècniques i mecàniques de la Revolució Industrial, accelera el pas del canvi econòmic i social.

Pel que fa a la literatura, aquests avenços tècnics es fan notar amb la introducció de nous mètodes menys laboriosos i més ràpids en la impremta. Cal afegir que el 1870 s'aprova *The Education Act*, una llei que fa l'educació elemental obligatòria i gratuïta per a tothom. Per tant, amb l'alfabetització creixent, comença a augmentar la demanda per la paraula escrita, fet que porta al boom editorial amb la publicació d'obres més barates (els *penny dreadfuls*), juntament amb l'aparició de revistes i altres novetats editorials.

La publicació d'*Alice's Adventures in Wonderland* de Lewis Carroll el 1865 va canviar la visió de la infantesa des de la perspectiva adulta. El nen ja no ha de llegir manuals d'instrucció religiosa sinó que es pot abandonar en els llibres de literatura i volar dins els mons imaginaris que els escriptors han creat per a ell. Lewis Carroll i Edward Lear recuperen completament el món de la imaginació i la fantasia, a més d'inventar el *nonsense*.

¹ Seguim la cronologia marcada per Peter Hunt (2001), segons la qual *The Golden Age* comprèn el període de 1840 a 1915. Tot i que estem d'acord amb Hunt que aquesta època marca un punt d'inflexió en la literatura infantil i juvenil sobretot pel fet que es produeix específicament per a nens i nenes i pel fet d'anar deixant de banda una literatura estrictament moralista, hem de dir no es tracta d'un període completament tancat i que ja tenim exemples d'aquest món de fantasia molt abans de 1940. Hem d'afegir que Hunt també especifica una segona època daurada que aniria des del 1945 al 1978.

Abans, però, ja s'havien publicat altres llibres infantils que deixaven de banda la instrucció religiosa i moral i barrejaven imaginació i contes de fades: *The King of the Golden River* (1851) de John Ruskin i *The Ring and the Rose* (1855) de W.M. Thackeray (aquest últim fou traduït per Josep Carner el 1926). A aquests autors els seguiran Charles Kingsley amb *The Waterbabies* (1862) i George MacDonald amb *At the Back of the North Wind* (1871); a més de J.M. Barrie, Edith Nesbit i Kenneth Grahame, entre molts d'altres.

El 1914 Gran Bretanya ja tenia un gruix de literatura infantil que cap altre país superava i, a més, podia presumir d'haver influenciat la literatura i les tendències literàries d'Europa i d'Amèrica del Nord.

A Catalunya podríem dir que tenim un període similar, òbviament amb molts matisos, al de l'època daurada britànica: el noucentisme. Podríem considerar que el noucentisme comprèn aproximadament el període que va del 1906, encetat pels escrits d'Eugeni d'Ors a *La Veu de Catalunya*, fins al 1923 en què el cop d'estat de Primo de Rivera ajuda a acabar un moviment que ja estava afeblit. Durant aquest període es rebutja tota la tradició anterior, la vuitcentista, que és vista com a signe de ruralitat, medievalisme i folklorisme, i en canvi es potencia l'ordre, el racionalisme i el classicisme per a construir una Catalunya moderna i europea.

La novel·la costumista de la tradició anterior és bandejada fins al punt que la producció en prosa es redueix als articles periodístics, l'assaig i l'autobiografia, la narració curta i el conte, i la prosa infantil i juvenil², i s'adopta la poesia com a gènere portador de l'estendard noucentista. Cal afegir, però, que la literatura popular infantil i juvenil que es va escrivint encara és de to religiós i moralitzant.

No és fins al 1890 que l'editorial Bastinos publica *Lo llibre de la infantesa* de Terenci Thos i Codina ja més proper al "nou corrent de literatura d'imaginació inspirada en el folklore" (Rovira, 1988: 425). Poc després, el 1897, la llibreria Batlle treu la col·lecció "Biblioteca infantil" de 45 llibrets de rondalles recollides per Sebastià Farnés.

Amb el noucentisme hi ha canvis socials, polítics i culturals que es fan palesos en la literatura infantil i juvenil. Una part d'aquests canvis, els mateixos que es donen a

² Yates (1975).

Europa, és la constatació que l'infant necessita llegir literatura per divertir-se. A més, els progressos tècnics fan abaratir la producció editorial i augmenta el nombre de lectors gràcies a l'educació obligatòria, les primeres biblioteques infantils i la publicació de revistes de baix preu. Però a aquests canvis cal sumar-hi els que són particulars de Catalunya, com ara el nou estatus del català com a llengua literària i social i la modernització i europeïtzació de Catalunya per part dels sectors intel·lectuals i polítics del país.

Així, doncs, a Catalunya també es dona una època daurada de la literatura infantil ja que es fan reculls de contes populars, es creen revistes com *En Patufet* que estimula els escriptors a dedicar-se més al món infantil, i, sobretot, es fan moltes traduccions. Aquesta època de floriment de la literatura infantil anirà des de començament del segle XX fins al 1939.

Cal destacar la importància de les traduccions durant el noucentisme. En primer lloc, traduir és imprescindible per al procés de codificació del català modern; en segon lloc és un recurs per tapar els buits històrics de la cultura catalana i, finalment, és tradueix perquè el català assoleixi prestigi com a llengua i cultura. Segons Pericay i Toutain, el sistema literari català té una "tradicció feble o interrompuda" i això fa que els noucentistes es bolquin en la traducció, ja que l'obra no original és el mitjà en què els escriptors poden experimentar amb la llengua sense que el prestigi de la producció pròpia quedi afectat. "No és, doncs, gens casual que els períodes de màxima activitat traductora hagin coincidit, en totes les tradicions, amb moments clau d'unificació o renovació de la llengua literària." (Pericay i Toutain, 1996: 251).

En aquest treball veurem la recepció de les obres de literatura infantil i juvenil en llengua anglesa de *The Golden Age*. S'ha escollit aquest període i literatura perquè els noucentistes, i en especial Josep Carner, un dels principals impulsors de la traducció a Catalunya, mostraven admiració per la cultura i literatura angleses. Veurem també obres traduïdes més tardanament perquè malgrat, que el noucentisme com a moviment va desaparèixer amb la dictadura de Primo de Rivera, l'estil i llenguatge noucentistes són palpables fins gairebé els nostres dies.

Això no vol dir que posem dins un mateix paquet les obres traduïdes a començaments del segle XX i les de finals de segle. Segons Josep Marco, les traduccions dutes a terme "sota l'aixopluc estilístic del noucentisme s'inclinaven cap a l'acceptabilitat"³, i "les més recents s'acosten més al criteri de l'adequació".⁴

La posició ocupada per la literatura traduïda dins del polisistema literari català de les primeres dècades del segle XX és secundària en el sentit que no té la importància i la consideració intrínseques, de valor literari *per se*, que normalment s'assigna a les obres originals, però al mateix temps aconsegueix una funció central en l'experimentació de noves formes expressives, de nous models estilístics, i en la seva promoció. (Marco, 2000: 33).

Després del noucentisme, les traduccions passen al sistema literari perifèric, és a dir, la traducció ja no és un fet cabdal per al desenvolupament de la llengua i cultura catalanes. El model de prosa noucentista ha quedat obsolet, però, en un primer moment, es continua mantenint en les traduccions.

Evidentment, en aquest treball no pretenem fer una anàlisi exhaustiva de totes les obres traduïdes durant el noucentisme, sinó que esmentarem les obres traduïdes⁵ i n'analitzarem una en concret, *Treasure Island*, i la seva traducció de 1926 per Joan Arús. En un principi la nostra intenció era mantenir-nos dins el període del noucentisme, però ens ha semblat interessant ampliar l'anàlisi de la recepció amb una altra traducció més tardana. De totes les traduccions que hem trobat, ens hem decidit per la traducció de Joan Sellent Arús (2008) per ser la més tardana i perquè ens ha semblat curiós el fet de ser el nét del primer traductor de l'obra. Així, doncs, podrem veure si avi i nét fan les mateixes tries en la traducció i si segueixen les mateixes tendències de traducció o es nota el pas del temps, corroborant així (o no) les reflexions anteriors de Marco (2000).

³La traducció dóna prioritat a les convencions i normes imperants al sistema literari receptor.

⁴ Pesa més el respecte al text original i la reproducció de tots els seus matisos.

⁵ Vegeu apèndix 1.

1.1. Objectius

Els objectius d'aquest treball són en primer lloc aportar una mica més d'informació sobre la traducció de literatura infantil i juvenil durant el noucentisme, ja que abans de començar el treball i al llarg d'aquest ens hem adonat que hi ha una manca de recerca sistematitzada sobre aquest tema.

El següent punt és observar en quina posició es troba la traducció infantil i juvenil a Catalunya durant el noucentisme.

En tercer lloc, explorar la recepció de les obres de literatura infantil i juvenil en llengua anglesa durant el noucentisme, i a partir d'aquí fer una comparativa d'una obra en concret i la seva traducció. En aquest cas, dues traduccions, la primera de 1926 i la segona de 2008.

En quart lloc, buscar els referents culturals de les obres traduïdes segons la classificació de Nida (1964).

En cinquè lloc, veure quines estratègies es fan servir per acomodar les traduccions de la literatura infantil i juvenil al sistema cultural català, si les traduccions s'apropen més a l'original (adequació) o si més aviat són anostrades (acceptabilitat).

Finalment, esbrinar si les traduccions analitzades segueixen les tendències de traducció de literatura infantil i juvenil a inicis i finals del segle XX.

1.2. Metodologia i estructura

Per poder fer un estudi de les dues traduccions de *Treasure Island* hem dividit el treball en quatre blocs. En primer lloc, farem un esbós de la situació històrica, social, econòmica i cultural de l'època en què es va escriure l'obra amb una presentació de l'Europa i la Gran Bretanya entre 1840 i 1914. Pel que fa a la situació de Catalunya, hem decidit ampliar el període de l'estudi fins a 1929 perquè les traduccions d'obres de *The Golden Age* es reben més tardanament dins el noucentisme.

En el segon bloc aprofundim més en les literatures infantils i juvenils dels polisistemes britànic i català per veure fins a quin punt l'embranchida d'aquestes literatures coincideix en el plantejament i presenta la mateixa motivació cultural.

En el tercer bloc volem mostrar una aproximació a la traducció i les seves estratègies. En aquest treball afavorim les teories comunicatives en detriment de les teories lingüístiques ja que creiem que el concepte cultural és rellevant en l'estudi de qualsevol traducció. Un altre punt a tractar són els conceptes de visibilitat, anostrament i estrangerització ja que ens permeten d'establir les característiques d'una traducció i analitzar les tendències de traducció d'una època. A continuació, per portar a terme l'anàlisi de les dues traduccions, hem optat per treballar els referents culturals i els elements visuals tot presentant les estratègies de transferència en les dues traduccions, seguint bàsicament la classificació de González Davies i Scott Tennent (2005).

En aquest mateix bloc, a causa de la manca d'informació sobre estudis de traducció de literatura infantil i juvenil, hem intentat fer una pinzellada de l'estat de la investigació de la traducció infantil i juvenil en general i, en concret, a Catalunya.

En el quart bloc comencem l'anàlisi de l'obra. Després d'una biografia sobre l'autor i un resum de l'obra comencem a fer una comparativa de l'obra original, la traducció de 1926 i la traducció de 2008. En aquest bloc presentem un recull representatiu dels referents culturals que hem trobat en l'obra, incloem, també, les traduccions aportades per Joan Arús i Joan Sellent juntament amb l'estratègia de traducció utilitzada. Hem decidit d'incloure la retrotraducció per fer més evident l'anostrament o l'estrangerització que pot haver sofert el text.

També farem una comparativa de la part visual on veurem la posició de les il·lustracions dins el text i si els il·lustradors de les traduccions segueixen criteris d'adequació o d'acceptabilitat.

Finalment, a la conclusió d'aquesta anàlisi incloem la comparativa de les tendències observades en la traducció de literatura infantil i juvenil de principi de segle XX i final de segle XX proporcionades per González Davies (2002b: 194) per veure fins a quin punt les observacions que hem extret de *Treasure Island* i les seves traduccions segueixen aquestes tendències.

2. Apunt històric: Gran Bretanya i Catalunya (1840-1929)

En aquest bloc del treball farem una síntesi històrica de l'època en què es va publicar l'obra original que estudiem; no pretenem fer-ne una presentació aprofundida i exhaustiva sinó que el nostre objectiu és mostrar l'entorn europeu, britànic i català, rellevant per al nostre estudi, per així poder entendre més bé el procés de traducció a la Catalunya noucentista.

2.1. Europa entre 1840 i 1914

Per situar i entendre Europa entre 1840 i 1914 cal fer una mirada al sistema polític, econòmic i social del començament del segle XIX, ja que molts dels conflictes, esdeveniments i desenvolupaments ideològics i tècnics d'aquesta època han estat gestats amb molta anterioritat.

L'Europa anterior al 1840 era una Europa feudal regida per l'absolutisme. L'economia estava dominada pel règim senyorial al camp i el gremial a les ciutats. Socialment, hi havia una gran desigualtat que dividia la població entre els privilegiats (l'aristocràcia i l'església) i els no privilegiats (els artesans, el poble urbà i els camperols).

A França tenim l'exemple més clar d'aquest antic règim, a diferència de la Gran Bretanya, on la revolució burgesa ja havia triomfat al segle XVII. Més endavant, a la segona meitat del segle XVIII, els britànics ja havien establert el sistema capitalista, la monarquia parlamentària i havien endegat la Revolució Industrial, que des d'aleshores i al llarg dels segles XIX i XX s'estendria per Europa, l'Amèrica del Nord i el Japó.

La Revolució Industrial a Gran Bretanya comença al camp, on s'implanten noves formes d'explotació que donaran un augment dels beneficis dels propietaris de les terres. Els camperols no propietaris són destituïts dels seus drets tradicionals perquè s'implanten nous sistemes de conreus que necessiten menys mà d'obra. L'augment de beneficis, que també es deriva del fet de pagar menys salaris, permet l'acumulació de capitals que potencien l'inici de nous processos en d'altres sectors de l'economia.

Els camperols sense feina es desplacen als nuclis urbans a treballar com a mà d'obra barata en la nova organització de la indústria i en el nou procés productiu de divisió del treball. Per tant, es concentra molta població als nuclis urbans que, a més, ja ha anat augmentant gràcies a la reducció de la mortalitat. A més, en aquesta època es dóna un procés d'acceleració industrial amb l'aplicació de noves tècnologies i coneixements científics.

Els canvis socials que comporta la revolució són la progressiva i gairebé substitució de la noblesa per la burgesia, que serà la posseïdora dels capitals, i la pagesia pel proletariat, que és qui vendrà la seva força de treball per un sou i que serà la classe social que patirà més les dures condicions de vida que implica una gran era de canvis a tots nivells.

Com ja hem dit, la Revolució Industrial s'inicia a la Gran Bretanya i a partir d'aquí s'estén a d'altres estats del continent. Malgrat això, Europa encara no s'ha alliberat completament de l'antic règim; encara faran falta diverses revolucions socials per deixar enrere una època de grans desigualtats socials, polítiques i econòmiques.

A França, durant el segle XVIII, regnava la monarquia absoluta i només uns pocs privilegiats gaudien d'un cert poder però, gràcies a la crisi econòmica i financera, tothom (tant les classes privilegiades com les no privilegiades, que ja pagaven tributs i a més donaven els seus excedents de treball als seus senyors) va ser obligat a pagar impostos. Tot això fa que els privilegiats vulguin reformar el sistema feudal perquè continuï com abans de la crisi i que els treballadors vulguin desmuntar-lo i substituir-lo per un model capitalista semblant al de la Gran Bretanya.

La burgesia és qui dirigirà la revolució amb les classes populars com a aliats, i és amb la Revolució Francesa, sinònim de revolució del poble, que es posen les bases d'una nova societat liberal i capitalista sobre el desgastat antic règim.

Ara, l'economia francesa es comença a sanejar, però a la resta d'Europa la coalició absolutista torna a amenaçar tot allò que s'ha aconseguit amb la Revolució Francesa. França, amb Napoleó Bonaparte al capdavant, intentarà consolidar les conquestes

revolucionàries i procurarà mantenir l'estabilitat a l'exterior de França amb la paradoxa que el poder es torni a concentrar en mans d'una sola persona.

El 1841 cau l'hegemonia de França i es trenca el període revolucionari retornant a la situació anterior amb la restauració borbònica. Cal afegir que, malgrat que es faci un pas enrere en la història, l'antic règim ja ha quedat completament desfasat.

A la resta d'Europa, amb l'excepció de la Gran Bretanya, es vol restaurar l'antic règim. Les tres grans potències absolutistes, Àustria, Prússia i Rússia, firmen un pacte politicomilitar per defensar l'antic règim que no aconseguirà assolir els seus objectius. Les idees revolucionàries que s'han estat gestant i que ja s'estenen al llarg d'Europa entre el 1820 i el 1870, protagonitzades per la burgesia i les classes populars, escombren definitivament l'antic règim d'Europa central i occidental.

Aquestes noves ideologies palesen en les grans onades revolucionàries de 1820, 1830 i 1848, i en les unificacions d'Itàlia i Alemanya combinen les idees romànticonacionalistes amb la reformulació del liberalisme polític i econòmic essencials de la burgesia revolucionària.

En la revolució del 1848, la que marcarà més la història de canvis europeus, hi participen França, Itàlia, Alemanya, Prússia i l'Imperi Austríac. La burgesia i els obrers exigeixen el sufragi universal, la igualtat individual, la col·lectiva i la llibertat d'expressió; és a partir d'aquí d'on sorgeix la idea de democràcia i de socialisme. El més important de tot, però, és que malgrat que les revolucions van fracassar es van poder assentar les bases de l'Europa moderna.

Les idees liberals van començar a despertar la consciència nacionalista en diferents països. El nacionalisme oferia a les masses un sentit comunitari ampli, és a dir, era una ideologia capaç d'unir els pobles per lluitar contra les antigues estructures econòmiques i socials. Els casos més importants de nacionalisme a Europa són el d'Itàlia i Alemanya que comencen un procés d'unificació que culminarà el 1871.

Després de les unificacions apareixen dues noves potències econòmiques i industrials que fan replantejar totes les estratègies de les relacions internacionals europees i mundials en un context de grans canvis com han estat la Revolució Industrial, el capitalisme i la formació de nous imperis colonials. Tots aquests factors crearan noves

tensions entre les potències que s'aniran acumulant i aguantant fins a l'esclat final de la Primera Guerra Mundial, el 1914.

Mentrestant, Gran Bretanya, en ser el país més desenvolupat, fa que el model del moment, el victorià, influenciï la resta d'Europa. L'època victoriana fou un període en què predominà la classe mitjana marcada per una profunda moralitat conservadora i puritana. La prosperitat de la indústria i el comerç lliure va donar la seguretat d'una vida més confortable. Ara bé, hi havia una part amagada als ulls dels burgesos i que no es beneficiava de la societat del benestar: un món obrer de misèria i degradació que sobrevivia com podia sense gaudir dels avenços del capitalisme.

Aquests contrastos van fer sorgir veus crítiques envers el sistema com les d'Auguste Comte, Karl Marx, Matthew Arnold, John Ruskin, Charles Dickens, Charles Kingsley i Giovanni Vico entre molts d'altres, que van originar una època de dubte en la fe religiosa. Així, doncs, cap al final de la dècada dels cinquanta del segle XIX, els grans pensadors posen de manifest les mancances del sistema capitalista, i afirmen que la reconstrucció europea social, política i econòmica s'ha de fer mitjançant una actitud científica.

Charles Darwin, el 1859, va aportar una ideologia científica per a la nova època de la raó. Després d'haver participat en diverses expedicions científiques i haver pres gran quantitat de dades sobre l'evolució dels animals i plantes, exposa a *On the Origin of Species* la idea de la supervivència dels més aptes. Les teories evolutives de Darwin, malgrat tenir molts detractors, es van aplicar a la societat humana i van ser adaptades per diferents líders polítics per defensar els seus interessos.

El marxisme, una altra ideologia sorgida dels efectes del capitalisme, postula que el proletariat ha de prendre el poder polític a la burgesia, fer-lo seu i construir la dictadura del proletariat de la qual sorgiria un nou tipus de societat en què les classes desapareixerien i donarien pas a la societat comunista i a la llibertat plena.

L'única manera d'evitar l'explotació dels obrers, segons Marx, seria que els mitjans de producció fossin de propietat col·lectiva i que la lluita per a aconseguir-ho hauria de ser internacional. D'aquesta manera, els obrers tenen una ideologia per començar a

organitzar-se que culminarà el 1864 quan se celebra la Primera Internacional, la primera organització obrera internacional.

El moviment obrer continua evolucionant i nodrint-se de noves idees, potser més radicals, com l'anarquisme i l'anarcosindicalisme, que postulava que només l'acció violenta contra persones o institucions serveix per fer-se ressò de la situació extrema i desesperada dels obrers.

En aquesta època apareixen partits polítics autònoms de caràcter nacional, com per exemple el partit Socialdemòcrata alemany, que es funda el 1875.

El 1891, s'organitza la Segona Internacional, que pretén ser un partit mundial dividit en seccions. En aquesta segona etapa apareixen divergències de pensament entre els mateixos obrers; els anarquistes són expulsats i sorgeix el revisionisme que repassa els postulats marxistes i vol aconseguir reformes concretes dins el règim polític.

Després d'un període d'expansió ràpida, cap a final dels anys setanta del segle XIX, el creixement sembla esgotar-se i s'inicia una depressió. Els canvis precipitats, la societat de masses i les revolucions tecnològiques, entre d'altres, fa que hi hagi una certa desconfiança i inseguretat cap al futur. Ara, part de la societat s'adona que el capitalisme aporta urbanització, desarrelament, automatització i anomia, que el contracte social substitueix la jerarquització senyorial i, que a més, apareix una forta vinculació al diner en comptes de a l'ésser humà. Segons Nietzsche, en aquesta època es dona el conflicte del jo individual i emancipat amb la societat industrial de masses. Altres pensadors que influencien aquesta època de crisi ideològica són Sigmund Freud, Carl Gustav Jung i Lev Tolstoi. En diferents maneres, tots tres critiquen la religió tradicional: Freud classifica la religió com 'la neurosi universal de la humanitat' i la tracta d'enganyosa; Jung, però, creu que és la manera d'accedir a l'inconscient; i Tolstoi rebutja la religió institucionalitzada i creu que no té res a veure amb les ensenyances de Jesucrist.

Les investigacions antropològiques revelen que totes les religions primitives apel·len a creences semblants a les del cristianisme i judaisme. Es tracta dels arquetips de Jung, que observa que l'inconscient col·lectiu està present en motius mitològics, els contes de fades, l'art, la poesia, la literatura, els somnis i la conducta conscient.

Pel que fa a la literatura, a la Gran Bretanya, D.H. Lawrence, H.G. Wells i G.B. Shaw exploren una societat més alliberada i emancipada. A França, comença la literatura de

la rebel·lia amb Charles Baudelaire, Gustave Flaubert, Algernon Swinburne, Théophile Gautier i Émile Zola. Aquests escriptors expressen la seva crítica a la societat mitjançant una alienació que els porta cap a l'art pur i el món privat de la imaginació, un espai completament subjectiu. Els moviments literaris de l'època, com el naturalisme, decadentisme i simbolisme, mostren un profund pessimisme, a més de descobrir els horrors de la societat dels barris marginals. La societat del benestar no accepta aquesta literatura "immoral" perquè amenaça la seguretat del seu món capitalista.

Com s'ha esmentat anteriorment, cap a la dècada dels setanta del segle XIX, hi ha un alentiment de l'expansió que fa que es busquin noves vies d'expansió per a l'acumulació de capitals. Es creen nous sectors productius com el químic, l'elèctric i el petrolier, els quals impulsen l'aparició de la indústria de material elèctric i la de l'automòbil. Comencen les polítiques proteccionistes, la producció es racionalitza i la força de treball també. L'objectiu és incrementar al màxim el rendiment del treball evitant tot temps mort. A més, es redueix el cost del treball perquè s'utilitza mà d'obra sense qualificar pagant salaris més baixos.

De nou, es tornen a acumular grans capitals en poques mans: és l'inici del monopolisme. A partir del 1895 i fins al 1914, l'economia mundial entra en una fase expansiva. Amb el capital sobrant es busquen nous territoris per a poder desenvolupar-lo i obtenir beneficis més ràpids. Els bancs i les grans firmes industrials incentiven aquest procés d'obrir-se cap a la resta del món. Però aquest no és l'únic motiu perquè els estats europeus busquin nous territoris, sinó que la baixa mortalitat i consegüent augment de la població porta a cercar nous llocs per viure. També hi ha la necessitat de controlar les fonts de matèries primeres que es comencen a importar a baix preu. A tot això, cal afegir el motiu polític, és a dir, l'estratègia d'estat per a controlar certes àrees comercials, a més, que, ideològicament, es considera que Europa té la missió de "civilitzar" els altres pobles i races "ignorants i primitives".

La primera onada expansiva prové de la Gran Bretanya i França. Gran Bretanya actua a les fronteres de l'Índia i Egipte per tal de reforçar el seu control sobre la ruta de l'Índia. França vol consolidar les seves possessions al Nord d'Àfrica i a Indoxina. La segona onada colonial afecta els estats europeus que actuen a Àfrica.

L'expansió imperialista, que s'accelera des de la dècada dels vuitanta, agreuja la rivalitat ja existent entre les grans potències europees. Econòmicament, Alemanya es convertirà en una competència seriosa per al Regne Unit. En general, però, el colonialisme europeu comportarà conflictes d'interessos entre totes les potències.

Europa, doncs, s'alinea en diferents blocs per mantenir el seu equilibri estratègic de poder. Àustria, Alemanya i Itàlia formen la Triple Aliança, i França, l'Imperi Rus i el Regne Unit formen la Triple Entesa. Des del 1905, l'existència d'aquests dos blocs agreuja les tensions i fa iniciar una cursa d'armaments. Al mateix temps hi ha diverses crisis internacionals com la crisi marroquina i la crisi balcànica.

No és fins al 28 de juny de 1914, a Sarajevo, que un nacionalista serbi assassina l'arxiduc Francesc-Ferran, hereu de l'Imperi Austrohongarès i fa desencadenar una sèrie de fets que seran definitius per iniciar el joc d'aliances.

El 28 de juliol del mateix any, Àustria ataca Sèrbia. Rússia, que sosté els serbis, declara la guerra a Àustria el 29 de juliol. El pacte d'aliances comporta la intervenció de França i Alemanya. Quan Alemanya envaeix Bèlgica, el Regne Unit s'afegeix al conflicte. I, quan, el novembre del mateix any, Turquia tanca els estrets, els països que formen la Triple Entesa li declaren la guerra. Només Itàlia es manté neutral fins al 1915.

Cal afegir que l'assassinat a Sarajevo va ser el tret de sortida de la guerra, no pas la causa. Els motius de la guerra, com ja s'ha esmentat, són la rivalitat entre les grans potències europees i el seu afany de protecció nacionalista. La guerra ofería una renovació espiritual i un trencament amb el passat; a més, brindava una unitat nacional salvant les diferències entre classes. Era el punt final als anys de discussions, d'afany de riquesa i roïneses. Tot i que la guerra va ser popular i va tenir molts voluntaris, es va prolongar molt més temps del previst i va causar una profunda decepció i un dany espiritual que va durar molt temps.

Els resultats més evidents de la guerra són el feixisme, el nazisme i el comunisme, sense oblidar que les pèrdues humanes i econòmiques van ser tals que no havien estat mai igualades fins aleshores. Els tractats de pau canvien el mapa d'Europa, però la nova divisió política crea noves tensions i nous conflictes personals que es faran palesos el 1939.

2.2. Gran Bretanya entre 1840 i 1914

It was an age of conflicting explanations and theories, of scientific and economic confidence and of social and spiritual permission, of a sharpened awareness of the inevitability of progress and of deep disquiet as to the nature of the present. (*Short Oxford History of English Literature*, 1994: 398)

La Gran Bretanya de final del segle XIX i inici del XX es troba de ple en l'època victoriana. Aquest període fou anomenat a partir de Victòria de Kent, que, el 1837, quan tenia divuit anys, va accedir a la corona del Regne Unit i va gaudir d'un regnat molt llarg. Com a reina, Victòria va ser molt popular i va propugnar un model de família disciplinada, austera i tranquil·la però, també, fou imatge de puritanisme i d'hipocresia. Victòria porta la corona fins al 1901, quan Eduard VII la substitueix fins al 1910. És succeït pel rei Jordi V, que regnarà fins al 1936. Aquesta etapa de final del XIX i començament del XX, els valors del propagats per la reina Victòria s'estenen més enllà de les dates que fem servir per aquest estudi: 1840-1915.



Il·lustració 1. La reina Victòria al *Diamond Jubilee*, 1897.

L'època victoriana marca una gran època de canvis a tots nivells. Canvis que vénen marcats per la transformació d'una Gran Bretanya rural en una Gran Bretanya burgesa i industrial. Ens trobem davant d'un país que ha prosperat econòmicament i que ha madurat pel que fa al liberalisme polític, fet que comportarà un sentiment de seguretat nacional. A més, Gran Bretanya manté l'hegemonia mundial pel que fa al comerç, la ciència, els transports, la democràcia i l'expansió colonial.

Amb el victorianisme comença una era de benestar que es tradueix en millores en l'alimentació i el nivell de sanitat, en un augment de la població i una disminució de la mortalitat. També, la vida quotidiana esdevé més còmoda amb nous electrodomèstics i la qualitat laboral es té més en compte. Al mateix temps, però, les diferències socials es fan molt més grans i en les parts més baixes de la població abunda la misèria.

Caldria, ara, aprofundir més en l'època victoriana perquè hi ha certs fets transcendents que marcaran història. El victorianisme el podem dividir en tres grans etapes: el primer victorianisme o *Early Victorian*, el victorianisme mitjà o *Middle Victorian* i el victorianisme tardà o el *Late Victorian*.

El primer període abarca des de la coronació de la reina Victòria, el 1837, fins al 1850. És un període de grans reformes polítiques i socials dutes a terme per adequar-se a la nova realitat iniciada amb la revolució industrial. Aquestes reformes són en gran majoria fomentades per les associacions de treballadors que reivindiquen canvis en el món laboral i una profunda renovació del sistema parlamentari.

El període victorià mitjà o el *Middle Victorian*, situat entre 1850 i 1875, és l'etapa daurada per excel·lència i una de les més esplendoroses de tota la història de Gran Bretanya; amb tota seguretat d'aquí prové la imatge que actualment tenim de l'època victoriana. L'inici d'aquesta etapa el marca la Primera Gran Exposició Universal a Londres, el 1851, promoguda pel príncep Albert, gran amant de la ciència i les arts. Amb aquesta exposició es mostra a la resta del món la gran capacitat científica, industrial, artística i innovadora de Gran Bretanya i que pot exportar i exporta coneixements a la resta del món, a més de diners, a canvi de matèries primeres i productes alimentaris.

L'última etapa victoriana o la *Late Victorian*, que situem entre 1875 i 1901, és una època de davallada a tots nivells encara que es mantingui l'hegemonia mundial. L'expansió econòmica frena perquè ja s'ha assolit la fase de revolució industrial. Les futures potències ja han pres nota del desenvolupament britànic i no necessiten de la seva tecnologia; ara, aquests altres països s'han convertit en la seva competència.

El 22 de gener de 1901, amb la mort de la Reina Victòria als vuitanta-un anys d'edat s'acaba una de les èpoques més daurades de tota la història de Gran Bretanya. Eduard VII la succeeix fins al 1910 i, amb la corona, hereta diversos problemes com la crisi del sistema del lliure canvi i la política exterior.

2.2.1. Religió i veu crítica

L'època victoriana va ser un temps de fermes creences religioses i de moral estricta. La classe mitjana era la més fervent i assistia a congregacions no conformistes com l'Església baptista i la metodista. En general, potenciaven la sobrietat, el treballar dur i l'autosacrifici. Fomentaven la lectura de la Bíblia i creien que era el seu deure predicar i treballar entre els pobres.

En un principi, els victorians acceptaven la paraula de la Bíblia literalment com a prescrita directament per Déu; els científics, però, van començar a trencar aquesta fe cega. El 1830, Charles Lyell va publicar *Principles of Geology* en què afirmava que la terra feia milions d'anys que evolucionava; per tant, ja amb aquesta hipòtesi es tirava a terra el fet de la creació en sis dies.

Posteriorment, Charles Darwin, el 1859, encara va ser més polèmic amb la publicació de *Origin of the Species* en què presentava la teoria que totes les espècies vives s'havien desenvolupat durant milions d'anys a partir d'una sola cèl·lula. La lluita per la supervivència ocasionava els canvis graduals, els més dèbils morien i els més forts s'adaptaven al seu entorn i passaven les noves característiques a la següent generació. És el que Darwin va anomenar 'evolució per selecció natural'.

Aquest origen no diví va desafiar les antigues creences religioses i, a poc a poc, l'actitud de la societat va canviar i es va entrar de ple en una època d'incertesa i pessimisme. Alguns victorians van començar a qüestionar tots els aspectes i valors de la societat. Crítics com John Stuart Mill, filòsof i economista, van atacar la conformitat social i afavorien la llibertat individual. Mill va treballar activament per millorar les condicions de la gent treballadora; a més, demanava igualtat per a les dones, educació obligatòria i control de la natalitat.

Charles Dickens va ser un altre gran crític de la societat victoriana i va exposar tot allò que molts lectors trobaven poc elevat i que havia d'estar amagat de l'ull respectable. Dickens ataca les injustícies de la *Poor Law* (la Llei dels pobres), les crueltats a l'escola, l'empresonament per deutes, etc. A la seva obra trobem un retrat molt precís dels problemes socials i industrials de l'època.

La gran part de la crítica social es va donar durant l'última època victoriana, tot i que sempre hi havien hagut veus crítiques, ara es criticava més obertament la

respectabilitat social, la indústria, la frugalitat i l'abstinència entre d'altres característiques típicament victorianes. A partir d'aquí van sortir els agnòstics religiosos, és a dir, aquells que compartien els valors, normes i conducta victorianes però al mateix temps dubtaven de la fe cristiana. Els intel·lectuals i escriptors, com per exemple Thomas Carlyle, John Ruskin, John Henry Newman i Mathew Arnold, foren la veu de la consciència.

Charles Kingsley, novel·lista anglès i capellà, fou molt conscient de la diferència entre classes. En les seves obres va intentar denunciar alguns problemes de l'època; el treball infantil a *The Waterbabies* (1863) i l'explotació dels treballadors en el gremi dels sastres a l'opuscle *Cheap Clothes and nasty*.

Elizabeth Gaskell va mostrar els problemes de la ràpida industrialització que també existien al nord d'Anglaterra. En les seves novel·les parla de les malalties socials dels anys quaranta, les vagues, el conflicte industrial, els *lockouts* (el tancament patronal de les fàbriques), els salaris mínims, l'atur i la consciència de classe, entre d'altres.

Cal afegir que tots aquests escriptors tracten el problema social però no escriuen per al proletariat sinó que la seva literatura es dirigeix a la consciència de la classe mitja.

Els anys finals del segle XIX, doncs, es van desafiar els valors victorians ja que estaven passats de moda i eren models d'opressió. La nova generació d'intel·lectuals revalua les dècades anteriors i analitza els nous valors liberals en el discurs d'un pensament més científic i positivista. La societat s'adona que està canviant i que evoluciona cap a una política de masses en què el moviment dels drets per a les dones hi té cabuda. Escriptors com George Bernard Shaw i Herbert George Wells són portaveus d'aquesta política del futur.

Altres escriptors es mostren preocupats per la posició de Gran Bretanya com a centre d'un imperi encara en expansió comercial i colonial. Cal afegir que el dubte de la fe cristiana ocasionat per les noves teories científiques fan ressorgir interès en altres religions o alternatives antiracionals; així, apareix la fascinació pel gòtic i tot allò obscur, bestial i primitiu. Escriptors com Thomas Hardy, Oscar Wilde, William Butler Yeats, Joseph Conrad, Herbert George Wells i Robert Louis Stevenson segueixen aquesta línia i escriuen novel·la popular de crim i d'horror. Bram Stoker és un altre

exemple de l'interès que atreu tot allò sobrenatural i que va més enllà dels dilemes morals, a més d'introduir una atmosfera carregada de sexualitat pertorbadora.

Stevenson ens mostra els efectes del colonialisme en els seus llibres d'aventures com *Treasure Island* (1883) i *The Ebb Tide* (1894). Però els escriptors que simbolitzen més l'Imperi Britànic són Rudyard Kipling i Joseph Conrad.

Rudyard Kipling (1865-1936) va crear l'expressió 'The White man's burden' en el poema del mateix nom en què demanava als Estats Units que assumeixin la càrrega o la responsabilitat del seu imperi, en aquest cas del desenvolupament de les Filipines. Kipling, però, ha estat vist com el poeta imperial per excel·lència i encara que hagi estat titllat d'imperialista i de dirigir-se a l'elit angloíndia també ha mostrat les reliscades del règim colonial.

La literatura de Joseph Conrad (1857-1924) se situa a les Índies Orientals i al Pacífic. Les seves narracions tracten la naturalesa i els efectes de l'imperialisme europeu, econòmic i colonial. Parla de la intrusió i la interferència dels europeus al Pacífic, a les Índies Orientals, Sud-amèrica i Àfrica. La seva crítica és dura i brutal.

Noms com D.H. Lawrence es van queixar dels efectes esmorteïdors de la industrialització sobre els sentits i la imaginació. John Ruskin afirma que la indústria no solament distorsionava les relacions humanes sinó que, a més, deteriorava l'entorn industrial, el medi ambient i el paisatge.

Cal afegir, però, que les veus crítiques eren una minoria ja que la resta d'escriptors es dedicaren a escriure novel·la per a entretenir i edificar el lector. Els valors victorians encara continuen ja ben entrada la primera dècada del XX, en plena època eduardina, si bé ens comencem a acomiadar del puritanisme perquè apareix una lleugera alliberació i emancipació en l'amor i la sexualitat, de moment restringida als cercles intel·lectuals.

Com a conclusió direm que l'època que abarca des de 1840 fins a 1915 és una època de grans canvis a tots nivells. Gran Bretanya ha viscut un dels temps més esplendorosos de tota la seva història en què la potència de la indústria, tecnologia i economia han dominat tot el món. També ha estat una època emprenedora marcada per importants invents com la turbina de vapor el 1884. Aquesta hegemonia però es debilita; ja a inici del segle XX, tot i que no podem parlar de depressió, ens trobem

davant d'uns anys d'incertesa i de pessimisme. L'historiador Asa Briggs (1994) assenyala cinc punts que ocasionen la davallada de l'Imperi Britànic. En primer lloc, el poder financer de la ciutat de Londres proporcionava estatus més que no pas capacitat i recursos necessaris per al país, que realment es destinaven al món colonial. En segon lloc, Gran Bretanya es començava a endarrerir en la nova revolució industrial que demanava més investigació i desenvolupament del coneixement científic, més equipament tècnic i una força de treball més preparada. En el tercer punt tenim el fet que altres països ja tenien una indústria molt més productiva. En quart lloc, el mal funcionament dels treballadors com a grup sindical, i també de l'administració i del sistema educatiu com a factor de retard de l'economia. És a dir, la manca d'educació tècnica i les pràctiques restrictives de les *Trade Unions* i la poca visió dels empresaris a actualitzar la maquinària va potenciar l'estancament de la industrialització a Gran Bretanya. I com a cinquè i últim punt, la manca d'incentius per als treballadors que encara rebien salaris mínims amb expectacions molt baixes.

Per a la societat actual el victorianisme és símbol de societat del benestar, d'imperialisme, de novel·la sentimental i contes infantils, de puritanisme, de comportaments afectats, d'opressió, de mineria, i de temps d'oci i de vacances. Malgrat això, l'època victoriana és una època molt complexa i paradoxal. La Gran Bretanya va veure una gran expansió de riquesa, poder i cultura. A més, els victorians van inventar la idea moderna dels invents, és a dir, la noció que l'home pot donar solucions als problemes i pot crear sistemes per a la millora social i de l'entorn. Pel que fa a la religió es va experimentar grans dubtes religiosos. També, els victorians van crear nous sistemes ideològics com la democràcia, el feminisme, la unió dels treballadors, la responsabilitat social i el socialisme, el marxisme entre molts d'altres. Podem dir que l'època victoriana és gairebé sinònim de modernitat.

2.3. Catalunya del 1840 a 1929

Pel que fa a l'entorn històric i social de Catalunya cal allargar el període que estudiem perquè les traduccions, a Catalunya, es reben més enllà de *The Golden Age* britànica, per tant noucentisme i *Golden Age* no es corresponen en el temps. Durant el noucentisme és quan arriba gran part de les obres britàniques, fet que mostra l'afany de Catalunya per obrir-se a la cultura europea, a la qual havia estat relativament tancada fins al final de segle.

Així, doncs, tot i que el noucentisme es dóna per acabat el 1923 amb la crisi del grup i la dictadura del general Primo de Rivera, arribarem fins al final de la dècada dels anys vint quan s'inaugura l'Exposició Internacional de Barcelona que marca el canvi d'una època amb l'inici de la crisi dels anys trenta. Cal afegir que les generacions següents d'escriptors, intel·lectuals i artistes encara creen sota la influència del noucentisme i continuen la lluita per construir una Catalunya civilitzada i moderna.

Catalunya, però, no és una unitat independent i cal definir-la dins el context de l'escena política, econòmica i cultural espanyola. Espanya, durant el canvi de segle, és una societat en transició entre els models agrícola i industrial, procés que arriba amb retard si el comparem amb altres països europeus. Hi ha, però, una dualitat molt diferenciada dins Espanya: en general, una gran part de Catalunya i el País Basc, on hi ha més desenvolupament, modernitat i industrialització, i gran part del centre, que és encara agrari i tradicional.

La vida política del segle XIX és agitada, amb moltes revolucions, aixecaments, insurreccions, bullangues i avalots, canvis de govern i de sistemes polítics i de valors. La monarquia es veu impotent davant d'un país en plena transformació que anirà marcint-se amb crisis polítiques i conflictes socials.

A Catalunya trobem un desgast patent a causa d'una política centralista que potencia un règim lliurecanvista i desbarata els intents de Catalunya de participar en el govern

central mitjançant la repressió dels moviments obrers i republicans. Tot això condueix a un revifament del catalanisme que, entre d'altres manifestacions, porta a presentar un memorial de greuges (1885) al rei Alfons XII que tracta el rebuig al conveni comercial amb la Gran Bretanya i a la unificació del Codi Civil.

Al final de segle es comencen a accelerar els canvis i els ciutadans catalans es comencen a implicar en la vida política i social. Es creen associacions i entitats, i, sobretot, el moviment obrer i el catalanisme reben un nou impuls. Així, doncs, arribem al canvi de segle, amb una Catalunya que lluita cap a la modernitat, s'obre cap als nous corrents ideològics i s'allunya cada vegada més d'una Espanya centralista i amb poques ganes de renovar-se.

A través del catalanisme, la burgesia s'acosta políticament a les classes populars per així poder fer més força a Madrid. La Unió regionalista, creada el 1899 i provinent del sector burgès, i el Centre Nacional Català (1899) van unir esforços i van preparar una candidatura a les eleccions del maig de 1901 que va sortir victoriosa. D'aquesta unió va sorgir la Lliga Regionalista, partit polític conservador i completament català, de tendència monàrquica, que pretenia aconseguir l'autonomia catalana dins l'estat espanyol. Té com a portaveu el diari *La Veu de Catalunya* que serveix per presentar el seu programa, amb polítics i intel·lectuals com Enric Prat de la Riba, Joan Maragall, Eugeni d'Ors i Jaume Bofill i Matas. Malgrat tots els esforços de modernitzar Catalunya i reformar les institucions, la Lliga no aconsegueix els seus objectius.

A Madrid, mentrestant, s'anava originant un sentiment de recel contra el catalanisme que qualificaven de separatisme. En canvi, a Barcelona, el malestar social i polític va portar a una insurrecció popular que va posar de relleu diversos protagonistes: els militars, l'església i la societat popular catalana. Va ser una setmana de juliol de 1909 que va acabar amb morts, ferits, esglésies i convents cremats, empresonats, desterrats i la execució d'una repressió feroç. El detonant principal d'aquesta setmana, la Setmana Tràgica, va ser la nova mobilització dels reservistes per a la guerra del Marroc que fou considerada injusta ja que acabava repercutint les classes populars que no podien pagar-ne l'exempció per mitjà de diners.

2.3.1. La Catalunya de la Mancomunitat

A Catalunya, malgrat que amb la Setmana Tràgica hi ha un retrocés polític, es torna a parlar de potenciar el procés descentralitzador amb la unió de les quatre diputacions catalanes. El 1913 Madrid aprova una llei de règim local que permet la creació de la Mancomunitat de Catalunya el 1914 amb Enric Prat de la Riba com a primer president. La Mancomunitat tenia l'objectiu de modernitzar Catalunya amb infraestructures com la millora i ampliació de la xarxa de carreteres, la creació d'una xarxa de telefonia, d'escoles públiques i biblioteques populars, etc. Tot i que va tenir una curta durada (fins al 1924) i una notable escassetat de recursos, la Mancomunitat va aconseguir millorar els serveis, crear-ne de nous i potenciar l'element cultural amb la recuperació i normalització de la llengua catalana.

Val a dir, però, que aquest moviment nacionalista i progressista de les noves joventuts es va veure tallat pel pronunciament militar del general Primo de Rivera efectuat el 13 de setembre de 1923. Així, doncs, s'acaba la Restauració i amb aquesta la feblesa d'un govern desprestigiats, i comença la dictadura que defensa la uniformitat, la pàtria espanyola i la religió. L'anticatalanisme de la nova etapa comença a canviar les institucions de mans i a tancar entitats i centres educatius. El 1925 se suprimeix la Mancomunitat i es retorna a la divisió en diputacions.

La dictadura persegueix qualsevol signe de catalanitat, i es prohibeix qualsevol manifestació cultural i lingüística, ja sigui clausurant centres d'ensenyament o aplicant la censura a la premsa. Així, doncs, amb els militars al poder i a dins de l'administració s'acaba tot intent catalanista però no el sentiment nacionalista català que en surt beneficiat i enfortit. Catalunya, obligada a deixar la política de banda, ara se centra en la cultura i la llengua i es publiquen més llibres, s'edita més premsa i es fa més teatre en català.

Catalunya continua creixent durant els anys de la dictadura; només cal esmentar l'Exposició Internacional del 1929 que aporta grans canvis urbanístics, arquitectònics i industrials a la ciutat de Barcelona. La dictadura, mentrestant, s'anava desgastant a

causa de les divergències internes i la falta de concert amb el rei que va forçar la dimissió de Primo de Rivera el 1930.

2.3.2. Societat i cultura

Les transformacions polítiques i socials catalanes del segle XIX com la caiguda de l'antic règim, les noves classes socials, el creixement industrial i econòmic, el trànsit cap a una societat capitalista, més moderna i plena de revolucions i canvis polítics, repercuteixen fortament en la cultura i societat catalanes.

En primer lloc, la societat de la segona meitat del segle XIX s'obre als nous corrents culturals europeus que afavoreixen l'exaltació del passat gloriós medieval i el redescobriment del sentit d'identitat nacional. Així, doncs, amb la influència romàntica de la cerca de les pròpies arrels sorgeix el moviment de la Renaixença, que pretén recuperar la llengua, la cultura i la història catalanes. Amb la restauració dels Jocs Florals el 1859 tenim la preocupació per recuperar el català com a llengua culta.

La Renaixença, doncs, segueix la línia dels clàssics medievals i s'inicia en la poesia culta; cal afegir, però, que cap als anys setanta sorgeixen escriptors que defensen el català "que ara es parla". Així, doncs, tenim dos models de literatura; el model culte definit per la poesia jocfloral i, el popular, definit pel teatre satíric de Frederic Soler i pel teatre romàntic d'Àngel Guimerà. Ambdós extrems, però, es veuen afectats per una manca de regulació ortogràfica i una llengua molt constrenyida pel castellà.

L'Església catalana també és part fonamental durant aquest període ja que no vol deixar de participar en l'escena política i cultural burgesa. Els bisbes Josep Morgades i Josep Torras i Bages, mossèn Cinto Verdaguier i Jaume Balmes entre d'altres juntament amb la publicació *La Veu de Montserrat* des del 1878 deixaran sentir la seva veu entremig de les noves idees laiques que provenen d'Europa. El naturalisme, el determinisme i l'evolucionisme de Charles Darwin ajudarà a impulsar la ciència i els estudis mèdics catalans.

La novel·la, però, encara no ha reeixit i, a canvi, el quadre de costums va evolucionant cap a una prosa més elaborada i, no és fins al final del segle XIX, quan

nous corrents de pensament que arriben des dels països del nord comencen a triomfar, que acabarà prosperant la novel·la realista i positivista de Narcís Oller i Josep Pin i Soler.

La lectura es comença a difondre i, amb les lleis d'impresma del 1879 i 1883, hi ha més llibertat de premsa que dóna empena a noves revistes i periòdics populars i burgesos com *La Vanguardia*, entre d'altres.

Cap als anys noranta, però, la Renaixença com a model literari es comença a esgotar i les noves generacions critiquen l'endarreriment de Catalunya i busquen noves idees a Europa. Mitjançant la revista *L'Avenç* i el diari *La Vanguardia* es fan públiques les primeres manifestacions de modernitat rebel·lant-se contra un passat carrincló i resagat. Les crítiques de Josep Yxart, Joan Sardà o Santiago Rusiñol parlen d'una cultura oberta i cosmopolita.

Alguns autors defineixen el modernisme com un fenomen de transició cap al noucentisme però la veritat és que el modernisme aporta a Catalunya moltes idees i diversitat, fins i tot contradiccions ja que en aquesta època conviuran estètiques vitalistes, decadentistes, impressionistes, simbolistes, naturalistes i un llarg etcètera que dotarà al moviment d'un seguit d'autors i intel·lectuals d'una gran riquesa artística. Cal dir que aquests artistes sorgeixen de la burgesia i s'enfronten a la seva pròpia classe i la titllen de provinciana i acomodada.

Pel que fa a l'art, el modernisme es defineix de manera espectacular amb l'arquitectura i amb autors de la talla d'Antoni Gaudí i obres com la Pedrera, la Sagrada Família i el Palau Güell, i Lluís Domènech i Montaner amb l'Hospital de Sant Pau i el Palau de la Música. La pintura i les arts plàstiques també són part fonamental que defineix el moviment en què predomina la corba per sobre la recta, els motius vegetals, florals i exotismes, el detallisme dels cartells, els ex-libris i portades de llibres. Ramon Cases i Santiago Rusiñol en destaquen com a màxims exponents.

Pel que fa a la literatura tenim la poesia culta de Joan Maragall, i la poesia més artificiosos com el primer Josep Carner i Miquel Costa i Llobera. La novel·la va cercant el seu camí d'entrada a la normalitat i comença a emergir amb un nou llenguatge que barreja estils i que reflecteix nous conflictes ideològics: les tensions entre l'intel·lectual

i la societat moderna. Cal destacar Raimon Caselles amb *Els sots feréstecs* i Víctor Català amb *Solitud* com a representants simbolistes; i Prudenci Bertrana amb *Josafat* i Miquel de Palol amb *Camí de llum* que creen obres d'estil més decadentista. Hem de parlar també que la novel·la modernista supera la novel·la realista en tant que novel·la rural pel fet que ara la natura és vista com a ens negatiu i revelador de les forces primàries i passions bàsiques.

Com ja hem dit la novel·la entra en una fase expansiva, potenciada amb la creació d'editorials (la majoria sorgides de publicacions periòdiques) com la Biblioteca "Joventut", la Biblioteca Popular de "L'Avenç" i la Biblioteca de "El Poble Català". A més, hi ha la presentació de premis literaris exclusivament de novel·la i un augment de la demanda de productes novel·lítics.

El teatre, també molt influït pel naturalisme i simbolisme viu un moment d'èxit amb autors com Joan Puig i Ferrer, Adrià Gual i Santiago Rusiñol.

Cal destacar que durant aquesta època es formen moltes agrupacions i entitats entorn d'activitats artístiques i intel·lectuals com és l'Orfeó Català que defensa la música catalana popularitzant obres com "Els segadors", "El cant de la Senyera", "L'emigrant" i "La santa espina".

2.3.3. Literatura i noucentisme

El tomb de segle entra de ple en una època de grans canvis socials i culturals, amb molts conflictes, vagues i persecucions polítiques. A Catalunya es viuen uns temps políticament inestables mancats de poder propi que farà que el món intel·lectual comenci a projectar-se sobre un país que cal construir de nou per mitjà de la cultura.

El 1906, Eugeni d'Ors defineix un nou moviment, a través de les pàgines de *La Veu de Catalunya*, que vol edificar una cultura nacional que es correspongui amb el nou segle, el nou-cents, i tirar endavant una política cultural nacional.

Aquest moviment, el noucentisme, s'esdevé en el moment en què la Lliga Regionalista dirigeix la vida política i cultural de Catalunya a través de la Mancomunitat i amb homes de la talla d'Enric Prat de la Riba. Junts, els noucentistes i els polítics de la Lliga, intentaran de normalitzar la literatura, la llengua i la política nacional catalana.

Es tracta de fer un país burgès, culte, normalitzat i clàssic, que incorpori línies estètiques del nord, que són més racionals i pragmàtiques, i que al mateix temps tingui en compte tot allò clàssic i mediterrani que pertany a la tradició. Eugeni d'Ors apunta les paraules definidores del moviment: noucentisme, imperialisme, arbitrarisme i classicisme, a les qual podríem afegir civilitat.

Cal dir que modernisme i noucentisme tenen molts punts en comú com poden ser l'afany de renovació i la normalització cultural, però els noucentistes rebutgen la idea de rebel·lió i les actituds decadentistes dels modernistes i porten a terme una campanya antimodernista. Els noucentistes es refermen en l'obra ben feta ja que aquesta podrà transformar la societat.

Mentre més propugnem per a l'emancipació del treball, més cal que romanguem fidels a l'ideal de l'Obra Ben Feta. –Sense aquella, gemega la Justícia. Però sense aquest sucumbiria la Civilització. Eugeni D'Ors (1982: 317).

El noucentisme fou fonamentalment un moviment poètic, el principal representant del qual és Josep Carner que obre el camí amb *Primer llibre de sonets* (1905) i *Els Fruits Saborosos* (1906). Altres noucentistes destacats són Jaume Bofill i Mates (Guerau de Liost) i Josep Maria López-Picó que inspiren i obren les portes als grans poetes més tardans com Marià Manent i Carles Riba.

La poesia noucentista es caracteritza per una artificiositat i estilització que tendeix a la síntesi. És a dir, es busca, o més aviat, s'exigeix, la perfecció formal i la plasmació d'una realitat ideal, arbitrària.

El segon gènere important dins una jerarquització molt marcada és l'assaig, en forma de glosa o article periodístic que es publiquen dins revistes com *D'Ací i d'Allà* i *La Revista*.

De novel·la i teatre noucentistes gairebé no n'hi ha, però sí que hi ha un gran debat sobre la novel·la. Alan Yates a *Una generació sense novel·la?* creu que hi ha hagut confusió i que la històrica coneguda de la novel·la catalana "enclou una sèrie d'omissions fonamentals i de tòpics persistents". (Yates, 1975: 5).

A més, Yates considera que:

el noucentisme injecta profundament l'«antinovel·la» dins una mentalitat estètica i un sistema que pretenen negar la influència del segle XIX. La funció central dels esforços lingüístics en la literatura noucentista, la seva comesa d'elaborar un llenguatge literari i «civilitzat», reforça una aversió pregona contra la novel·la no solament com a activitat sinó també com a institució. (Yates, 1975: 15).

Destaquem *La ben plantada* d'Eugeni d'Ors com a antinovel·la. Tot i que les novel·les foren marginades⁶, gràcies a la tasca educativa de la Mancomunitat va créixer el públic lector que demanava textos en prosa. El noucentisme, doncs, intenta suplir la manca de producció novel·lística amb l'edició de contes i narracions curtes de caràcter costumista, psicològic o moralitzant, emmarcades, això sí, en un fons líric. Autors tan populars i prolífics com Josep Maria Folch i Torres despunten amb la novel·la curta, ja sigui romàntica, rosa, patriota o infantil.

Entre 1917 i 1925 s'aguditzava la polèmica entorn de l'existència d'una novel·la catalana i es comença a acusar el noucentisme d'aquest bandejament. El 1925 Josep Maria de Segarra publica "La por a la novel·la" en què reclama l'aparició de novel·les, i Carles Riba presenta la conferència "Una generació sense novel·la" on disculpa el noucentisme perquè no vol arribar a una publicació indiscriminada i sense qualitat. Malgrat tot, es va consolidant la novel·la al mateix temps que es va difuminant el noucentisme. És ara quan apareixen col·leccions específiques de novel·les amb "A tot Vent" o la "Biblioteca Univers", es creen premis de novel·la i s'incorpora un nou públic lector, el femení. Tot plegat fan que es converteixi en el gènere de moda.

No ens hem d'oblidar que els noucentistes junt amb la classe política crearan unes infraestructures per dur a terme totes les idees del moviment. El 1907 es funda l'Institut d'Estudis Catalans, i el 1911 la Secció Filològica a partir de la qual s'inicia la normativització de la llengua. El 1913 es publiquen les *Normes Ortogràfiques* de Pompeu Fabra, el 1918 la *Gramàtica* oficial i el 1932 el *Diccionari General de la llengua catalana*.

⁶ Els motius perquè la novel·la fou marginada són, en primer lloc, el fet que la llengua literària encara estava en procés d'elaboració i la poesia i la traducció eren els gèneres més idonis per a l'experimentació, i, en segon lloc, perquè s'equiparava al realisme com a oposició al civilisme i idealisme que defensava el noucentisme.

Per impulsar la lectura i l'alfabetització es crearà una xarxa de biblioteques populars, la creació d'escoles, estudis tècnics i també s'obriran museus.

La Mancomunitat va apostar per l'ensenyament i la culturització de les masses però la manca de recursos estatals va fer recórrer al mecenatge privat. Calien editorials, llibreries, distribuïdores i una literatura atractiva com la novel·la i el teatre. També calia introduir la llengua catalana a l'àmbit de la ciència i a l'administració.

Així, doncs, el món editorial va créixer com mai i es va començar a publicar en català en editorials com Gustau Gili, Muntanyola o Salvat. Després van aparèixer la Societat Catalana d'Edicions, l'Editorial Catalana, la Llibreria Catalònia o l'Editorial Barcino. A partir d'aquestes es difonen autors catalans i s'impulsa la traducció d'autors europeus.

Com ja em dit, cap a final dels anys vint el noucentisme es desgasta i es comencen a notar influències avantguardistes que volen desafiar una societat ara acomodada. El 1928 es publica el *Manifest Groc* de Salvador Dalí, Sebastià Guasch i Lluís Montanyà amb el qual critiquen la por a la innovació i enalteixen l'internacionalisme enfront del nacionalisme tan protegit fins aleshores.

Hem de dir que tot i que el noucentisme es doni per acabat el 1923, amb el cop d'estat de Primo de Rivera, alguns autors allarguen la seva influència fins gairebé als nostres dies.

3. Literatura infantil a la Gran Bretanya (1840-1914)

The history of children's literature in Britain (as elsewhere) can be described as a series of pendulum-swings between two poles, Reason and Imagination, or, to use the terms favoured by the 18th century and early 19th century children's publishers, 'Instruction' and 'Amusement'. (Carpenter and Pritchard, 1995: 221).

Acadèmicament, l'inici de la literatura infantil britànica se situa al 1744 quan el llibreter John Newbery publica l'obra *A Little Pretty Pocket Book*. De fet, trobem altres exemples d'obres infantils abans d'aquesta data, ja que l'alfabetització estava prou estesa com perquè algunes capes socials poguessin tenir accés a la literatura escrita. Al segle XVII, amb el creixement del protestantisme, que inculcava el fet que tots els creients havien de llegir la Bíblia, sorgeixen els abecedaris i els *hornbooks* (dirigits als més menuts), i altres impressions religioses.

Al segle XVIII, els escriptors continuen aquesta línia amb els tractats morals amb què mostren infants que troben en la mort l'única salvació de l'infern i en el sacrifici final per retornar pares i familiars esgarriats cap al camí de la religió. Aquestes publicacions perseveren gràcies a la creació de les escoles dominicals (*Sunday Schools*) i a les reformes educatives que pretenien educar els nens i nenes de les classes treballadores. Hem d'afegir que els tractats religiosos copien els títols i l'estil sensacionalistes de les publicacions populars per fer front a la gran popularitat dels *chapbooks* que segons els autors més adoctrinadors tenien un efecte pernicios per als infants.

Els *chapbooks*, ja apareguts el segle XVI i oferts per passavolants o *walking stationers*, contenien versions d'històries del passat llunyà amb elements meravellosos i amorosos i, també, balades i altres històries més pujades de to. Aquests venedors ambulants, a més, portaven una petita oferta de contes populars com 'Jack and the Giant Killer' o 'Tom Thumb' il·lustrats amb talles de fusta rudimentàries. Tot aquest material no estava estrictament dirigit als infants, tot i que eren àvidament llegits pels més joves. Al començament del segle XIX, però, ja existien *chapbooks* dirigits als més menuts que podien contenir *nursery rhymes* amb narracions de personatges de l'estil de Mother Hubbard, i també col·leccions d'endevinalles (*riddles*).

A mesura que avancem en el segle XIX, apareixen els *Penny Dreadful* que hereten la posició dels *chapbooks* i que, malgrat ser de mala qualitat i de redacció pobra, ocupen un lloc rellevant en la literatura britànica pel que fa a les importants vendes que assoleixen. Els *penny dreadful*, a més dels *chapbooks*, també bevien de les fonts de les novel·les gòtiques i de qualsevol història plagiada que aportés vendes com les de Charles Dickens. Tot i això, també hi van haver històries de creació pròpia com el famós *Sweeney Todd, the Demon Barber of Fleet Street* i altres narracions sensacionalistes sobre la vida als barris baixos on el vici, els malvats i la depravació omplien pàgines per a lectors de totes les edats. Aviat, però, també va sorgir-ne una oposició amb la revista *Boy's Own Magazine*, creada per la *Religious Tract Society* el 1879, per a proporcionar una lectura sana als joves.

Deixem de banda la literatura popular i sensacionalista i tornem al final del segle XVII, quan les idees sobre el món infantil i la seva literatura comencen a posar-se en qüestió. El filòsof i pedagog John Locke creu que la instrucció dels infants es millora si es combina amb l'entreteniment, i que aquests aprenen més bé si es diverteixen. Malgrat això, Locke no accepta els contes de fades com a diversió sinó que prefereix faules amb il·lustracions (Carpenter and Prichard, 1995: 323). Més endavant, un altre gran pedagog, el filòsof Jean-Jacques Rousseau, presenta una nova perspectiva sobre la infantesa, i afirma que en l'educació infantil hi ha unes etapes en què es forma el caràcter i on cal cultivar les tendències naturals de la vida deixant de banda els llibres. Per ell la societat i la cultura corrompen la bondat innata. Afortunadament per a la literatura infantil, aquest segle també veu la introducció dels contes de fades de Perrault i les *Arabian Nights*⁷ a més de la creació d'històries, des de la mateixa Gran Bretanya, com *Robinson Crusoe* (1719) i *Gulliver's Travels* (1726). Aquestes obres malgrat no ser destinades especialment a la infantesa o joventut, són llegides per la majoria de fills de les classes benestants. Així, doncs, hem arribat en una època en què es comença a produir literatura i que, per a certes capes de la societat, hi ha prou riquesa i benestar per poder-ne comprar, a més de alfabetisme com per poder-ne llegir. L'esmentat llibreter Newbery aprofita aquest moment per produir literatura infantil a gran escala i, a més, pot tenir escriptors a sou per sostenir aquest negoci. Com a deixeble de Locke, la seva producció es basa en obres lleugeres i

⁷ Tot i que les *Arabian Nights* van ser originalment concebudes per a adults, a la Gran Bretanya, Elizabeth Newbury va publicar una primera selecció d'aquests contes dirigida íntegrament al públic infantil amb el títol de *The Oriental Moralist or the Beauties of the Arabian Nights Entertainments* (c 1791).

entretengudes, tot i que la base educativa hi és completament present. Aquesta barreja va ocasionar-li un èxit tan notable que els seus llibres van començar a ser imitats i piratejats arreu, fins i tot a l'altra banda de l'Atlàntic.

Hem d'afegir que aquesta línia la van continuar un grup d'escriptores, això sí, reforçant la part moral per considerar que les obres publicades eren massa lleugeres d'esperit. Entre les més conegudes i influents socialment tenim Sarah Fielding amb *The Governess* (1749), Anna Laetitia Barbauld amb *Lessons for Children* (1778), Maria Edgeworth amb la reconeguda història moral "The Purple Jar" (1796) i Mary Ann Kilner amb *Adventures of a Pincushion* (1780). La gran majoria d'aquestes obres tenen en comú el tema domèstic i rural, amb protagonistes com animals i objectes inanimats, però destaquem que gairebé no fan cap concessió a la fantasia. El sentiment de didacticisme s'enforteix amb Sarah Trimmer que es va imposar el rol de crítica i censoradora dels contes infantils seguint estrictes estàndards morals. Hannah More va crear el gènere anomenat *Cheap Repository Tracts*, és a dir, una sèrie de pamflets com a material de lectura per als joves de les classes humils. El punt més àlgid d'aquesta moralitat religiosa es dona amb Mrs. Sherwood⁸ que amb l'obra *The Fairchild Family* (1818) descriu l'infern que espera al pecador impenitent.

A partir d'aquí, aquesta ferocitat adoctrinadora va disminuint. Mrs. Ewing i Mrs. Molesworth ja comencen a escriure el que s'anomena *Temperances Stories*. Es tracta de fer servir la fantasia com a mitjà per a una instrucció moral més subtil. Tenim, per exemple, *Mrs Overthway's Remembrances* (1869) de la primera i *Carrots* (1876), *The Cuckoo Clock* (1877) i *The Tapestry Room* (1879) de la segona.

Hem de dir que aquest període de dones moralistes té un contrapunt amb Catherine Sinclair i *Holiday House* (1839). Tot i que aquesta obra encara conté un cert element moral, no deixa de ser sorprenent el canvi de visió dels nens i nenes que Sinclair presenta com a "noisy, frolicsome, mischievous" (Carpenter and Pritchard, 1995: 256) sense cap mena de condemna apocalíptica.

Així, doncs, paral·lelament a les obres moralistes es van



Il·lustració 2. *Holiday House*, Catherine Sinclair, 1939.

⁸ Mantenim el tractament de Mrs. per ser habitual a l'època. Els noms complets de les autores són els següents Mary Martha Sherwood, Juliana Horatia Ewing i Mary Louisa Molesworth.

gestant alternatives i, ja abans de *Holiday House*, també els joves podien gaudir de les traduccions dels contes dels germans Grimm (1823) i, més tard, dels d'Andersen (1848). Amb aquesta finestra oberta, tenim l'empenta que els britànics necessiten per començar a recollir el folklore infantil, les cançons i les llegendes pròpies tal com es fa en els llibres de 'Felix Summerly' de la *Home Treasury*. Però no és fins que els escriptors John Ruskin amb *The King of the Golden River* (1851) i William Makepeace Thackeray amb *The Rose and the Ring* (1855) que les històries de fades originals britàniques comencen a tenir veritable entitat. No podem deixar d'esmentar Charles Dickens com a aferrissat defensor dels contes de fades i que va escriure els *Christmas Books*, el més conegut dels quals és *A Christmas Carol* (1843).

3.1. La dècada dels quaranta: l'embranchida

La dècada dels quaranta del segle XIX és el període d'embranchida de la literatura infantil que deixa de banda l'estricta moralitat i veu l'aparició de revistes que serialitzen novel·les d'aventures per a nois com, per exemple, les obres de Captain Marryat, *Masterman Ready* (1841), R.M. Ballantyne, *The Coral Island* (1851) i, més tard, G.A. Henty que continua aquesta línia amb *Out on the Pampas* (1871).

Dennis Butts argumenta que els quaranta són uns anys extremadament importants en tots els àmbits (polític, econòmic, cultural i social), ja que possibiliten els canvis que faran florir la literatura de l'època daurada dels seixanta. Aquesta puixant societat de la meitat del segle XIX es mou en una ideologia que combina la "puritan morality and economic ambition" (Butts, 1997: 154) que es reflecteix en els textos infantils i juvenils en seguir una vessant més comercial.⁹ Ara bé, aquesta societat més secularitzada i més utilitària té detractors que faran deixar enrere aquest corrent. Butts ho exemplifica amb Catherine Sinclair i *Holiday House*.

The emerging children's literature, with its growing tolerance of children's playful behaviour, its recognition of the importance of feelings as opposed to reliance upon reason and repression, and its relaxation of didacticism because

⁹ Els llibres de *Peter Parley* i les revistes juvenils són exemples de la comercialització (Hemmings, 2007).

it was less certain of dogmas, all reflect what was happening in the world beyond children's books. (Butts, 1997: 160)

Un cop entrem en la dècada dels cinquanta continuen els llibres per a nois, ara, però, amb les 'School Stories' de Thomas Hughes, *Tom Brown Schooldays* (1857) i de F.W. Farrar, *Eric or Little by Little* (1851). Més endavant, sorgeix l'equivalent per a noies amb Charlotte Yonge amb *Langley School* (1850). Arribem a la dècada dels seixanta que és quan hi ha la gran explosió en el món de la literatura infantil i, segons alguns crítics, l'inici de la *Golden Age*. Ara, però, cal que ens aturem a analitzar què implica una etiqueta com aquesta.

3.2. Inici de l'època daurada de la literatura infantil

Com ja hem dit, per a alguns autors la segona meitat del segle XIX marca l'inici de l'època daurada de la literatura infantil britànica en què es dona l'alliberament de la imaginació i l'acceptació i l'assimilació de les històries de fades modernes.

Segons Robert Hemmings (2007), el crític que primer utilitza el terme "Golden Age" és Roger Lancelyn Green en un article de 1962 i que titula precisament "The Golden Age of Children's Books". Tot i que Green no defineix el terme sembla que l'assimila de l'obra de Kenneth Grahame *The Golden Age* (1895) sobre la qual diu que "[it] presented childhood as a thing in itself: a good thing, a joyous thing – a new world to be explored, a new species to be observed and described." (dins Hunt 1990: 44). Green inicia aquest canvi en la infantesa amb *Holiday House* i l'acaba amb Edith Nesbit.

Hi ha un gran consens a afirmar que els tres grans autors d'aquesta època són George McDonald, Lewis Carroll i Charles Kingsley. Segons Carpenter (1985) els escriptors de *The Golden Age* tenen molts elements en comú i defineixen aquesta època daurada com "the search for a mysterious, elusive Good Place" (Carpenter, 1985: 13), que ell atribueix als dubtes religiosos i a un cert desajustament d'aquests autors en la societat. "[...] for, almost without exception, the authors of the

outstanding English children's books that appeared between 1860 and 1930 rejected, or had doubts about, conventional religious thinking" (Carpenter, 1985: 13).

El 1862, Charles Kingsley publica *The Water-babies*; el mateix any Charles Lutwidge Dodgson (Lewis Carroll) gesta la història que es convertirà en *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), i, el 1868, George McDonald comença a publicar *At the Back of the North Wind* serialitzat.

Carpenter afirma que aquests autors i els que vénen després busquen, mitjançant les seves obres, una solució als seus dubtes religiosos, un món que els alliberi de l'ansietat de les desavinences amb les doctrines de la seva Església. Aquest món és un lloc idíl·lic mancat de les preocupacions quotidianes, en resum, una Arcàdia com la que van viure durant la infància: "Their search for an Arcadia, a Good Place, a Secret Garden, was to a very large extent an attempt to find something to replace it [conventional Christianity]." (Carpenter, 1985: 13).

Lissa Paul critica Carpenter i afirma que aquest no entén l'època i que només parla de "misfits stuck into adolescent never-land" (dins Hunt, 1990: 158).

En canvi, Hunt (1994) no veu *The Golden Age* com un lloc de fugida a la infantesa passada, sinó que per a ell és un període en què floreixen els llibres per a infants i joves que utilitzen més la imaginació que no pas la història moral: "The Golden Age can be seen as the period when a genuine change of tone was achieved by Edith Nesbit, when there was truly a transatlantic novelist (F.H. Burnett), and when irony came into books for small children with Beatrix Potter." (Hunt, 1994: 33-34).

Per a Hunt la *Golden Age* significa que: "[...] the books of this period are for a recognizable childhood, and begin to use a tone that is increasingly "single address"; the books become more complex, and any didactic intent is a poor second to entertainment. Children's literature was growing away from adults." (Hunt, 1994: 59).

Hunt va més enllà i afirma que l'època daurada de la literatura també és l'època de les escriptores ja que són 'confident in the familiar role of talking intimately to children' (Hunt, 1994: 73).

No podem deixar de banda altres veus crítiques d'aquests punts de vista. Lissa Paul visualitza la "Golden Age as an entrapment. It's a man's world and not a women's or children's world or quest." (dins Hunt, 1990: 150).

Hemmings ens introdueix el concepte de nostàlgia que alguns autors d'aquesta època fan servir per tapar "aspects of childhood distasteful to adult sensibilities" (Hemmings, 2007: 54). L'escriptor fa una regressió a la infantesa, fet que el món industrial i modern propicia; ara bé, aquesta infantesa no és real sinó que és manipulada i transformada en una "sanitized, ordered and idyllic childhood" (Ibid.: 71).

Potser més proper a Paul, Hemmings parla d'absències en aquests textos. En parlar d'una infantesa pura i innocent, la sexualitat desapareix i la presència femenina es desdibuixa. Ara bé, la repressió de la sexualitat i el desig en aquests textos reapareix en els actes de menjar i en les descripcions de les olors i dels gustos.

Inviting tastes and smells, as well as repugnant ones, and the rituals surrounding food and consumption are significant tropes in many children's texts that represent weak points, fissures in the surface of the Edenic construct of childhood through which traumas and anxieties of the fallen adult world shaped by the ideology of empire are threatening to rush in. (Hemmings, 2007: 59).

En resum, des d'aquesta perspectiva, es tracta d'obres bàsicament masculines que volen retornar a un passat tradicional i conservador. La figura masculina adulta és "the imperialist" que "subjuga" l'altre i imposa els seus valors.

Si tenim en compte aquestes opinions, hem de dir que situem l'inici de la *Golden Age* el 1840 quan es nota una certa distensió: "The romantic movement, the rise in esteem of imagination after its long repression by reason, the replacement to some degree of classical influences by German and Nordic ones, and the atmosphere in which classical architecture gave way to Gothic." (Townsend, 1990: 35)

Després d'aquest incís, podem matisar que, a la dècada dels seixanta, la literatura infantil britànica fa la gran florida i presenciem el desplegament de la fantasia i llibertat de pensament.

Els primers intents, com ja hem dit, els trobem amb *The King of the Golden River* (1851) i amb *The Rose and the Ring* (1855), però hem d'incloure una obra que les precedeix en una dècada i que és considerada com la primera història completa de fantasia infantil, *The Hope of the Katzekopfs* (1844) d'F.E. Paget.

En aquesta època sembla que la prosperitat econòmica i industrial vagin de la mà amb la literatura infantil perquè també trobem un gran desenvolupament en les revistes destinades als infants.

Per acabar d'entendre aquesta evolució de la literatura infantil hem de parlar de les

obres que la marquen per veure els elements que la fan possible. *The Water-babies: A Fairy Tale for a Land-Baby* de Charles Kingsley va sortir en format de revista a *Macmillan's Magazine* el 1862 i es va publicar en llibre l'any següent. L'autor barreja la fantasia amb la descripció dels infants treballadors. Així, doncs, tot i ser una obra fantàstica i plena d'imaginació encara hi trobem una forta presència



moral. Segons Darton, Kingsley "had not been able to keep away from the pulpit" (Darton, 1932: 253). A més de tractar en particular de la vida dels escura-xemeneies, l'educació, la higiene i la salut, Kingsley parla de la regeneració espiritual i de la naturalesa com a realitat divina que es troba darrere el món humà ignorant.

Il·lustració 3. *The Waterbabies*, Charles Kingsley; il·lustrador: Sir Josep Noel Paton, 1863.

Alice in Wonderland (1865) entra en una altra categoria en ser una obra inimitable i molt original, en el sentit que no pretén instruir ni donar cap moral. Carroll introdueix el concepte de narració literal en el sentit que no amaga cap moralitat i és que "there is not a back-riden thought, an ulterior motive, in the Alices from beginning to end" (Darton, 1982: 260). L'obra té el seu origen en una excursió que C.L. Dodgson va fer

amb les filles del degà de l'Oxford College. El 1862 va començar a narrar un conte per a entretenir-les, que més tard va posar per escrit. El 1864 va regalar un manuscrit a Alice, una de les germanes, titulat *Alice's Adventures under Ground* il·lustrat per ell mateix. La versió definitiva apareixeria el 1865 com a *Alice's Adventures in Wonderland* il·lustrat per John Tenniel. *Through the Looking Glass*, un altre llibre de la saga més elaborat i potser menys popular, va aparèixer el 1871.

Amb Alice, però, s'obre la porta al canvi, al relaxament de la pressió i la tensió que comportava fer patents les creences religioses i educatives en la literatura infantil:

It was the coming to the surface, powerfully and permanently the first unapologetic undocumented appearance in print, for readers who sorely needed it, of liberty of thought in children's books. Henceforth fear had gone, and with it shy disquiet. There was to be in hours of pleasure no more dread about the moral value, the ponderable, measured quality and extent, of the pleasure itself. (Darton, 1982: 260)

A *Alice in Wonderland* també hi trobem una gran ironia sobre la tibantor i el puritanisme victorians que pal·lesa l'època d'escepticisme del pensament i de les doctrines filosòfiques i religioses que Carroll comparteix amb altres escriptors. A causa de les noves filosofies com l'evolucionisme exposat a *The Origin of the Species* (1859) de Charles Darwin i la doctrina de Frederick Denison Maurice que, com a 'Christian Socialist' o 'Muscular Christian', té un caire més liberal i que no accepta la condemna eterna i que defensa els febles, es genera un dubte sobre alguns punts de vista de la



Il·lustració 4. *At the Back of the North Wind*, George MacDonald; il·lustrador: Arthur Hughes, 1871.

mentalitat religiosa que es fa patent en moltes obres, com per exemple en les de George MacDonald.

At the Back of the North Wind (1871) és una obra més mítica i potser més religiosa que les dues anteriors. George MacDonald hi crea una fantasia cristiana i la combina amb folklore original. A l'igual que Kingsley, també presenta el tema de la mort infantil de manera molt lírica i amb un cert contingut didàctic i moral. La mort no és vista com a punt i final, sinó com a procés de neteja redemptora i també com Kingsley, explora la idea que "souls

make bodies, and outward appearances indicate inward spiritual states.” (Carpenter, 1985: 73).

No podem deixar d'esmentar una autora que, si bé és més aviat romàntica o gòtica pel seu lligam amb el moviment pre-rafaelita, no va deixar de ser llegida pels més joves. Es tracta de Christina Georgina Rossetti (1830-1894) que, tot i estar vinculada a l'anglicanisme (va treballar per a la *Society for Promoting Christian Knowledge*), a la seva obra més coneguda, el poema 'Goblin Market' (1862), mostra una energia i una passió sorprenents per a una dona victoriana fervorosament religiosa i d'aparença austera. El poema és ple d'imatges que denoten erotisme entre símbols religiosos, com el de la temptació de menjar la fruita prohibida que apareix a la Bíblia i el sacrifici de Lizzie per la redempció de Laura que es pot comparar al sacrifici de Jesús per salvar la humanitat. Rossetti mostra una dualitat entre la passió terrenal i la constricció espiritual que es deu a la seva relació amb l'austeritat de l'*Oxford Movement* i amb la sensualitat de la pintura de la germandat pre-rafaelita. De fet, la religió sembla tenir més efecte en la seva vida i personalitat i, en canvi, el pre-rafaelisme sorgeix més en la seva poesia: "She crams them [poems] with jewels and flowers, with rich stuffs and tapestries, with beautiful things to see and touch and smell and taste" (Battiscombe, 1965: 17). També hem de destacar *Sing-Song. A Nursery Rhyme Book* (1872) que a l'igual que *Goblin Market and other poems* (1862), tot i ser poemes complexos, van ser consumits pel públic infantil.

La dècada dels setanta la inaugura la *Education Act* del 1870, que obre encara més les portes a un nombre més gran de nens i nenes al món de les lletres, malgrat que la misèria continuï estenent-se al mateix temps que la revolució industrial i social. Molts escriptors són conscients d'aquesta penúria social que comprèn la sanitat, l'educació, l'habitatge i que denuncien a les seves obres com a 'Condition of England Question'. Charles Dickens¹⁰, junt amb Charles Kingsley i John Ruskin, és un dels màxims exponents d'aquesta crítica social i que la fa patent en la seva obra novel·lada i en articles amb imatges tan poderoses com el treball dels nens a les '*blacking factories*' on ell mateix havia treballat. Hem de matisar que, tot i escriure poc per a nens i

¹⁰ Dividim el resum de literatura a la Gran Bretanya en dècades seguint Darton (1982) per agilitar el text, tot i que incloem obres i autors que són d'altres dècades perquè hi tenen més sentit o perquè mantenen la popularitat amb reedicions durant molt de temps com és el cas de Charles Dickens.

nenes, les obres de Dickens han estat molt populars entre els més joves i per això no podem deixar d'esmentar llibres com *Oliver Twist* (1839) i *David Copperfield* (1850) que s'han convertit en clàssics de la literatura i del cinema.

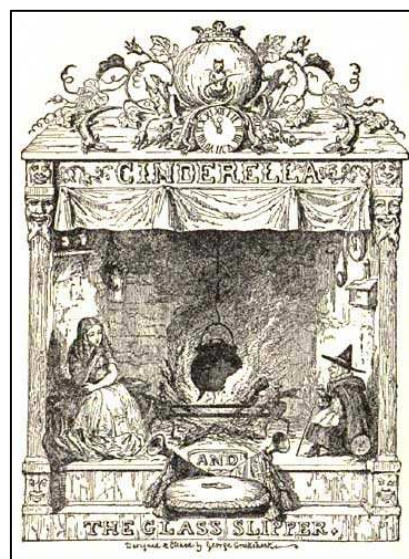
En aquest resum hem d'incloure, encara, el popular *Black Beauty* (1877) d'Anna Sewell que destaca en una època de poca producció d'aquest gènere d'històries d'animals i que es va convertir en el més venut d'aquest tipus.

Més endavant, però, trobem *Wood Magic* (1881) de Richard Jefferies i els *Jungle Books* (1894 i 1895) de Rudyard Kipling, *The Wind in the Willows* (1908) de Kenneth Grahame i les històries de *Peter Rabbit* (1901) de Beatrix Potter. Aquests autors, però, presenten un punt de vista diferent; fan servir els animals com a personatges i actors propers a la realitat humana d'una comèdia social.

3.3. El llibre il·lustrat modern

Abans hem de destacar la popularitat dels '*picture books*' que, tot i que ja fa dècades que existeixen, no és fins aleshores que il·lustradors tan rellevants com Arthur Hughes, George Cruikshank, John Tenniel, Walter Crane, Randolph Caldecott i Kate Greenaway arriben a ser tan coneguts com els mateixos escriptors. Aquests autors, però, són els artistes que van portar la il·lustració cap a un altre nivell i van crear d'aquesta manera el llibre il·lustrat modern. Arthur Hughes (1823-1915), associat amb els pre-rafaelites, va il·lustrar *Sing-Song* de Christina Rossetti i *At the Back of the North Wind* de George MacDonald.

George Cruikshank (1792-1878) va ser l'il·lustrador de la primera traducció anglesa dels contes de fades dels germans Grimm; també fou el primer il·lustrador de Dickens, però aviat va perdre el favor d'aquest per reescriure els contes de fades afegint-hi una moralitat sobre la degradació que aporta el consum d'alcohol i valorant l'esforç de l'abstinència.

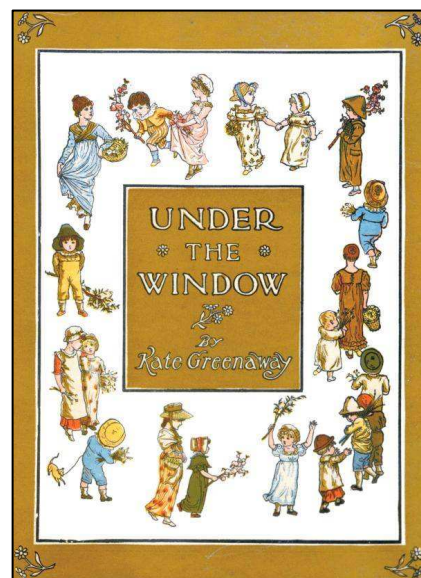


Il·lustració 5. *Cinderella*, George Cruikshank. 1854.

Walter Crane (1845-1915) va il·lustrar molts contes de fades com, per exemple, *The Frog Prince* (1877), que mostra certa influència de l'art japonès que també s'observa en la creació dels *toy-books*. Cal destacar la sèrie de llibres de cançons anomenada *The Baby's Opera* (1877).

Randolph Caldecott (1846-1886) és conegut pels llibres il·lustrats nadalencs, els *toy-books*. Cal destacar *The Babes in the Wood* (1878) i altres il·lustracions per Mrs. Ewing com *Jackanapes* (1879).

Kate Greenaway (1846-1901) il·lustradora i poeta va representar nens i nenes envoltats de flors i vestits a la moda de final de segle XVIII, però ensucrada amb la imaginació de l'autora. L'exemple d'aquestes figures infantils melancòliques i bucòliques més conegut el trobem a *Under the Window* (1879). També va il·lustrar postals de Nadal, almanacs i calendaris. Hem de dir, però que, amb el nou segle, els millors llibres il·lustrats són els de Beatrix Potter.



Il·lustració 6. *Under The Window*, Kate Greenaway, 1879.

3.4. Literatura i imperialisme

En aquesta època i fins a final de segle, en què trobem una certa depressió econòmica, emergeix un sentiment imperialista. Ara que la Gran Bretanya participa de manera més governamental que no pas privada com fins ara en el gran mercat colonial, es parla d'una missió civilitzadora basada en la seva pròpia superioritat nacional, moral i racial.

La literatura mostra de manera implícita aquest colonialisme en les aventures romàntiques de Rudyard Kipling, George Alfred Henty, Henry Rider Haggard o Robert Michael Ballantyne, però també ho fa en la ficció domèstica descrivint fortunes i possessions a les colònies que mantenen econòmicament a '*gentlemerl*' i a les seves famílies, com el cas de Mr Mills a *David Copperfield* (1850), que es trasllada a l'Índia.

Pel que fa a les històries d'aventures, o que potser també podríem classificar com a llibres per a nois, es diferencien dels llibres de nois de la dècada dels cinquanta en ser més moderns i aportar un element marcadament nou: l'ambigüitat moral. *Treasure*

Island (1881) de Robert Louis Stevenson és el màxim exponent d'aquesta frescor, tot i que en temàtica no aporta res de nou ja que és una història marina situada al segle XVIII:

There was also nearly everything which most boys even then were guarded against: plenty of blood, plenty of rum, and that grim song [...]. It was the very apotheosis of the 'penny dreadful' which the virtuous and healthy magazines had been founded to dethrone. (Darton, 1982: 295)

Tenim també les aventures situades a terres llunyanes com *King's Solomon's Mines* (1885) d'H.R. Haggard; les històries de detectius com les d'Arthur Conan Doyle que a *A Study in Scarlet* (1887) va començar a publicar les famoses històries de Sherlock Holmes.

No hem de deixar de banda la ciència-ficció que gràcies a les novetats del transport i a la facilitat de comunicació i, amb l'ajut de la traducció de l'obra de Jules Verne, va instaurar un interès en aquest gènere. *The Time Machine* (1895) d'H.G. Wells és un exemple de la revalorització de la ciència.

Abans de fer el tomb de segle, hem d'incloure una autora que té més de segle XIX que no pas de segle XX. L'angloamericana Francis H. Burnett és encara un últim reducte del victorianisme una mica florit i pompós. *Little Lord Fauntleroy* (1886) s'interessa per la moda del '*beautiful child*' i vesteix el protagonista amb vestits de vellut, colls de puntes i tirabuixons; *A Little Princess* (1905) també segueix l'estil victorià de l'anterior amb tocs d'imperialisme. *A Secret Garden* (1911) és potser el seu millor llibre, que es desmarca dels dos anteriors en el sentit que presenta una protagonista antagònica a aquest nen bonic protagonista d'aquells.

A la dècada dels noranta i al tomb de segle, entrant de ple en l'època eduardiana, trobem una sèrie d'autors que aporten valors ja menys victorians i més propers a la literatura moderna. Edith Nesbit introdueix l'humor familiar a les històries de la família Bastable. Destaquem *The Story of the Treasure Seekers* (1899), *The Would be Goods* (1901), *Five Children and It* (1902), *The Phoenix and the Carpet* (1903), *The Story of the Amulet* (1906) i *The Railway Children* (1906) on Nesbit crea una mena de fantasia còmica en la qual barreja aventura, màgia i família. Hem d'afegir que l'autora, tot i

presentar una certa moralitat en les seves obres, dona més independència als personatges i els deixa prendre decisions tal com afirma Elaine Ostry: "Morality is still taught; however, it is taught primarily through experience rather than through guides. The children are on their own in their decision-making." (Ostry, 2003: 47).

Rudyard Kipling, en la tradició de la faula, narra històries situades a l'Índia i que tracten d'animals: *The Jungle Book* (1894) i *The Second Jungle Book* (1895). Segons Darton aquests dos llibres són "genuinely a modern children's book, with no predecessors in their kind" (Darton, 1982: 306). Kipling fou considerat un dels millors escriptors de contes i un innovador en aquest gènere. El 1907 guanyà el premi Nobel de literatura tot i que ja havia començat a perdre popularitat a partir de la publicació del poema *The White Man's Burden* (1899), que havia causat molta controvèrsia pel seu imperialisme. Altres obres de l'autor igualment conegudes són *Just so Stories* (1902) i *Kim* (1900). Kipling, com a *sahib* durant la seva infància passada a l'Índia, té una visió de la colònia que ha estat batejada com a imperialista. George Orwell el defineix de la següent manera: "Kipling is a jingo imperialist, he is morally insensitive and aesthetically disgusting" (Orwell, 1962: 179). Malgrat això, també diu que "the nineteenth-century imperialist outlook" (Ibid.: 181) no és la perspectiva actual i Kipling sembla que no es va adonar de les "economic forces underlying imperial expansion". Ell veu l'imperialisme com una mena d'evangelització, i que "that men can only be highly civilized while other men, inevitably less civilized, are there to guard and feed them." (Ibid.: 183). També ho veu així Eduardo Alonso: "Para Kipling, los británicos traían civilización y leyes, y sin ellas reinaba el caos, la tiranía y el peligro de las invasiones extranjeras." (Alonso, 2001: 41).

Ara, bé, aquesta visió conservadora del colonialisme la podem desdibuixar si tenim en compte que l'obra de Kipling és gairebé l'única visió literària de l'Índia de final de segle XIX, i que ha continuat essent llegida i editada fins als nostres dies.

Una altra autora, avui dia desconeguda i també titllada de racista, és Helen Bannerman que, amb *The History of the Little Black Sambo* (1899) reflecteix aquesta supremacia de l'home blanc respecte als nadius de les colònies encara que sigui de manera paternalista. Hem de dir que Helen Bannerman va créixer en el si d'una família conservadora i religiosa, que vivia a l'Índia i coneixia prou el lloc i la gent del

país com per decidir de situar la història en un lloc inconcret i amb uns personatges amb fesomia poc pròpia de l'Índia. Això sí, amb tigres i *ghi* de l'Índia. De fet, va seguir aquest esquema perquè va concebre el llibre per a les seves filles i no per a publicar-lo.

She wanted to set her story somewhere far away and exotic; she chose an imaginary jungle-land and peopled it with what were to her daughters a far-away kind of people. To have made the setting India would have been too humdrum and familiar for them. (Hay, a Martin, 1998: 155).

Va ser a partir de la dècada dels quaranta del segle XX que el llibre es va començar a analitzar com a racista, més per les il·lustracions i el títol que no pas pel text. Les il·lustracions dels personatges són ofensives per David Pilgrim: "the Little Black Sambo character is very dark, has a broad nose, and the stereotypical exaggerated red lips and rolling eyes found in Black caricatures" (Pilgrim, 2000). En canvi, en el text, no apareixen els estereotips típics associats amb negres com "Laziness, stupidity and immorality. [...] Little Black Sambo, the character was bright and resourceful unlike most portrayals of black children" (Pilgrim, 2000).

Ara bé, *The Story of Little Black Sambo* és un dels primers textos on els protagonistes infantils són de color; per tant, es visibilitza allò que havia estat invisible per a la burgesia blanca de l'Imperi Britànic i també per als americans blancs. Tal com diu Martin, "Sambo made whites acknowledge the humanity in black people" (1998: 151).

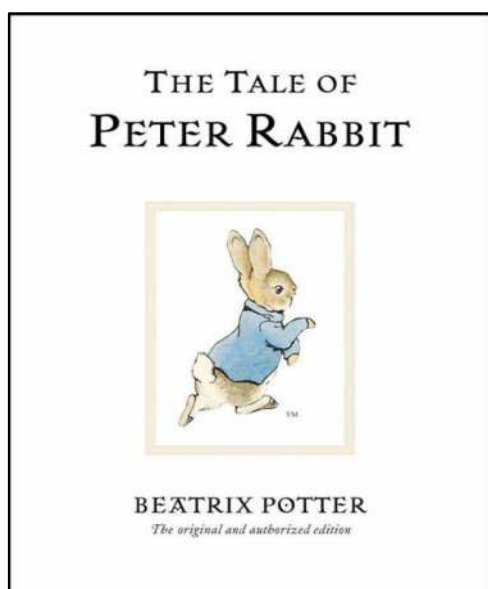
En aquesta mateixa línia de controvèrsia trobem *The Adventures of Two Dutch Dolls* (1895) de Florence Kate Upton. Es tracta de la història de dues nines de fusta i el Golliwogg. Aquest personatge és una caricatura d'una nina de roba negra de la infància de la mateixa autora. El debat radica en si el Golliwogg és una figura apreciada o un símbol racista. El fet és que, en el llibre, el personatge és lleig i es basa en l'estereotip del *Minstrel Show*: "The Upton Golliwogg was adventurous and sometimes silly, but, in the main, gallant and "lovable", albeit, unsightly." (Pilgrim, 2000). L'autora no va patentar el Golliwogg, fet que féu possible la producció en massa d'altres llibres d'aquest personatge i per altres autors que va anar evolucionant cap a una figura poc amable: "Later Golliwogs were often unkind, mean-spirited, and even more visually hideous" (Pilgrim, 2000). Tot i que alguns col·leccionistes del Golliwogg afirmen que només és una nina i que no va ser creada amb ànims racistes,

el fet és que cal dir que el personatge va ser creat enmig d'un període racista i trobem altres estereotips en aquesta obra com el Black Sambo que toca el banjo.

No podem deixar d'esmentar els *toy-books*, que van fer furor en el canvi de segle. Es tracta de *picture books* que no mostren cap finalitat moral o didàctica i tenen molt poc text, fet que supleix la presentació de colors molt vius. Dean & Son foren els primers editors a publicar aquest tipus de llibres de preus molt assequibles, a més es van especialitzar en llibres movibles, amb solapes i llengüetes, i dibuixos tridimensionals. Com ja hem dit anteriorment, Walter Crane i Randolph Caldecott van dissenyar diversos *toy-books* d'alta qualitat.

3.5. Final de l'època daurada de la literatura infantil

Ens trobem ara ja en l'última etapa de la *Golden Age* on apareixen les últimes obres escrites en aquesta llibertat d'imaginació que fins i tot podríem dir màgica per a les generacions de nens i nenes que han vingut després l'etapa moralista i estricta del primer victorianisme.



Il·lustració 7. *Peter Rabbit*, Beatrix Potter, 1901.

Amb *The Tale of Peter Rabbit* (1901) i la resta de contes, Beatrix Potter troba noves maneres de dirigir-se més respectuosament als menuts. És a dir, fa servir la ironia de manera que els infants puguin entendre-ho tot sense sentir-se tractats amb condescendència.

La idea de les seves historietes d'animals amb dibuixos seus té origen en les cartes il·lustrades que escrivia als fills de coneixences seves on narrava les aventures dels seus animalons.

Malgrat situar les històries en marcs bucòlics i arcàdics, no hi observem gens de sentimentalisme

sinó que, més aviat, hi trobem una certa comèdia negra situada en la "tension between the wild and domestic spaces" (Kutzer, 1997: 209). La llar dona seguretat i al mateix temps és limitadora de llibertat i l'exterior, encara que sigui perillós, aporta

independència. Això explica la dualitat del final de la història. Pot ser que per a Peter Rabbit prendre's una tassa de camamilla i retornar als confortos de llar sigui un càstig ja que significa perdre la llibertat; i que, en canvi, per als seus germans les atencions de la seva mare representin seguretat i tranquil·litat. Kutzer afirma: "For the boy rabbit who was so intent on shedding clothes and home, being caught by and bound by domesticity may be the worst punishment possible" (1997: 211).

Kenneth Grahame també dóna una visió bucòlica del camp, si bé molt més romàntica, per buscar un retorn a la seva infantesa. A *The Wind in the Willows* (1908), Grahame presenta un món idíl·lic i rural per escapar-se del bullici de la vida moderna però dins d'una dualitat, com també hem vist en Beatrix Potter: refugiar-se dins la seguretat de casa o viatjar, fets que la presència del riu vertebrava i manté en equilibri.

The Wind in the Willows té origen en les històries que Grahame explicava al seu fill Alastair abans d'anar a dormir i que, més tard, va continuar per carta. Es tracta, però, d'una obra complexa que presenta diversos nivells de lectura. Si simplifiquem, un primer nivell pot ser la narració de les aventures de diferents animals (*Mole, Rat, Badger* i *Toad*) sense cap doble significat; i ja, en un segon nivell, podem llegir la sàtira de la societat del nou segle que participa de les noves tecnologies.

Finalment, esmentem una obra anterior a la de Grahame, però que cal destacar per la seva ambigüïtat. *Peter Pan* (1904) de J.M. Barrie segons Darton és "the fullest, most careless exhibition of that [new] freedom" (1982: 309). Originalment *Peter Pan* va ser concebuda com una obra de teatre i no va ser publicada com a llibre, amb el títol de *Peter Pan and Wendy*, fins al 1911.

Hem de destacar que la idea del personatge Peter Pan va sorgir dins la novel·la per a adults *The Little White Bird* (1902) on trobem els primers apunts de Peter ja com mig nen i mig fada que no vol créixer. No és fins al 1906 que Barrie converteix els capítols de Peter en el llibre *Peter Pan in Kensington Gardens* amb il·lustracions d'Arthur Rackham, iniciant-se així la moda de llibres sobre fades luxosament il·lustrats i elaborats.

Peter Pan ha estat una obra complexa, criticada i defensada per uns i altres, moltes vegades titllada d'immadura o de complet fracàs; per exemple Carpenter la titlla de "terrible Masterpiece" (1985: 180). Ara bé, sí que ha donat peu a molta especulació

pel que fa a la reproducció, en certa manera, de la pròpia vida de l'autor i la seva relació amb la família Llewelyn Davies.

De fet, Carpenter afirma que aquesta obra és: "...more true to life [in the sense that requires and act of belief which the children cannot sustain as they grow up] than is any other major work of children's literature which preceded it". (1985: 180)

Així, doncs, amb la llibertat d'escollir dels nens i nenes de creure en fades sense cap mena de pressió arribem al final d'una època difícil de superar. Tal com hem dit anteriorment *The Golden Age* es marceix el 1914 amb la guerra. Carpenter, però, afirma que "the movement of great Victorian and Edwardian writing for children petered out rather than came to an abrupt ending" (1985: 210) i trobem altres grans obres que es podrien incloure en aquest període, com *Winnie-the-Pooh* (1920), però que en aquest treball no tractem.

Sembla contradictori que la puritana època de la reina Victòria sigui recordada com el punt d'inflexió en la literatura infantil i, per tant, en la visió del món infantil. Darton ho considera com un "supreme gift" a la literatura del pensament lliure:

It was left for the most serious of all grown-up epochs, the Victorian, to break down for good and all, in poetry as well as in prose, the high fence that for centuries shut in the imagination of mankind at the very stage of its periodic growth when it is most naturally fitted to be free. (Darton, 1982: 315).

4. Literatura infantil i juvenil a Catalunya (1904-1930)

La *Golden Age* de la literatura infantil i juvenil a Catalunya es pot dir que comença el 1904 amb la publicació del setmanari *En Patufet* i amb l'inici del noucentisme.

Ara bé, Teresa Rovira (1988) situa el vertader inici de la literatura infantil en català amb la Renaixença, que hem de dir d'aparició tardana si ho comparem amb d'altres països europeus com la Gran Bretanya. Rovira estableix el motiu d'aquest retard així:

l'evolució d'aquesta literatura ha estat sempre condicionada per la història discontinua del país amb les conseqüències d'aquesta discontinuïtat sobre l'ús de la llengua, sobretot en l'ensenyament, i amb períodes de repressió total [...] més forta que en qualsevol altre camp de la producció literària. (1988: 422).

Fins que no hi ha una literatura especialitzada, els nens i nenes llegeixen tot el que poden aconseguir: auques, textos religiosos, obres dels romàntics, clàssics grecs i llatins adaptats, i, sobretot, obres didàctiques i moralitzants com adaptacions de les faules d'Isop.

És amb la Renaixença i l'interès per la pròpia identitat nacional i per la recuperació de la llengua que alguns autors escriuen en català obres expressament destinades al públic infantil. És el cas de Francesc Pelagi Briz, que el 1865 publica *Lo llibre dels àngels* i el 1871 *Lo llibre dels nois*. Encara, però, són obres morals i religioses que van acompanyades de la traducció al castellà. *Lo llibre de la infantesa* de Terenci Thos i Codina publicat el 1866, ja introdueix un cert toc imaginatiu que deixa entreveure el creixent interès pel folklore i la rondallística.

A partir d'aquí se succeeixen diversos reculls de llegendes, rondalles, jocs i cançons que posen en marxa tot l'engranatge editorial, tot i que lentament, perquè la majoria de llibres infantils publicats per editorials catalanes encara són en castellà.

Hem de destacar *l'Aplec de Rondalles Mallorquines d'en Jordi des Racó* de mossèn Antoni Maria Alcover, ja que és una de les col·leccions, amb data de 1896, més extenses en llengua catalana.

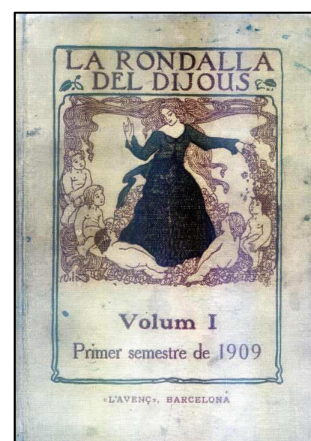
El modernisme i, especialment, el noucentisme donen la gran empenta a la producció i difusió de la literatura infantil i juvenil catalana. Les institucions (només en el cas del noucentisme), les editorials i els intel·lectuals mostren un gran interès per una

literatura pròpia escrita en català adreçada als infants i que s'acosti a la literatura infantil europea, la qual ja havia arraconat la literatura moralitzant.

Hauríem de fer un petit apunt sobre el pas del modernisme al noucentisme pel que fa a la literatura infantil, ja que en aquest treball no pretenem definir aquests termes sinó contextualitzar les obres que estudiarem. Els dos moviments conviuen un cert temps i és en el període àlgid del modernisme que es donen les primeres mostres del noucentisme. S'han volgut presentar com dos moviments oposats i no és del tot cert, ja que tenen punts en comú com són l'afany de normalització de la llengua i el desig de modernitat i de transformar la societat a través de la cultura per acostar-la més a Europa. Algunes de les diferències, però, rauen en el fet que el noucentisme és un moviment bàsicament institucional i més artificiós i no pas espontani com ho és el modernisme.

En el modernisme, pel que fa a la literatura, el gènere que evoluciona més és el conte; pel que fa al noucentisme tot i ser la poesia el gènere per excel·lència, el conte tampoc es queda enrere. Hem de concretar que pel que fa al conte infantil es prefereix amb tocs meravellosos de certa arrel romàntica (així, doncs, es tradueixen autors nòrdics com Andersen i Grimm).

Alguns dels autors noucentistes, com Josep Carner, tenen els seus inicis en el modernisme. També els dibuixants, ja que en ple noucentisme trobem encara algunes capçaleres i portades de revistes plenament d'estètica modernista, com per exemple la primera etapa de la revista *La Rondalla del Dijous*.



Il·lustració 8. Primera edició de la *Rondalla del dijous*, 1909.

Malgrat tot, hem de dir que durant el noucentisme es reforcen i potencien els elements que permeten que la literatura infantil a Catalunya se situï a nivell de l'europea. Aquests elements són tota la infraestructura d'editorials, de premsa, d'impreses, de biblioteques, d'escoles, de mestres, etc. Així, doncs, i en resum, es publiquen llibres per a les escoles, es tradueixen clàssics, s'editen revistes especialitzades i es milloren els productes editorials amb llibres escrits amb una llengua culta i refinada i presentats amb il·lustracions dels millors artistes de l'època.

En una entrevista, Teresa Rovira afirmava:

el noucentisme va ser un moment esplendorós per la literatura catalana. S'hi van dedicar els millors escriptors i els millors dibuixants. [...] gràcies a aquest esforç singular, la literatura infantil catalana va assolir una categoria que poques literatures han tingut. (Martín, 2004: 1).

La producció infantil durant el noucentisme segueix dos camins. Per una banda, el conte i novel·la populars amb Josep M. Folch i Torres com a màxim exponent i la revista de gran consum *En Patufet*.¹¹ I de l'altra, el conte literari i la poesia més culta representats per Josep Carner i Carles Riba. Hem d'afegir que la literatura infantil noucentista es nodreix de revistes que apleguen escriptors i il·lustradors de gran categoria alguns dels quals passen a treballar per a infants gairebé en exclusiva.

I no ens podem oblidar de les traduccions que formen un gruix realment important durant el noucentisme perquè ajuden a enriquir la cultura catalana amb referents més moderns de societats més avançades. Escriptors com Josep Carner, Carles Riba o Marià Manent i il·lustradors com Lola Anglada aproximen la literatura i l'art estranger a la cultura catalana.

Teresa Rovira¹² (1988) classifica aquesta etapa en tres períodes: el primer, que va de 1904 a 1916; el segon, de 1917 a 1930, i el tercer, que el situa de 1931 en endavant. En aquest treball ens interessen els dos primers períodes per ser quan "s'inicia el llibre per infants en el seu concepte modern de contingut i presentació" (Rovira, 1988: 428). Ara, bé, Rovira (1973) afirma que el llibre pròpiament noucentista no apareix fins que el moviment és molt avançat, ja que aquest llibre "no es presta a improvisacions ni a innovacions ràpides [...] en ser obra de conjunt de l'escriptor, dibuixant, del tècnic d'arts gràfiques i de l'editor que coordina el treball de tots." Segons ella, és a partir del 1917 quan els llibres que s'editen són els més purament noucentistes.

¹¹ En aquest treball considerem *En Patufet* com a revista noucentista per publicar-se dins aquest període, tot i que Teresa Rovira (1973) no l'inclou en el moviment: "*En Patufet* i les seves col·leccions annexes no tenien res a veure amb el noucentisme ja que són edicions purament de consum".

¹² Utilitzem sobretot els estudis de Teresa Rovira per considerar que són els que més en profunditat han tractat el tema de la literatura infantil i, en especial, la seva producció durant el noucentisme.

4.1. 1904 a 1917

Durant el primer període i com ja hem dit abans, surt al carrer la primera edició d'*En Patufet* (1904), la primera revista en català adreçada als infants. La importància de la revista rau en el fet que fou la que tingué més lectors de totes les edats i que va influenciar lingüísticament i social el país, especialment durant la dècada dels anys vint. El setmanari va ser iniciat pel folklorista Aureli Capmany i l'escriptor "Josep Aladern", pseudònim de Cosme Vidal. L'any següent fou adquirit per l'editor Josep Baguñà, el qual n'encarrega la direcció al periodista Josep Morató i, més tard, a Josep M. Folch i Torres.

Els redactors de la primera etapa són Manuel Marinelló, Josep Morató i Manuel Folch i Torres, i els il·lustradors Joan Junceda, Joan Llaverias i Gaietà Cornet i la capçalera de la revista és d'Antoni Muntañola i Carné, que signa com a Amyc.

El 1905 es publica el "Calendari d'en Patufet" i el 1907 s'edita la "Biblioteca Patufet" d'obres infantils dels autors i il·lustradors de la revista. El 1910, Josep M. Folch i Torres s'hi estrena amb *Aventures extraordinàries d'en Massagan*, obra a partir de la qual passarà a ser-ne gairebé l'escriptor exclusiu amb 36 volums dels 72 publicats.

Josep M. Folch i Torres també escriu a partir del 1915 les *Pàgines Viscudes* (publicades ja abans de dedicar-se a la literatura infantil a *La Renaixença* el 1902) il·lustrades per Joan Junceda i que són narracions sentimentals de la vida quotidiana i amb finalitat pedagògica en les quals, malgrat les penes i contratemps dels protagonistes, la bondat sempre acaba triomfant.

Hauríem de parlar més extensament de la figura de Josep M. Folch i Torres, ja que tot i no ser un escriptor plenament noucentista, sí que en esperit ho és perquè vol educar els infants i joves presentant una moralitat al final les seves novel·les i contes. És a dir, comparteix la missió civilitzadora dels intel·lectuals noucentistes. Folch i Torres (1880-1950) es pot considerar el primer escriptor català de masses. Alguns estudiosos han comparat els seus inicis amb Charles Dickens per passar una infància més aviat dura que el feu madurar molt aviat. Aquest seria un dels motius que el devien portar



Il·lustració 9. Primera edició de la *Rondalla del dijous*, 1909.

a començar a escriure molt jove i ja el 1904 guanya el primer concurs de "L'Avenç" amb una novel·la per a adults, *Lària*. Després d'uns anys d'exili a França per motius polítics, torna a Barcelona el 1908 i continua escrivint novel·les per a adults de temàtica més aviat modernista de tendència naturalista. El 1910 marca el punt d'inflexió perquè l'editor Baguñà li encarrega una novel·la per a joves que es concretarà en *Aventures extraordinàries d'en Massagran* que primer es distribueix en fascicles amb el setmanari *En Patufet*. Tot i que Folch i Torres no estava completament convençut de la idea va dir que "ho provaria, encara que no estava segur de sortir-se'n" però acceptà l'encàrrec, en principi, com tenia per norma: calia dir que sí a tot el que era feina. Calia provar-ho." (Folch i Camarasa, 1968: 62).

A partir d'aquest moment, Folch i Torres es dedica exclusivament a escriure per a infants i joves. La importància de l'autor radica a introduir les històries d'aventures a Catalunya ja que s'atreveix amb el viatge exòtic, la ciència-ficció, els westerns, el món dels detectius, i fins i tot toca el gènere de la novel·la romàntica, però tot plegat amb un toc molt català. A més de les esmentades *Pàgines Viscudes*, l'escriptor també s'aboca al teatre per a infants quan el 1916 se li proposa d'escriure uns Pastorets que van esdevenir tan populars que han arribat fins als nostres dies. És en el teatre que Folch i Torres introdueix l'element meravellós de les rondalles, això sí, cristianitzat. Tenim, per exemple, *La xinel·la preciosa, o Galdric i Guiomar* (1918) i *La Ventafocs* (1920), tan popular potser per la seva senzillesa i un lleuger toc humorístic:

Mai no he oblidat de neutralitzar [les situacions dramàtiques] amb notes festives o còmiques, i amb personatges de poder superior que mantinguin en el petit espectador la confiança que el bo guanyarà sempre. (Folch i Camarasa, 1968: 83).

Malgrat la seva fèrtil producció i la seva dedicació en exclusiva a la literatura per a infants i joves, Folch i Torres va ser criticat pel seu sentimentalisme i rebé atacs que dubtaven de la qualitat de la seva obra. En aquest treball nosaltres remarquem el fet que Folch i Torres, amb sentimentalisme llagrimós o sense, fou l'escriptor que amb més mesura contribuí al creixement i establiment dels lectors en català. I, segons Josep Maria de Segarra: "en Folch i Torres ha ensenyat als literats del nostre país que, escrivint en català, un no s'hi mor del tot de gana, i això tots els que tenim una ploma als dit hem d'agrair-li-ho". (dins Folch i Camarasa, 1968: 108).

La revista *En Patufet* va evolucionant al llarg dels anys cap a una revista més dirigida a un públic adolescent que no pas infantil com al començament. Per atendre la demanda del públic infantil, es comença la publicació de *Violet* el 1922 i que es publicarà fins al 1931. És la primera revista en català íntegrament editada amb historietes il·lustrades i on trobem elements realment noucentistes. Hi trobem Josep Carner, Ernest Martínez Ferrando, Carles Soldevila, Josep M. Folch i Torres, Joan Junceda i Gaietà Cornet, entre d'altres. Cal destacar que Lola Anglada hi publica una primera versió d'*En Peret*.

És en aquests moments, però, que *En Patufet* pateix un cert desprestigi pel mal gust dels acudits i pel sentimentalisme. Tot plegat potser ocasionat per la competència, en castellà, d'altres revistes com *TBO* o *Pulgarcito*.

Rovira (1973) sosté que llavors encara no hi ha llibres 'ben fets' a l'estil noucentista i considera que aquest és un període de preparació. Tenim, mentrestant, la col·lecció "Biblioteca Popular de l'Avenç" on, des de 1905 fins a 1926, apareixen obres i traduccions infantils i juvenils, com per exemple contes de Charles Perrault i d'Andersen i *Els viatges de Gulliver a diverses nacions del món* el 1913.

Hem d'afegir la revista *La Rondalla del Dijous*, editada per l'editorial de "L'Avenç" a partir de 1909 i dirigida per Josep Massó i Ventós, que es nodreix d'autors i il·lustradors catalans i estrangers. En alguns números també s'inclou un apartat de jocs infantils. El 1924 s'entra en la segona etapa de la revista, ara ja completament noucentista i en mans d'Editorial Catalana, i que amplia el contingut amb més seccions i nous col·laboradors com Lola Anglada.

La "Biblioteca Joventut" a partir del 1907 també publica obres infantils com la primera edició catalana de *Contes d'en Perrault* il·lustrada per Apel·les Mestres.

Així, fins arribar al punt àlgid de la literatura infantil trobem altres elements pel camí que el faciliten. Per exemple, la publicació de les *Normes Ortogràfiques* de Pompeu Fabra el 1913 que faran que totes les obres s'editin amb una llengua fixada. L'obra pedagògica i cultural de la Mancomunitat a partir de 1914 consolida els presupòsits del noucentisme. Rovira distingeix l'època abans de la dictadura i l'època durant la dictadura. La primera perquè la iniciativa privada es veu recolzada per les institucions i la segona perquè la producció de llibres passa a ser completament privada.

4.2. Del 1917 a la dictadura

Ara, doncs, ens trobem en el gran moment d'esplendor quan després d'un petit buit es creen noves editorials. Tenim l'editorial Muntañola fundada el 1916 per Antoni Muntañola i Carné que comença a editar llibres infantils i juvenils en català i castellà alhora. Amb Josep Baguñà, Santiago Subirana i Miquel dels Sants Oliver en el consell administratiu, l'editorial porta al públic lector llibres moderns de presentació pulcra i en format gran que utilitza una nova tècnica d'il·lustracions en color, que junt amb la col·laboració dels millors escriptors i dibuixants de l'època produeix col·leccions de gran qualitat. Muntañola publica seleccions de contes i rondalles, poesies, adaptacions de contes d'altres països i novel·les infantils d'autors catalans en una diversitat de col·leccions. El 1917 es publica, primer per entregues, *Les aventures d'en Perot Marrasquí* de Carles Riba amb il·lustracions de Josep Segrelles. La història d'en Perot ve a ser la d'en Patufet ambientada a la Catalunya urbana i burgesa i que acaba amb una lliçó: els mals tràngols que passa durant les seves aventures és el càstig que es mereix per deixar els seus pares. El 1924 editorial Catalana edita la història en volum i ampliada. Muntañola, el 1918, també publica alguns dels *6 Joans* de Carles Riba, *Joan Feréstec* i *Joan Barroer*, i fins al 1928 no es publica el volum sencer. Aquestes narracions tenen com a protagonista nois anomenats Joan que representen un vici pel qual són castigats i redimits. *Guillot Bandoler* també és publicat el 1918 i, com els anteriors, a causa de les malifetes del protagonista, acaba amb un càstig i una lliçó moral. Josep Carner també publica contes a Muntañola, com *En Llagosta i el Rei Golafre* (1917) i adaptacions de contes d'altres països.

L'editorial, però, va tenir un període curt de grans èxits i a resultes dels problemes econòmics de l'empresa i generals pel moment polític es comença a liquidar el fons que va a parar en gran part a Gràfiques Manén (la liquidació definitiva data de 1931) (Llanas, 2004: 241).

L'Editorial Catalana comença l'activitat el 1917 com una societat propietat de la lliga amb Josep Carner com a director literari (fins al 1921). Tot i no ser una editorial estrictament dirigida als infants, les seves dues col·leccions "Biblioteca Catalana" i "Biblioteca Literària", dediquen diverses obres a la literatura infantil i juvenil. Cal afegir que, especialment, la "Biblioteca literària" és el gran projecte que porta al català i per

mitjà de grans traductors, els millors autors contemporanis i clàssics de la literatura universal. El 1918 s'hi publica *Contes d'Andersen* en versió de Josep Carner i amb il·lustracions de Torné Esquiús; i, el 1923, *l'Aplec de rondalles* recollides per Valeri Serra i Boldú. També s'hi publiquen les traduccions de *Les Aventures de Tom Sawyer* (1918) per Josep Carner, els *Contes d'infants i de la llar* de Grimm per Carles Riba (1919-1921), el *Llibre de la jungla* de Rudyard Kipling per Marià Manent (1920-1923) i *Contes del Paradís* (1920) de Lola Anglada.

L'editorial també dóna notícia d'altres obres en preparació o només projectades que són *Alícia en terra de meravelles* amb il·lustracions de Torné Esquiús, *Rondalles de Jesús Infant* de Josep Carner i amb dibuixos de Josep Obiols, i *L'anell i la rosa*¹³ de W.M. Thackeray amb il·lustracions de Joan Junceda. Aquestes tres obres es publicaran a l'Editorial Mentora i seran il·lustrades per altres dibuixants. Altres obres publicades a Editorial Catalana són *Llibre d'estrenes* (1920), contes de Josep Massó Ventós il·lustrats per Guillem Parés, i la segona edició de *Les aventures d'en Perot Marrasquí* (1924).

Hem de dir que Editorial Catalana va ser la "gran creació editora del noucentisme", que d'acord amb les tendències polítiques que defensava va voler expandir la cultura mitjançant la difusió de traduccions i d'obres d'autors catalans "sense cap mena d'exclusivisme d'escola o moviment" (Murgades, 1987: 50). El 1924, però, per motius de baixa rendibilitat i per la debilitat de la burgesia política l'editorial és absorbida per la llibreria, editorial i impremta Catalònia d'Antoni López-Llausàs. Però, aquesta última època ja forma part dels temps durant la dictadura, com explica Teresa Rovira.

4.2.1. Josep Carner

No podem avançar en aquest treball sense referir-nos a la figura literària de Josep Carner (1884-1970). Des de ben jove, Josep Carner, que prové d'una família amb inclinacions literàries, ja col·labora en revistes, escriu una obra teatral i comença a guanyar premis literaris. Les primeres mostres literàries dirigides al públic infantil les trobem el 1904 en el llibre *Deu Rondalles de Jesús Infant*, que havien començat a

¹³ Sic Rovira (1973).

publicar-se a *La Veu de Catalunya* ja el 1902, i en *El llibre dels poetes*, un recull de poesies i cançons populars infantils. Algunes cançons aparegudes en aquest últim llibre ja havien estat publicades a *En Patufet* el mateix any 1904. Carner mostra des de ben aviat un interès pel folklore i la rondalla popular que inspirarà la seva obra en prosa i amb la qual podrà "contribuir indirectament al projecte nacionalista". (Ortín, 1996: 99).

D'aquesta obra en prosa per als infants tenim *En Llagosta i el rei golafre* publicat per Editorial Muntanyola el 1917, i també, al mateix any, *Contes i apòlegs de tots els països*. Josep Carner continua publicant contes i recreacions folklòriques de la rondallística popular com *La guineu i el llop* entre d'altres amb el seu toc de fina ironia i la destresa lingüística inconfusibles. També publica contes a la revista *Violet* entre el 1924 i el 1926, alguns inventats per ell, altres traduïts del xinès a través d'altres llengües i d'altres adaptats de la rondallística d'altres països. Aquests contes van ser recollits per Teresa Rovira el 1978 en el volum *El cavall encantat i altres contes*.

Segons Marcel Ortín, Josep Carner assegura que la traducció afavoreix més la pervivència de la literatura catalana que no pas la creació d'una literatura infantil catalana pròpia:

[...] l'atenció menor que [Carner] va concedir al conreu de la literatura infantil en comparació amb les traduccions; creia que traduint contribuïa millor a assegurar la continuïtat del català com a llengua de cultura (1996: 64).

Carner ja havia fet alguna incursió en la traducció però no és fins al 1908 quan tradueix algunes obres de Shakespeare que no entra de ple en aquest món. I més endavant, l'Editorial Muntanyola ja li demana per traduir obres infantils en català i en castellà.

És en aquest temps, el 1911, que entra a la Secció Filològica de l'Institut d'Estudis Catalans i treballa junt amb Pompeu Fabra en la fixació i ordenació de la llengua.

El 1912 i 1913, Josep Carner aprofundeix en l'aprenentatge de la llengua anglesa i viatja a Gran Bretanya, ja que fins ara havia traduït de l'anglès amb l'ajut de traduccions franceses. I el 1917 esdevé traductor professional en la seva etapa de director literari d'Editorial Catalana. Se suposa que Josep Carner "devia triar les obres

i els traductors” (Manent, 1982: 183) i que ho va fer d’acord amb les seves conviccions, la seva anglofília i europeisme, la defensa del nacionalisme, i l’estimació a la llengua que tant treballà per convertir-la en “plenament ciutadana” (Manent, 1982: 110).

Així, doncs, treballa per tot això i afirma que:

En tot estat d’ordenada cultura caldria que les seves autoritats rectores [...] disposessin d’un sistema raonablement complet i tècnicament segur de traduccions d’obres essencials de parla alienes. Això s’aplicaria, amb doble raó, als pobles amb quadres de cultura incomplets (Bacardí *et al.*, 1998: 129).

Carner anostra una notable diversitat d’obres europees entre les quals només esmentem les infantils i juvenils. El 1918, apareix *Una cançó nadalenca* de Charles Dickens; *Contes* d’Andersen (signats amb el pseudònim de J. d’Albaflor); *L’elefant blanc robat* i *Les aventures de Tom Sawyer*, de Mark Twain. Durant els següents anys, Josep Carner continua traduint novel·les al mateix temps que fa una important contribució al català literari:

El català modern s’eixampla i s’afina encara més amb aquesta altra aportació [la traducció] del geni lingüístic i literari del poeta. El seu enginy creador i el seu do per reabsorbir ben naturalment dins la llengua d’ús comú arcaïsmes, dialectismes i neologismes (emprats com si ja fossin catalans de sempre), fan de les seves versions un prodigi, de vegades «gòtic», on la mateixa fluència i els esculls de la traducció el forcen a «inventar» girs, modismes, fórmules sintàctiques que encaixen perfectament dins el geni de la llengua. (Manent, 1982: 185).

El 1922 comença una nova etapa com a diplomàtic i sembla que el nombre de traduccions es redueix, però encara continua col·laborant en diaris i revistes, entre les quals hi ha les infantils i juvenils *La Mainada*, *Jordi* i *Violet*. El 1925, Editorial Catalana publica *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe. El 1926,¹⁴ Editorial Mentora publica *Alícia en Terra de meravelles* i *La Rosa i l’Anell* de W.M. Thackeray. Anys més tard publica versions i traduccions contes junt amb Marià Manent; el 1933 reedita els *Contes*

¹⁴ Sembla que aquestes dates oscil·len. Alguns autors situen aquestes traduccions el 1926 i d’altres l’any següent. Ens quedem a la datació de Teresa Rovira.

d'Andersen i el 1934 el *Llibre de fades d'Arthur Rackham*. No hem de deixar d'esmentar la traducció de *David Copperfield* (1964),¹⁵ que encara hagi estat publicada fora del període proposat en aquest treball, no deixa de ser una traducció que, segons Loreto Busquets, "és l'expressió última i definitiva de l'aportació lexicogràfica de Josep Carner" (1977: 528). Mentrestant, continua la seva carrera diplomàtica que el porta a diversos llocs com Le Havre, Beirut, Brussel·les i París on continua les activitats literàries. Quan esclata la guerra civil espanyola s'acaba la seva carrera diplomàtica i el seu allunyament de Catalunya esdevé un exili forçat. El 1939 comença l'etapa de Mèxic fa de professor universitari i continua treballant per a editorials. Ara, però, sembla que la seva obra dirigida als infants s'acaba. El 1945, l'última de les quatre etapes diferenciades de Carner,¹⁶ torna a Brussel·les, on combina la labor de professor universitari amb l'activitat cultural i política. El 1970, Carner fa una breu estada a Catalunya pocs mesos abans de morir.

Caldria aturar-nos breument a seguir l'evolució de les traduccions de Carner. En la seva primera època, encara sense la unificació lingüística fabriana, trobem un "excés de vocabulari" perquè Carner segueix un "criteri de llibertat [...] aprofitant la mal·leabilitat de la llengua" que encara s'està formant (Ortín, 2002: 126, 129). Més endavant, i amb la reforma lingüística de Pompeu Fabra i el fet de treballar per a Editorial Catalana, la llengua literària de les traduccions es comença a unificar:

Les traduccions de la Biblioteca literària podien contribuir-hi [al propòsit de la superació de la submissió a la llengua de cultura imposada] difonent els recursos nous amb més diversitat i més eficàcia que no ho havien fet fins llavors el diari mateix o les selectes publicacions acadèmiques i institucionals. (Ortín, 2002: 128).

En una última època, i amb la reforma lingüística consolidada Carner, més madur i, potser, més moderat, presenta els seus criteris traductològics a "De l'Art de traducció"

¹⁵ *David Copperfield* es publica el 1964, però Loreto Busquets (1977) creu que ha estat traduït en una data molt anterior.

¹⁶ En una ressenya al *Diario de Barcelona*, Josep Faulí dins Subirana (2000) presenta quatre etapes diferenciades en la vida de Josep Carner: l'etapa de Carner de Barcelona, la de funcionari consular i viatger, la de Mèxic i la de Brussel·les.

(1944), "on exposa que s'ha d'actualitzar el vocabulari amb alguna aportació personal però feta amb 'precisió'". (Ortín, 2002: 131).

Josep Carner ha tingut molts seguidors, i la seva obra ha estat qualificada de modèlica, però també ha tingut molts detractors que assegurin que la influència de la llengua de les seves traduccions han fet que la prosa actual estigués dominada per una "injustificada afectació" (Pericay i Toutain, 1996: 110). Però ni els uns ni altres poden negar que la figura de Josep Carner ha estat un punt d'inflexió en la literatura catalana i sobretot pel fet que Carner estimava el món de les lletres: "Traduir una obra és la millor manera de llegir-la; és amar-hi i penar-hi, servir-la i dominar-la." (Bacardí, Fontcuberta i Parcerisas, 1998: 127).

4.3. De la dictadura fins a 1930

La dictadura de Primo de Rivera, instaurada el 1923, acaba desmantellant l'obra cultural de la Mancomunitat, institució que és suprimida el 1925. Aquesta obra, però, continua, precàriament i en part, en mans privades, mitjançant l'edició de llibres, revistes i periòdics, i en el mecenatge.

Hem de dir que, tot i la dictadura, el llibre infantil no es veu afectat per la censura, que sembla que només s'aplica als periòdics. Així, doncs, aquesta literatura prolifera, potser en un primer moment per "un cert sentit de resistència" i "per mantenir l'obra que s'havia iniciat en el període anterior, marcada per la intenció pedagògica de l'ideari noucentista" (Baró, 2005: 46). Després, continua com a negoci editorial modern ja consolidat per mèrits propis.

Al final dels anys vint, però, el llibre infantil i juvenil ja havia arribat al punt màxim d'esplendor, és a dir, a un nivell gairebé immillorable pel que fa a la qualitat de les edicions, traduccions, il·lustracions. És el que Teresa Rovira (1973) anomena "la culminació de l'obra ben feta noucentista".

Després d'un breu incís de buit editorial en català només omplert per l'edició de la revista *Violet*, el 1926 es crea l'Editorial Mentora, estretament vinculada a l'Editorial Joventut,¹⁷ fundada el 1923.

Tot i que Joventut no publica obres infantils en català durant la dictadura, n'hem de fer esment ja que és a través de Mentora que publica en català. Joventut és fundada per persones estretament vinculades a la Sociedad General de Publicaciones com Josep Zandrera, Juli Gibert i la família Molino. La figura de Josep Zandrera és la més important del grup editorial Joventut, ja que com a editor inquiet, apassionat i "divulgador incansable del llibre com a eina de cultura" (Baró, 2005: 101) va modernitzar l'edició del llibre infantil i juvenil en català i en castellà.

Si Joventut no publica en català, l'Editorial Mentora ho fa a partir del 1926 quan és fundada per Raimundo Duran Ventosa, José Maria Aparicio Gassol, Julio del Molino Mateu, Eladi Homs Oller i Josep Zandrera com a conseller delegat. Segons Baró, "les edicions infantils no sembla que responguin a una planificació detallada, sinó que més aviat semblen el resultat d'una política d'oportunitat" (2005: 91), i això es deu al fet que recullen els projectes iniciats per Editorial Catalana i aprofiten els títols publicats a la revista *Violet* i que apareixen dins la col·lecció "Lau". En aquesta col·lecció trobem, el 1926, els lliuraments publicats a *Violet* aplegats en un volum, *El cavaller de la creu* de Clovis Eimeric; *La Ventafocs* de Josep Ma Folch i Torres i *Lau o les aventures d'un aprenent de pilot* de Carles Soldevila. L'any següent, Mentora publica, dins aquesta col·lecció les traduccions, ja preparades per Editorial Catalana, *La rosa i l'anell* de W.M. Thackeray i *Alícia en terra de meravelles* de Lewis Carroll ambdues traduïdes per Josep Carner.¹⁸ Més tard,¹⁹ s'hi afegixen les traduccions *La illa del tresor*²⁰ de R.L. Stevenson traduïda per Joan Arús i dues obres de Jules Verne.

Seguint Ugarte, Mentora produeix el que anomena "literatura de consum o consumista" i que defineix com a "productes de gran difusió, fabricats amb uns interessos clars de mercat" (2002: 42). Aquesta opinió es corrobora si pensem, en

¹⁷ Segons ha pogut comprovar Baró (2005) Mentora, Edita i Joventut comparteixen el mateix fitxer d'edició.

¹⁸ Baró seguint les sospites de Teresa Rovira confirma que aquestes dues obres "ja estaven impreses sinó el 1919, quan apareix l'anunci publicitari [de les edicions d'aquestes obres a la *La Veu de Catalunya* el 15 d'abril de 1919], almenys sí el 1924, quan Editorial Catalana fa fallida (2005: 90).

¹⁹ Es fa difícil de datar l'edició d'aquestes obres ja que en els volums examinats no apareix cap data de publicació, així, doncs, seguim les dates aportades per Mònica Baró (2005) extretes de l'arxiu de l'Editorial Joventut.

²⁰ Sic portada de la primera edició de Mentora.

primer lloc, en la política d'aprofitament d'obres i de les il·lustracions ja publicades que disminueixen els costos de producció; en segon lloc, la tria de gèneres publicats com són la novel·la rosa (la 'Biblioteca Damisel·la'), els d'aventures i *westerns* adreçats a un públic adult, i en tercer lloc, l'edició d'una revista popular *Llegiu-me* que dona sortida a novel·les per entregues. Joventut deixa a l'altra filial, Edita, les obres de luxe ja siguin adreçades al públic infantil com a l'adult però que no tractem en ser editades només en castellà. Mentora és finalment absorbida per Joventut el 1933, no sense abans haver ajudat a la normalització de la literatura infantil i juvenil en català amb "traduccions ben fetes" i també "amb la creació d'un model literari propi" (Baró, 2005: 133).

Hem de recordar, també, que la Llibreria Catalònia, fundada el 1924 per Antoni López Llausàs, Manuel Borràs de Quadras i Josep M. Cruzet "s'orienta a la llibreria, la distribució i l'edició" (Pinyol, 2005: 118) que, a banda d'"explotar" (Pinyol, 2005: 118) el fons de la fallida Editorial Catalana publica un catàleg variat en el qual hi ha diverses traduccions de novel·les d'aventures.²¹

Una altra editorial que també publica literatura infantil i juvenil és Proa, tot i que deixa de publicar-ne ja el 1931. Edicions Proa es funda el 1928 de la mà de Josep Queralt i Marcel·lí Antich i sota la direcció literària de Joan Puig i Ferrater. El 1929 inicia la 'Biblioteca Grumet', dins la qual destaquem *Els petits contes negres pels infants dels blancs* de Blaise Cendrars amb traducció de Joan Llongueras i il·lustracions d'Enric Cristòfol Ricart, i *El viatge al país de les 36000 voluntats* d'André Marois amb traducció de Melcior Font i amb il·lustracions de Ramon Campmany i la col·lecció, de sis volums, "Les obres mestres explicades als infants" amb títols com *La història de Macbeth explicada als infants* adaptada per Cèsar August Jordana o *Ivanhoe* explicat per Pau Romeva, totes publicades el 1929. El 1934, Proa deixa d'editar llibres infantils i juvenils.

Altres editorials que publiquen algunes obres infantils són el Foment de Pietat Catalana i l'Editorial Políglota, que editen rondalles catalanes, però que ho fan a partir de 1930 data que queda fora dels marges d'aquest treball.

²¹ Cal afegir que de vegades resulta difícil delimitar la frontera entre novel·la juvenil i novel·la per a adults. Per això, pot semblar que ometem alguns títols que hem considerat que no estan dirigits a un públic infantil o juvenil.

Durant la dictadura es mantenen algunes de les revistes infantils i en sorgeixen de noves, de durada curta per motius econòmics (baixa demanda que només arriba per cobrir les despeses). *Violet*, *La Mainada* i *La rondalla del dijous*, ja les hem esmentades, i de les noves cal destacar, per la seva qualitat, el setmanari per a noies *La Nuri* editat de 1925 a 1926 i la revista *Jordi*, editada de febrer a agost del 1928. Aquesta última va sorgir per donar un exemple del bon gust davant del setmanari *En Patufet*. Hi col·laboren els millors escriptors del moment com Josep Carner, Carles Riba, Carles Soldevila, Cèsar August Jordana i Marià Manent entre d'altres i dibuixants com Xavier Nogués, Lola Anglada, Torné Esquiús, Apa, Josep Obiols, etc. L'ànima principal de la revista *La Nuri* és, sens dubte, Lola Anglada que l'edità i la dirigí junt amb la col·laboració de Lluís Almerich, Ignasi Iglesias, Josep Ma. Folch i Torres, Rafael Tona, Apa, Xiriniús, etc.

4.3.1. Lola Anglada

Hem de fer un petit apunt sobre Lola Anglada (1892-1984) ja que, segons Montserrat Castillo, fou la primera dibuixant professional a Catalunya i "tal vegada la més important" (2000: 23). Des de petita se li fomentà el seu talent i gràcies a la seva estada a Tiana pogué observar la naturalesa directament i a partir d'aquesta creà un món de somni i fantasia d'extraordinària tendresa.

Aquesta arrel fantàstica de Lola Anglada, realitzada plenament com a professional, s'adiria al constret ideari noucentista perquè era una fantasia bastida a partir de la realitat més quotidiana. El noucentisme tolerarà perfectament la seva visió animista del món –flors amb rostres, animals que parlen-, ja que ella ho va fer dins un ambient anomenat i acordat per la majoria com a "mediterrani. (Castillo, 2002: 27).

Des de la infància ja va tenir mestres reconeguts com Antoni Utrillo i Joan Llaverias. De la mà d'aquest últim va començar a col·laborar a les revistes *En Patufet*, el 1909, i *Cu-cut!*, el 1910. Les seves primeres aportacions són acudits, historietes i narracions originals de caire folklòric com "El reialme de l'or", publicada el 1911 a *En Patufet*. El

seu estil va anar evolucionant i començà a aportar temes més propers amb la humanització d'animals.

Lola Anglada mostra un univers privat, de fantasia, nascut en la seva infantesa, en el qual els animals tenen identitat pròpia i viuen aventures com les persones o els personatges de les faules. Els contes amb protagonistes animals que viuen situacions humanes, esdevindran una especialitat de la dibuixant. (Castillo, 2002: 33)

També comença a fer exposicions, la primera el 1912, a partir de les quals rep l'atenció de la premsa. Igualment, i pel seu interès pels contes, comença a il·lustrar contes d'Oscar Wilde i de Charles Perrault i la crítica de l'època hi veu influències d'il·lustradors britànics com Arthur Rackham i, actualment, Castillo hi afegeix Kate Greenaway i Walter Crane. De seguida il·lustra llibres, en un primer moment per a l'Editorial Muntanya, com *Les taronges d'or*, *Magraneta* i *La Pau de casa* (1917). En aquest període Lola Anglada deixa anar la seva fantasia creant ambients misteriosos i princeses de llargues cabelleres.

El 1920 marxa a París on treballa per a la Librairie Hachette il·lustrant novel·les i contes per a infants; també treballa per a la Librairie Classique Fernand Nathan en obres pedagògiques i per a l'editorial Roudanez on dibuixa un llibre de cançons per a infants. París és una etapa on Lola Anglada descobreix altres mons, com les antiguitats i comença així una important col·lecció de nines.

A més de col·laborar en revistes per a adults, treballa més extensament en revistes infantils. A *Violet*, el 1922, Lola Anglada crea un personatge, en Peret, un infant petit que en dotze capítols es passejarà pels mesos de l'any acompanyat del seu gos. Aquest personatge culminarà, el 1928, en un llibre *En Peret*, segons Castillo "una de les seves millors creacions" (2002: 83), i a través del qual l'autora vol inculcar l'amor a la naturalesa als infants. Lola Anglada també col·labora a *La Mainada*, *Jordi*, *La Rondalla del Dijous*, *La Nuri* i *Estel*.

Ara bé, Castillo afirma que "els llibres que va il·lustrar en la seva totalitat com a il·lustradora alhora que escriptora, van ser l'activitat més genuïna de Lola Anglada" (2002: 91). D'aquestes obres, que podríem dir-ne "totals", Lola Anglada publicà *Contes del Paradís* (1920), *El parenostre interpretat per a infants* (1927), *En Peret*

(1928) i *Margarida* (1928). Amb aquesta darrera, Castillo veu la consolidació de l'autora. Es podria comparar amb *En Peret* pel fet que la protagonista (en aquest cas una nena i la seva nina) es passegen per les estacions de l'any vivint en plena natura. Aquests llibres vénen a ser una fantasia infantil en un món real, a diferència de l'Àlícia de Lewis Carroll que es passeja per un món completament fantasiós. Altres llibres publicats com a escriptora i il·lustradora són *Montsenyor Llangardaix* (1930) i *Narcís* (1930), en què els protagonistes també són nens i nenes acompanyats d'animals i plantes humanitzats.



Il·lustració 10. *Margarida*, Lola Anglada, 1928.

Al marge d'aquestes obres continua dibuixant per a altres publicacions, com ara amb contes dins la col·lecció "Rondalles Populars" recollides per Valeri Serra Boldú. Hem de destacar la il·lustració per a *Àlícia en terra de meravelles* el 1927. Segons Castillo "esdevé una obra antològica de la il·lustració de Lola Anglada" (2002: 117). En aquest moment, l'estil de Lola Anglada ja s'ha consolidat, "com a artista creadora, Lola Anglada havia arribat al zenit, i també se n'havia consagrat una imatge com a dona i com a artista, com a ciutadana immersa en la vida política i cultural del país." (2002: 122).

A partir dels anys trenta els seus interessos artístics es diversifiquen i comença a treballar en pintures de la Barcelona vuitcentista: en concret recrea, imatges de les festes tradicionals de Barcelona i també dels seus costums. La guerra, però, interromp els seus projectes, i es veu forçada a recloure's i a deixar l'activitat artística pública. En aquest sentit, hem de recordar que fou l'autora d'un llibre, *El més petit de tots* (1937), encarregat pel Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, obra antifeixista que li va portar molts problemes amb el franquisme. Des del retir es dedica a altres activitats com la ceràmica, el gravat, les estampes, l'escultura i la litografia. No torna a exposar el 1951 i llavors la premsa recupera Lola Anglada. Ara bé, la mort dels seus pares i la vida d'abans de la guerra sumeixen Anglada en una gran nostàlgia que acaba plasmant en *La meva casa i el meu jardí* el 1958. Es tracta d'un llibre de records del seu entorn infantil.

El 1962 editorial Joventut publica *Martinet*. Cap als últims anys de la seva vida demana un espai per exposar la seva obra i les seves col·leccions, i el 1961 dona al Museu Romàntic de Sitges la seva col·lecció de nines, el 1971 la seva biblioteca particular a la Diputació de Barcelona i l'arxiu teatral de Francesc Curet a l'Institut de Teatre de Barcelona. Amb la democràcia, Lola Anglada és plenament reconeguda i rep la Creu de Sant Jordi el 1982.

Castillo (2002: 175) afirma que Lola Anglada és una artista en completa consonància amb el noucentisme, és a dir, en la seva obra trobem la catalanitat mediterrània i l'afany pedagògic de construir el país a través de la literatura per a infants.

Hem cregut que calia aturar-nos en la figura de Lola Anglada per ser la primera dona catalana que il·lustra contes i rondalles en un món fins ara dominat per homes i, també, per ser escriptora, il·lustradora i editora alhora que compromesa amb la causa noucentista.

4.3.2. Altres il·lustradors

Cal dir que les arts gràfiques es desenvoluparen més a Catalunya que a la resta d'Espanya perquè la burgesia industrial estava més propera a la cultura i l'art i havia promocionat artistes amb talent des del segle XIX. Així, doncs, creiem que és important aturar-nos en altres artistes gràfics plenament identificats amb el noucentisme. És el cas de Joan Garcia Junceda (1881-1948) que es forma artísticament dibuixant el catàleg dels magatzems El Siglo, de Barcelona. De seguida, però, comença a col·laborar en revistes i setmanaris on coneix altres artistes. El 1907 inicia l'activitat que el consagrarà com a artista: la il·lustració de llibres, amb el primer número de la "Biblioteca Patufet", *Contes per a nois* de Manuel Marinello. Col·labora a *En Patufet*, *Violet*, *L'Estevet* i *Esquitx*. Segons Castillo, Junceda "va excel·lir en el



Il·lustració 11. *Aventures extraordinàries d'en Massagran*, Josep Ma Folch i Torres; il·lustrador: Joan Junceda, 1910.

llibre il·lustrat fins al punt d'esdevenir-ne el més gran representat de Catalunya" (1990: 58).

El 1910 Junceda il·lustra el llibre que el consagrarà en el món de la literatura infantil i juvenil: *Aventures extraordinàries d'en Massagan*, de Josep Ma Folch i Torres. Junceda passa a il·lustrar gairebé tots els títols de la "Biblioteca Patufet" i el seu nom és tan estretament vinculat a Josep Ma. Folch i Torres que l'autor insisteix en el fet que sigui Junceda qui il·lustri les seves obres. També il·lustra molts contes de la "Col·lecció Patufet". El seu estil va evolucionant en la recerca per recrear personatges que expressen sentiments i emocions. El 1914 comença a col·laborar amb l'editorial Foment de Pietat Catalana. El 1915 il·lustra les "Pàgines viscudes" que apareixen dins *En Patufet* cada setmana on Junceda pot mostrar la seva habilitat en el detall dels ambients rurals i urbans de la Catalunya del moment. El 1918 treballa per a l'Editorial Muntañola, on il·lustra *Joan Feréstec* de Carles Riba. Els anys vint, Junceda il·lustra els llibres que, segons Castillo "són les obres culminants del llibre il·lustrat de Junceda" (1990: 88): *Las minas del rey Salomón* (1921), de Henry Rider Haggard; *Lau o les aventures d'un aprenent de pilot* (1924), de Carles Soldevila; *La isla del tesoro* (1924),²² de Robert Louis Stevenson; i *Els viatges de Gulliver* (1922) de Jonathan Swift. També posa els dibuixos en novel·les i contes publicats a *Violet* que, més tard, la majoria s'editen en volum a Mentora.

Cap als anys trenta, tot i que continua il·lustrant llibres, comença a mostrar un cansament que intenta superar amb formes més esquemàtiques. Això i la manca de feina per la suspensió d'*En Patufet* i els seus problemes de vista fa quedar enrere la seva millor època de dibuixant, il·lustrador i ninotaire. Podem dir que Joan Junceda és un artista que arriba al gran públic ja que publica obres de caire popular, a més d'il·lustrar per a llibres infantils i juvenils. Potser per això no va ser prou valorat per la crítica de l'època, ja que, segons Castillo:

els ninotaires, els humoristes, els il·lustradors de llibres per a infants, en edicions barates, no van ser considerats artistes, tot i que portessin a terme un procés de renovació gràfica i que fossin la generació gràfica més important que hagi tingut Catalunya. (1990: 128).

²² Creiem oportú esmentar aquestes obres encara que siguin en castellà perquè mostren l'època daurada de l'artista.

No podem deixar d'incloure en aquest petit apunt d'il·lustradors a Joan Vila Pujol "D'Ivori" (1890-1947), un artista amb un estil personalíssim i difícil d'etiquetar segons Pilar Vélez (1997). Destaquem la seva afició i estimació pel llibre que descobreix a través del seu mestre Josep Triadó, el qual també li facilita el camí per arribar a il·lustrar el seu primer llibre per a infants, *Les Rondalles populars catalanes* de Pau Bertran i Bros que es publiquen en dos volums el 1908 i el 1909.

Castillo destaca les preferències de l'artista que es veuran al llarg de la seva obra: "Ja en aquest primer llibre trobem la influència dels mons predilectes de Joan Vila: el dibuix d'oficis de les rajoles i els romanços, i el món medieval." (1997: 44). Aquest medievalisme li arriba de la mà dels prerafaelites britànics com William Morris i Robert Anning Bell.

A partir del 1909 col·labora a *La Rondalla del Dijous*. Passa un temps a l'Argentina per evitar el servei militar obligatori i el 1914 torna passant per París i Londres. Instal·lat a Barcelona comença la seva etapa d'il·lustrador signant, a partir d'ara, amb el nom D'Ivori i col·laborant amb *Violet*, *La Mainada* i l'Editorial Muntanyaola, entre d'altres.

El 1917 treballa per a Editorial Catalana i il·lustra *L'elefant blanc robat* de Mark Twain i *Una cançó nadalenca* de Charles Dickens.

A la seva afició pels temes medievals hi hem d'afegir el món oriental que trobem reflectit en les il·lustracions d'alguns contes com 'L'ungla del rei dels dragons'. Els anys 1920 i 1921 il·lustra llibres de divulgació religiosa per a infants i també obres de caire pedagògic. En aquesta època destaquem la il·lustració de *Tres contes d'Andersen* il·lustrats per Joan D'Ivori que edita Tipografia Catalana el 1923 i de la novel·la meravellosa *La rosa i l'anell* de W.M. Thackeray el 1926.

Més endavant i quan comença a baixar la producció editorial del país, Joan Vila diversifica els seus projectes amb la pintura, la bibliofília i l'exlibrisme. El 1940 col·labora en la fundació de l'Editorial Atlàntida amb Jaume Aymà (i amb aquest, el 1941, també d'Edicions Aymà, S.L.) i, més tard, el 1944, Mon Floris, una editorial de llibres de bibliòfil de curta tirada.



Il·lustració 12. *La Rosa i l'anell*, W.M. Thackeray; il·lustrador: Joan d'Ivori; traductor: Josep Carner, 1926.

Joan Vila D'Ivori no deixa mai d'estimar els llibres i hi treballa fins al final de la vida:

Al llindar de la mort, trobem Joan D'Ivori immersit en el món de les seves preferències, dels seus ideals de civilitat, de noblesa, de puresa i exigència, i com a bon cavaller duent endavant, romànticament en silenci i en la solitud, una empresa que el portà a la ruïna però que responia als seus ideals d'home i d'artista. (Castillo, 1997: 136).

Tot i que ja hem esmentat algunes de les obres de Carles Riba, hem d'incloure aquest humanista en aquest petit apartat biogràfic al final del capítol. Carles Riba (1893-1959) tot i dedicar la majoria de la seva obra a la poesia, a l'estudi i la traducció de textos clàssics, també dedica una part del seu temps a la literatura infantil i juvenil. No en estendrem en la relació de les obres infantils publicades per Carles Riba perquè ja les hem presentades anteriorment, però sí que afegirem que fa un gran treball de traductor de la mà de Josep Carner per a l'Editorial Catalana. Tenim les traduccions en dos volums de *Contes d'infants i de la llar* dels Germans Grimm publicades el 1919 i 1921, i *Rondalles de Grimm* (il·lustrades per Arthur Rackham) editades el 1935 per Editorial Joventut. Anys més tard, el 1954, tradueix del francès la col·lecció dels llibrets de Babar de Jan Brunhoff com *La infància de Babar* i *Babar i la vella senyora*.

Finalment, hem d'esmentar també Marià Manent (1898-1988), autor noucentista més tardà, per les seves traduccions de l'anglès. Marià Manent, anglòfil fervorós, entra al món de la traducció també gràcies a Josep Carner des d'Editorial Catalana i ho fa amb els dos volums d'*El llibre de la Jungla* de Rudyard Kipling, el 1920 i el 1923. Segons Roser (1998), les seves traduccions de la poesia romàntica anglesa que tracta el tema de la infantesa i la innocència marca la tria de traduccions.

Tot i que la identificació amb Kipling es podria associar amb l'afinitat entre l'imperialisme britànic i el nacionalisme noucentista, l'explicació que en dona Manent és que no va poder resistir la temptació de traduir un llibre que tenia uns poemes tan bonics a la capçalera de cada capítol. (Roser, 1998: 36).

En aquesta època també col·labora a la revista *Jordi* amb poemes anglesos per a infants que es recolliran molt més tard en l'antologia *Espígol Blau* el 1980.

És a partir dels anys trenta que comença a treballar per a l'Editorial Joventut traduint al català i al castellà, obres infantils i juvenils com *El llibre de fades d'Arthur Rackham* el 1934, *Bibi* de Karin Michaelis (a partir d'una versió anglesa), el 1934 i *Peter Pan i Wendy* de J.M. Barrie, el 1935. Manent continua treballant a Joventut, el 1950 ja com a director literari, fins al 1988.

Així, doncs, Marià Manent més que autor original de literatura infantil i juvenil el citem per la seva contribució a les lletres catalanes per mitjà de la traducció de grans obres angleses i "situar-la [la tradició literària catalana] fermament en un context europeu." (Roser, 1998: 10).

Acabem amb el final de la dictadura el 1930, quan a Catalunya comença una etapa de grans canvis en la qual la literatura infantil i juvenil es veurà afectada per una disminució de producció en català, al contrari del que passa amb la premsa. Ara bé, aquesta davallada es veu compensada per l'augment de l'edició de llibres escolars en català.

En conclusió, hem de dir que el noucentisme ha estat el període més important en el desenvolupament de la literatura infantil i juvenil en català. El noucentisme va crear una infraestructura capaç d'englobar el procés de creació, producció, difusió i foment de la lectura, afegint-hi un corpus de recepció en el sentit de crítica i estudi per part de professionals i que van donar confiança a una literatura a voltes considerada perifèrica.

Malgrat que alguns autors hagin criticat el llegat noucentista per contribuir a crear, a grans trets, una prosa "d'injustificada afectació" (Pericay i Toutain, 1996: 110) o "contra natura" (1996: 265) i "justament la [prosa] destinada als nens i als adolescents" (1996: 265), creiem que no podem desvirtuar aquest afany de modernització del país perquè gràcies aquest afany i l'esforç d'escriptors, il·lustradors, polítics i intel·lectuals de l'època podem dir que el noucentisme va introduir al mapa de la literatura unes obres de gran qualitat destinades al públic infantil i juvenil que no disposava fins aleshores.

Creiem, com Teresa Rovira, que el noucentisme ha estat l'època daurada de la literatura infantil i juvenil a Catalunya. Ara bé, el llegat del noucentisme continua mostrant-se fins molt temps després:

Encara que el moment culminant del Noucentisme hagués estat el període anterior al cop d'estat, durant la dictadura part de la producció de llibres infantils conserva l'empremta noucentista, tant des del punt de vista del moviment en general [...] com en els aspectes literaris i artístic. (Rovira, 1973).

5. Aproximació a la traducció i estratègies de traducció

Any attempt to tamper with a literary text by rendering it into another language must be condemned as a foolhardy and barely permissible undertaking, doomed from the start and to be judged, at best, in terms of relative fidelity, and at worst as outright sacrilege. (Hermans, 1985: 8)

Segons Theo Hermans, en un text literari és més important la creació, l'autoria i l'originalitat. Així, doncs, en la jerarquia d'un sistema de literatura canonitzat, les traduccions formen part de la perifèria del sistema; juntament amb gèneres considerats minoritaris durant molt de temps com: "parody, pastiche, stage and screen adaptations, children's literature, popular literature and other such products of 'minor significance'." (Ibid.: 8).

Malgrat tot això, Hermans afegeix que històricament la traducció ha estat un procés molt important en el desenvolupament de moltes literatures nacionals que potser estaven mancades d'una tradició literària pròpia, i que la literatura estrangera ha proporcionat de manera fonamental.

En aquest treball, doncs, veurem quin paper té la traducció literària i, en particular, la traducció de literatura infantil i juvenil en un sistema literari concret com és el cas de Catalunya i, a més, acotat en una època: el noucentisme.

Abans, però, i en aquest apartat, intentarem fer una breu descripció de les teories de traducció que permeten arribar a formular-nos una posició dins de la traducció de la literatura infantil i juvenil, i introduïrem les estratègies que farem servir per a la part pràctica del treball.

5.1. *The Cultural Turn* (el gir cultural)

El segle XX, els Estudis de Traducció o *Translation Studies* han passat per un gran canvi que va deixant de banda les teories lingüístiques en favor de teories comunicatives que prenen el concepte cultural com a punt rellevant, o com diu Isabel Pascua:

cualquier actividad comunicativa, sea monolingüe o bilingüe, no se desarrolla en el vacío, sino en un entorno histórico cultural dado, en el marco de un polisistema cultural, dependiendo tanto de las características del género como de las normas del comportamiento verbal y no verbal propias de cada período histórico, así como de la evaluación de los mismos conceptos de traducción y adaptación. (1998: 15).

Estem d'acord, doncs, que la competència cultural és essencial quan es prenen decisions ja sigui a l'hora d'escollir un text per traduir, tant si l'iniciador és el director literari d'una editorial com un traductor independent; ja sigui a l'hora de refusar un text per traduir. Com Isabel Pascua diu, s'ha de tenir en compte una variable d'elements no lingüístics en la transferència de textos entre diferents sistemes culturals.

Eugene Nida, el 1964, ja va començar a donar més importància a les diferències culturals quan afirmava que aquestes poden complicar més la tasca del traductor que no pas les diferències lingüístiques. La traducció de les referències a la història, geografia, folklore, literatura, ideologia, etc. de la cultura original poden comportar diferents graus de pèrdua necessària i per això calen estratègies per a minimitzar '*dissimilarities*' rellevants entre elements que són clarament diferents (Hervey, Sandor, Higgins, Haywood, 1995: 15).

És oportú traslladar aquí la definició de referent cultural que González-Davies i Scott-Tennent han expressat amb molta precisió:

Any kind of expression (textual, verbal, non-verbal or audiovisual) denoting any material, ecological, social, religious, linguistic or emotional manifestation that can be attributed to a particular community (geographic, socio-economic, professional, linguistic, religious, bilingual, etc.) and would be admitted as a trait of that community by those who consider themselves to be members of it. (2005: 166).

Eugene Nida (1964) classifica els referents culturals en cinc, que il·lustrem a continuació:

- a) material, pel que fa als objectes quotidians com el menjar, la beguda, els jocs, les unitats de mesura,...
- b) ecològic, pel que fa a les diferències de llocs, el temps meteorològic, la flora, la fauna,...
- c) social, pel que fa a l'organització social i les seves manifestacions en les arts, literatura, història, oci,...
- d) religiós, pel que fa a la manifestació ideològica i ritual de l'anterior,
- e) lingüístic, pel que fa a l'eina necessària per expressar tot l'anterior.

Tot i que Nida ja fa un pas endavant introduint la noció de cultura, encara afirma que "the relationship between receptor and message should be substantially the same as that which existed between the original receptors and the message" (Nida, 1964: 159). Nosaltres creiem que és molt difícil que la relació entre text original i receptor original es mantingui en el text final i receptor final, si tenim en compte factors com el temps que ha passat entre original i traducció, un entorn diferent de l'autor i el traductor, la intenció de la traducció i a qui va dirigida, entre d'altres.

Els estudis culturals, realment, no van prendre volada fins que es van qüestionar les teories lingüístiques anant més enllà de l'entitat del text i es comença a estudiar la traducció en interacció amb la cultura. Un grup d'estudiosos d'Israel, Itamar Even-Zohar en primer lloc, i més tard, Gideon Toury i Zohar Shavit, qüestionen el fet que, històricament, es consideri que text original d'una obra literària és superior a una traducció en un exercici d'anàlisi orientat cap a l'original en detriment de la traducció per prescriure unes normes que han de ser aplicades en altres casos sense tenir en compte el context cultural, polític, històric i ideològic.

Aquest gir cultural expressa:

a view of literature as a complex and dynamic system; a conviction that there should be a continual interplay between theoretical models and practical case studies; an approach to literary translation which is descriptive, target-oriented, functional and systemic, and an interest in the norms and constraints that govern the production and reception of translations, in the relation between translation and other types of text processing, and in the place and role of

translations both within a given literature and in the interaction between literatures. (Hermans, 1985: 10-11).

Així, doncs, es defineix la teoria dels polisistemes en què un grup de sistemes i subsistemes es troben en oposició i en continu moviment en una literatura en particular. La traducció forma part d'aquest grup de sistemes i subsistemes i, a vegades, forma part del sistema de literatura canonitzada i a vegades forma part del de literatura no canonitzada. És a dir, la traducció es pot trobar al centre o a la perifèria d'un sistema o subsistema d'una cultura determinada i ser acceptada o rebutjada perquè és una traducció tradicional o bé polèmica segons les normes²³ o convencions d'aquest sistema.

La teoria dels polisistemes, com a branca descriptiva dels estudis de traducció, pretén donar un marc per estudiar la literatura traduïda, i, per tant, se centra en la recepció de les traduccions en una cultura en concret, com aquestes funcionen en aquesta cultura i el seu impacte en el nou entorn. També és important destacar el fet que la decisió de traduir sorgeix dins de la cultura d'arribada, o en paraules de Gideon Toury: "It is the target or recipient culture, or a certain section of it, which serves as the initiator of the decision to translate and of the translation process". (dins Hermans, 1985: 19).

A més, el fet que la traducció sorgeixi de la cultura d'arribada implica la presa de decisió d'escollir un text o autor de la cultura meta per sobre d'uns altres i això introdueix la noció de manipulació en menor o major grau per part d'un sistema literari. Tal com afirma Theo Hermans: "From the point of view of the target literature, all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose". (1985: 11).

Com que ens interessa analitzar unes obres traduïdes en un període concret i escollides per uns determinats interessos polítics i culturals, sembla més adient orientar la nostra anàlisi des del punt de vista de la recepció i la teoria dels

²³ La norma és una noció compartida per una societat i reflecteix els seus valors i la seva estructura jeràrquica i social. Tot i que no estan escrites són realitats que indiquen allò correcte i incorrecte en una societat determinada, i que estan subjectes a canvis a l'igual que la societat està en canvi constant. Les normes dicten la selecció de textos que s'han de traduir, determinen les llengües d'origen dels textos i quin model s'ha de seguir en la traducció (Toury, 1995).

polisistemes²⁴ perquè creiem que en el cas del noucentisme a Catalunya és més adient.

També veurem en quina part del sistema es troba la literatura infantil a Catalunya durant el noucentisme i en especial el cas de les traduccions. Ens trobem davant d'una literatura perifèrica? O ja es va desplaçant cap al centre del sistema i formant part del cànon català?

Un cop establert el fet que la traducció o l'adaptació és una manipulació, també haurem d'incidir en el perquè es trien unes obres enfront d'unes altres, en quin grau s'esdevé aquesta manipulació, si acomodem un nou text en la cultura d'arribada o l'allunyem, si el traductor és visible en el text o se'n manté al marge, i si ens trobem davant d'una traducció que invita al lector a dialogar amb el text. Finalment, haurem de decidir si la manipulació implica un procés positiu o negatiu per a un sistema literari en concret; és a dir, si ajuda a evolucionar aquest sistema o més aviat el reprimeix.

5.2. Visibilitat, anostrament o estrangerització

Lawrence Venuti (1995) parla dels poders que controlen la traducció, ja que a més de les ideologies i institucions polítiques, hi trobem els grups socials com les editorials i els editors, que escullen les obres a traduir, els traductors, els agents literaris, els crítics, els venedors de llibres que influencien en el producte final segons la seva motivació, els mestres, els professors i els pares.

Segons Venuti, un sistema²⁵ accepta més un text traduït quan no percebem cap peculiaritat lingüística o estilística, quan no ens adonem que és una traducció sinó un text original. Ell anomena aquesta percepció: "the illusion of transparency" (Venuti, 1995: 1), la qual amaga la intervenció de l'intermediari, el traductor. Aquí lliguem amb el que hem dit abans sobre la importància de l'autoria i la manca d'estatus de la

²⁴ Seguim la noció de polisistemes en el sentit de la posició de la traducció de literatura infantil i juvenil dins el polisistema literari català durant el noucentisme, deixant de banda els temes d'equivalència i el binomi adequació i acceptabilitat que apunta Isabel Pascua Febles (1998: 43).

²⁵ Recordem que Venuti (1995) escriu bàsicament desde la cultura angloamericana. Per tant, les seves reflexions no sempre són extrapolables a Catalunya.

traducció que ja apuntava Theo Hermans. Venuti critica aquesta invisibilitat i la titlla d'imperialista, de limitar els valors forans (estrangers) i de domesticar-los.

A més, el fet de traduir és un procés que comporta una diferència i un canvi sempre: un text original se substitueix per un text que serà llegit en una altra llengua i per tant "it suffers a reduction and exclusion of possibilities – and an exorbitant gain of other possibilities specific to the translating language". (Venuti, 1995: 18). D'una banda, la traducció dóna molt poder en la formació de cultures aconseguint discriminació, domini ideològic, etc.; i de l'altra, el mateix procés pot introduir discursos transgressors.

Destaquem, doncs, els termes²⁶ que Venuti introdueix i que són importants en la presa de decisions d'una traducció: "*domestication*" i "*foreignisation*" ('anostrar' i 'estrangeritzar'). El traductor, per tant, pot escollir entre aquests dos mètodes de traducció: anostrar la traducció, "an ethnocentric reduction of the foreign-text to target language cultural values, bringing the autor back home" i estrangeritzar la traducció, "an ethnodeviant pressure on those values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad". (Venuti, 1995: 20).

És clar que en ambdós mètodes es guanya i es perd al mateix temps. I en ambdós casos ens trobem davant d'un procés manipulatiu i "fundamentally determined by a political cultural agenda" (Venuti, 1995: 38). Tenim, per exemple, el mètode que anostra la traducció amb el qual guanyem fluïdesa en la lectura i, segons Venuti, és una forma d'imperialisme i de "cultural narcissism" (Venuti, 1995: 20) els quals imposen una ideologia de proteccionisme de la cultura i llengua d'arribada (que, d'altra banda, alguns sistemes culturals segurament necessiten enfront del canibalisme de cultures dominants).

I pel que fa al mètode que estrangeritza la traducció, guanyem en el fet que podem aprendre nous valors culturals i ens acostem a l'autor. Ara bé, distorsionem els valors culturals de la llengua d'arribada amb una traducció poc fluida. Venuti sembla

²⁶ Venuti (1995) cita Friedrich Schleiermacher com a primer teoritzador dels termes anostrar i estrangeritzar.

defensar aquest mètode que trenca l'hegemonia etnocèntrica de la llengua anglesa i que potencia l'intercanvi cultural.

Amb tot, no ens podem quedar només amb a la polaritat de Venuti. Outi Papoloski i Riitta Oittinen, en un article de 1998, divergeixen d'aquest plantejament i afirmen que en la traducció l'anostrament i l'estrangerització són fenòmens contextuals. És a dir, no hi ha una estratègia "correcta" traductològicament, i que ambdues estratègies poden conviure segons el temps i el lloc en què una cultura tradueix un text.

No es pot acusar una cultura de ser imperialista pel fet d'anostrar un text sense esbrinar per quin motiu s'ha pres aquesta estratègia, i al contrari no es pot titllar un cultura de produir traduccions estranyes al lector sense haver estudiat la posició d'aquesta dins el polisistema literari. Segons les autores, la traducció és "a battlefield of many opposing strategies and views, and that two seemingly opposing strategies can be aiming at similar effects, while one and the same strategy can be used for diametrically opposed purposes". (Papoloski i Oittinen, 1998: 375).

En el fons, però, qualsevol traducció és un acte de comunicació que sempre té en compte el lector; així, doncs, es tracta d'un acte d'anostrament només pel fet de pensar en el lector en primer lloc ja sigui per deixar, per exemple, el nom propi del protagonista en la llengua original, com ja sigui per canviar les il·lustracions originals.

Tenint en compte aquests punts de vista, en aquest treball esbrinarem quin és el cas de la traducció de literatura infantil i juvenil a Catalunya durant el noucentisme. El sistema cultural català apropa els textos i, per tant, les cultures d'autors europeus a casa nostra o els allunya? I per què?

5.3. Traducció de referents culturals

Hem arribat fins aquí esmentant les diferències entre cultures i dues de les estratègies per traduir aquestes diferències que són el resultat de la decisió del traductor. Com que en aquest treball afavorim el concepte de la teoria dels polisistemes analitzant les obres escollides en el seu context cultural en detriment de les teories lingüístiques que deixen de banda els aspectes més importants en la recepció d'un text: l'entorn

històric, polític, cultural, etc., del lector, fem ara esment de la gradació que el traductor té a les seves mans per a apropar un text més a la cultura d'arribada o allunyar-lo més cap a la cultura original. En aquest punt ens basem en la següent gradació de Hervey, Higgins i Hayward (1995: 20) que anomenen *Cultural transposition*: “any degree of departure from purely literal, word-for-word translation that a translator may resort to in an attempt to transfer the contents of a source text into the context of a target culture”. (Hervey *et al.*, 1995: 209).

<i>Exoticism</i>	<i>Cultural borrowing</i>	<i>Calque</i>	<i>Communicative translation</i>	<i>Cultural transplantation</i>
------------------	---------------------------	---------------	----------------------------------	---------------------------------

- *Exoticism* (exotisme): traducció literal que manté tot el sabor de la cultura original.
- *Cultural borrowing* (manlleu cultural): transferiment d'una expressió del text original sense efectuar cap canvi; en aquest cas el context ha de clarificar el significat de l'expressió manllevada.
- *Calque* (calc): manlleu de les estructures gramaticals del text original i traducció de paraula per paraula.
- *Communicative translation* (traducció comunicativa): traducció de les expressions originals per expressions culturalment apropiades de la cultura final.
- *Cultural transplantation* (trasplantament cultural): adaptació completa del text original.

En la nostra anàlisi, però, adaptarem la seva gradació a la visió de González Davies (2008: 124) i tindrem en compte els elements verbals i els elements visuals apropiats a cada cas:

Original		Estratègia de transferència	Traducció		Retrotraducció
Elements verbals	Elements visuals		Elements verbals	Elements visuals	

5.4. Traducció d'elements visuals

Tot i que a la part pràctica d'aquest treball no analitzem llibres il·lustrats infantils sinó una obra juvenil amb il·lustracions, considerem que les imatges són igualment importants en l'anàlisi global de l'obra.

Cada vegada hi ha més acadèmics que incorporen l'estudi de la part visual als seus treballs destacant-ne la seva importància juntament amb la part verbal. Riitta Oittinen hi afegeix la part sonora "for the read-aloud situation" que en el cas de la traducció "the translator needs to [...] make the translation roll on the aloud-reader's tongue" (2008: 76); i també la part de moviment, que en un llibre il·lustrat s'observa en passar les pàgines i a través del disseny, els colors paral·lels i les formes i mides (Ibid.: 77).

Si continuem amb Riitta Oittinen (2008: 77) i en l'àmbit de la traducció dels llibres il·lustrats, veiem com la interacció entre imatges, sons i paraules influencia la interpretació del traductor, que, a més, tradueix en un context concret de temps, lloc, cultura, ideologia, normes, audiència i gènere. Cal afegir-hi els coneixements previs del traductor: "The translators own life-long experience and all the texts s/he knows are present in the act of translation. Translators are also readers, situated in time, place and culture, and anything they have read or experienced has an influence on how they translate." (Ibid.: 79).

Pel que fa a la part visual, per organitzar la part pràctica del treball, dividirem l'anàlisi de la part visual en dos. Primer, analitzarem el peritext: les portades i les contraportades, les capçaleres, la mida i format de les lletres (tipografia), l'estructura, la qualitat del paper i de les portades i l'estil general de l'edició.

Ens agradaria destacar la importància de la coberta, el llom i la presentació externa del llibre a l'hora de captivar l'atenció del comprador i el lector. Amb un cop d'ull al llibre ja ens desperta una emoció positiva o negativa perquè ens mostra: "the main characters, the surroundings, and the atmosphere" (Oittinen, 2008: 78), els quals ens ajuden a situar la història i formar unes expectatives.

En segon lloc, veurem les il·lustracions interiors i esbrinarem si s'han mantingut les originals o bé s'han incorporat dibuixos nous. En aquest últim cas, ens podem trobar que es modifiquin les referències a la cultura original per les de la cultura d'arribada o bé que es mantinguin elements de la cultura original. Per tant, les il·lustracions poden anostrar i estrangeritzar l'obra a l'igual que un text verbal.

A més, ens podem trobar que les il·lustracions segueixin el text o bé que ens presentin una divergència de la història verbal; pot ser que la història s'expliqui principalment amb paraules o bé amb dibuixos. En qualsevol cas, la part visual sol amplificar la informació donada per la part verbal:

The visual of a story always adds to the storytelling by giving extra information: details about setting in time, place, culture, society as well as characterization and the relationships between the characters. The visual details of a story give a background and place the characters in homes and milieux. As a whole, the visual information always complements and amplifies the verbal narration. (Oittinen, 2008: 84).

Nilce M. Pereira (2008: 105) considera que les il·lustracions dels llibres són traduccions intersemiòtiques i que per tant es poden analitzar seguint els mateixos criteris que s'apliquen en la traducció intralingüística. Nosaltres creiem que il·lustrar un llibre és més que una traducció, és a dir, que més aviat ho veiem com un diàleg entre el text, l'autor, el traductor, l'il·lustrador i el món que els envolta. Riitta Oittinen parla d'interpretació i cita a Joseph Schwarcz: "the illustrator of childrens books, consciously or unconsciously, tastefully or crudely, interprets. The illustrator of children's books, like any artist, suggests meanings which he recognizes in the text and wishes to communicate through the content and style of his work." (2000: 113).

Hem d'afegir que no ens acaba de convèncer la següent afirmació de Pereira: "texts are never illustrated in their totality but only partially" (2008: 107), perquè ens podem trobar en casos que una història no s'expliqui només en paraules sinó que les il·lustracions en siguin una part molt important. En aquest aspecte seguim l'afirmació de Riitta Oittinen quan diu que la traducció de llibres il·lustrats és un diàleg que no es pot dividir en parts iguals: "Translation is always a combination of a whole and its parts." (Oittinen, 2003: 129). És a dir la part visual i la part verbal no es poden

separar, formen una sola entitat juntament amb el seu context: "the visual is the context of the words, and the other way around: when translating picture books it is the totality of the verbal and the visual that is translated". (Ibid.: 132).

Martin Fisher (dins González Davies i Oittinen, 2008: 99) apunta diverses funcions de les il·lustracions en una obra literària: la creativitat de l'artista, la interacció amb el text i el seu missatge, l'aportació de lectures alternatives, la intertextualitat, la dimensió emotiva, el reflex de les normes contemporànies i la informació sobre el context cultural de l'obra.

Nosaltres afegirem la motivació de despertar la imaginació de l'infant i de l'adult perquè creiem que un conte o un llibre il·lustrat ha d'estimular el lector i obrir-li els ulls cap a altres cultures, altres mons reals o fantàstics.

Carles Soldevila ja reconeixia que "L'essencial en l'alba de l'existència és que la imaginació treballi, que les ales de l'esperit s'assagin en la volada, que l'esgarrifança de la bellesa trobi el camí del cor." (1928: 27).

5.5. Traducció i literatura infantil i juvenil

Com que ja hem situat històricament les literatures infantil i juvenil de la Gran Bretanya i de Catalunya, ara situem la literatura infantil en el context teòric de traducció, recepció i manipulació. No entrem en la definició de literatura infantil en si, ja que no és l'objecte d'aquest treball, però sí que recordarem amb Peter Hunt que la literatura infantil està subjecta a una gran manipulació, ja sigui per l'escriptor, l'editor, el traductor i/o el comprador: "Children's books are an important tool in reading education, and are thus prey to a whole area of educational and psychological influences that other literatures escape." (1994: 5).

I també que "It is arguably impossible for a children's book not to be educational or influential in some way; it cannot help but reflect an ideology and, by extension, didacticism." (Ibid.: 5).

Amb aquesta afirmació lliguem la traducció i la literatura infantil ja que, segons veurem més endavant, a Catalunya i durant el noucentisme es va decidir conscientment de traduir per a infants i joves perquè es corresponia amb la ideologia del moment que prestava atenció "a l'educació de l'infant considerada bàsica per a la Catalunya moderna i autònoma a la qual aspiren [els noucentistes]" (Rovira, 1988: 427) .

Amb tot, hem de dir que la investigació sobre la traducció infantil avança a un ritme més lent que la recerca sobre la traducció en general. En aquest treball no pretenem reformular la teoria sobre la traducció, però sí que seguirem les tendències sobre la traducció de la literatura infantil i juvenil. Evidentment, es tracta d'una branca molt jove si tenim en compte que la mateixa literatura infantil i juvenil és un fenomen més recent com a motiu d'estudi i com a literatura²⁷ i que, almenys fins fa poc, presentava una posició perifèrica en el sistema literari.

Isabel Pascua Febles, en un article de 1995, fa un repàs de l'estudi de la traducció de la literatura infantil i juvenil a nivell internacional i afirma que només trobem estudis aïllats sobre aquest aspecte. D'aquests estudis en destaca cinc, començant per Zohar Shavit de l'escola de Tel Aviv que estudia la traducció des del punt de vista del text d'arribada com ja hem vist anteriorment. Des de la perspectiva del text original trobem els estudis dels suecs Göte Klingberg i Birgit Stolt. Katherine Reiss i Christiane Nord aborden la traducció de la literatura infantil i juvenil des del punt de vista funcional. Finalment, Pascua esmenta la tendència dialògica²⁸ de Riitta Oittinen i Tiina Purttinen, en la qual es fixen en els nens com a lectors i donen un gran protagonisme a la relació text i il·lustració. Isabel Pascua Febles també esmenta els corrents que parlen sobre cultura i traducció del grup d'investigadors de Xile liderat per Carolina Valdivieso.

I pel que fa als estudis de traducció de la literatura infantil i juvenil a Espanya, encara ens trobem amb menys material disponible. A més de la investigadora Isabel Pascua Febles, que adopta la posició de mantenir fidelitat al text original i al mateix temps

²⁷ "Recent" en el sentit que abans de l'eclosió de la literatura infantil i juvenil al segle XIX, no existia literatura infantil i juvenil com a tal i el públic lector s'havia d'espavilar a adoptar textos dins del sistema literari com poden ser llibres per a adults que han perdut l'estatus dins una cultura en concret.

²⁸ "Diàleg" en el sentit que la traducció és una interacció entre el text original, les il·lustracions, els lectors, el propi traductor i el seu bagatge personal.

presentar un text acceptable a la cultura d'arribada, tenim el treball de Marisa Fernández sobre la recepció de literatura anglosaxona a Espanya sense aprofundir en la recepció a Catalunya. Així, doncs, ens trobem que gairebé no hi ha un estudi sistemàtic sobre la traducció de la literatura infantil i juvenil a Catalunya a excepció de diversos articles publicats en diverses publicacions periòdiques com *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil* o reculls de ponències a les jornades sobre literatura infantil i juvenil que toquen el tema de la traducció esporàdicament o reculls bibliogràfics de les publicacions. En aquest treball seguim les investigacions de Maria González Davies, que ha publicat diversos articles sobre la traducció de la literatura infantil i juvenil en el període que ens interessa en aquest treball.

Josep Marco, en un repàs a la traductologia catalana actual, intenta identificar les línies de recerca sense poder parlar encara d'una escola pròpia (2008: 13). En la seva anàlisi per tipus de traducció, inclou la recerca sobre la traducció de literatura infantil i juvenil dins els estudis dedicats a gèneres literaris i afirma que "falten encara manuals de referència en català en camps com la traducció poètica o la traducció de literatura infantil i juvenil, on trobem treballs valuosos però esparsos". (Ibid.: 20).

Sembla una contradicció que trobem tan pocs estudis sobre la traducció infantil i juvenil a Catalunya tenint en compte que un tant per cent molt elevat dels llibres infantils i juvenils que trobem al mercat editorial són traduccions. Per corroborar aquesta afirmació hem consultat diversos organismes. El Ministeri de Cultura no aporta dades específiques i apunta que l'últim trimestre del 2009 hi ha un augment en la publicació de literatura infantil i juvenil en català (11,2%) sense diferenciar les obres que són originals en català de les que són traduccions. En un estudi publicat pel Ministeri de Cultura, "Los libros infantiles y juveniles"²⁹ (gener 2010), s'afirma que el 2008 hi ha un increment de producció infantil i juvenil a Espanya del 26% respecte l'any anterior i segons aquest informe l'increment es deu en part a l'èxit de la línia del *fantasy* anglosaxona amb títols com *Crepúsculo* de Stephanie Meyer. Les dades específiques de Catalunya són que el 20,6% de la producció és de literatura infantil i juvenil i un 24,2% traduccions sense especificar la llengua de partida. I afegeix que

²⁹ Vegeu pàgina web: http://www.mcu.es/libro/docs/MC/CD/Infantil_Juvenil_2008.pdf

“como és habitual en este subsector, las traducciones del libro infantil y juvenil vienen ocupando un lugar importante de la oferta española”. (Ibid.: 11).

Hem consultat l'Associació del Gremi d'Editors en Llengua Catalana i de les estadístiques que publica a la seva pàgina web en l'apartat de comerç interior tampoc no hi ha especificades les traduccions de literatura infantil i juvenil a Catalunya. També hem consultat el Consell Català del Llibre infantil i Juvenil i no disposen de les dades. Finalment, consultem l'Institut Català d'Indústries Culturals, el qual disposa de dades parcials però que ja poden ser indicadors d'aquesta superioritat de publicacions de traduccions per sobre d'obres originals en català. Dels 617 llibres de literatura infantil i juvenil escrits en català presentats a l'“Ajut de producció editorial en català i en occità i per a l'edició de partitures de compositors catalans/es”,³⁰ 270 són originals en català i 347 són traduccions (sense especificar de quina llengua). Tot i l'interès de la traducció de literatura infantil i juvenil que mostren aquestes dades, el món acadèmic no ha entrat gairebé en aquest àmbit, com ho demostra el fet que els grups de recerca i les publicacions són força minoritàries.

5.6. La traducció de la literatura infantil i juvenil durant el noucentisme

Com ja hem vist, a Catalunya el noucentisme és un moviment polític i cultural que sorgeix en una època on hi ha manca de referents culturals en català modern. Per això, els homes de lletres del segle XX miren cap a Europa per buscar obres que s'aproximin allò que s'acosta als seus ideals i que poden presentar-se a Catalunya per educar i instruir les noves generacions. I en primer lloc, per importar la literatura de cultures que eren considerades superiors, com l'anglosaxona, i al mateix temps per potenciar l'aprenentatge del català a fi de normalitzar-ne l'ús.

Si fem un breu repàs als inicis de la traducció al català a Catalunya, podem dir que la traducció pròpiament dita comença a les publicacions periòdiques. Ja durant el Modernisme es volia revifar el català, molt castellanitzat, tradicionalista i arcaïtzat, i l'única manera de fer-ho era acostar-se a les cultures europees mitjançant la traducció.

³⁰ Gemma Barberan de l'Àrea del Llibre i de les Arts Visuals de l'ICIC ens ha proporcionat un document excel amb aquestes dades (2009).

Amb el noucentisme i amb el suport institucional i de la burgesia s'emprèn una política cultural que prioritza la normativització de la llengua i l'educació i l'assoliment d'una cultura 'normal'. Ho deixa ben clar el teòric del moviment, Eugeni d'Ors: "Ara traduïm volent incorporar el món de la Cultura a la nostra petita cultura. I sabent que aquest és el millor camí per a incorporar aviat la nostra petita cultura a la Cultura del món." (dins Bacardí *et al.*, 1998: 61).

La traducció, doncs, és part cabdal d'aquest projecte i els homes de lletres del noucentisme, emprenen una tasca més professionalitzada que s'inicia en publicacions de caire cultural. Ara bé, fou a través de les editorials que la traducció s'estén més majoritàriament (vegeu un breu repàs de les editorials catalanes que publiquen traduccions de literatura infantil en el capítol 6 d'aquest treball).

Josep Murgades afirma que la traducció ocupa un lloc privilegiat dins la jerarquia de gèneres literaris tan acusada en el noucentisme i passa a donar tres grans raons per aquesta "preeminència atorgada a la traducció. De tipus lingüísticoformal, de tipus historicocultural, i de tipus més directament en consonància amb l'especificitat del discurs noucentista." (1994: 93).

La primera raó seria "la conformació del català modern com a llengua de cultura, apta per a tot ús elevat"; la segona seria superar el buit de segles de decadència i en paraules de Carles Riba citat per Murgades "[incorporar] el espíritu catalán a la cultura europea" [...] i "anostrar', hacer nuestro" que és un mitjà per "asegurar la eficacia de la incorporación"; i la tercera raó seria "l'imperialisme" de la cultura catalana com a "sinònim de vitalitat i empenta creadora [i] antònim de qualsevol localisme o provincianisme." (Ibid.: 95).

Ja entrant en detall en l'estudi de la traducció de literatura infantil i juvenil a Catalunya en aquesta època ens adonem que hi ha poca informació crítica. Trobem, però, diversos articles o apartats sobre traducció en reculls de literatura infantil i juvenil en general no especialitzats en traducció. Destaquem el buidatge de González Davies (2007: 175-179) del catàleg de Rovira i Ribé (1972) de les traduccions al català a principis del segle XX, on trobem la relació d'obres traduïdes des del 1894 al 1938. Amb aquest llistat, González Davies vol mostrar la seriositat de la traducció de

literatura infantil i juvenil des de diferents idiomes, i que per tant "la recepció d'obres estrangeres va ser un agent de transformació decisiu i conscientment adoptat a començament de segle XX a Catalunya". (Ibid.: 174).

En aquest buidatge de 127 entrades,³¹ 27 són traduccions de l'anglès,³² el mateix nombre que l'alemany. Pel que fa als autors traduïts, trobem que els de llengua anglesa són majoria (14), seguits dels russos (8), francesos (7) i alemanys (6)³³ En aquest treball incloem només la llista de les obres traduïdes de l'anglès (vegeu apèndix 1), ja sigui directament o indirecta (Ibid.: 174).

Quan parlem de traduccions durant el noucentisme, hem de tenir en compte que les traduccions són moltes vegades adaptacions, ja que en aquesta època es donava un "grau de subjectivitat i interferència dels traductors en els textos traduïts" (González-Davies, 2007: 174). Cal afegir que les traduccions no sempre són directes, sinó que es tradueix a través d'alguna altra llengua (majoritàriament del francès), sobretot en el cas de llengües més exòtiques o bé perquè el traductor desconeix la llengua original. Ens aturarem un moment en aquest punt ja una altra raó perquè es recorregués a la mediació d'una altra llengua en la traducció és que "the Catalan development very much reflected literary trends in France" (Coll-Vinent, 1998: 210). França i Catalunya havien experimentat el rebuig a la novel·la naturalista que provocà una crisi en el gènere, especialment a Catalunya. El discurs antinaturalista durant la segona dècada del segle XX va portar França a adoptar i traduir la novel·la estrangera, en aquest cas *le romain anglais*. Sílvia Coll-Vinent en el seu article sobre la mediació francesa argumenta que els noucentistes mostren una familiaritat molt elevada amb els crítics francesos. Com ja hem vist, la traducció a Catalunya ha estat vista com a font de renovació: "Translation can supply models for novel writing. In the case of Catalan literature, these models actually served as substitutes in a tradition that contained few specimens of the genre" (Coll-Vinent, 1998: 215). També s'ha considerat la traducció com a font d'inspiració i modernització: "By following the French lead from the 1880s

³¹ En aquest número d'entrades també consten les segones publicacions i traduccions d'una mateixa obra.

³² Donem aquesta dada sense tenir en compte l'autor original, només tenim en compte la llengua que s'ha utilitzat per fer la traducció.

³³ Hem de destacar que és difícil d'elaborar una estadística de la relació d'obres, traductors i autors perquè moltes vegades hi ha buits d'informació; o bé ens manca el nom de l'autor, o bé ens manca la llengua original, o bé ens manca la llengua de mediació.

onwards, Catalan publishers and translators managed to keep up with modern trends in the novel set by the English literary tradition.” (Coll-Vinent, 1998: 223).

Si continuem mirant amb detall la informació que trobem sobre la traducció de literatura infantil i juvenil a Catalunya, sabem que els noucentistes es van esforçar perquè els infants catalans tinguessin llibres de qualitat adequats per la seva edat. La manca d'obres adequades feu que els literats de l'època incorporessin, doncs, obres d'altres països a Catalunya. Segons Carles Soldevila, “la nostra bibliografia és encara deficitària. No tenim en català prou llibres d'infants per satisfer l'apetit normal d'un noi o d'una noia menor de dotze anys. Tal dèficit és més de doldre perquè, ara com ara, aquesta mena de llibres són els únics que poden avesar els nostres tendres descendents a la lectura del català.” (1928: 33).

Així, doncs, la traducció ha servit “com a mitjà d'enriquiment i reivindicació de la llengua i cultura del país” (González Davies, 2002b: 184). És més, “la traducció tenia categoria de creació, i afavoria la descoberta de l'altre i una incorporació cultural de primer ordre que duïen a terme els autors consagrats de l'època amb plena consciència de la seva tasca, i explicaven els seus objectius a les introduccions i prefacs de les seves traduccions.” (Ibid.: 185).

Ara bé, les traduccions noucentistes tot i tenir “un paper d'innovació i dinamització” (Marco, 2000: 32) també s'ha considerat que foren un racó d'“experimentació de noves formes expressives, de nous models, i en la seua promoció.” (Ibid.: 33). Amb això no volem dir que aquest gran abocament a la traducció esdevingués una tendència negativa per a les lletres catalanes, sinó que, tot i que els autors es dediquessin a traduir en detriment de la pròpia obra, fou en benefici dels nens i les nenes del país i “amb el consegüent privilegi de poder esgrimir més traduccions «de luxe» que altres literatures més consolidades” (Sellent, 1998: 24).

L'autor-traductor pren importància durant aquesta època, ja ho veiem en les portades o portadelles de les obres on apareix el nom del traductor i, fins i tot, s'esmenta en crítiques dels diaris de l'època:

En aquells moments, el traductor era ben visible: normalment era un autor consagrat, adaptava el text original segons els seus objectius polítics o ideològics i deixava constància d'aquesta activitat en escrits sobre traductologia que, si bé de vegades era anecdòtica i poc sistematitzada, feia del traductor una figura central al món literari de l'època. (González Davies, 2002b: 185).

Els principals traductors professionals que dediquen part de la seva tasca a la literatura infantil i juvenil, com ja hem vist, són Josep Carner, Marià Manent i Cèsar August Jordana³⁴ (vegeu apèndix 1 pel llistat d'altres traductors de l'època). Aquests tres traductors amb Josep Carner clarament al capdavant, ja sigui per la seva abundància de traduccions o pel seu poder de decisió en ser director literari d'Editorial Catalana, conformen el gruix de les traduccions infantils i juvenils al nostre país que de ben segur han influenciat les traduccions següents.

Joan Sellent afirma que Josep Carner "és sens dubte un dels millors estilistes que ha donat la literatura catalana, i el seu domini dels recursos de la llengua es pot qualificar d'extraordinari" (1998: 24), ara bé la seva idiosincràcia pel que fa a la selecció lingüística comporta la possibilitat que "el producte final es resolgui en benefici del traductor i en detriment de la traducció". (Ibid.: 24). En aquest treball no pretenem fer cap comparativa estilística entre les traduccions noucentistes i les traduccions més tardanes, sinó que intentem posar al seu lloc la importància de la traducció en la literatura infantil i juvenil en el sentit d'"aprenentatge per a l'escriptor" i "per educar la sensibilitat del lector." (Marco, 2000: 34).

Segons Marco, les traduccions de l'època "no estan al servei del rigor en la cerca d'equivalències o fidelitat a l'original, sinó de la promoció i divulgació dels usos lingüístics o trets estilístics que, considerats globalment, configuren el model de llengua dels noucentistes." (2000: 34).

En aquest sentit, se'ns fa difícil negativitzar la tasca de la traducció de literatura infantil i juvenil noucentista en un moment de mancances i, per altra banda, tan important pel que fa a la fixació del català literari modern.

³⁴ Ens centrem principalment en traductors d'obres britàniques (vegeu apèndix 1).

Maria González Davies (2002b: 194) resumeix en una taula les tendències de la traducció infantil i juvenil a inicis i a finals del segle XX. En aquest treball adaptem³⁵ la taula a les necessitats concretes de l'obra estudiada i observarem si es compleixen les tendències a la part pràctica de treball:

	Principis segle XX	Finals segle XX
1	La traducció i el traductor com a centre del polisistema.	La traducció, però no el traductor, al centre del polisistema (amb excepcions).
2	Traductor visible; prestigi de l'activitat traductora.	Traductor invisible; professionalització de la traducció.
3	Poca producció pròpia de LIJ suplerta amb traduccions fetes per primeres figures literàries: funció ideològica de la traducció.	Més producció pròpia de LIJ i traduccions fetes per traductors professionalitzats: funció ideològica i comercial de la traducció.
4	Criteris d'acceptabilitat i, en general, d'anostrament.	Criteris d'adequació i d'anostrament.
5	Literalitat i <i>N. del T.</i> freqüents.	Resolució de problemes de traducció amb estratègies de traducció dins el text.
6	Traducció indirecta freqüent.	Traducció gairebé exclusivament directa.
7	Traducció com a laboratori lingüístic; estil noucentista, preciosista. Cerca d'un llenguatge urbà, literari i cosmopolita.	Traducció com a laboratori lingüístic; estil pragmàtic i funcional, més proper a la llengua parlada i dels mitjans de comunicació i que sovint trenca amb la normativa afavorint la creativitat.

En el següent capítol, amb l'obra *Treasure Island* de Robert Louis Stevenson i les seves traduccions per part de Joan Arús i Joan Sellent, posarem en pràctica i analitzarem en detall el següent:

En primer lloc, buscarem els referents culturals de les obres traduïdes segons la classificació de Nida (vegeu pàg. 79).

En segon lloc, veurem en quina posició es troba la traducció infantil a Catalunya durant el noucentisme.

En tercer lloc, veurem quines estratègies es fan servir per acomodar la posició del sistema cultural català: anostrament o estrangerització

En quart lloc, analitzarem la gradació de correspondència cultural segons Hervey, Higgins i Hayward modificada per González Davies.

I finalment, veurem si l'obra traduïda segueix les tendències de la traducció de literatura infantil i juvenil a inicis i finals del segle XX.

³⁵ Hem eliminat dos punts de la taula original en considerar que no són rellevants en l'anàlisi d'una obra en concret.

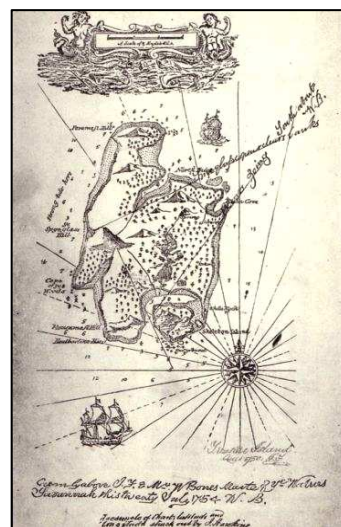
Com a conclusió, intentarem donar resposta a les qüestions plantejades en la introducció d'aquest treball i que són les següents:

1. Aportar més informació sobre la traducció de literatura infantil i juvenil durant el noucentisme.
 2. Observar en quina posició es troba la traducció infantil i juvenil a Catalunya durant el noucentisme.
 3. Explorar la recepció de les obres de literatura infantil i juvenil en llengua anglesa durant el noucentisme i fer una comparativa d'una obra en concret i la seva traducció. En aquest cas, dues traduccions, la primera de 1926 i la segona de 2008.
 4. Buscar els referents culturals de les obres traduïdes segons la classificació de Nida (1964).
 5. Veure quines estratègies es fan servir per acomodar les traduccions de la literatura infantil i juvenil al sistema cultural català, si les traduccions s'apropen més a l'original (adequació) o si més aviat són anostrades (acceptabilitat).
- Finalment, esbrinar si les traduccions analitzades segueixen les tendències de traducció de literatura infantil i juvenil a inicis i finals del segle XX.

6. Anàlisi de l'obra: *Treasure Island*

Will you be surprised to learn that it is about Buccaneers, that it begins in the 'Admiral Benbow' public-house on Devon coast, that it's all about a map, and a treasure, and a mutiny, and a derelict ship, and a current, and a fine old Squire Trelawney [...], and a doctor, and another doctor, and a sea-cook with one leg, and a sea-song with the chorus "Yo-ho-ho and a bottle of rum". Letter to W.E. Henley, Swanston Edition, XXIII, 326

Així explica Robert Louis Stevenson la història que tenia entre mans el 1881 quan només havia escrit dos capítols del llibre que en aquells moments es titulava *The Sea Cook, or Treasure Island: A Story for Boys*. Tot va començar com un entreteniment per al seu fill Lloyd Osbourne, i a partir d'un mapa, al qual va anar afegint muntanyes, rius, platges i pedres. Després va perfilar la història de l'illa en la qual hi havia un tresor amagat cobejat per pirates sense escrúpols. Stevenson va escriure la novel·la molt ràpidament amb la col·laboració de la família i la va publicar per capítols a la revista *Young Folks* des d'octubre de 1881 a gener de 1882 amb el pseudònim de Captain George North. Però no va ser fins a la publicació en llibre, el 1883, que *Treasure Island* no va rebre l'interès del públic lector i va portar Robert Louis Stevenson a la fama.



Il·lustració 13. Mapa de *Treasure Island*, Robert Louis Stevenson, 1883.

6.1. Biografia de Robert Louis Stevenson

Robert Lewis Balfour Stevenson³⁶, fill únic, va néixer el 1850 a Edinburgh i va morir a Samoa el 1894. Tota la seva vida va estar marcada per la seva salut dèbil a causa d'una malaltia pulmonar, que li impedí de seguir amb la tradició familiar de l'enginyeria i la construcció de fars. Malgrat això, el mar fou una influència constat en la seva vida. La seva educació va ser majoritàriament a casa i animada per un

³⁶ No és fins el 1873 que no signa com a R.L. Stevenson, i als divuit anys canvia la grafia de Lewis per Louis.

ambient de lectura. Des de ben jove comença a escriure contes i narracions diverses, que alterna amb la creació de revistes literàries il·lustrades d'àmbit familiar. A la universitat passa tres anys formant-se com a enginyer, seguint la tradició familiar, tot i que sense gran interès, ja que preferia passar gran part del seu temps explorant els barris més degradats d'Edinburgh. El 1871, Stevenson va dir al seu pare que no se sentia interessat per l'enginyeria i que es volia dedicar a la literatura. La resposta de la família va ser de resignació, però el seu pare va insistir que com a mínim seguís uns estudis més afins a la seva vocació per si més endavant li feia falta d'exercir una professió. Així, doncs, decideix d'estudiar dret. El 1874 acaba la universitat, ingressa al col·legi d'advocats escocès i exerceix durant un temps. La seva malaltia, però, el porta a buscar llocs més adequats per a la seva salut, fet que li dóna temps lliure per afermar-se en la seva professió d'escriptor, finançada pel seu pare. En aquests viatges coneix diverses personalitats del món de lletres i viu en diferents ambients que li van donant bagatge per a les seves tasques literàries.

El 1878, arran d'un viatge a França, apareix el seu primer llibre destacable, *Travels with a Donkey in the Cévennes*, il·lustrat per Walter Crane, que li facilitarà la labor de trobar editor per a les seves pròximes obres. És en aquesta època que Stevenson coneix la que serà la seva futura esposa, Fanny Osbourne, una americana casada que passava una temporada a França estudiant pintura amb la seva filla. Stevenson, un temps després que Fanny Osbourne hagués tornat a Califòrnia, va decidir de seguir-la amb l'esperança que ella es divorciés del seu marit. El viatge, però, el deixa esgotat i malalt i sense diners, fins que Fanny Osbourne, ja divorciada, torna a la seva vida i l'ajuda a recuperar-se. Durant aquest temps, Stevenson continua escrivint el que més tard, el 1882, es publicarà en el volum de contes *New Arabian Nights*.

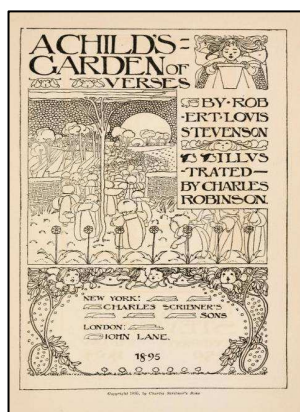
El 1880 es casen i ja no se separaran fins a la mort d'Stevenson. Aquest mateix any tornen a Edinburgh, però el clima escocès no és adient per a la salut de Robert Louis Stevenson i s'instal·len a Davos, el famós centre de salut per a malalts de dolències pulmonars, on Stevenson i Lloyd Osbourne s'entrenen publicant versos còmics amb una impremta manual.

El 1881 es dirigeixen a Braemar, Escòcia, on escriu *Treasure Island*. Graham Balfour ens descriu com va començar:

Having first drawn the chart of an island, he then from the names, marked at random, constructed a story in order to please his schoolboy stepson (who had asked him to try and write "something interesting"); his father, another schoolboy in disguise, took fire at this and urged him on, helping him with lists and suggestions; unconscious memory came to his aid, and *Treasure Island* was half written. (Balfour, 1901: 228).

Així, doncs, la novel·la avança amb rapidesa, ja que Stevenson gairebé escriu un capítol cada dia, mentre es comença a publicar a la revista *Young Folks*. Com ja hem dit, no va ser fins que l'obra es va publicar en llibre el 1883 que aquesta no va ser un èxit rotund. Segons Graham Balfour, *Treasure Island* va ser llegida per tothom; polítics, jutges i homes importants es convertiren en adolescents mentre llegien el llibre, tot i que no va aportar grans beneficis a l'autor.

It was translated and pirated in all directions, appearing within a couple of years as a *feuilleton* even in Greek and Spanish papers. For all this, it brought no very great emolument, for during its first twelve months no more than five thousand six hundred copies were sold in Great Britain. (1901: 251).



Il·lustració 14. *A Child's Garden of Verse*, Robert Louis Stevenson. 1895.

Aquest estiu mateix Stevenson va començar a escriure versos per a nens que més tard, el 1885, publicaria com *A Child's Garden of Verse*. El llibre, que consta de 64 poemes, està dedicat a Alison Cunningham, que l'havia cuidat de petit i que havia passat moltes hores al seu costat quan estava malalt. Es tracta d'un llibre deliciós que desperta la imaginació dels nens però que alhora pica l'ullet a l'adult amb complicitat nostàlgica.

Durant aquests anys, va retornant a Davos a passar els hiverns, on alterna l'escriptura d'articles i assajos per a revistes amb passejos, i amb activitats com el teatre de joguina i els jocs de guerra amb soldats de plom del seu fillastre, Lloyd. El 1886, gairebé ja en l'última etapa que passa a la Gran Bretanya, publica dos llibres més que

també despertaran l'interès dels lectors victorians: *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* i *Kidnapped*.

La gestació de *Dr Jekyll and Mr Hyde* s'havia iniciat durant la seva estada a Bournemouth on pensava en les dualitats de la naturalesa humana. Segons Graham Balfour:

The true story still delayed, till suddenly one night he had a dream. He awoke, and found himself in possession of two, or rather three, of the scenes in *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Its walking existence, however, was by no mean[s] without incident. He dreamed these scenes in considerable detail, including the circumstance of the transforming powers, and so vivid was the impression that he wrote the story off at a red heat, just as it has presented itself to him in his sleep. (1901: 15).

Aquesta novel·la no es va publicar per capítols com *Treasure Island*, sinó que es va decidir de fer una edició barata enquadernada en rústica que va ser tot un èxit, Amèrica inclosa, on se'n feren edicions pirata.

El 1885 havia començat la història juvenil *Kidnapped* que sí que es va començar a publicar per capítols a *Young Folks*, i el 1886 es va publicar en llibre.

Aquests dos llibres els va escriure en una època de mala salut que, gràcies al seu caràcter tan vital, va escriure des del llit:

Que escribiera sus libros en este estado de incapacitación es una de las maravillas de la literatura: libros tan energéticos y llenos de vida que parece increíble que salieran de la habitación de un enfermo; libros tan bien desarrollados, sin ninguna disminución en su ímpetu inicial y sin ningún indicio de esos intervalos en los que su autor yacía al borde de la muerte. (Osbourne, 1993: 45)

Black Arrow és una altra novel·la d'aventures que fou publicada en capítols el 1883 i editada com a llibre el 1888. Situada durant la Guerra de les Dues Roses i escrita en llenguatge arcaic, sembla que fou escrita per fer diners ràpidament. Tot i que la seva publicació a la premsa va ser molt popular, aquesta obra fou tractada de menor pel mateix autor.

El 1887 mor el pare de Robert Louis Stevenson i a partir d'aquest moment, sense cap més lligam familiar (la seva mare l'acompanya) i perquè el seu clima no li és favorable, deixa Escòcia per sempre més. Aconsellat pels metges, decideix de marxar a Amèrica. La seva fama, ara, ja l'ha precedit i en arribar és rebut per la premsa. Durant la seva estada a Saranac, en un sanatori, comença a escriure *The Master of Ballantrae* i comença a pensar a fer llargs viatges per l'oceà. El 1888 troba una goleta i marxa rumb al sud deixant Amèrica per sempre. La família Stevenson, Robert Louis, Fanny, la senyora Stevenson mare i Lloyd Osbourne passen els tres anys següents entre Hawaii, les illes Gilbert, Tahití i Samoa, durant els quals l'escriptor redacta les seves aventures i experiències del viatge i les relacions amb els nadius.

El 1889 arriba al port d'Apia a Upolu, l'illa principal de Samoa, on finalment decideix instal·lar-se definitivament per ser un lloc molt ben comunicat, tal com explica Graham Balfour: "His wanderings were now at an end, and he was to enter upon a period of settled residence" (Balfour, 1901: 123).

Aquesta vida més sedentària li aporta més estabilitat a l'hora d'escriure. L'autor construeix una casa a la muntanya, a la vora d'un riu i els seus afluents, d'on surt el nom de la casa 'Vailima' (cinc rius). Un cop instal·lats, i al començament, Robert Louis Stevenson dedica força temps a la finca ja que calia gestionar el servei, les provisions, el bestiar, l'hort i els cultius i altres feines domèstiques que els treballadors no podien solucionar. Més endavant, amb tot ja organitzat, Stevenson agafa el ritme del treball literari altre cop. Els nadius el van anomenar "Tusitala" (el narrador de contes). La seva persona va suscitar força curiositat i fins i tot el visitaven per fer-li consultes sobre política o demanar-li algun consell sobre l'economia local.

Pel que fa a la seva obra durant aquesta època, continuà escrivint sobre les seves experiències en unes cartes que més tard es publicarien com a *In the South Seas* (1895). Foren, però, les obres ambientades a Escòcia les que va treballar amb més ganes: *Catriona* (1893), una seqüel·la a *Kidnapped*, i *Weir of Hermiston* (1896), que va deixar inacabada.

En els últims temps de la seva vida, tot i que la malaltia pulmonar no avançava tan ràpidament com temps enrere, la seva salut es deteriorava a poc a poc. També va notar l'absència de les relacions socials que ara es limitaven a algunes amistats per

correspondència. A tot això s'hi sumà un sentiment d'enyorança de les terres escoceses, que mai més tornaria a trepitjar.

El 29 de novembre de 1894, dia del seu aniversari, mor Robert Louis Stevenson d'una hemorràgia cerebral. Fou enterrat a la cima del mont Vaea, a Samoa. En la biografia escrita pel seu cosí Graham Balfour, el descriu com un home apassionat i amb una jovialitat sorprenent considerada la manca de salut al llarg de la seva vida.

In regarding Stevenson both as man and writer we find that the most unusual fact about him was the coupling of the infinite variety of his character and intellect with the extraordinary degree in which he was moved by every thought and every feeling. (1901: 195).

El fet que fou un home entusiasta i versàtil es demostra en la seva obra que abraça una diversitat de gèneres.

He wrote novels – the novel of adventure, the novel of character, the novel of incident; he wrote short stories and essays of all kinds – their variety it is impossible even to characterise; he wrote history and biography, fables and moralities, and treatises on ethics; he wrote poems – blank verse, lyrics and ballads, songs and poetry for children; he wrote plays, ranging from melodrama to genteel comedy; books of travel reflective and descriptive; he composed prayers and lay sermons, and even ventured on political speculation. (1901: 204).

Nosaltres creiem que el gènere en què va excel·lir més fou el gènere d'aventures i d'intriga, tal com evidencia l'èxit de les seves novel·les *Treasure Island*, *Kidnapped* i *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*.

6.2. *Treasure Island*

Per aquest treball hem escollit d'analitzar l'obra *Treasure Island*. En primer lloc per ser una novel·la d'aventures per a joves molt popular a l'època i per ser traduïda al català ja durant el noucentisme, en concret, l'any 1926. I en segon lloc, perquè hem tingut

la sort que la novel·la traduïda per primera vegada per Joan Arús Colomer ha estat novament traduïda vuitanta-dos anys més tard pel seu nét Joan Sellent Arús. Aquests no són els únics traductors al català de l'obra, sinó que ens hem trobat que ha estat traduïda diverses vegades ja sigui en adaptacions, versions lliures o traducció pròpiament dita per: Josep Vallverdú (1989), Anna Jené (1991), Josep Franco (1994), Eulàlia Presas (1997), Jordi Arbonés (1997) i Anna Gasol (1999), entre molts d'altres. Ens ha semblat interessant quedar-nos amb les traduccions de Joan Arús Colomer i Joan Sellent Arús i fer-ne una comparativa en ser la primera traducció, el 1926, i l'última que hem trobat, el 2008. I també pel fet curiós de ser avi i nét.

La novel·la consta de trenta-un capítols dividits en sis parts, i, ja abans de començar, Robert Louis Stevenson es dirigeix al lector i l'avisava que es tracta d'una història de pirates i illes i goletes a l'estil d'abans, i que si els nous lectors no estan interessats en aquestes novel·les d'aventures "...may I and all my pirates share the grave where these and their creations lie." (Stevenson, 1994: IX)

Cada part consta de sis capítols excepte la tercera, que té tres capítols, i la sisena, que en té set. Gairebé tota l'obra està narrada per Jim Hawkins que, essent fill de l'hostaler que regenta l'"Almirall Benbow", es troba involucrat en la cerca d'un tresor amagat i en la companyia de pirates força maliciosos.

6.2.1. Resum de l'obra

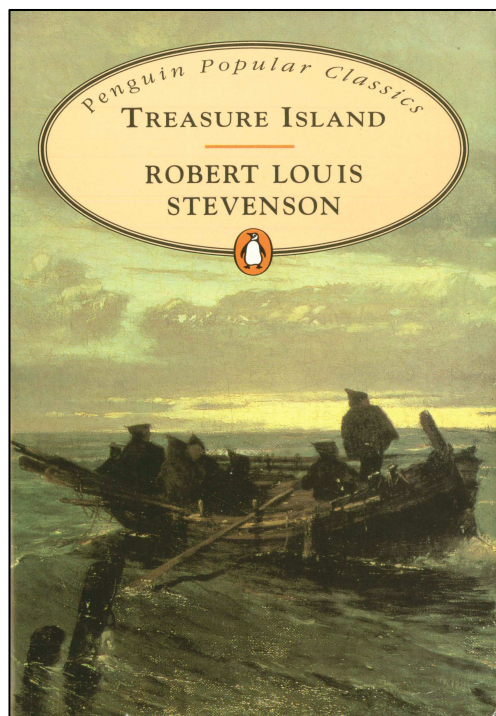
Jim Hawkins narra els esdeveniments a petició del senyor Trelawney i el doctor Livesey. Comencen amb l'aparició a l'hostal d'un vell mariner (Billy Bones) i el seu misteriós bagul. Aquest personatge, que es fa anomenar Capità busca un lloc remot per amagar-se del 'mariner amb una sola cama' i dedicar-se a beure rom, explicar històries sinistres i cantar sempre la mateixa cançó. Amb la visita d'un altre mariner, Gos Negre, es comencen a conèixer els fets. El vell mariner, Billy Bones, embriac de rom i entre deliris, fa Jim partícip del secret: li explica que els altres mariners busquen el seu bagul i que ell és l'únic que coneix el lloc i que li poden portar la taca negra. En Jim, però, no en rep més informació fins que el Capità mor. Aleshores, buscant de cobrar-se el seu deute, troba un paquet embolicat amb tela on hi ha una llibreta amb

els comptes dels botins dels vaixells abordats o saquejats, i un paper segellat que conté un mapa d'una illa amb anotacions. Així, doncs, els únics partícips de la troballa, en Jim Hawkins, el doctor Livesey, i l'hisendat Trelawney decideixen de salpar rumb a l'illa on hi ha amagat un tresor. Entre la tripulació llogada per fer el viatge a bord de la goleta la *Hispaniola* hi trobem John Long Silver, o Síilver el Llarg, antic mariner que ara regenta una taverna i a qui li falta una cama, i que a bord farà de cuiner, el capità Smollett, i el senyor Arrow, el pilot, que fa d'oficial de pont. El viatge és prou plàcid fins que el grumet Jim Hawkins, des de dins el barril de les pomes, escolta una conversa entre Silver i un altre mariner sobre la traïció que prepara la tripulació. La traïció no es faria efectiva fins que no s'arribés a terra, però amb l'avís de Jim Hawkins, el grup del doctor, l'hisendat i el capità es poden preparar per defensar-se del motí. Aquest és el moment en què John Silver es desemmascara i passa de ser un home simpàtic, amable i sempre disposat a la conversa a ser un assassí sense escrúpols per poder aconseguir el seu objectiu: el botí de l'illa deserta. Jim també canvia en aquest viatge d'iniciació al món i passa de ser un jove innocent a ser un home capaç d'enginyar-se-les per poder salvar el seu grup i tornar sans i estalvis. Havent deixat el vaixell d'amagat pujant al bot amb els pirates mentre els homes lleials es queden a bord, Jim es dirigeix a l'illa on farà un descobriment ben inesperat: la troballa d'un home, Ben Gunn, que havia estat desembarcat tres anys abans i que serà de gran ajuda en la lluita contra els pirates.

A la quarta part del llibre, i només durant els capítols XVI, XVII i XVIII, la narració continua en veu del doctor Livesey, que explica la seva decisió d'abandonar el vaixell amb provisions i armes i instal·lar-se en la vella estacada construïda per Flint des d'on es defensaran. El desenllaç de l'obra comença amb una altra escapada d'en Jim, que el portarà a recuperar la *Hispaniola* i a desfer-se de l'últim pirata dels que s'havien quedat a bord, però encara hi ha més feina a fer per desempallegar-se dels últims pirates. Quan Jim torna a l'estacada a cercar els seus companys troba que ara està en mans de Silver, que a més posseeix el mapa del tresor. Silver pacta amb tothom pels seus interessos i sense tenir en compte ningú més, i amb el mapa en el seu poder, els pirates i Jim, van a la caça del tresor. El tresor, però, ha desaparegut del seu amagatall gràcies a Ben Gunn i els pirates, decebuts, intenten atacar Jim i Silver, ara a favor de Jim. Sortosament arriben el doctor, Gray i Ben Gunn a temps de salvar-los.

Finalment, amb el tresor, Jim Hawkins, el capità Smollett, el doctor Livesey, l'hisendat Trelawney, Ben Gunn, Gray, i John Silver s'embarquen a la *Hispaniola* per tornar a casa. De tornada, però, fent parada a l'Amèrica Espanyola, Silver aprofita per escapolir-se, cosa que és celebrada per la resta de la tripulació, feliç de treure's de sobre un personatge d'aquesta mena.

6.3. Anàlisi de les edicions



Treasure Island

Autor: Robert Louis Stevenson

Il·lustrador: Sense il·lustracions a l'interior
(coberta: Konstantinos Bolanchi)

Editorial: Penguin Popular Classics

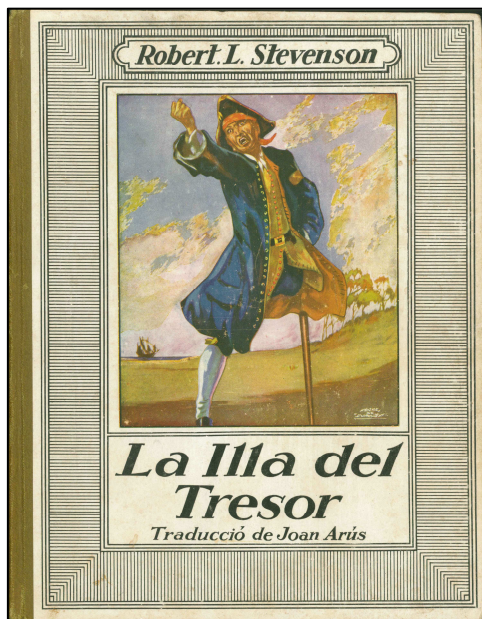
Any d'edició: 1994

Pel que fa a l'edició original³⁷ de *Treasure Island*, hem decidit seguir aquesta edició de butxaca per ser més manejable malgrat que no incorpori cap il·lustració a l'interior. La il·lustració de la coberta anterior és obra del pintor naval grec Konstantinos Bolanchi, pseudònim de Constantinos Volanakis (1829-1907).

En ser una edició sense il·lustracions hem decidit d'incorporar les il·lustracions³⁸ d'un autor conegut de l'època N.C. Wyeth que, a més, ha il·lustrat altres obres d'Stevenson.

³⁷ La primera edició en forma de llibre de *Treasure Island* fou el 1883 només tenia la coberta i el frontispici il·lustrats.

³⁸ Hem fet servir l'edició de 1911 de Charles Scribner's and Sons per treballar les il·lustracions. Podeu consultar aquesta edició a l'Open Library:
<http://www.archive.org/stream/treasureisland00stev#page/n5/mode/2up>



La illa del tresor

Traductor: Joan Arús Colomer

Il·lustrador: Yorik (coberta: Sainz de Morales)

Editorial: Mentora

Any d'edició: 1926 (1a ed.)

La primera edició catalana és un llibre molt cuidat confirmant aquesta importància donada a les traduccions que hem esmentat al treball: "relligat cartró, llom de tela, coberta a quatre colors", com s'anuncia a dins mateix del llom. La il·lustració de la coberta anterior està signada per Sainz de Morales, del qual no hem trobat informació excepte que es diu Gumersindo Sainz de Morales i que va néixer a Madrid el 1900 i va morir el 1972 a Barcelona. Dibuint i pintor es va donar a conèixer en diverses revistes i en diverses exposicions.

L'illa del tresor

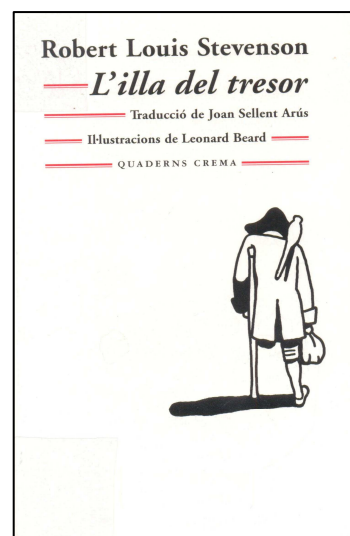
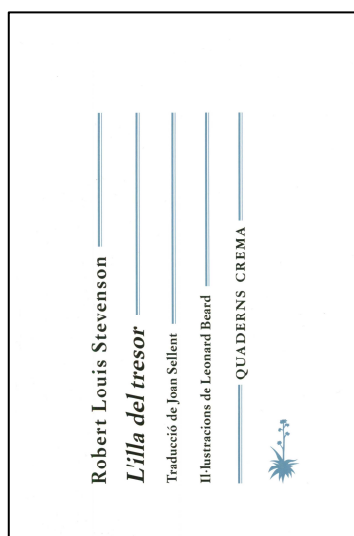
Traductor: Joan Sellent Arús

Il·lustrador: Leonard Beard

Editorial: Quaderns Crema

Col·lecció: Quaderns

Any d'edició: 2008



Aquesta edició catalana és una edició de butxaca en rústica fresada, amb cobertes blanques sense cap il·lustració, característica dels Quaderns Crema. Quaderns Crema ja havia editat aquesta mateixa edició l'any 2001, en cartoné i amb una il·lustració a la coberta anterior de Leonard Beard.

6.4. Traductors

6.4.1. Joan Arús i Colomer (1891-1982)

Autor poc estudiat per la crítica, és definit com a poeta noucentista menor (Ribes de Dios, 2003: 235-237).

Des de ben jove, Joan Arús, ja va publicar versos, contes i articles en diaris i revistes, al mateix temps que feia traduccions. Va col·laborar a *El Diari de Sabadell*, a *La Revista* i va ser el redactor en cap de la revista *Ars* (1914-1915). El 1911 va guanyar la flor natural al Lleida i el 1931 va ser mestre en gai saber. El 1960 va guanyar el premi de poesia catalana Ciutat de Barcelona.

La seva obra poètica consta de disset volums de poesia i dues antologies. Segons Enric Bou, els seus poemes "més reeixits són aquells que ha dedicat a l'amor conjugal, l'exaltació d'una vida quotidiana idealitzada, o d'altres en què hi domina la nota religiosa". (1987: 151).

Domènec Guansé, parlant de la seva poesia, compara Joan Arús amb Josep Carner: "Encara que marcat de la ironia i de la gràcia de Carner, menys líric també, naturalment que Carner, Joan Arús és com un Carner una mica tosc, però d'una beatitud i una dolçor parella." (1926: 318).

Enric Bou, a més, afirma que Joan Arús "sempre va manifestar una posició molt atenta a la situació de la poesia catalana" (1987: 152) i va publicar diversos estudis com: *La nostra expansió literària* (1919), *Evolució de la poesia catalana* (1922) o *Tres poetes: Maragall, Alcover, Guasch* (1970).

Hem de destacar que Ribes de Dios (2003) només esmenta les seves traduccions de poetes francesos i dues traduccions de novel·les del francès de Pierre Benoît i Alphonse Daudet. En canvi, no es fa esment de la traducció de *L'illa del tresor*. En no disposar de més informació, suposem que la traducció de literatura juvenil va ser una cosa esporàdica en la seva carrera de traductor.

Cal dir que sabem que la traducció de *L'illa del tresor* és una traducció indirecta del francès gràcies a una entrevista al seu nét, Joan Sellent Arús, on explica que Joan Arús no tenia prou coneixement de l'anglès i que traduïa del francès: "Era una versió feta a partir del francès, perquè d'anglès no en sabia". (Udina, 2002: 142).

6.4.2. Joan Sellent Arús

Joan Sellent i Arús (1948) és traductor de l'anglès al català i al castellà per a diverses editorials com Bruguera, Proa, Destino o Quaderns Crema. També tradueix i adapta guions cinematogràfics i televisius per a TV3 i per estudis de doblatge. En el camp de la docència ha estat lector d'espanyol a la Universitat de Manchester i des de 1993 és professor a la Facultat de Traducció de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Entre els autors traduïts de narrativa trobem Salman Rushdie, Willa Carther, Henry James, Noah Gordon, Nathaniel Hawthorne, Mark Twain, H.G. Wells, Paul Auster entre d'altres; però la seva tasca important de traducció la trobem en el teatre amb autors com William Shakespeare, Tennessee Williams, Oscar Wilde, George Bernard Shaw, Harold Pinter, David Mamet, Arthur Miller i altres.

El 2006 va rebre el premi Ciutat de Barcelona de traducció en llengua catalana per la versió *Panorama des del pont* d'Arthur Miller, i és premi de la crítica teatral de Barcelona (2007-2008) per a la traducció del *Rei Lear*.

Pel que fa a la seva traducció de *L'Illa del tresor*, Jaume Vallcorba de Quaderns Crema li va proposar de traduir l'obra d'Stevenson. Joan Sellent explica que després de traduir cada capítol llegia la traducció del seu avi i que la traducció de 1926 està "molt ben resolta" (Udina, 2002: 142), fins al punt que ha incorporat alguna solució de Joan Arús en la seva traducció.

En una conversa amb Dolors Udina, Joan Sellent defensa el model de llengua parlada en la traducció: "Parteixo del convenciment que qualsevol text escrit, sigui quin sigui el seu grau de complexitat, de formalitat o d'elaboració estilística, ha d'ajustar-se als mecanismes i als ritmes de l'oralitat." (Udina, 2002: 133). Joan Sellent considera que les traduccions han de ser "versemblant[s], creïble[s], natural[s] i vinculable[s] a una determinada tradició" (Ibid.: 138).

La llengua, com és ben sabut, és molt important durant el noucentisme, tant que "it was believed to be the main sign of identity" (González Davies, 2002a: 12). González Davies descriu aquesta llengua com a preciosista: "A language that was governed by aesthetic priorities and an archaic flavour underlined by high degree of formality" (Ibid.: 13). Aquest preciosisme era més notable en alguns escriptors que en altres. Joan Sellent ho exemplifica amb Carner, només en el cas de les traduccions que era on es notava més aquest aspecte:

Però justament l'exemple de Carner és modèlic, en el sentit que és un model perfecte d'escriptor amb una obra pròpia excepcional que, en canvi, ens ha deixat unes traduccions més que discutibles. La convenció generalitzada és que l'extravagància de les traduccions de Carner no és deguda al fet que no en sabia més, sinó a raons estratègiques encaminades a difondre, mitjançant les traduccions, un model determinat de català literari" (Udina, 2004: 210).

6.5. Il·lustradors

6.5.1. N.C. Wyeth

Pintor i il·lustrador americà (1882-1945), nascut a Needham, Massachusetts. La seva mare li donà l'impuls artístic i literari necessari perquè el seu talent sortís lliurement. Les seves primeres pintures toquen el tema de la cultura nativa americana i la vida dels ranxos de l'Oest. En una segona etapa comença a il·lustrar obres de literatura clàssica, amb una sèrie de pintures per a *Treasure Island* el 1911 encomanada per l'editorial Charles Scribner's Sons. També il·lustra *Kidnapped* (1913), del mateix Robert Louis Stevenson, *Robin Hood* (1917) versió de Paul Creswick, *The Last of the Mohicans* (1919) de James Fenimore Cooper, *Robinson Crusoe* (1920) de Daniel Defoe i *Rip Van Winkle* (1921) de Washington Irving, entre d'altres. A més, va treballar per a moltes revistes americanes com *Harper's Monthly* o *Scribner's*, i va pintar pòsters i anuncis per a empreses com Coca Cola o Lucky Strike.

6.5.2. Yorik

Pel que fa a l'il·lustrador de l'edició de Mentora, hi ha poca informació sobre la seva identitat i, encara, contradictòria. Segons Mònica Baró: "Molt probablement, es tracta d'un pseudònim utilitzat per l'il·lustrador José de Mena. En l'arxiu s'ha localitzat un pagament, signat per José de Mena, per les catorze il·lustracions de *l'Illa del Tresor*. AEJ. Caixa Contractes. 29 de desembre de 1926". (2005: 332)

En canvi, Montserrat del Castillo (1997: 318) afirma que Yorik és el pseudònim de Jean Rapsomanikis, pintor, dibuixant, il·lustrador i humorista nascut a Corfú el 1885. El 1915 s'instal·là a Barcelona i col·laborà a les revistes *El hogar y la moda*, *Lecturas* i *Algo*, a més de la revista *TBO*. Ambdues autores classifiquen Yorik com a continuador de la línia de Joan Junceda.

6.5.3. Leonard Beard

Leonard Beard, pintor i il·lustrador, va néixer a Gran Bretanya el 1962 i més tard es va establir a Catalunya on va començar a exposar en diverses galeries. Col·labora com a il·lustrador al diari *El Periódico*, i treballa per a editorials i d'altres publicacions, bàsicament com a dibuixant d'obra d'opinió i satírica.

En tenir poca informació sobre l'il·lustrador ens hem posat en contacte amb ell i en parlar sobre les traduccions de *Treasure Island* i ens ha explicat que coneixia les il·lustracions de Junceda, però no les de Yorik.

“De petit, quan anava a casa dels avis mirava tots aquells llibres il·lustrats de Jules Verne, Stevenson, Folch i Torres i publicacions com *En Patufet*. Penso que les il·lustracions de Junceda són molt expressives i amb una gran capacitat per identificar-se amb el text. Són dibuixos molt descriptius i a la vegada gens estàtics. Recorden en algun sentit els gravats de Goya (*Los desastres de la guerra* i *Tauromàquia*). Tot plegat molt estimulant”. (Vegeu apèndix 3).

En demanar-li si l'editor de Quaderns Crema li ha donat pautes per fer les il·lustracions o si ha tingut plena llibertat per decidir què il·lustrar i de quina manera, ens ha dit que no ha tingut cap pauta:

“ara bé, crec que per considerar-se un veritable llibre il·lustrat hauria de tenir més dibuixos... i això sí que ho va decidir ell. Quan a l'estil, hi ha qui ha trobat els meus dibuixos massa sintètics, però justament perquè totes les il·lustracions que havia vist de *L'illa del tresor* són molt descriptives i en certa manera carregades, vaig voler fer una aproximació una mica diferent, més introspectiva” (Vegeu apèndix 3).

Beard ja havia il·lustrat un altre llibre juvenil, i diu que en el seu cas, la il·lustració per a editorials és un treball d'encàrrec i que, per a ell il·lustrar *L'illa del tresor* va ser un privilegi.

6.6. La traducció de referents culturals

González Davies afirma que “translation can mirror the source world, shape the target world and bridge both” (2002a: 12). Ens sembla un apunt molt interessant que il·lustra el que pretenem mostrar en aquest treball: veurem com les dues traduccions de *Treasure Island* presenten el món original d’Stevenson, moldejen el món noucentista de la mà de Joan Arús i el món actual de la mà de Joan Sellent, i els acosten al lector.

Tal com hem explicat en la part teòrica en el capítol anterior, tractarem aquí els referents culturals segons la classificació de González Davies i Scott-Tennent (2005)³⁹ i com s’han traduït segons la gradació de Hervey, Higgins i Hayward (1995)⁴⁰ en la taula següent que modificarem ja que tractarem els elements verbals i visuals de manera separada per facilitar la presentació:

Original		Estratègia de transferència	Traducció		Retrotraducció
<i>Elements verbals</i>	<i>Elements visuals</i>		<i>Elements verbals</i>	<i>Elements visuals</i>	

Pel que fa als criteris de selecció dels referents culturals, en primer lloc hem agafat tots els antropònims i noms de lloc mencionats al llibre més d’una vegada. Quant a la resta, pel que fa a les referències al menjar, a les unitats de mesura i moneda, a aspectes històrics, socials i religiosos, hem intentat recollir totes les referències trobades.

³⁹ Vegeu apartat 5.1. d’aquest treball per a la classificació de González Davies i Scott-Tennent.

⁴⁰ Vegeu l’apartat 5.3. d’aquest treball per a la gradació de Hervey, Higgins i Hayward.

a) Material

Noms propis

Original	Estratègia de transferència ⁴¹		Traducció		Retrotraducció	
	<i>Edició 1926</i>	<i>Edició 2008</i>	<i>Elements verbals Edició 1926</i>	<i>Elements verbals Edició 2008</i>	<i>Elements verbals Edició 1926</i>	<i>Elements verbals Edició 2008</i>
Squire Trelawney	Exotisme	Tras. cult.	Squire Trelawney ⁴²	Hisendat senyor Trelawney	Squire Trelawney	Squire Mr Trelawney
Dr Livesey	Trad. com.	Trad. com.	Doctor Livesey	Doctor Livesey	Doctor Livesey	Doctor Livesey
Black Dog	Calc	Calc	Gos-negre	Gos Negre	Black-dog	Black Dog
Billy Bones	Exotisme	Exotisme	Billy Bones	Billy Bones	Billy Bones	Billy Bones
Jim Hawkins	Exotisme	Exotisme	Jim Hawkins	Jim Hawkins	Jim Hawkins	Jim Hawkins
Mrs Crossley	Trad. com.	Trad. com.	Senyora Crossley	Senyora Crossley	Mrs Crossley	Mrs Crossley
Pew	Exotisme	Exotisme	Pew	Pew	Pew	Pew
Dirk	Exotisme	Exotisme	Dirk	Dirk	Dirk	Dirk
Flint	Exotisme	Exotisme	Flint	Flint	Flint	Flint
Johnny	Exotisme	Exotisme	Johnny	Johnny	Johnny	Johnny
Mr Dance	Exotisme	Trad. com.	Míster Dance	Senyor Dance	Mr Dance	Mr Dance
Dogger	Exotisme	Exotisme	Dogger	Dogger	Dogger	Dogger
Blackbeard	Tras. cult.	Calc	Barba Blava	Barba Negra	Bluebeard	Blackbeard
Tom Redruth	Exotisme	Exotisme	Tom Redruth	Tom Redruth	Tom Redruth	Tom Redruth
Richard Joyce	Exotisme	Exotisme	Richard Joyce	Richard Joyce	Richard Joyce	Richard Joyce
John Hunter	Exotisme	Exotisme	John Hunter	John Hunter	John Hunter	John Hunter
Mr Blandly	Exotisme	Trad. com.	Míster Blandly	Senyor Blandly	Mr Blandly	Mr Blandly
Long John Silver, Barbecue	Calc	Trad. com.	John Silver, el Llarg; Barbecue	John Silver el Llarg; Barbacoa	John Silver, The Long; Barbecue	John Silver, The Long; Barbecue
Tom Morgan	Exotisme	Exotisme	Tom Morgan	Tom Morgan	Tom Morgan	Tom Morgan
Mr Arrow	Exotisme	Trad. com.	Míster Arrow	Senyor Arrow	Mr Arrow	Mr Arrow
Captain	Trad.	Trad.	Capità	Capità	Captain	Captain

⁴¹ Abreviarem dues de les estratègies de transferència de la següent manera: traducció comunicativa (Trad. com.) i trasplantament cultural (Tras. cult)

⁴² Nota del traductor on explica el significat de *Squire*: títol de la noblesa camperola que solia donar-se als grans terratinents hereditaris, als quals a voltes es confiava l'exercici de determinades magistratures. (pàg. 7).

Smollett	com.	com.	Smollett	Smollett	Smollett	Smollett
Job Anderson	Exotisme	Exotisme	Job Anderson	Job Anderson	Job Anderson	Job Anderson
Dick Johnson	Exotisme	Exotisme	Dick Johnson	Dick Johnson	Dick Johnson	Dick Johnson
Israel Hands	Exotisme	Exotisme	Israel Hands	Israel Hands	Israel Hands	Israel Hands
Alan	Exotisme	Exotisme	Alan	Alan	Alan	Alan
Ben Gunn	Exotisme	Exotisme	Ben Gunn	Ben Gunn	Ben Gunn	Ben Gunn
Abraham Gray	Exotisme	Exotisme	Abraham Gray	Abraham Gray	Abraham Gray	Abraham Gray
O'Brien	Exotisme	Exotisme	O'Brien	O'Brien	O'Brien	O'Brien
King George	Tras. cult.	Tras. cult.	Rei Jordi	Rei Jordi	King George	King George
George Merry	Tras. cult.	Exotisme	Jordi Merry	George Merry	George Merry	George Merry
Allardyce	Exotisme	Exotisme	Allardyce	Allardyce	Allardyce	Allardyce
Darby M'Graw	Exotisme	Exotisme	Darby M'Graw	Darby M'Graw	Darby M'Graw	Darby M'Graw

Dels 32 antropònims esmentats més d'una vegada al llibre, en la traducció de 1926, veiem que la gran majoria de noms es mantenen en la llengua original. En el cas de *Squire*, es manté el títol i s'hi afegeix una nota del traductor definint-lo. Si continuem amb l'àmbit del tractament, veiem que es catalanitza la grafia de la forma anglesa, és el cas de *Mr* per *Míster*, en dues ocasions.

Els noms o sobrenoms s'han traduït, com per exemple, *Black Dog* per Gos-negre, i *Blackbeard* per Barba blava. Podria ser que en aquest cas es tractés d'una confusió amb el protagonista del conte tradicional escrit per Charles Perrault *Bluebeard* i el pirata anglès *Blackbeard*. o, podria ser que el traductor assumís que Barba Blava era un personatge més familiar per al públic lector que no el pirata anglès. Ens decantem per aquesta última opció perquè Charles Perrault fou un autor conegut i traduït a l'inici del segle XX.

El cas de *Long John Silver* s'ha adaptat només la grafia del nom propi en Silver i s'ha traduït el sobrenom de *Long* per el Llarg.

Cal destacar les traduccions dels noms *George* per Jordi, tant en el cas de *King George* com *George Merry*, que val a dir que queda una mica forçat ja que hi ha altres noms que tenen equivalent en català i no s'han traduït com és el cas de *Richard*.

A Espanya hi ha hagut una tendència a traduir els noms propis, ja que es consideraven una categoria gramatical. A partir dels anys setanta del segle XX va

començar un període de transició en el qual es començava, tímidament, a mantenir els noms estrangers. Actualment, gràcies a una millor educació de les noves generacions i a un millor coneixement de les cultures estrangeres, la tendència general és la conservació dels noms originals, potser amb l'excepció de noms còmics.

La traducció o no dels noms propis, a més de les tendències de la traducció, també té a veure amb la població lectora i el tipus de text. A això cal afegir-hi la relació de força entre la cultura d'origen i la cultura d'arribada: "A weaker (subordinate) culture translates more from a stronger (hegemonic) culture, and translations are read on a large scale." (Fornalczyk, 2007: 94).

Menjar

Original	Estratègia de transferència		Traducció		Retrotraducció	
	<i>Edició 1926</i>	<i>Edició 2008</i>	<i>Elements verbals Edició 1926</i>	<i>Elements verbals Edició 2008</i>	<i>Elements verbals Edició 1926</i>	<i>Elements verbals Edició 2008</i>
Cold Pie	Manlleu cultural	Manlleu cultural	Pastís de fiambre	Pastís de carn freda	Cold meat cake	Cold meat cake
Pigeon Pie	Manlleu cultural	Manlleu cultural	Pastís de colomins	Pastís fred de colomí	Pigeons cake	Cold pigeon cake
Porridge	Manlleu cultural	Trad. com.	Potatge	Farinetes	Potage	Porridge
Duff	Manlleu cultural	Manlleu cultural	Púding	Púding	Pudding	Pudding

Unitats de mesura i moneda

Original	Estratègia de transferència		Traducció		Retrotraducció	
	<i>Edició 1926</i>	<i>Edició 2008</i>	<i>Elements verbals Edició 1926</i>	<i>Elements verbals Edició 2008</i>	<i>Elements verbals Edició 1926</i>	<i>Elements verbals Edició 2008</i>
Yards	Tras. cult.	Manlleu cultural	Vares ⁴³	Iardes	Yards	Yards
Inches	∅	Tras. cult.	∅	Polzades ⁴⁴	∅	Inches
Miles	Manlleu cultural	Manlleu cultural	Milles	Milles	Miles	Miles
Pounds	Manlleu cultural	Manlleu cultural	Lliures esterlines	Lliures	Pound Sterling	Pounds

⁴³ Vara: antiga unitat de longitud catalana equivalent de dimensions variables segons la zona. Hem trobat que equival a uns tres peus, i també 4 pams. Per tant seria més o menys com una iarda.

⁴⁴ Polzada: antiga unitat de longitud catalana que equivalia a l'amplada d'un dit polze.

Penny	Manlleu cultural	Manlleu cultural	Penic	Penic	Penny	Penny
-------	------------------	------------------	-------	-------	-------	-------

b) Ecològic

Llocs

Original	Estratègia de transferència		Traducció		Retrotraducció	
	<i>Edició 1926</i>	<i>Edició 2008</i>	<i>Elements verbals Edició 1926</i>	<i>Elements verbals Edició 2008</i>	<i>Elements verbals Edició 1926</i>	<i>Elements verbals Edició 2008</i>
Inn	Trad. com.	Trad. com.	Posada	Hostal	Inn	Inn
Corso Castle	Exotisme	Trad. com.	Corso Castle	Castell del cap Corso	Corso Castle	Cape Corso Castle
Spanish Main	Tras. cult.	Trad. com.	Amèrica Espanyola	Costes antillanes	Spanish America	Coast of the Antilles
Skeleton island	Trad. com.	Trad. com.	L'illa de l'Esquelet	L'illa de l'Esquelet	Skeleton Island	Skeleton Island
Kitt's Hole	Trad. com.	Trad. com.	Forat de Kitt	Forat d'en Kitt	Kitt's Hole	Kitt's Hole
Fore-mast Hill	Trad. com.	Trad. com.	El Trinquet	El turó del Trinquet	Foremast Hill	Foremast Hill
Capt. Kidd's Anchorage	Trad. com.	Trad. com.	El fondejador del capità Flint	Ancoratge del capità Kidd	Captain Kid's Anchorage	Captain Kidd's Anchorage
Black Hill Cove	Trad. com.	Trad. com.	Cala del coll negre	La cala del turó negre	Black col cove	Black Hill cove
Haulbowline Head and Mizzen-mast Hill	Trad. com.	Trad. com.	La punta de l'Escandall i el mont Messana	El turó de Messana i el cap de la Bolina	Lead's Point and Mizzen Mountain	Mizzen Hill and Bowline Head

c) Social

Història

Original	Estratègia de transferència		Traducció		Retrotraducció	
	<i>Edició 1926</i>	<i>Edició 2008</i>	<i>Elements verbals Edició 1926</i>	<i>Elements verbals Edició 2008</i>	<i>Elements verbals Edició 1926</i>	<i>Elements verbals Edició 2008</i>
Yellow Jack	Trad. com.	Trad. com.	Vòmit negre	Febre groga	Black sick	Yellow fever
Jolly Roger	Exotisme i explicitació	Exotisme i explicitació	Jolly Roger/ bandera negra	Jolly Roger/ bandera negra / bandera pirata	Jolly Roger / black flag	Jolly Roger/ black flag/ pirate flag

Chuck-farthen	Tras. cult.	Manlleu cultural	Morra ⁴⁵	Mig penic	Morra	Half penny/ shove ha'penny
---------------	-------------	------------------	---------------------	-----------	-------	----------------------------------

De les quatre vegades que la referència cultural *Jolly Roger* apareix en el text, els dos traductors han optat diferents solucions. En primer lloc, Joan Arús decideix de mantenir el nom *Jolly Roger* en dues ocasions utilitzant el primer cop una nota del traductor; en dues ocasions més tradueix la referència per 'bandera negra', explicitant així el que ens havia definit a la nota.

Joan Sellent només manté la referència original una vegada, i en les altres tres ocasions opta per l'explicitació alternant 'bandera negra' amb 'bandera pirata'.

d) Religió

Original	Estratègia de transferència		Traducció		Retrotraducció	
	Edició 1926	Edició 2008	Elements verbals Edició 1926	Elements verbals Edició 2008	Elements verbals Edició 1926	Elements verbals Edició 2008
God help the poor souls	Trad. com.	Trad. com.	Pobres de les ànimes	Que Déu hagi perdonat els seus pobres tripulants	Pour Souls	May God forgive her poor crew
As sure as God sees me	Trad. com.	Trad. com.	Tan segur com Déu em mira	I Déu n'és testimoni	As sure as God sees me	And God is witness
I would go to my prayers as a Christian man	Trad. com.	Trad. com.	Em posaria a resar com un cristià	Diria les meves oracions com un bon Cristià	I would pray like a Christian	I would say my prayers like a Christian
For God's mercy	Trad. com.	Trad. com.	Per Déu	Per l'amor de Déu	For God's sake	For God's sake
God bless him	Trad. com.	Trad. com.	Que Déu guardi	Que Déu Guardi	God Keep him	God keep him
Like a string of geese	Tras. cult.	Trad. com.	Com els grans d'un rosari	Com una fila d'ànecs	Like rosary beads	Like a line of ducks

Les referències religioses es mantenen en ambdues traduccions, i no hem trobat cap cas de referències afegides, a diferència de les dades que González Davies (2002a: 14) aporta sobre la traducció d'*Alice in Wonderland* feta per Josep Carner.

⁴⁵ Segons el diccionari jugar a la morra consisteix en què dos jugadors allarguen algun dit de la mà (o cap dit), alhora que pronuncien simultàniament el nombre total de presumible de dits allargats per ambdós jugadors. Els romans van popularitzar aquest joc que ha tingut tradició especialment a Espanya i a Itàlia.

e) Lingüístic

Expressions marineres, col·loquialismes i frases fetes

Original	Estratègia de transferència		Traducció		Retrotraducció	
	<i>Edició 1926</i>	<i>Edició 2008</i>	<i>Elements verbals Edició 1926</i>	<i>Elements verbals Edició 2008</i>	<i>Elements verbals Edició 1926</i>	<i>Elements verbals Edició 2008</i>
Dooty is dooty	Trad. com.	Calc	El deure és el primer de tot	El deure és el deure	Duty is duty	Duty is duty
I'll take my davy	Tras. cult.	Tras. cult.	Perquè la veritat	Com hi ha món	Because the truth	As there is world
I'll see you all to Davy Jones	Trad. com.	Trad. com.	Us n'aneu tots al diable.	Us enviaré tots plegats a l'inferrn.	You go to the devil	I'll send you all to hell
You have the Davy Jones's insolence	Trad. com.	Tras. cult.	Encara tens la poca vergonya.	Amb la insolència del mateix satanàs.	You still have the cheek	With the insolence of Satan himself
Aye aye sir	Tras. cult.	Tras. cult.	Està molt bé senyor	Sí, senyor	That's very good, sir.	Yes, sir.
Messmates	Trad. com.	Trad. com.	Companys	Camarades	Fellows	Comrades
Smart as paint	Tras. cult.	Tras. cult.	Més viu que una centella	Més llest que la tinya	Smart as a whip	Sharp as a razor
Shiver my timbers	∅	Tras. cult.	∅	Mal llamp em mati	∅	God strikes me down
Dash my buttons	∅	Tras. cult.	∅	Però que em matin si no és gros	∅	Strike me down with a feather
Broached him	Trad. com.	Trad. com.	Posat al seu costat	Amb quatre sacsejades	Gone to his side	With four shakes
Old sea-calf	Tras. cult.	Trad. com.	Beneit	Galdós llop de mar	Simpleton	Bold sea wolf
Matey	Trad. com.	Trad. com.	Company	Company	Friend	Friend
What you mought call me?	Trad. com.	Trad. com.	Com m'han d'anomenar, dieu?	Com m'heu de dir?	What should I be called? Tell me	What should I be called?
Jack ashore	Manlleu cultural	Trad. com.	Un Jack posat a terra	Mariner en terra fa poca guerra	Jack put on land	Sailor on land does little war

Malgrat que a l'inici de *Treasure Island* no hi ha una ubicació geogràfica exacta de l'hostal Admiral Benbow, sabem que està situat a la costa i a prop de Bristol. També sabem que ens trobem al segle XVIII, encara que no s'explicita l'any, i la llengua utilitzada és més propera a l'anglès modern. A més, en el diàleg de l'obra hi trobem

representades bàsicament dues capes socials: d'una banda, el metge i l'hisendat; i de l'altra els mariners i els pirates.

Hi trobem, però, petites variacions, que Robert Louis Stevenson fa servir per diferenciar els personatges en bons i dolents, i donar-los una mica més de personalitat. Per exemple, en el cas de Ben Gunn i els pirates, el llenguatge és més col·loquial i menys estàndard que el de John Silver.

John Silver, segurament el caràcter més complex de l'obra, es distància dels altres pirates per una parla més estàndard que en ocasions deixa de banda: "Silver brings in [non-standard speech] at just those very moments when he is about to act in his most treacherous manner". (Letley, 1985: xiii).

Traditionally in nineteenth-century children's fiction, as in eighteenth-century British fiction as a whole, non-standard language is the sign of a 'bad' character or the language of one who is a peripheral actor in the story. Thus, it could be said that in making Silver more standard in his speech Stevenson adds subtlety to the sea cook. (Ibid.: Xii).

La parla dels pirates està associada a la parla del nord-oest d'Anglaterra, que es caracteritza per l'accent ròtic, és a dir, que es pronuncia la r en posició implosiva. En aquest treball, òbviament, ens basem en les expressions marineres que trobem en l'obra original i que no són particulars de Bristol, però que hi han estat associades per la llarga tradició marinera, pesquera i de contraban. Avui dia aquesta associació de pirates i parla de Bristol ha continuat gràcies a pel·lícules com ara *Treasure Island* i *Pirates of the Caribbean* de Disney.

Les expressions marineres es perden en gran majoria en la traducció. Tenim, per exemple, quan es fa referència a Davy Jones, en les dues traduccions es perd la referència pirata. Davy Jones en la mitologia pirata és un eufemisme per les profunditats de l'oceà i la mort, o és vist com un monstre que viu a sota el mar i que fa enfonsar els vaixells. Probablement, aquesta referència quedaria perduda per al lector català i els dos traductors han optat per posar 'Satanàs' i 'el diable' com a allò potser més proper en la tradició catalana i a la tradició catòlica.

A banda de les expressions perdudes, tampoc es transmet l'accent dels pirates expressat, per exemple, en l'expressió 'dooty is dooty'.

Vocabulari preciosista

Original	Estratègia de transferència		Traducció		Retrotraducció	
	<i>Elements verbals</i> <i>Edició 1926</i>	<i>Edició 2008</i>	<i>Elements verbals</i> <i>Edició 1926</i>	<i>Elements verbals</i> <i>Edició 2008</i>	<i>Elements verbals</i> <i>Edició 1926</i>	<i>Elements verbals</i> <i>Edició 2008</i>
Looking round	Tras. cult.	Trad. com.	Esguard ombriu	Mirada	Gloomy look	Look
Old	Tras. cult.	Trad. com.	Vetusta	Vella	Ancient	Old
Cliffs	Tras. cult.	Trad. com.	Aspres espadats	Penya-segats	Rough cliffs	Cliffs
Abominable fancies	Tras. cult.	Trad. com.	Esparveradores visions	Fantasies abominables	Dreadful visions	Abominable fancies
∅	Tras. cult.	∅	Sinistre dibuix	∅	Sinister drawing	∅
At first	Tras. cult.	Trad. com.	De bell antuvi	Al principi	To begin with	In the beginning
Oaths	Tras. cult.	Trad. com.	Flastomies	Renecs	Blasphemies	Blasphemies
Even	Tras. cult.	Trad. com.	Àdhuc	Fins i tot	Even	Even
Sulks	Tras. cult.	Trad. com.	Ombrívol enuig	Males cares	Gloomy annoyance	Look bad
Their councils	Tras. cult.	Trad. com.	Llurs conciliàbuls	Les seves conspiracions	Their conciliabule	Their conspiracies
Head	Tras. cult.	Trad. com.	Magí	Havia rumiat	Mind	Had thought
Horribly frightened	Tras. cult.	Trad. com.	Por afrosa ⁴⁶	Pànic terrible	Terrible fear	Terrible panic

En llegir la traducció de 1926 i després la traducció de 2008 s'intueix el pas del temps en la tria de vocabulari i les estructures. En una primera lectura de la traducció de Joan Arús, doncs, observem una tria de vocabulari més formal i preciosista que demostra "un propòsit educador, en lo cultural y en lo social" (Ortín, 2004: 677) de l'època. Els traductors, doncs, s'esforçaven a buscar la riquesa de la llengua que fins aleshores no havia estat considerada prou moderna com per reconstruir la literatura del país. En paraules d'Ortín (Ibid.: 679) els traductors intentaven...

⁴⁶ Afrosa: creiem que el traductor ha estat influenciat per la versió francesa. *Affreux* –se en francès és horrorós, horrible.

“...explotar al máximo las posibilidades latentes de la lengua, en una dirección que bien podría llamarse ‘arbitrarista’ en el sentido orsiano, esto es, de construcción (o reconstrucción) artificial por imposición voluntaria del escritor sobre su material”.

Nosaltres veiem aquesta explotació de la llengua com a positiva en el procés de creació d’una literatura nacional. Carles Soldevila (1928) també ho creu i afirma que el català té “l’avantatge de la seva plasticitat juvenívola” i que amb la llengua “hom hi pot fer meravelles”. (1928: 73).

Joan Arús, poeta i escriptor proper a Josep Carner, es veu influenciat per la tria d’aquest vocabulari però creiem que en menor mesura. Joan Sellent, en la introducció a la seva traducció, afirma que el seu avi era “un carnerià fervent i convençut [...], però, a l’hora de traduir, tenia la virtut de saber tocar de peus a terra” (2008: 11).

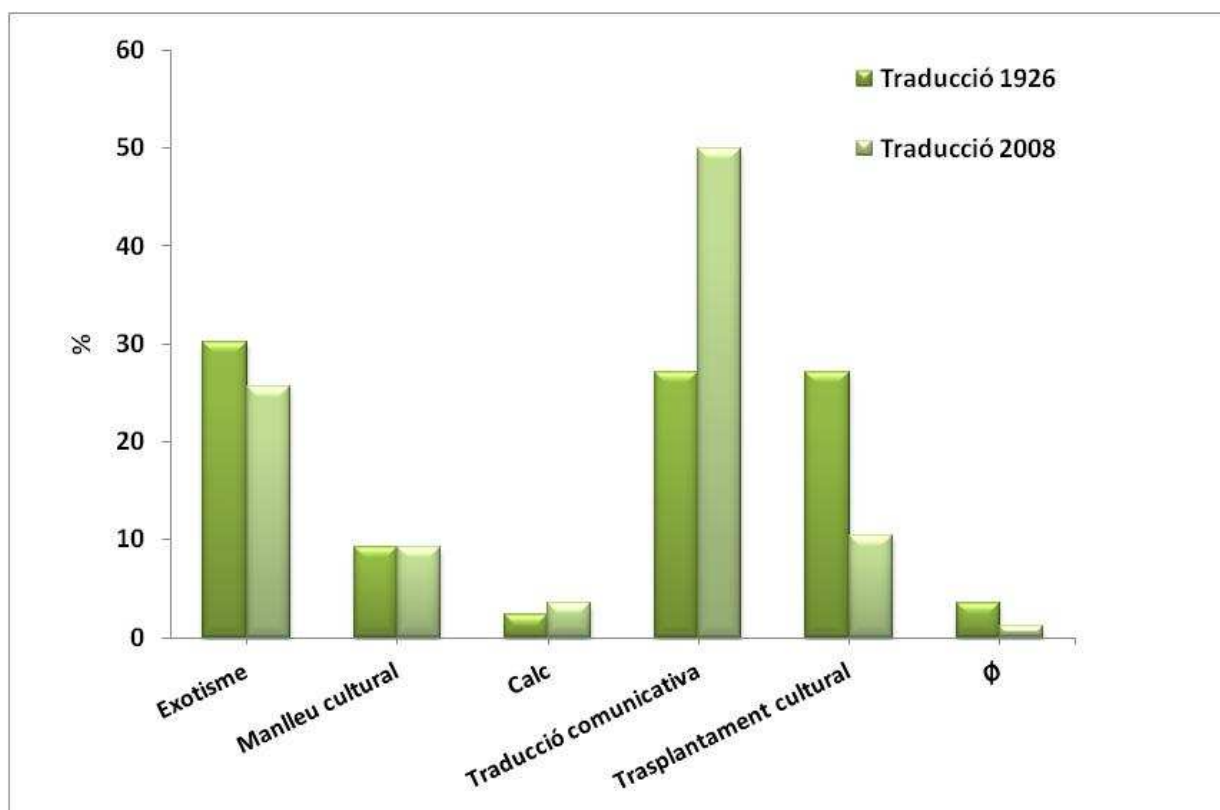
En la taula anterior⁴⁷ mostrem alguns d’aquests preciosismes i manerismes de l’època que Joan Sellent anomena “inevitables convencions” (Ibid.: 10). Tenim, per exemple, el fet de col·locar els adjectius davant els noms (‘aspres espadats’, pàg. 8 i ‘esparveradores visions’, pàg. 8); o bé, si comparem la tria de vocabulari de Joan Arús amb la de Joan Sellent veurem que la primera tendeix més a la formalització i a l’arcaïtzació que no pas la segona i que segueix l’estil carnerià en l’ús de les terminacions adjectives, les formes arcaïques dels possessius, adverbis, etc. Vegem-ne uns quants exemples més:

Joan Arús	Joan Sellent
Ombrívol	Males cares
Paüra	Esbarronats
Murriós	Allà plantat
Ulls ensonillats	Ulls
Tantost	∅
Àdhuc	Fins i tot
Mansuetud	Energia
Conciliàbul	Conspiracions
Magí	Rumiat
Brivall	Noi maldestre
Tocom	Altiplà

⁴⁷ No pretenem fer un recull exhaustiu de tot el vocabulari sinó una mostra suficientment representativa d’allò que exposem.

Val a dir que en la traducció de Joan Arús no hem trobat cap referència a la llengua catalana o a Catalunya a diferència de l'exemple⁴⁸ aportat per González Davies (2002a) en la seva comparació de les traduccions d'*Alicia* de Josep Carner i Salvador Oliva.

Finalment, amb totes aquestes dades recollides passem a veurem en quina proporció els traductors es mantenen més fidels a la cultura original o bé s'acosten més a la cultura d'arribada.



Gràfica 1. Comparativa de les estratègies de traducció de referents culturals.

Del corpus de 85 entrades recollides segons els criteris esmentats a l'inici del punt 6.6. veiem que l'exotisme és l'estratègia de transferència més utilitzada per Joan Arús que ho fa en vint-i-sis casos. Joan Sellent ha usat aquesta estratègia en vint-i-dos casos. Cal destacar que l'estratègia d'exotisme s'ha escollit principalment en la traducció dels noms propis. Així, en aquest cas, podem dir que la traducció dels noms propis ha estat bàsicament estrangeritzant.

⁴⁸ Original Lewis Carroll: "... she quite forgot how to speak good English."
Traducció Josep Carner: "... s'oblidà de parlar català fi."

L'estratègia de manlleu cultural ha estat seguida en igual mesura pels dos traductors, majoritàriament pel que fa als referents dels elements quotidians com el menjar i les unitats de mesura.

L'estratègia de calc ha estat la menys utilitzada, i bàsicament ho ha estat en referència als noms propis.

Joan Sellent ha estat el traductor que més ha utilitzat la traducció comunicativa i ho ha fet en pràcticament un cinquanta per cent dels casos. Joan Arús ha seguit aquesta estratègia en vint-i-tres casos.

Pel que fa a l'estratègia de trasplantament cultural, Joan Arús l'ha utilitzat en major mesura que no pas Joan Sellent i ha estat, clarament, en els casos de les expressions marineres i frases fetes, i en la tria d'un vocabulari més preciosista i arcaic.

Només en quatre casos hem trobat omissions en la traducció, tres en la traducció de 1926 i una en la traducció de 2008.

Així, doncs, aquesta traducció segueix la tendència de les traduccions de l'època que segueixen criteris d'anostrament. Ho hem vist en l'anàlisi de Maria González Davies (2002a) pel que fa a la traducció d'*Alice in Wonderland* de Josep Carner. Ara bé, hem trobat una mancança d'estudis sobre les traduccions de literatura infantil i juvenil d'aquesta època a Catalunya i, per tant, esperem continuar estudiant aquest tema en una futura recerca.

Entre la primera traducció de *Treasure Island* i l'original han passat quaranta-tres anys, i encara que siguin dues edicions relativament properes en el temps observem que el to general de la traducció de Joan Arús té un aire més formal i arcaic del que esperaríem trobar en una traducció de literatura juvenil. Aquesta tria de vocabulari preciosista que hem detectat i que es manté tant en les descripcions com en el diàleg no s'ajusta completament a l'ús del llenguatge en l'obra original. Robert Louis Stevenson, en la dedicatòria al comprador, ja ens avisa que intenta narrar una història com les d'abans. Això ho veiem, sobretot, en els diàlegs i mitjançant la parla dels mariners, el seu accent i l'ús d'expressions col·loquials. Justament és aquí on trobem les mancances de la traducció de 1926, ja que el traductor ha optat per no reproduir la majoria de les expressions marineres, amb la qual cosa es perd, d'aquesta manera,

el color de la cultura marinera que tan bé ha intentat traslladar Robert Louis Stevenson.

Hem d'afegir que, segurament, el traductor ha optat per substituir les expressions marineres pensant en la possibilitat que el lector perdria la referència, això ho corroborem amb l'extensiu ús de nota del traductor en l'edició de 1926.

6.7. La traducció dels elements visuals

Edició original

Com ja hem dit, en l'anàlisi de les il·lustracions hem decidit incorporar les il·lustracions de N.C. Wyeth, perquè considerem que va ser un autor molt conegut en la seva època i, també, per ser l'il·lustrador altres obres de Robert Louis Stevenson. És interessant destacar el fet de ser un autor contemporani del traductor Joan Arús i del mateix il·lustrador de la traducció de 1926, Yorik.

El grup d'il·lustracions de 1911 està format per divuit pintures que avui dia es troben al *Brandywine River Museum*⁴⁹ a Pensilvània. D'aquestes divuit pintures, nou formen part de les il·lustracions interiors, quatre pintures són per la coberta, la portada, la guarda, i la primera prova per a *Treasure Island*, i les pintures restants no les hem trobat en aquesta edició malgrat que fins i tot, al web del museu s'especifiqui la pàgina del llibre on hi hauria d'haver aquestes il·lustracions restants.

Pel que fa a l'edició original que hem manejat per a aquest treball, es tracta d'una edició de butxaca sense cap il·lustració a l'interior, enquadernada en rústica i amb la coberta encolada. La il·lustració de la portada també es col·loca a la part superior del lloc. A la coberta posterior hi trobem una citació de l'obra i el resum, seguits de la informació de la il·lustració de la coberta. També se'ns indica que es tracta d'una edició íntegra.

Es tracta d'una edició senzilla sense cap introducció, ni pàgina de cortesia, només apareix la biografia de l'autor a la primera pàgina abans de la portada. Al final del llibre trobem un llistat de les obres publicades i per publicar de la col·lecció *Penguin*

⁴⁹ Vegeu el catàleg de N.C. Wyeth d'aquest museu:
http://brandywine.doetech.net/Detlobjps.cfm?ParentListID=81987&ObjectID=1204954&rec_num=1

Popular Classics. Evidentment es tracta d'una edició per apropar els clàssics al gran públic a preus reduïts, per tant limita al màxim qualsevol floritura a l'interior. Les sis parts del llibre estan presentades en majúscula el número de part i en cursiva el títol separats per una línia, pel que fa als capítols, el número és en cursiva, el títol en majúscula i la caplletra en versaleta. La composició del cos és justificada i amb lletra cos 10.

Edició 1926

L'edició de Mentora incorpora disset il·lustracions interiors i nou ornamentacions a final de capítol (capítols 1, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 20, 30).

En aquesta primera edició catalana no apareix el mapa, ni tampoc es manté la dedicatòria a Lloyd Osbourne ni la dedicatòria al lector que en l'original analitzat apareix després de l'índex de capítols.

Hem de dir que no apareix data d'edició i això es deu al fet que Mentora es va fer "càrrec dels projectes que aquesta editorial [Editorial Catalana] havia engegat i que no havia dut a terme."⁵⁰ (Baró, 2005: 90).

Tampoc no apareix el nom de la col·lecció, tot i que a l'interior surt entre el llistat d'obres sota el títol genèric de "Llibres per a nois i jovenets" i a la contraportada sota el títol de "Llibres que el jovent i els nois i les noies llegiran amb gust".

En canvi, sí que trobem informació sobre el traductor i il·lustrador, encara que a la portadella, i del primer, a més, a la coberta.

Troblem interessant destacar un error en l'article del títol *La illa del tresor* que es manté a la portadella, i un error del nom de l'autor només en la portadella que apareix com a Robert L. Stewenson⁵¹.

Com ja hem dit, aquesta edició és molt cuidada amb relligat de cartró, llom de tela i coberta a quatre colors. L'estructura de la pàgina està organitzada en dues columnes separades per un filet, les imatges ocupen un pàgina sencera amb una frase adaptada del text com a peu d'imatge. Hem de dir que les il·lustracions no estan col·locades al capítol que els toca (segons la llegenda a peu d'imatge), a excepció de la primera il·lustració.

⁵⁰ Tot i que en el cas de *La illa del tresor* [sic], segons hem vist en la tesi de Mònica Baró (2005) no s'ha trobat cap rebut de cessió dels drets de la versió catalana a diferència d'altres obres de la mateixa col·lecció i publicades en poc temps de diferència.

⁵¹ A la segona edició de *L'illa del tresor* aquestes errades tipogràfiques ja s'han corregit.

Les sis parts del llibre, el títol de les parts i el número dels capítols estan en majúscula, el títol del capítol i la caplletra, en versaleta. La composició està justificada i el cos de lletra és més gran que en l'edició original.

Destaquem el fet que hem trobat 11 notes del traductor, cosa que creiem que lliga amb l'interès del noucentisme per educar les noves generacions i ens dóna indicacions de la voluntat anostradora del traductor.

Pel que fa a la presència d'errors tipogràfics i l'aleatòria col·locació d'imatges al llarg del llibre, pensem que l'objectiu d'Editorial Mentora és sobretot comercial i que la correcció no hi era prioritària. Això ho corroborem amb paraules de Joaquim Molas que afirma que els objectius de l'editorial són "estrictament comercials" i que es tracta d'una "Editorial popular amb productes populars més o menys refinats a un públic mitjà." (1988: 326).

També creiem que aquesta poca cura global de l'obra es deu al fet que les primeres edicions de Mentora siguin "edicions d'emergència" (Baró, 2005: 134). Mònica Baró ho atribueix al fet que no hi hagi un "programa editorial preestablert" i que sembla que el catàleg es construeixi "de manera accidental".

De fet, ens trobem als inicis d'una editorial i que al mateix temps continua la línia d'Editorial Catalana. Per tant, l'afany de dotar al país d'una literatura normalitzada mentre es va planificant la línia editorial a seguir fa que es publiquen un seguit d'obres editades "amb pocs recursos i un mínim de temps" (Ibid.: 135).

Edició 2008

L'edició de Quaderns Crema incorpora onze il·lustracions, un mapa de l'illa a la contraportadella, i una ornamentació al colofó. Les il·lustracions sí que concorden amb els capítols i la llegenda a peu d'imatge és correspon amb el text de l'obra. El traductor i l'il·lustrador apareixen citats a la coberta i a la portadella, a la pàgina de drets i a la recensió de la contracoberta.

A diferència de l'edició de 1926, sí es que manté la dedicatòria al lector i a Lloyd Osbourne, que apareix després de l'índex de capítols i la nota del traductor, però a l'inversa de l'original de Penguin i també de l'edició de Charles Scribner's Son.

Les sis parts del llibre i el seu títol són en versaleta i majúscula i en una pàgina separada; els títols dels capítols i la caplletra són en majúscula. La composició és justificada i el cos de lletra també és més gran que en l'edició original.

Només hem trobat una nota del traductor a peu de pàgina que és la mateixa que hi ha a l'original, fet indicatiu d'un menor anostrament si ho comparem amb les onze notes de traductor de l'edició de 1926.

Quaderns Crema es caracteritza per una especial cura en el disseny que veiem en les seves cobertes tan pulcres. En aquesta edició no hi ha cap il·lustració a la coberta i només hi trobem la informació del títol, autor, traductor, il·lustrador i editorial. Sí que apareix el logotip de l'editorial, l'atzavara, i els filets tipogràfics de color blau. Julià Guillamon, en la inauguració⁵² de l'exposició "L'estil de Quaderns Crema: trenta anys d'edició independent 1979-2009" el 13 de maig de 2010, defineix l'estil de Quaderns Crema com a mediterrani, en primer lloc per l'atzavara, plenament identificada com a planta mediterrània encara que sigui d'origen mexicà, i el color blau per el logotip i el filet tipogràfic de la portada que recorda el blau del mar.

6.7.1. Les il·lustracions

En la següent taula comparem les il·lustracions dels tres textos. Hem decidit d'indicar quina il·lustració és, i on es troba en ell llibre. A l'apèndix 2 hem posat les il·lustracions ampliades per poder-les apreciar més bé.

Original	Traducció	
<i>Elements visuals</i>	<i>Elements visuals 1926</i>	<i>Elements visuals 2008</i>
∅	Il·lustració 1b. 'Llavors esdevingué una lluita d'esguards...' Cap. 1, p. 11.	Il·lustració 1c. 'Es passava tot el dia rondant...' Cap.1, p. 23.
Il·lustració 1a. ⁵³ 'Captain Bones routs Black Dog' Cap. 2, p. 16	∅	∅
∅	Il·lustració 2b.	Il·lustració 2c.

⁵² Vegeu la inauguració de l'exposició en el següent vimeo: <http://vimeo.com/11831814>

⁵³ Donem la lletra *a* a les il·lustracions de l'obra original, *b* a les de la traducció de 1926 i *c* a les de 2008.

	'Tot d'una es produï ...' Cap. 3, p. 19.	'Si no m'en puc anar...' Cap.3, p. 39.
∅	II·lustració 3b. 'Un cop a la carretera...' Cap. 5, p. 29.	∅
II·lustració 2a. 'Hawkins leaves home' Cap. 7, p. 58	II·lustració 4b. 'El cadàver del capità...' Cap. 7, p. 37.	∅
∅	II·lustració 5b. 'Pew caigué llançant un crit...' Cap. 9, p. 47.	∅
II·lustració 3a. 'Long John Silver and Hawkins' Cap. 10, p. 76.	∅	II·lustració 3c. 'i, abans que em pogués ajeure...' Cap. 10, p. 94.
∅	II·lustració 6b. '...escrites amb la mateixa tinta...' Cap. 11, p. 55.	II·lustració 4c. 'Però ell seguia enraonant...' Cap. 11, p. 103.
∅	II·lustració 7b. 'En la curta caminada pels molls...' Cap. 13, p. 65.	II·lustració 5c. 'A mi em va caure l'ànima als peus...' Cap. 13, p. 121. II·lustració 6c. 'Els mariners competien per arribar a la costa.' Cap. 13, p. 126.
∅	II·lustració 8b. 'La decepció...' Cap. 15, p. 73.	∅
∅	∅	II·lustració 7c. 'I ara, horroritzats...' Cap. 17, p. 153.
II·lustració 4a. 'Captain Smollet defies de mutineers' Cap. 18, p. 138.	II·lustració 9b. 'Sílver, lleuger com un simi...' Cap. 18, p. 83.	∅
∅	II·lustració 10b. 'A sos peus jeia Tom...' Cap. 20, p. 91.	II·lustració 8c. 'I els dos homes...' Cap. 20, p. 177.
II·lustració 5a. 'Attack on the Block House' Cap. 21, p. 162.	∅	∅
∅	II·lustració 11b. '...i, fent mitja volta...' Cap. 22, p. 101.	∅
II·lustració 6a. 'The fight in the cabin' Cap. 23, p. 178.	∅	II·lustració 9c. 'El més probable era que jo i coracle...' Cap. 23, p. 198.
∅	II·lustració 12b. '-A baix, bandit!...' Cap. 24, p. 109.	∅

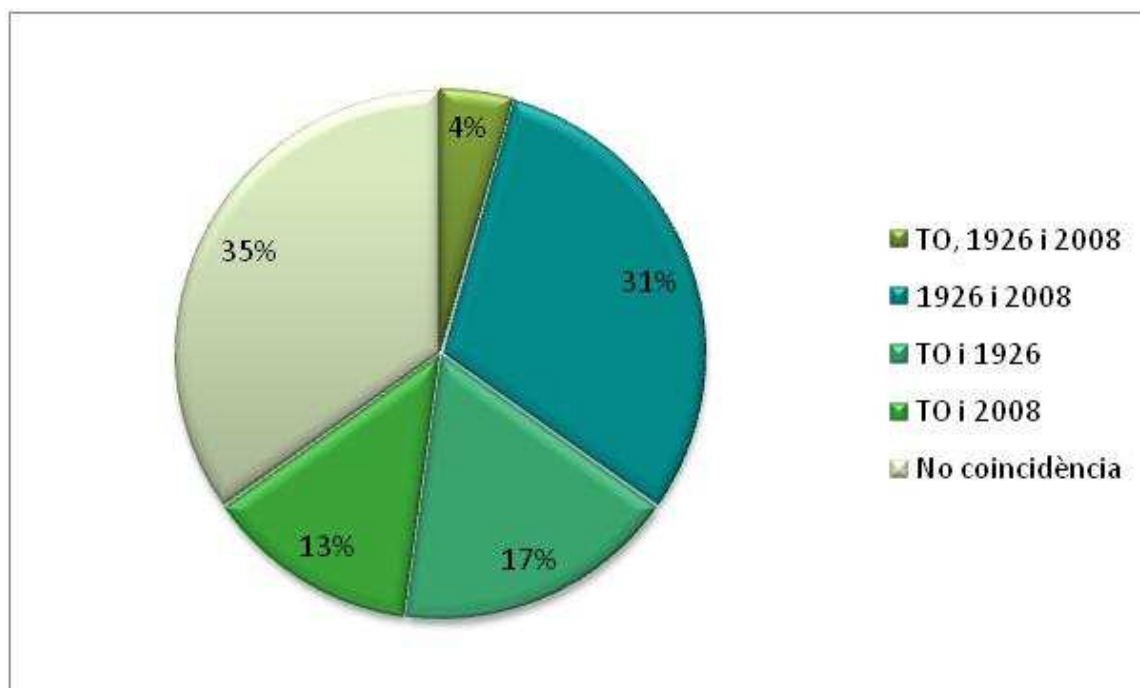
Il·lustració 7a. 'Israel Hands' Cap. 26, p.204.	Il·lustració 13b. 'Per on passà la bala...' Cap. 26, p. 119.	Il·lustració 10c. 'Les meves dues pistoles...' Cap. 26, p. 227.
∅	Il·lustració 14b. 'Amb un sol cop d'ull...' Cap. 28, p. 127.	∅
Il·lustració 8a. 'The Black Spot' Cap. 29, p. 226.	∅	∅
∅	Il·lustració 15b. 'Ambdues pistoles...' Cap. 30, p. 137.	∅
Il·lustració 9a. 'The Hostage' Cap. 31, p. 244.	Il·lustració 16b. '-Matar aquest noi?' Cap. 31, p. 145.	∅
∅	Il·lustració 17b. 'Llavors, veient que el navili...' Cap.33, p. 155.	Il·lustració 11c. 'I així va quedar la cosa...' Cap. 33, p. 285.

A la taula anterior hem col·locat les imatges de l'obra original i les dues traduccions segons els capítols on apareixen. En general hem vist que hi ha vint-i-tres capítols que tenen imatges, i, tal com plasmem en la gràfica 2, d'aquestes imatges en les tres edicions només coincideixen en un mateix capítol una vegada (capítol 18).

Les dues traduccions coincideixen a ubicar les imatges al mateix capítol set vegades, però només coincideixen d'escena una vegada. Aquest és el cas de la il·lustració 15b i 10c, que descriu el moment en què Jim Hawkings dispara amb les dues pistoles contra Israel Hands. Ara bé, l'edició de 1926 no trobem aquesta imatge al capítol que li correspondria per la llegenda de la imatge (capítol 26) sinó que apareix quatre capítols més endavant (capítol 30).

La coincidència entre el text original i la traducció de 1926 és de quatre vegades, i entre el text original i la traducció de 2008 és de tres vegades; i vuit vegades no coincideixen cap dels tres textos.

Això ens ve a dir que segurament no hi ha hagut cap indicació per part de l'editor a l'il·lustrador a seguir una relació d'imatges segons els capítols. Entenem que els il·lustradors han tingut plena llibertat per escollir quina escena il·lustrar.



Gràfica 2. Comparativa de la traducció dels elements visuals.

Pel que fa a les pintures del nord-americà N.C. Wyeth creiem que són destacables pel fet que trenquen amb la rigidesa de les pintures anteriors a la seva època. Segons Montserrat Castillo, Wyeth va donar 'una versió original y propia a la novela' (1991: 41) ja que a diferència dels il·lustradors de començament de segle XX treballava els originals en grans superfícies de tela i no en paper.

Susan Gannon defineix les seves pintures com a "dramatically lit and freely painted." (1991: 90). La llum i l'ombra de la seva obra afegeix dramatisme en una novel·la "filled with violent contention for power and wealth, brutal pirates" (Ibid.: 91).

Wyeth en la seva tria de passatges per a il·lustrar trobem fonamentalment aquells dibuixos amb poca acció i que descriuen un personatge, com per exemple, la il·lustració de John Silver i Jim Hawkins conversant a la cuina, i d'altra banda, aquells dibuixos amb molta acció i que aporten un gir a la història, és el cas de la lluita entre Israel Hands i Jim Hawkins.

En l'obra de Wyeth veiem clarament com els personatges estan físicament descrits segons la seva condició social i la seva posició moral. La dualitat de John Silver i la seva relació amb Jim Hawkins està perfectament presentada: "the first picture of the two together shows Silver as an amiable substitute father; the second reveals him to be a cruel bully." (Ibid.: 93).

Pel que fa a les il·lustracions incloses en les dues traduccions, hem de dir que segueixen la història fidelment i en totes traspua el món mariner i de l'època encara que siguin estils completament diferents.

En primer lloc, les il·lustracions de la traducció de 1926 de la mà de Yorik, veiem que tenen un antecedent en Joan Junceda, però que segons Montserrat Castillo les seves il·lustracions: "son más tradicionalistas y «antiguas», de carácter realista y poco activas, con una importancia excesiva del sombreado" (1991: 45). Les ornamentacions a final de capítol són siluetes de referència clara a Arthur Rackham.

En general, creiem que les il·lustracions de Yorik segueixen el to de la novel·la i que el lector se sentirà transportat a una altra època i no es trobarà desplaçat de la història. Ara bé, de les disset il·lustracions, la inclosa en el capítol 5 on es veu l'hostal Admiral Benbow creiem que no és una reproducció fidel d'un *inn* britànic. La teulada, l'entrada i el banc de pedra de l'eixida semblen més propis d'una masia catalana. Les balconades tampoc ens semblen típiques britàniques, però no podem confirmar que siguin tradicionalment catalanes ni tampoc tenim informació d'on Yorik es va inspirar per dibuixar-les.

No creiem que la intenció de Yorik fos la d'anostrar les il·lustracions sinó que més aviat va voler reproduir la història fidelment seguint el que ja s'havia il·lustrat fins aleshores.

Les il·lustracions de Leonard Beard difereixen més de les anteriors, en ser més properes a la il·lustració del còmic i de caire més minimalista. L'estil de traç gruixut i sense fons no donen indicació de la situació geogràfica de l'obra. En definitiva no veiem cap indicatiu d'anostrament, sinó que més aviat les il·lustracions s'adapten perfectament i van d'acord amb l'aire més modern que es respira en la traducció de 2008.

6.8. Conclusió

Com a colofó d'aquest capítol i havent estudiat dues traduccions d'una mateixa obra separades per gairebé cent anys, ens aturarem un moment a examinar si aquestes traduccions segueixen les tendències de traducció de literatura infantil i juvenil que

apunta Maria González Davies (2002b: 194) en la següent taula. Hem escollit concloure d'aquesta manera perquè creiem que aquesta taula engloba els temes tractats al llarg del treball:

	Principis segle XX	Finals segle XX
1	La traducció i el traductor com a centre del polisistema.	La traducció, però no el traductor, al centre del polisistema (amb excepcions).
2	Traductor visible; prestigi de l'activitat traductora.	Traductor invisible; professionalització de la traducció.
3	Poca producció pròpia de LIJ suplerta amb traduccions fetes per primeres figures literàries: funció ideològica de la traducció.	Més producció pròpia de LIJ i traduccions fetes per traductors professionalitzats: funció ideològica i comercial de la traducció.
4	Criteris d'acceptabilitat i, en general, d'anostrament.	Criteris d'adequació i d'anostrament.
5	Literalitat i <i>N. del T.</i> freqüents.	Resolució de problemes de traducció amb estratègies de traducció dins el text.
6	Traducció indirecta freqüent.	Traducció gairebé exclusivament directa.
7	Traducció com a laboratori lingüístic; estil noucentista, preciosista. Cerca d'un llenguatge urbà, literari i cosmopolita.	Traducció com a laboratori lingüístic; estil pragmàtic i funcional, més proper a la llengua parlada i dels mitjans de comunicació i que sovint trenca amb la normativa afavorint la creativitat.

6.8.1. Principis del segle XX: Traducció de 1926

En general la traducció de 1926 segueix les tendències d'aquesta taula però amb matisos. El traductor sí que és visible i apareix al centre del polisistema però en el cas de Joan Arús de manera més discreta que Josep Carner en ser un escriptor menys introduït en els cercles literaris i polítics del noucentisme barceloní.

Pel que fa al tercer punt de la taula, ja hem vist al llarg del treball que la traducció durant el noucentisme vé a suplir la poca producció de literatura infantil i juvenil pròpia i que escriptors de prestigi encapçalen aquesta ideologia que vol moldejar la cultura i la llengua catalanes.

També trobem que hi ha criteris d'anostrament però no excessivament en aquesta traducció. Creiem que Joan Arús ha estat molt moderat si comparem la seva traducció amb les traduccions de Josep Carner.⁵⁴

Hem observat també una gran freqüència de notes del traductor, per tant Arús no resol els problemes de referències culturals i de vocabulari específic dins el text i crea així una lectura potser menys adequada per a un públic juvenil en fer-la menys fluïda. Pel que fa a la literalitat, aquesta traducció no segueix la tendència de la taula anterior. Hem vist molts pocs casos de calc com a estratègia de traducció dins el corpus de referències culturals analitzades, fet que evidencia un baixa presència de literalitat.

La traducció del 1926 compleix perfectament la característica de traducció indirecta en ser una mediació del francès.

I, finalment, sí que veiem que el llenguatge i el vocabulari tenen tendència al preciosisme però de manera modesta. No creiem que la traducció per Joan Arús sigui un laboratori lingüístic sinó que més aviat volia fer una traducció ben feta.

6.8.2. Finals del segle XX: Traducció de 2008

Pel que fa a la traducció de 2008, tot i que la tendència és que el traductor sigui invisible i no estigui al centre del polisistema, creiem que en el cas de traductors de renom i amb experiència com Joan Sellent sí que tenen més pes al si del món de la traducció. A més, el nom del traductor ja apareix a l'obra i a les ressenyes dels llibres. Tot i que hi ha més producció d'obra pròpia, hem vist anteriorment que la publicació de traduccions de literatura infantil i juvenil continua essent molt elevada.

Hem observat també que la traducció de 2008 segueix criteris d'adequació en seguir majoritàriament una estratègia de traducció comunicativa.

A diferència de la traducció de Joan Arús, Joan Sellent no fa ús de les notes del traductor i prefereix resoldre qualsevol problema de traducció dins el mateix text. I també a diferència de la traducció de 1926, la traducció de 2008 és una traducció directa tal com és pràctica habitual en aquesta època.

⁵⁴ González Davies (2002a).

Pel que fa a l'últim punt de la taula, sí que veiem que Joan Sellent defensa un estil més proper a la llengua parlada deixant de banda les floritures de vocabulari i que dóna un aire més natural al text.

7. Conclusions finals i futura recerca

L'anàlisi d'aquestes dues traduccions de *Treasure Island* ens ha fet adonar que en general se segueixen les tendències de traducció exposades en la taula anterior. Ara bé, a causa de la manca d'una recerca sistemàtica sobre la traducció de literatura infantil i juvenil no podem confirmar que aquestes tendències de traducció se segueixin d'igual manera en d'altres obres. Caldria fer una recerca exhaustiva de les traduccions de literatura infantil i juvenil durant el noucentisme per aportar unes conclusions més significatives sobre aquest aspecte.

Hem d'afegir, però, que abans de començar el treball i després d'haver llegit la recerca de Maria González Davies (2002) sobre la traducció d'*Alícia* de Josep Carner, havíem pressuposat que l'anostrament seria una característica important de les traduccions de principi de segle XX. Així, doncs, nosaltres esperàvem que la traducció de *Treasure Island* de 1926 mostrés un major anostrament del que en realitat hem trobat, i que per tant poguéssim arribar a corroborar de manera més contundent aquest aspecte.

Amb aquesta troballa també podem dir que fa falta analitzar més obres d'aquesta època per saber si Joan Arús fou una excepció d'aquesta tendència marcadament anostradora que inaugura Josep Carner, o bé si aquest últim, a causa del seu prestigi literari i en bé del projecte de reactivació de la llengua i la cultura catalanes, empeny les seves traduccions cap a un màxim anostrament de manera individualitzada.

Aquest punt ens porta, doncs, a la necessitat de fer un estudi comparatiu dels traductors noucentistes i del seu entorn per fer-nos una idea més global de la seva implicació en les decisions sobre quines estratègies de traducció emprar o bé rebutjar. Pel que fa a les il·lustracions, si continuem amb l'edició de 1926, també hem de dir que no podem confirmar un anostrament tan marcat com, per exemple, en els dibuixos d'*Alícia* de Lola Anglada, que embolcallen tota la traducció d'un aire mediterrani i català.⁵⁵ Com ja hem vist en l'apartat 6.7.1. d'aquest treball, no trobem indicis clars d'anostrament en les il·lustracions de Yorik, per tant, també cal abordar l'estudi de la part visual en altres obres traduïdes durant el noucentisme per arribar a una conclusió més global.

⁵⁵ González Davies (2002a).

Tot i que aquest treball es basava, en un primer moment, en l'anàlisi de la literatura infantil i juvenil durant el noucentisme perquè creiem, igual que Teresa Rovira (1988), que en aquesta època es viu un dels moments més esplendorosos de la literatura catalana, vam decidir d'incloure una comparativa entre una traducció noucentista i una traducció més actual.

Evidentment, en una lectura superficial de les dues traduccions ja ens adonem del pas del temps. Les cobertes, el paper, la tipografia que Editorial Mentora i Quaderns Crema utilitzen no podien ser més indicadors de les dues èpoques; la primera presenta una edició que pretén ser luxosa i que vol reflectir l'afany de normalitzar una cultura. La presència d'errades tipogràfiques, entre d'altres mancances, però, fa traspuar que el més importat en aquesta època és posar obres al mercat al més aviat possible. D'altra banda, la coberta de l'edició de 2008, neta i desproveïda d'ornamentacions, desprèn pulcritud i modernitat, fet que s'adiu amb els aires innovadors de Quaderns Crema.

En la següent fase del treball, quan hem aprofundit en la lectura de les traduccions, podem afirmar que el pas del temps que hem observat en la part visual i que un lector pot intuir tan sols tenint el llibre a les mans es corrobora amb les dades recollides pel que fa a les estratègies de traducció. Com hem expressat al final de l'apartat 6.6., la traducció de 1926 es diferencia de la traducció de 2008 per un major anostament, tot i que inferior del que esperàvem, pel que fa a les expressions i frases fetes, les referències històriques i, principalment, la presència de vocabulari arcaic i preciosista. També, ja hem vist que en la traducció de 2008 es fa un ús marcat de la traducció comunicativa fet que va d'acord amb els criteris d'adequació de l'època actual.

Podem dir que cada traductor i il·lustrador ha representat fidelment la seva època, i que com a lectors no ens hem sentit estranys en la lectura verbal i visual de cada edició. Creiem que cada edició ha deixat constància d'un moment cultural i el seu gust estètic i que alhora ha sabut transportar el lector a una època més llunyana.

Cada traductor i cada il·lustrador ha sabut adequar-se al seu temps. Joan Arús va viure una època que l'educació de les noves generacions era primordial i, per tant, la traducció fou una eina extremadament important en la normalització de la llengua

catalana i l'elevació cultural del país. L'anostrament es considerà una estratègia essencial en aquest cas.

En canvi, Joan Sellent ha traduït en una època en què, en primer lloc, l'ús de la llengua catalana és plenament normalitzat i, en segon lloc, el coneixement d'altres cultures per part de la societat catalana és un fet més habitual. Així, doncs, aquesta traducció presenta criteris d'adequació perquè segueix les tendències de l'època i esdevé apropiada al públic lector actual.

Un cop hem arribat aquí podem tancar les conclusions remetent-nos breument als objectius plantejats a la introducció del treball, que tot i que ja hi hem anat fent referència al llarg de les conclusions particulars de l'apartat 6, ara veurem si s'han complert.

En primer lloc, la nostra intenció era aportar més informació sobre la traducció de literatura infantil i juvenil durant el noucentisme. Creiem que ho hem fet i intentarem seguir aquesta via per anar omplint buits en la recerca sobre aquest tema. En aquest treball ens permetem d'afirmar que les dues traduccions de *Treasure Island* segueixen les tendències de traducció de literatura infantil i juvenil exposades en la taula de l'apartat 6.8. Ara bé, en una futura recerca voldríem ampliar aquesta informació analitzant la resta d'obres traduïdes⁵⁶ durant aquesta època per poder portar a terme una comparativa més exhaustiva i aprofundida que el present treball i, en definitiva, poder arribar a formular unes conclusions més globals.

A continuació, ens havíem proposat d'observar la posició de la traducció de la literatura infantil i juvenil a Catalunya durant el noucentisme. Podem afirmar que aquesta es troba en un lloc preferent perquè la traducció, en aquesta època, ha estat un recurs importantíssim per codificar el català modern i per omplir els buits històrics de la cultura catalana. A més, la recepció de literatura infantil i juvenil a Catalunya ha estat el punt de dinamització necessari per trobar noves formes expressives de la llengua i cultura catalanes.

En tercer lloc, en explorar la recepció de la literatura infantil i juvenil en llengua anglesa durant el noucentisme i com a introducció a aquest tema hem fet una anàlisi comparativa d'una obra en concret, *Treasure Island* i dues traduccions al català, la

⁵⁶ Vegeu apèndix 1.

primera de 1926 i la segona de 2008. Com ja hem exposat anteriorment, ens ha semblat molt més enriquidor fer una comparativa entre dues traduccions de diferents èpoques que no pas estudiar una sola traducció tal com ens havíem plantejat en un primer moment.

En quart lloc, hem buscat els referents culturals de les obres traduïdes segons la classificació de Nida (1964). Creiem que haver analitzat les traduccions des del punt de vista dels referents culturals ens ha proporcionat més informació sobre la posició d'un sistema literari particular, ja que l'expressió cultural reflecteix una comunitat i un entorn històric donat (vegeu apartat 5.1.).

En cinquè lloc, hem analitzat les estratègies es que fan servir per acomodar les traduccions de la literatura infantil i juvenil al sistema cultural català; és a dir, si les traduccions s'apropen més a l'original o si més aviat són anostrades. En aquest treball, i com ja hem apuntat en la introducció, estem d'acord amb Marco i afirmem, juntament amb les dades aportades en el capítol anterior i en termes menys generals per haver analitzat només una obra, que la traducció de 1926 de *Treasure Island* s'inclina cap a la acceptabilitat, perquè les traduccions noucentistes han d'estar al servei de 'la promoció i divulgació dels usos lingüístics o trets estilístics que configuren el model de llengua dels noucentistes.' (2000: 34). També podem afirmar que la traducció de 2008 tendeix cap a l'adequació, perquè la literatura traduïda dels nostres temps no cal que 'marqui ni divulgui la norma, perquè ja hi ha una literatura original relativament normalitzada que se n'encarrega.' (Ibid: 44).

L'últim objectiu plantejat en la introducció, que engloba en gran mesura totes les dades aportades anteriorment, ha estat observar si les traduccions analitzades segueixen les tendències de traducció de literatura infantil i juvenil a inicis i finals del segle XX. En l'apartat 6.8 hem pogut descriure com en general aquestes tendències es poden extrapolar al casos concrets analitzats en aquest treball.

Com a punt final, volem afegir que l'anàlisi de dues traduccions d'una mateixa obra ha estat molt enriquidor.

En primer lloc, la troballa que la traducció de 1926 no ha complert les nostres pressuposicions de seguir la tendència d'anostrament de manera més marcada ens ha esperonat a voler estudiar la resta de traduccions de l'època per poder aportar unes conclusions més globals als objectius plantejats en aquest treball.

En segon lloc, hem trobat dos traductors de diferents generacions que han viscut un entorn històric i cultural diferents però amb un punt en comú. El fet que Joan Arús i Joan Sellent siguin avi i nét aproxima les dues traduccions de manera inesperada, i és que aquest últim explica en una entrevista (Udina, 2002: 142) que de petit ja coneixia la traducció de *L'illa del tresor* i que de gran fins i tot ha incorporat alguna estratègia del seu avi a la seva traducció.

Volem acabar amb la conclusió de González Davies en el seu estudi comparatiu de dues traduccions catalanes d'*Alice in Wonderland* i que podem aplicar perfectament al nostre treball i a la nostra propera recerca:

It seems that both translators have produced a text which is consistent with its social and linguistic period. It may also be inferred that it is not sufficient to know the author's background but that it becomes totally necessary to study that of the translator also to reach an understanding of the process of translation and of the final product. (2002a: 16).

8. Bibliografia

- ACKROYD, Peter (2002). *Dickens*. London: Vintage.
- ALLEN, Walter (1991). *The English Novel*. London: Penguin.
- ALONSO, Eduardo (2001). "Kim o la India perdida de Kipling". Monográfico Rudyard Kipling. *Cuadernos de literatura infantil y juvenil* (núm. 143).
- ARREGUI BARRAGÁN, Natalia (2005). "Estado de la investigación en el ámbito de la teoría de la traducción literaria". *Çédille*, núm. 1, p. 2-27.
- BACARDÍ, Montserrat (2002). "Carles Soldevila, socialitzador de la literatura". *Quaderns. Revista de traducció*, núm. 8, p. 51-66.
- BACARDÍ, Montserrat; FONTCUBERTA, Joan; PARCERISAS, Francesc (eds.) (1998). *Cent anys de traducció al català (1891-1990) Antologia*. Vic: Eumo Editorial.
- BALCELLS, Albert (dir.) (2004). *Història de Catalunya*. Barcelona: L'esfera dels llibres.
- BALFOUR, Graham (1901). *The life of Robert Louis Stevenson. In two volumes*. New York: Charles Scribner's Sons.
- BARÓ, Mònica (2005). *Les edicions infantils i juvenils de l'editorial Joventut (1923-1969)*. Tesi doctoral inèdita. Universitat de Barcelona.
- BARÓ, Mònica; COLOMER, Teresa; MAÑÀ, Teresa (Coord.) (2007). *El patrimoni de la imaginació: Llibres d'ahir per a lectors d'avui*. Palma: Institut d'Estudis Baleàrics.
- BATTISCOMBE, Georgina (1965). *Christina Rossetti*. London: Longmans.
- BAUGH, Albert C.; CABLE, Thomas (1978). *A history of the English Language*. New Jersey: Prentice-Hall International Editions.
- BONAMUSA, Francesc; NADAL, Joaquim (1976). "Imatges i fets de la Catalunya contemporània (1808-1978)". *Grans temes de L'Avenç*, núm. 1. Barcelona: L'Avenç.
- BOTTING, Fred (1996). *Gothic*. London: Routledge.
- BOU, Enric (1987). "La poesia noucentista". Dins: Martí de Riquer; Antoni Comas; Joaquim Molas (eds.). *Història de la literatura catalana*. Barcelona: Ariel, vol. 9, p. 99-153.
- BRIGGS, Asa (1994). *Historia social de Inglaterra*. Madrid: Alianza.
- BUSQUETS, Loreto (1977). *Aportació lèxica de Josep Carner a la llengua literària catalana*. Barcelona: Rafael Dalmau.

- BUTTS, Dennis (1997). "How Children's Literature Changed: What Happened in the 1840s?" *The Lion and the Unicorn*, vol. 21, núm. 2, p. 153-162.
- CABRÉ, Lluís; ORTÍN, Marcel (1984). "Aproximació a Josep Carner, traductor (Els anys de l'Editorial Catalana: 1918-1921)". *Els Marges*, núm. 31, p. 114-125.
- CADENA, Josep M.; CASTILLO, Montserrat; VÉLEZ, Pilar (1997). *D'Ivori. La Màgia de la il·lustració*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- CARPENTER, Humphrey (1985). *Secret Gardens. A Study of the Golden Age of Children's Literature*. London: Unwin.
- CARPENTER, Humphrey; PRICHARD, Mari (1995). *The Oxford Companion to Children's Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- CASTELLANOS, Jordi (març, 1980). "Modernisme i Noucentisme", *L'Avenç*, p. 177-203.
- CASTILLO, Montserrat (1990). *Junceda il·lustrador. El tresor de l'illa*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- CASTILLO, Montserrat (1991). "Il·lustrar la 'Isla'", *Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, núm. 33. Barcelona: Torre de Papel.
- CASTILLO, Montserrat (1997). *Grans il·lustradors catalans del llibre per a infants (1904-1939)*. Barcelona: Barcanova.
- CASTILLO, Montserrat (2000). *Lola Anglada o la creació del paradís propi*. Barcelona: Meteora.
- CASTILLO, Montserrat; Mañà, Teresa; Rius, Maria (2005). *Lola Anglada i l'ideal del llibre*. Barcelona: Diputació de Barcelona.
- Centro de Documentación del libro, la Lectura y las letras*. (2010). "Los libros infantiles y juveniles" [en línia]. Ministerio de cultura. [Consulta: 12 d'abril de 2011]. Disponible a:
<http://www.mcu.es/libro/docs/MC/CD/Infantil_Juvenil_2008.pdf>
- Children's Literature Research Collection* [en línia]. [Consulta: 12 d'abril de 2011]. Disponible a: <www.slsa.sa.gov.au/clrc/toys.htm>
- COHEN, Morton N. (1998). *Lewis Carroll*. Barcelona: Anagrama.
- COOTES, Richard J. (1973). *Britain since 1700*. London: Longman.
- CORTÉS SALINAS, Carmen (1985). *La Inglaterra victoriana* (2ª ed. 1994). Madrid: Ediciones Akal.
- D'ORS; Eugeni (1982). *Glosari*. Barcelona: Edicions 62.

- DARTON, F.J. Harvey (1932). *Children's Books in England: Five Centuries of Social Life* (3rd ed. revised by Brian Alderson, 1982). Cambridge: Cambridge University Press.
- DUROSELLE, Jean-Baptiste (1978). *Europa de 1815 a nuestros días. Vida política y relaciones internacionales*. Barcelona: Labor.
- DUROSELLE, Jean-Baptiste (1990). *Historia de los europeos*. Madrid: Aguilar.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1978). *Papers in Historical Poetics*. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, Marisa (1996). *Traducción y literatura infantil*. Universidad de León.
- FIGUERES I ARTIGUES, Josep Maria (2003). *Història contemporània de Catalunya*. Barcelona: Editorial UOC.
- FISHER, Martin. "Diferencias culturales reflejadas en la traducción de la literatura infantil y juvenil" [en línea]. *Especulo*. [Consulta: 12 d'abril de 2011]. Disponible a: <<http://www.ucm.es/info/especulo/ele/vigo.html>>
- FOLCH I CAMARASA, Josep M. (1968). *Bon dia, pare*. Barcelona: Edicions de la Rosa Vera.
- FORD, Boris (ed.) (1982). *The New Pelican Guide to English Literature. From Dickens to Hardy*, vol. 6. London: Penguin Books.
- FUSTER, Joan (1976). *Literatura catalana contemporània*. Barcelona: Curial.
- GANNON, Susan (1991). "The illustrator as Interpreter: N.C. Wyeth's Illustrations for the Adventure Novels of Robert Louis Stevenson". *Children's Literature*, núm. 19, p. 90-106.
- GARCÍA DE TORO, Cristina (2004). "La investigación-acción en traducción de LIJ". *Asociación nacional de investigación de literatura infantil y juvenil*, núm. 2, p. 61-72.
- GENTZLER, Edwin (1993). *Contemporary Translation Theories*. London: Routledge.
- GONZÁLEZ DAVIES, Maria (2002a). "Translating Children's Literature in a Bilingual context: Alice in Catalan". *The Knight Letter*, núm. 70, p. 12-16. Princeton: The Lewis Carrol Society of North America.
- GONZÁLEZ DAVIES, Maria (2002b). "La relació entre cultures: el cas de les traduccions". Dins: Teresa Colomer (ed.). *La literatura infantil i juvenil catalana: un segle de canvis*. Barcelona: Els llibres de l'ICE de la UAB, p. 183-195.

- GONZÁLEZ DAVIES, Maria (2007). "Traduir per transformar. Les traduccions de LIJ al català a principis del segle XX". Dins: Mònica Baró, Teresa Colomer i Teresa Mañà (coord.). *El Patrimoni de la imaginació: Llibres d'ahir per a lectors d'avui*. Palma: Institut d'Estudis Balearics, p. 172-179.
- GÓNZALEZ DAVIES, Maria; OITTINEN, Riitta (2008). *Whose Story? Translating the Verbal and the Visual in Literature for young readers*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- GONZÁLEZ DAVIES, Maria; SCOTT-TENNENT, Christopher (2005). "A Problem-Solving and Student-Centred Approach to the Translation of Cultural References". *Meta*, vol. 50, núm. 1, p. 160-179.
- GONZÁLEZ DAVIES, Maria; SCOTT-TENNENT, Christopher (2008). "Effects of Specific Training on the Ability to Deal with Cultural References in Translation", *Meta*, vol. 53, núm. 4, p. 782-797.
- GONZÁLEZ-DAVIES, Maria (1999). "Translating the Impossible: Ludic Aspects in Alice in Wonderland". *Fragmentos*, núm. 16, p. 85-96.
- GRANELL, Francesc (1988). *Lola Anglada*. Barcelona: Nou Art Thor.
- GUANSÉ, Domènec (1926). "Les lletres". *Revista de Catalunya*, vol. V, núm. 27, p. 318.
- HEMMINGS, Robert (2007). "A Taste of Nostalgia: Children's Books from the Golden Age – Carroll, Grahame, and Milne." *Children's Literature*, vol. 35, p. 54-79.
- HERMANS, Theo (ed.) (1985). *The Manipulation of Literature. Studies in Literature Translation*. London: Croom Helm.
- HERVEY, Sándor; HIGGINS, Ian; HAYWOOD, Louise M. (1995). *Thinking Spanish Translation*. London: Routledge.
- HUNT, Peter (1990). *Children's Literature. The Development of Criticism*. London: Routledge.
- HUNT, Peter (1994). *An Introduction to Children's Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- HUNT, Peter (2001). *Children's Literature*. London: Blackwell.
- HÜRLIMANN, Bettina (1968). *Tres siglos de literatura infantil europea*. Barcelona: Juventud.
- KILGOUR, Maggie (1995). *The rise of the Gothic novel*. London: Routledge.
- KUTZER, M. Daphne (1997). "A Wildness Inside: Domestic Space in the Work of Beatrix Potter". *The Lion and the Unicorn*, vol. 21, núm. 2, p. 204-214.

- LABORDA, Xavier (1991). "Stevenson: el viaje como forma de vida", *Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, núm. 33, p. 8-16. Barcelona: Torre de Papel.
- LAMBERT, José (1995). "Translation, Systems and Research: The Contribution of Polysystem Studies to Translation Studies". *TTR: Traduction, terminologie, rédaction*, vol. 8, núm. 1, p. 105-152.
- LEMUS MONTAÑO, Ismael (2009). "Grado de adaptación en las traducciones de *Alice's Adventures in Wonderland*". *Tejuelo*, núm. 4, p. 33-55.
- LETLEY, Emma (1985). "Introduction to Treasure Island". *Treasure Island*. Oxford World's Classics: Oxford University Press.
- LLANAS, Manuel (2004). *L'edició a Catalunya: el segle XIX*. Barcelona: Gremi d'Editors de Catalunya.
- LLANAS, Manuel (2005). *L'edició a Catalunya: el segle XX (fins a 1939)*. Barcelona: Gremi d'Editors de Catalunya.
- LLOYD, TEVOR OWEN (1984). *THE SHORT OXFORD HISTORY OF THE MODERN WORLD. THE British Empire 1558-1983*. Oxford: Oxford University Press.
- MALÉ, Jordi (2006). *Carles Riba i la traducció*. Lleida: Punctum & Trilcat.
- MANENT, Albert (1982). *Josep Carner i el noucentisme*. Barcelona: Edicions 62.
- MANENT, Albert (1995). *Marià Manent. Biografia íntima i literària*. Barcelona: Planeta.
- MARCO, Josep (2000). 'Funció de les traduccions i models estilístics: el cas de la traducció al català al segle XX'. *Quaderns. Revista de traducció*, núm. 5, p. 29-44.
- MARCO, Josep (2002). *El fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literària*. Vic: Eumo.
- MARCO, Josep (2008). "La traductologia catalana contemporània: bases per a una cartografia provisional." *Quaderns. Revista de traducció*, núm. 15, p. 11-30.
- MARTIN, Laia (2004) "El subtil teixit de la polidesa. Entrevista a Teresa Rovira". *Escola Catalana*, abril 2004, núm. 409, p. 32-40.
- MARTIN, Michelle H. (1998). "'Hey, Who's the Kid with the Green Umbrella?' Re-evaluating the Black-a-Moor and Little Black Sambo". *The Lion and the Unicorn*, vol. 22, núm. 2, p. 147-162.
- MIRACLE, Josep (1985). *Folch i Torres*. Barcelona: Nou Art Thor.
- MOLAS, Joaquim; GALLÉN, Enric (1988). "La literatura popular i de consum". Dins: Martí de Riquer; Antoni Comas; Joaquim Molas (eds.). *Història de la literatura catalana*. Barcelona: Ariel, vol. 11, p. 301-353.

- MURGADES, Josep (1987). "El Noucentisme". Dins: Martí de Riquer; Antoni Comas; Joaquim Molas (eds.). *Història de la Literatura catalana*. Barcelona: Ariel, vol. 9, p. 9-72.
- N. C. Wyeth Catalogue Raisonné* [en línia]. Brandywine River Museum. [Consulta: 10 de gener de 2011]. Disponible a: <<http://www.ncwyeth.org/index.html>>
- NIKOLAJEVA, Maria (1995). *Aspects and Issues in the History of Children's Literature*. London: Greenwood Press.
- OITTINEN, Riitta (2003). "Where the Wild Things are: Translating Picture Books". *Meta*, vol. 48, núm. 1-2, p. 128-141.
- OITTINEN, Riitta (2000). *Translating for children*. London i Nova York: Garland.
- Oittinen, Riitta (2008). "From Thumbelina to Winnie-the-Pooh: Pictures, Words and Sounds in Translation". *Meta*, vol. 53, núm. 1, p. 76-89.
- ORTÍN, Marcel (1996). *La prosa literària de Josep Carner*. Barcelona: Quaderns Crema.
- ORTÍN, Marcel (2002). "Els Dickens de Josep Carner i els seus crítics". *Quaderns. Revista de traducció*, núm. 7, p. 121-151.
- ORTÍN, Marcel (2004). "Las traducciones, del *Noucentisme* a la actualitat". Dins: Francisco Lafarga i Luis Pegenaute (coed.). *Historia de la traducción en España*. Salamanca: Ambos Mundos, p. 674-694.
- ORWELL, George (1961). "Rudyard Kipling" (1942). *Collected essays*. Secker & Warburg: London.
- OSBOURNE, Lloyd (1993). "Un retrato íntimo de R.L. Stevenson". Dins: Stevenson, R.L. *Los Colonos de Silverado*. Madrid: Valdemar.
- OSTRY, Elaine (2003). "Magical Growth and Moral Lessons; or, How the Conduct Book Informed Victorian and Edwardian Children's Fantasy". *The Lion and the Unicorn*, vol. 27, núm. 1, p. 27-56.
- PALOPOSKI, Outi; OITTINEN, Riitta (2000). "The Domesticated Foreign". *Translation in Context*. Amsterdam: Benjamins Translation Library.
- PASCUA FEBLES, Isabel (1995). "Posición periférica de la traducción de la literatura infantil en España". *Parallèles*, núm. 17, p. 69-75.
- PASCUA FEBLES, Isabel (1998). *La adaptación en la traducción de la literatura infantil*. Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones de la Universidad Las Palmas de Gran Canaria.

- PASCUA FEBLES, Isabel (1999). "La adaptación dentro de la traducción de la literatura infantil". *Vector Plus*, núm. 13, p. 36-47.
- PASCUA FEBLES, Isabel; BRAVO, Sonia (1999). "El traductor: intermediario visible". *Anovar-Anosar*, vol. 5, núm. 3, p. 163-169.
- PASCUA, Isabel; MARCELO, Gisela (2000). "La traducción de la LIJ". *Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, núm. 123, p. 30-36.
- PEREIRA, Nilce M. (2008). "Book Illustration as (Intersemiotic) Translation: Pictures Translating Words". *Meta*, vol. 53, núm. 1, p. 104-119.
- PERICAY, Xavier; TOUTAIN, Ferran (1996). *El malentès del Noucentisme. Tradició i plagi a la prosa catalana i moderna*. Barcelona: Proa.
- PILGRIM, David (2000a). "The Picaninny Caricature" [en línia]. Jim Crow Museum of Racist Memorabilia, Ferris State University [consulta: 12 d'abril de 2011]. Disponible a: <www.ferris-edu/JIMCROW/picaninny/homepage.htm>
- PILGRIM, David (2000b). "The Golliwog Caricature" [en línia]. Jim Crow Museum of Racist Memorabilia, Ferris State University. [Consulta: 12 d'abril de 2011]. Disponible a: <www.ferris-edu/htmls/news/jimcrow/golliwog>
- PINYOL, Ramon (2005). "El gènere d'aventures traduït al català: de Jules Verne a H.G. Wells". *Gèneres i formes en la literatura catalana d'entreguerres (1918-1939)*. Lleida: Punctum & Trilcat.
- RIBES DE DIOS, Àngels (2003). "La recepció d'Alphonse Daudet en llengua catalana. Traduccions en volum". Tesi doctoral presentada a la Universitat de Lleida.
- RISQUES, Manel (dir.) (2006). *Història de la Catalunya contemporània*. Barcelona: Mina.
- ROSER I PUIG, Montserrat (1998). *El llegat anglès de Marià Manent*. Barcelona: Curial Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- ROVIRA I VIRGILI, Antoni (1970). "Patufisme i post-patufisme". *49 Articles*. Barcelona: Pòrtic.
- ROVIRA, Teresa (1973). *Noucentisme i llibre infantil*. Tesina de llicenciatura UAB. Inèdita (còpia trobada al Servei de Documentació de Literatura Infantil i Juvenil de la Biblioteca Xavier Benguerel de Barcelona, sense numeració de pàgines).
- ROVIRA, Teresa (1988). 'Literatura infantil i juvenil' (apèndix). Dins: Martí de Riquer; Antoni Comas; Joaquim Molas (eds.). *Història de la literatura catalana*. Barcelona: Ariel, vol.11, p. 421-471.

- RUZICKA KENFEL, Veljka; VÁZQUEZ GARCÍA, Celia; LORENZO GARCÍA, Lourdes (2003). *Guía práctica sobre investigación de literatura infantil y juvenil en España*. Oviedo: Septem Ediciones.
- SANDERS, Andrew (1994). *The Short Oxford History of English Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- SELLENT, Joan (1998). "La traducció literària en català al segle XX: alguns títols representatius". *Quaderns. Revista de traducció*. núm. 2, p. 23-32.
- SHAVIT, Zohar (1986). *Poetics of Children's Literature*. Georgia: The University of Georgia Press.
- SIRCAR, Sanjay (2004). "Little Brown Sanjay and *Little Black Sambo*: Childhood Reading, Adult Rereading; Colonial Text and Post-colonial Reception". *The Lion and the Unicorn*, vol. 28, núm. 1, p. 131-156.
- SOBREQUÉS I CALLICÓ, Jaume (ed.) (1997). *Història contemporània de Catalunya (I)*. Barcelona: Columna Assaig.
- SOLDEVILA, Carles (1928). *Què cal llegir?: L'art d'enriquir un esperit, l'art de formar una biblioteca*. Barcelona: Llibreria Catalònia.
- STEVENSON, Robert Louis (1905). "My First Book" [en línia]. *The Art of Writing*. (Project Gutenberg E-book, transcribed from Chatto&Windus edition by David Price). [Consulta: 19 de novembre de 2010]. Disponible a:
http://s3.amazonaws.com/manybooks_pdf/stevensonroetext96artow10?AWSAccessKeyId=17359FS6G622SA3TH7R2&Expires=1290160825&Signature=lfM5MvCO%2FLr%2BcpOdbGqayy2pptQ%3D
- STEVENSON, Robert Louis (1911). *Treasure Island* [en línia]. Charles Scribner's and Sons, Open Library. [Consulta: 12 d'abril de 2011]. Disponible a:
<http://www.archive.org/stream/treasureisland00steviala#page/n13/mode/2up>
- STEVENSON, Robert Louis (1926). *La illa del tresor* [traducció de Joan Arús]. Barcelona: Mentora.
- STEVENSON, Robert Louis (1994). *Treasure Island*. London: Penguin.
- STEVENSON, Robert Louis (2008). *L'illa del tresor* [traducció de Joan Sellent]. Barcelona: Quaderns Crema.
- STROMBERG, Roland N. (1995). *Historia intelectual europea desde 1789*. Madrid: Debate.

- SUBIRANA, Jaume (2000). "L'exili d'un mite: notes biogràfiques sobre Josep Carner a Bèlgica (1945-1970)" [en línia]. *Journal of Catalan Studies*. Universitat Oberta de Catalunya i Universitat de Cambridge. [Consulta: 12 d'abril de 2011]
 Disponible a: <<http://www.uoc.edu/jocs/3/articles/subirana7/index.html>>
- TAYLOR, David John (2000). *Thackeray*. London: Pimlico.
- The Robert Louis Website* [en línia]. [Consulta: 12 d'abril de 2011]. Disponible a: <<http://www.robert-louis-stevenson.org/>>
- The Victorian Web* [en línia]. [Consulta: 12 d'abril de 2011]. Disponible a: <www.victorianweb.org>
- TOURY, Gideon (1984). "Translation, literary translation and pseudotranslation". *Comparative Criticism*, vol. 6, p. 73-85.
- TOURY, Gideon (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins Cop.
- TOWNSEND, John Rowe (1990). *Written for Children. An Outline of English-language Children's Literature*. London: Bodley Head.
- TUNÇ ÖZBEN, R. (1998). "A Critical Re-evaluation of Gideon Toury's Target-Oriented Approach to 'Translation' Phenomena." [en línia]. (Thesis submitted for the Master of Arts in Translation, Boğaziçi University). [Consulta: 12 d'abril de 2011]. Disponible a: <<http://es.scribd.com/doc/9377588/A-Critical-ReEvaluation-of-Gideon-Tourys-TargetOriented-Approach-to-Translation-Phenomena>>
- UDINA, Dolors (2002). "Conversa amb Joan Sellent: traduir sense impostar la veu" *Quaderns. Revista de traducció*, núm. 8, p. 133-143.
- UGARTE, Xus (2002). "Esbós de les traduccions d'editorial Mentora i Llegiu-me: la literatura de consum." *Quaderns. Revista de traducció*, núm. 8, p. 41-49.
- VARELA, Joan R; LÓPEZ, Francesc; PAGÈS, Jaume; VARELA, Andreu; BERTRAN, Roser (1988). *Introducció a la història contemporània*. Barcelona: Columna.
- VENUTI, Lawrence (1995). *The Translator's Invisibility*. London: Routledge.
- VILAR, Pierre (1978). *Historia de España*. Barcelona: Crítica.
- WEISSBROD, Rachel (1998). "Translation Research in the Framework of the Tel Aviv School of Poetics and Semiotics". *META*, vol. 43, núm. 1, p. 35-45.

WOLF, Abby (2005). "The Golden Age of Children's Literature: An Introduction". [en línia]. [Consulta: 12 d'abril de 2011]. Disponible a:
<<http://www.pbs.org/wgbh/masterpiece/railway/age/intro.html>>

YATES, Alan (1975). *Una generació sense novel·la?* Barcelona: Edicions 62.

9. Apèndix

9.1. Apèndix 1⁵⁷. Traduccions de l'anglès de literatura infantil i juvenil durant el noucentisme

⁵⁷ Deixem de banda obres de les quals no podem determinar la llengua original, com per exemple "Petits contes per a nois" de Valeri Carrik traduït per Melcior Font. Hem inclòs obres nord-americanes.

Traductor/a	Autor/a	Títol	Editorial⁵⁸	Any Trad.	Llengua origen
1. Arús, Joan	Stevenson, Robert Louis	<i>La illa del tresor</i>	Mentora	1926	anglès
2. Arús, Joan	Stevenson, Robert Louis	<i>L'illa del tresor</i>	Mentora	1934 (2a ed.)	anglès
3. Bonfill, Xavier	Swift, Jonathan	<i>Els viatges de Gulliver</i>	Bagunyà	1922	anglès
4. Carner, Josep	Carroll, L.	<i>Alícia en terra de meravelles</i>	Mentora	1927	anglès
5. Carner, Josep	Carroll, L.	<i>Alícia en terra de meravelles</i>	Joventut	1930	anglès
6. Carner, Josep	Defoe, Daniel	<i>Robinson Crusoe</i>	Catalana	1925	anglès
7. Carner, Josep	Thackeray, William	<i>La rosa i l'anell</i>	Mentora	1926	anglès
8. Carner, Josep	Twain, Marc	<i>Les aventures de Tom Sawyer</i>	Catalana	1918	anglès
9. Carner, Josep	Twain, Marc	<i>Les aventures de Tom Sawyer</i>	Catalònia	1937	anglès
10. Carner, Josep	Thackeray, William	<i>La rosa i l'anell</i>	Mentora	1934 (2a ed.)	anglès
11. Jordana, C.A.	Shakespeare, William	<i>La història de Macbeth</i>	Proa	1929	anglès
12. Jordana, C.A.	Tarkington, Booth	<i>Penrod actor</i>	s/e	1926	anglès
13. Jordana, C.A.	Twain, Marc	<i>Les aventures de Tom Sawyer</i>	Castells	s/a	anglès
14. Junceda	Stowe, Harriet Beecher	<i>La cabana de Tom</i>	Vària	s/a	anglès
15. Llongueras, Joan	Cendrars, B.	<i>Petits contes negres per als infants dels blancs</i>	Proa	1929	anglès
16. Manent, Marià	Barrie, J.M.	<i>Peter Pan i Wendy</i>	Joventut	1935	anglès
17. Manent, Marià	Kipling, Rudyard	<i>El llibre de la jungla</i>	Catalana	1920-21	anglès
18. Manent, Marià	Rackham, Arthur	<i>Llibre de fades</i>	Joventut	1934	anglès
19. Manent, Marià	Barrie, J.M.	<i>Peter Pan i Wendy</i>	Joventut	1935	anglès
20. Manent, Marià	Kipling, Rudyard	<i>El llibre de la jungla</i>	Catalana	1935 (2a ed.)	anglès
21. Mayoral, Ferran	Swift, Jonathan	<i>Els viatges de Gulliver</i>	Catalana	1928	anglès
22. Pujol de la Huerta	Cooper, F.	<i>El darrer dels mohicans</i>	s/e	1936	anglès
23. Puntí i Collell, Joan	Wiseman, Nicholas P.	<i>Fabiola</i>	Foment de Pietat	1931	anglès
24. Reig, Joaquim	s/a	<i>Contes per a infants</i>	Renovación Tipográfica	1930	anglès

⁵⁸ Tret dels números 11 i 15, que s'han editat a Badalona, i el 13, a Valls, la resta de títols són publicats a Barcelona.

9.2. Apèndix 2. Il·lustracions dels tres textos analitzats

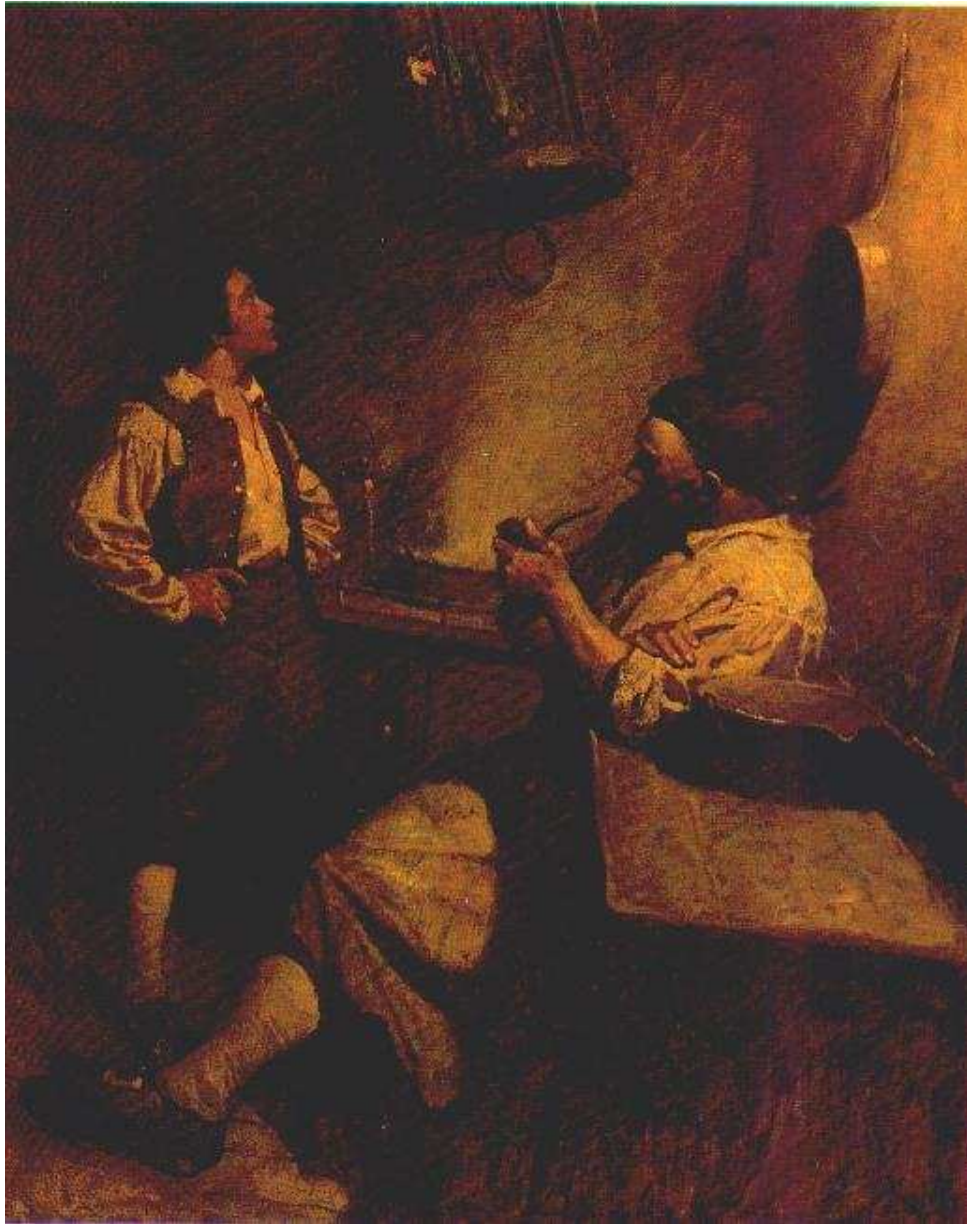
Il·lustracions de N.C. Wyeth (edició 1911)



Il·lustració 1a



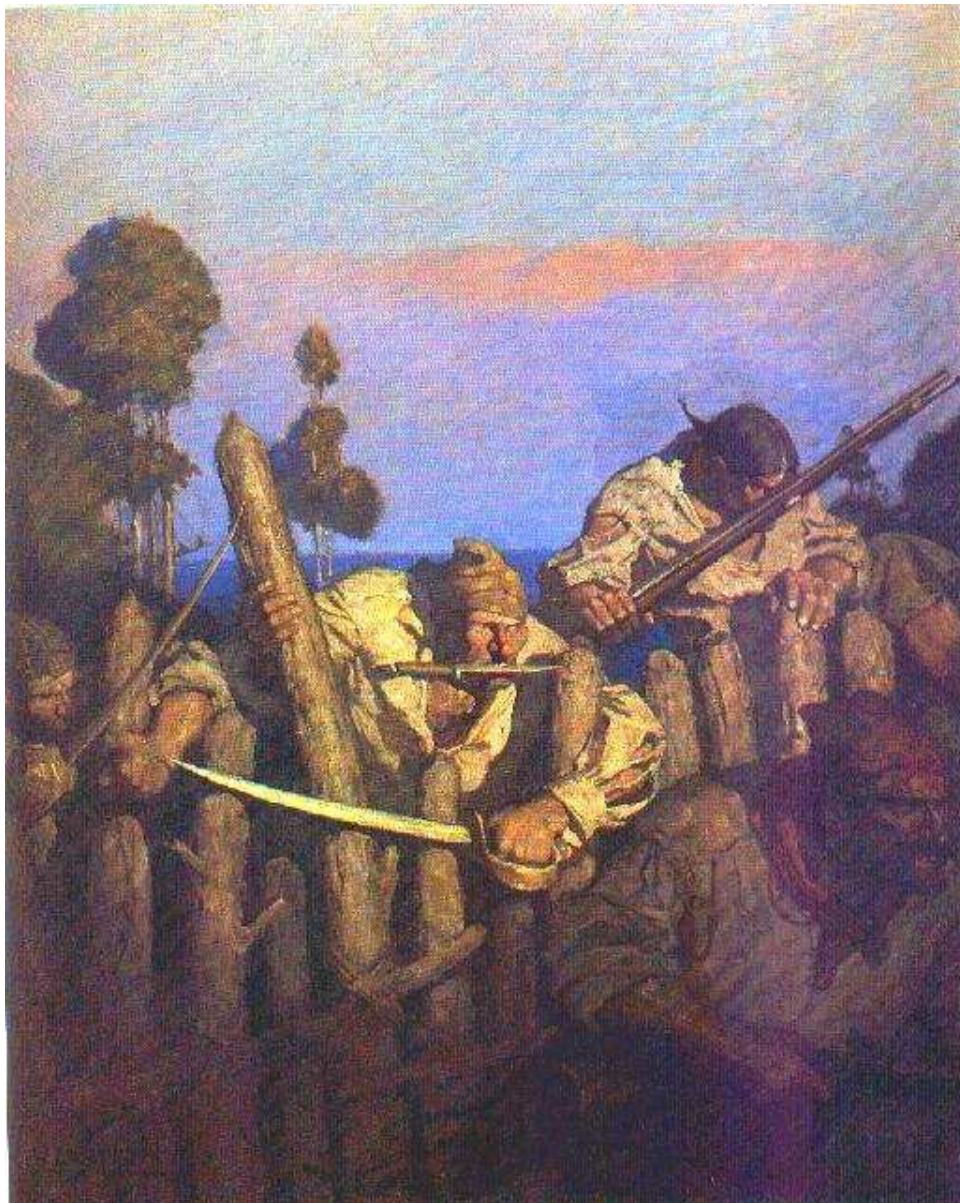
Il·lustració 1a



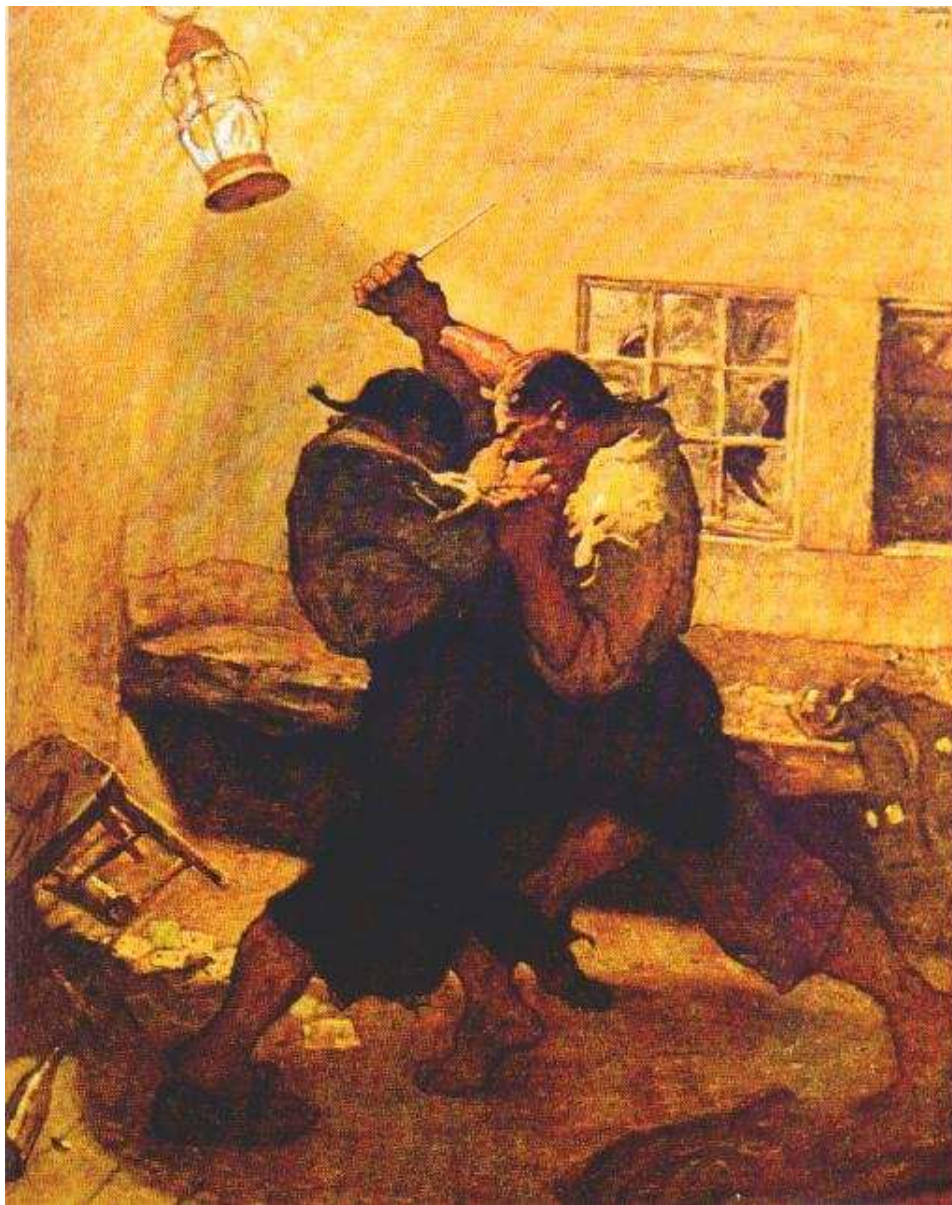
Il·lustració 2a



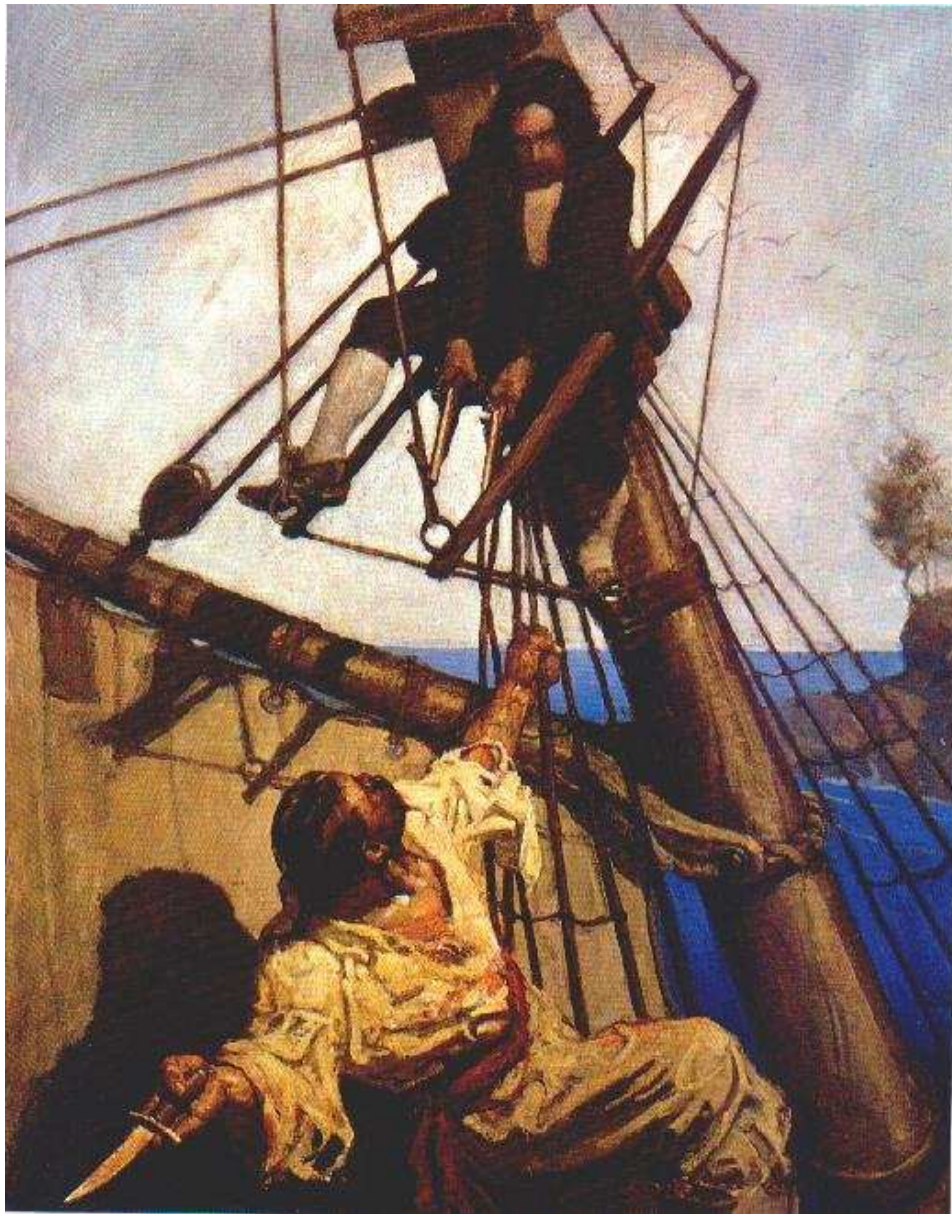
Il·lustració 3a



Il·lustració 4a



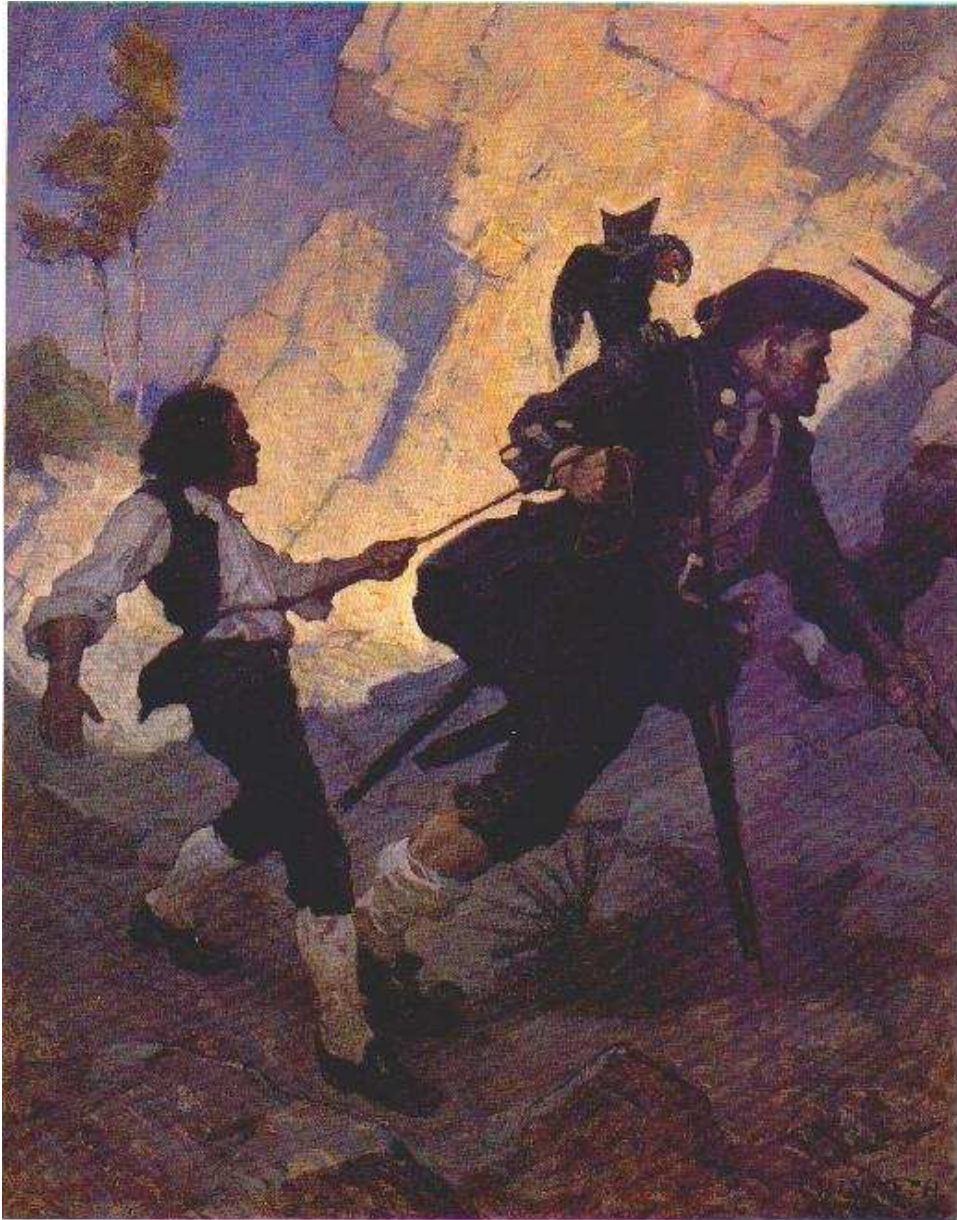
Il·lustració 5a



Il·lustració 6a



Il·lustració 7a



Il·lustració 8a

Il·lustracions de Yorik (edició 1926)

ROBERT L. STEVENSON

II



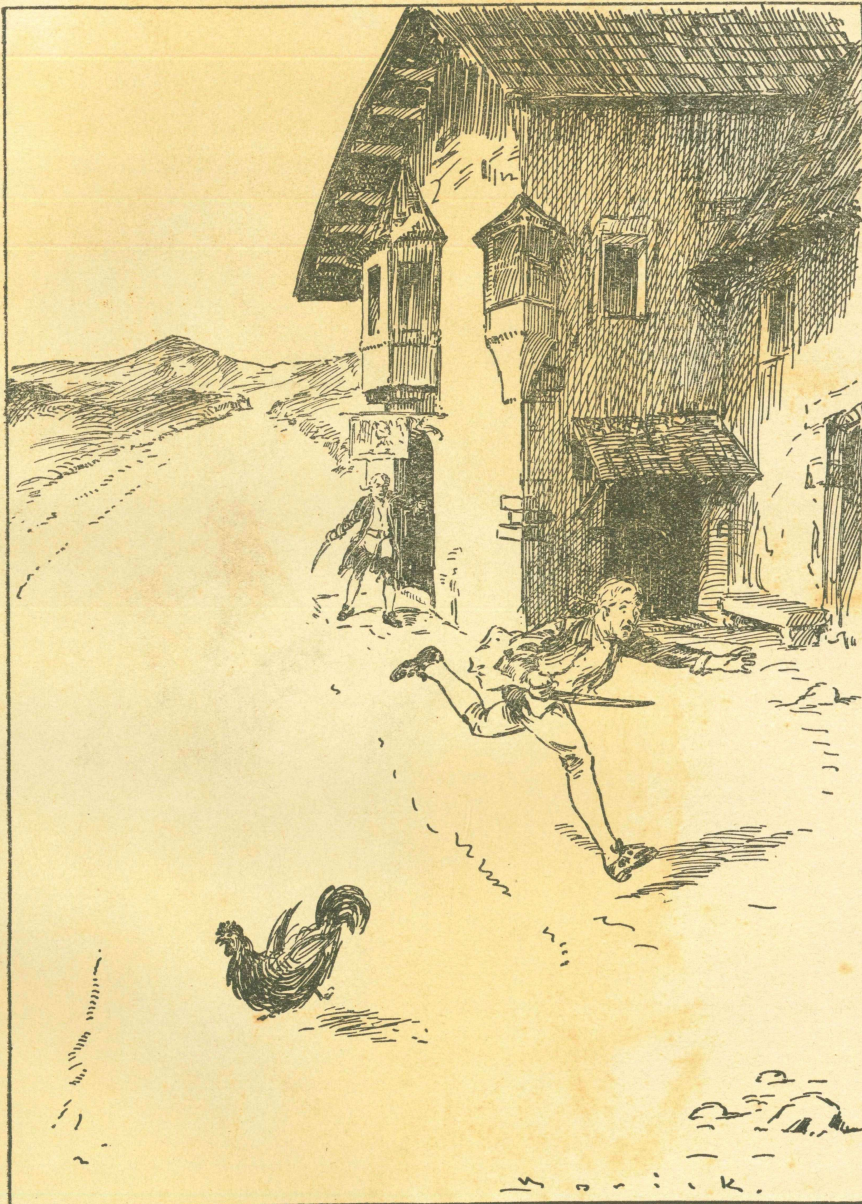
Llavors s'esdevingué una lluita d'esguards, però el capità s'apaivagà aviat i desà l'arma...

Il·lustració 1b



Tot d'una es produí un esclat de cops i flastomies; la taula i les cadires rodolaren per terra amb gran estrèpit...

Il·lustració 2b



Un cop a la carretera, Gos-negre, malgrat la ferida, desaparegué en menys de mig minut...

Il·lustració 3b



El cadàver del capità estava com l'haviem deixat, de cara al sostre, els ulls oberts
i un braç estirat...

Il·lustració 4b



Pcw caigué llançant un crit que sonà tràgicament en la nit; les quatre ferradures de l'animal el calcigaren, rebolcant-lo...

Il·lustració 5b



...escrites amb la mateixa tinta, amb fina calligrafia, molt diferent dels gargots del capità,
aquestes paraules: "Guix del tresor, aquí".

Il·lustració 6b



En la curta caminada pels molls la companyia de Silver em fou molt interessant, car em donava explicacions sobre tots els barcos que vèiem...

Il·lustració 7b



La decepció havia d'ésser molt amarga, però Silver tingué prou força de voluntat per dissimular-la.

Il·lustració 8b



Silver, lleuger com un simi, i sense la crossa, queia en un instant damunt d'ell i enfonsava dues vegades el coltell en aquell cos indefens...

Il·lustració 9b



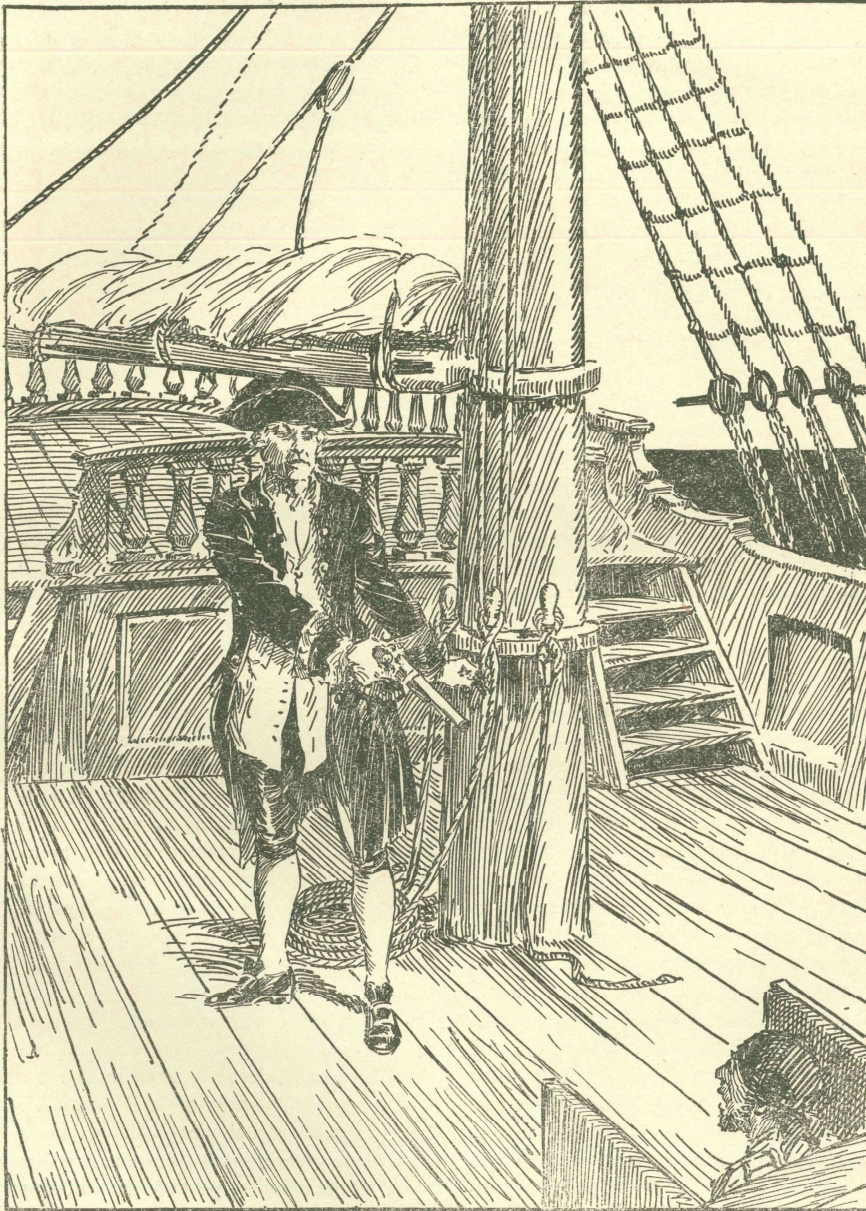
A sos peus jeia Tom, immòbil, en el cepell; però l'assassí, com si res, netejava el coltell, tacat de sang, amb un manat d'herbes.

Il·lustració 10b



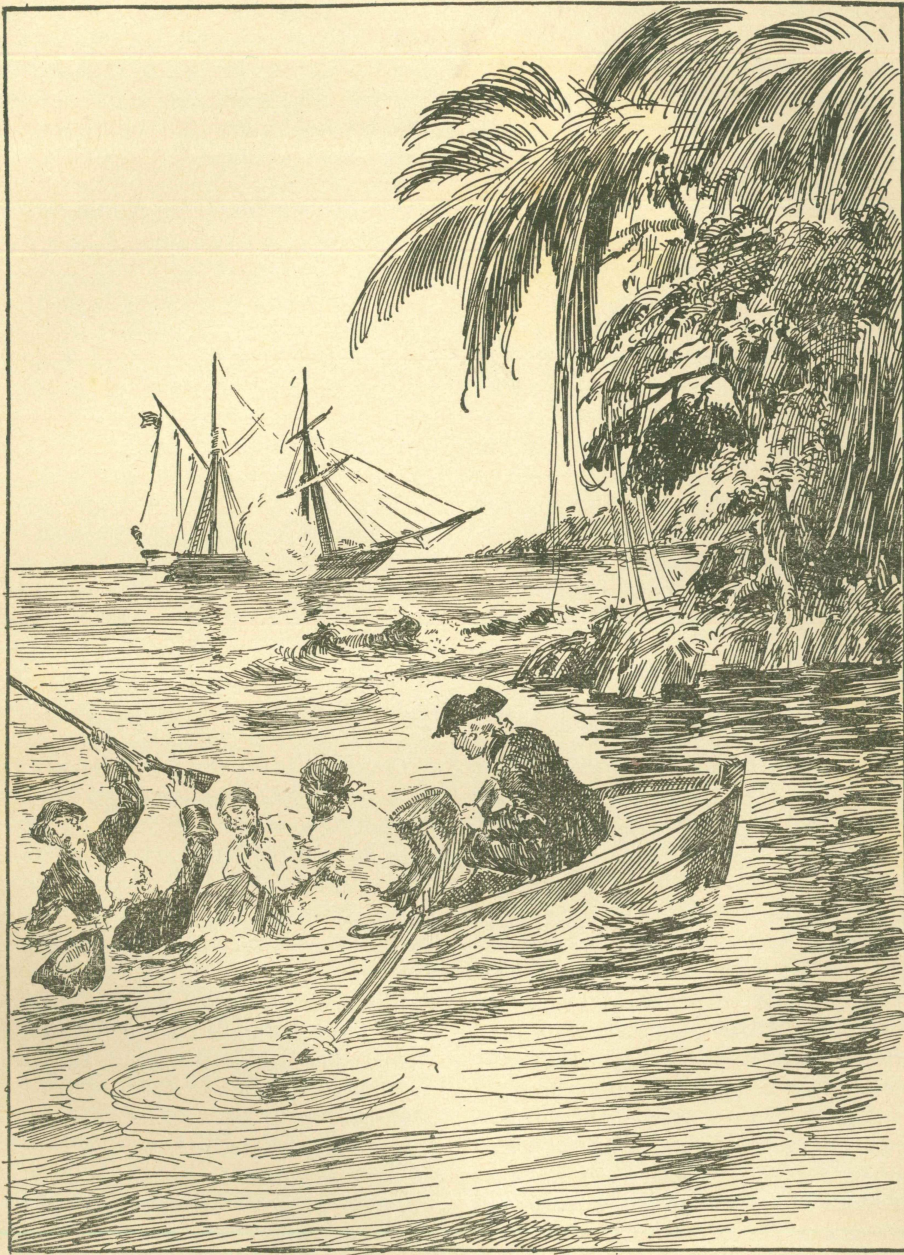
...i, fent mitja volta, sense deixar de mirar darrera meu per sobre les espatlles,
vaig començar a recular devés les barques.

Il·lustració 11b



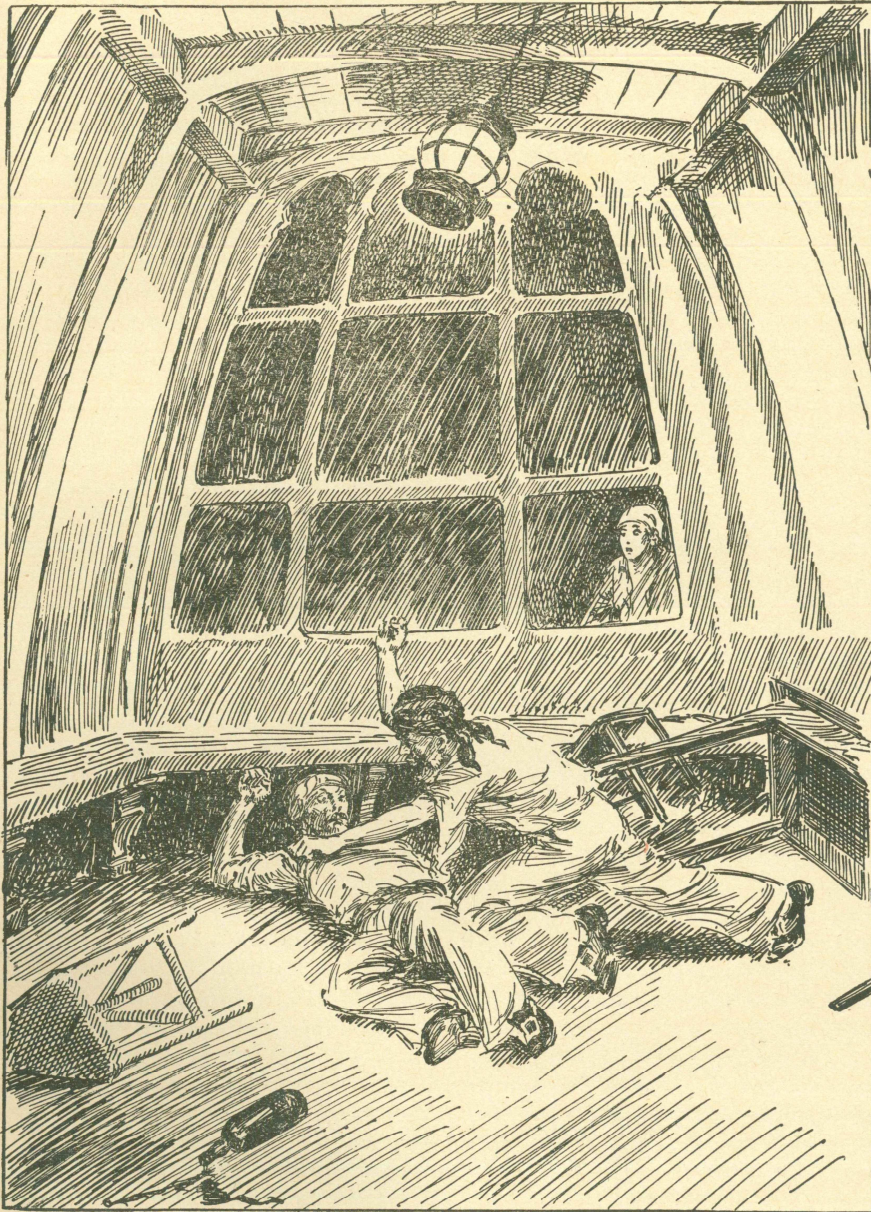
—A baix, bandit!— cridà el capità.

Il·lustració 12b



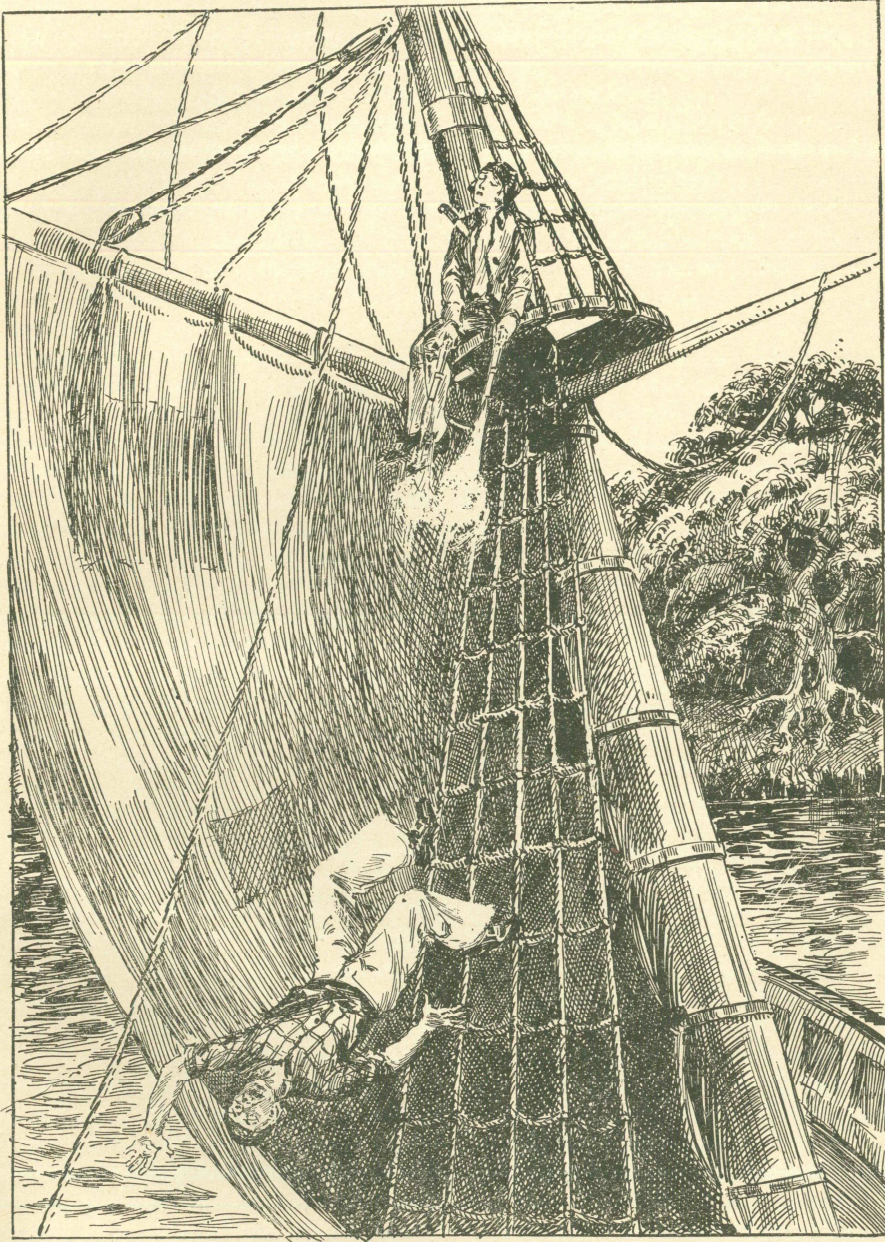
Per on passà la bala, ningú de nosaltres no ho podia dir exactament;
però no dubto que fou per damunt del nostre cap...

Il·lustració 13b



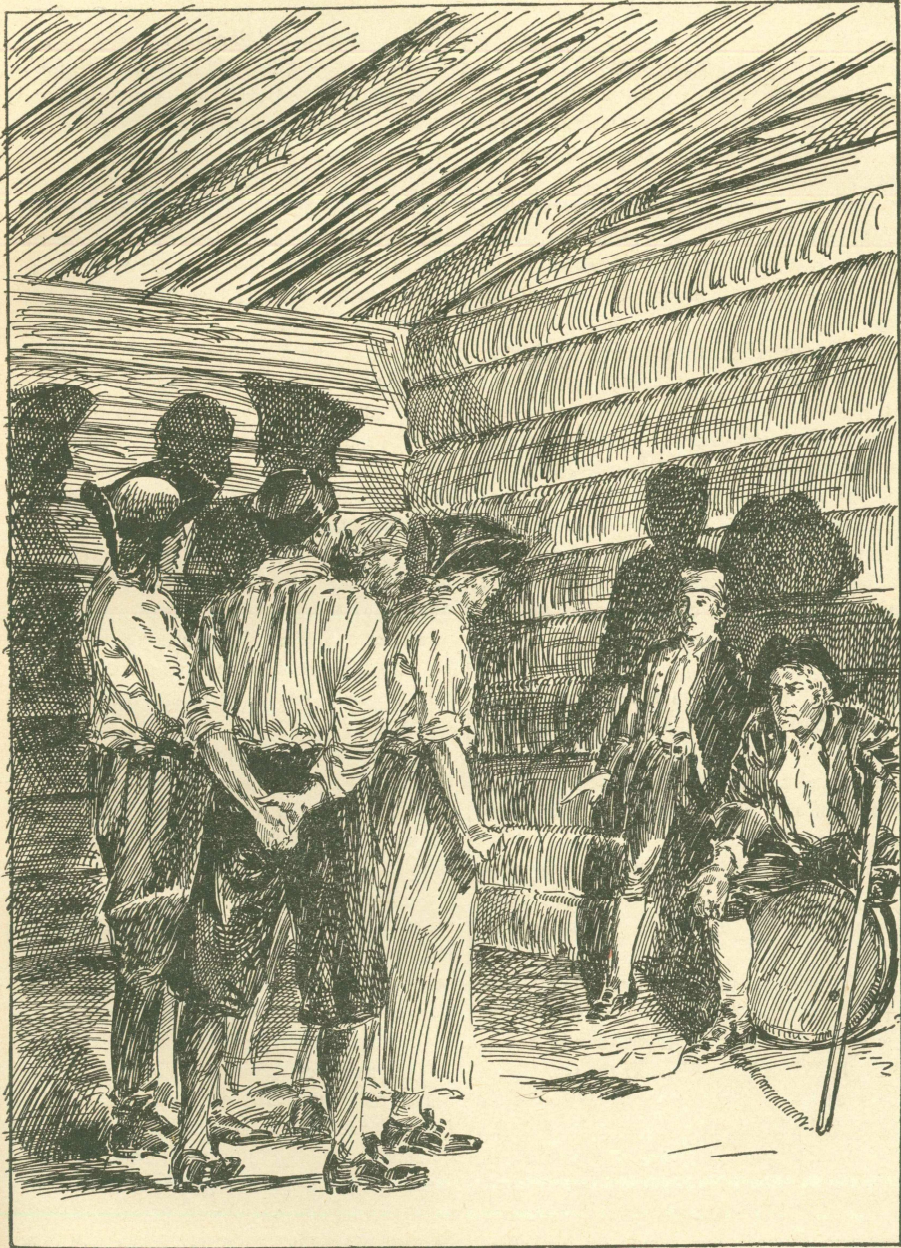
Amb un sol cop d'ull n'hi hagué prou, tanmateix, per poder veure els dos homes abraçats en una lluita a mort.

Il·lustració 14b



Ambdues pistoles es dispararen i em fugiren de les mans. No caigueren soles:
Amb un crit ofegat el timoner es deseixí de les cordes i caigué de cap a l'aigua.

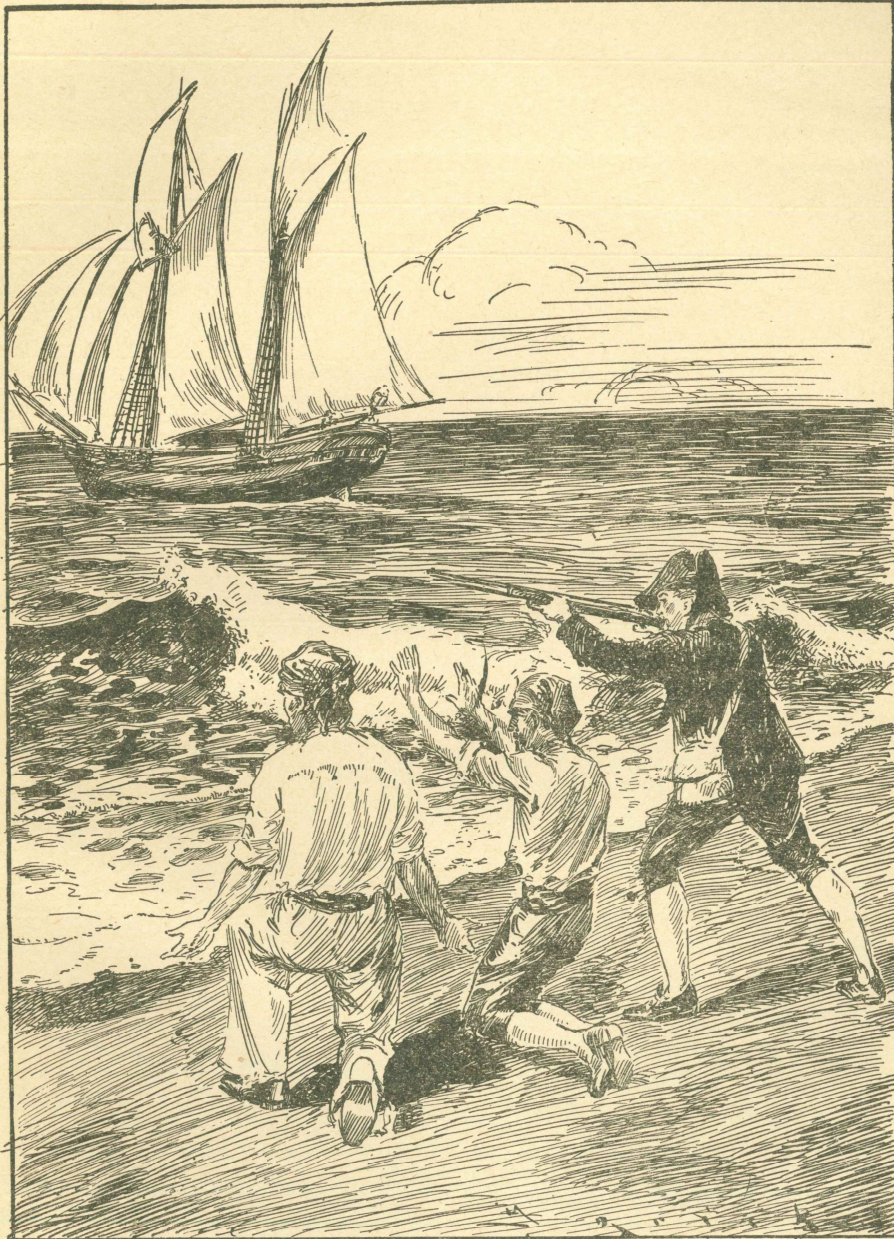
Il·lustració 15b



—Matar aquest noi? Companys, no seré pas jo el que ho faci.

10

Il·lustració 16b



Llavors, veient que el navili no es deturava, un d'ells ens engegà una bala,
que passà xiulant sobre el cap de Silver...

Il·lustració 17b

Il·lustracions de Leonard Beard (edició 2008).



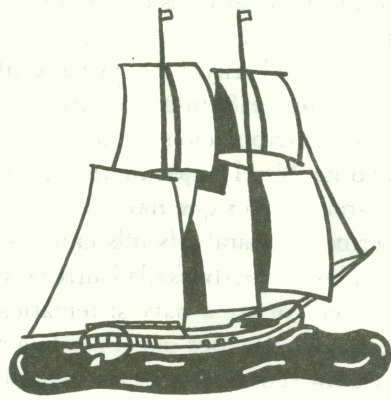
*«Es passava tot el dia rondant
per la cala o pels penya-segats,
amb una ullera de llarga vista
de llautó»*

Il·lustració 1c



«si no me'n puc anar
de cap altra manera i m'endossen la taca negra,
si no hi ha cap altre manera de sàpigues que el que busquen
és el meu vell bagul»

Il·lustració 2c



«i, abans que em pogués ajeure per esgarrapar una hora de son, la Hispaniola havia iniciat el seu viatge cap a l'Illa del Tresor»

Il·lustració 3c

«Però ell seguia
enraonant, lluny de pensar
que el pogués sentir ningú»



Il·lustració 4c

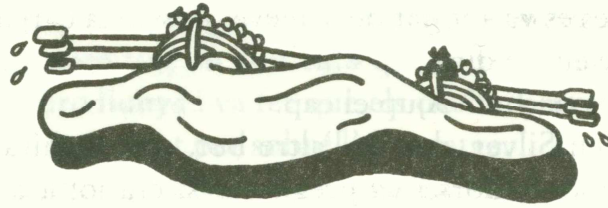
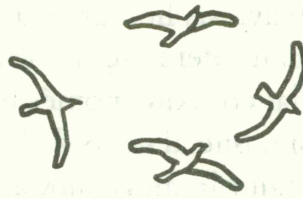
*«a mi em va caure
l'ànima als peus,
com se sol dir; i,
només amb aquell
primer cop d'ull,
el simple nom
de l'Illa del Tresor
ja em resultava
odiós»*



Il·lustració 5c

altres encara eren a un centenar de iardes darrere nostre.
—Jim, Jim!—el vaig sentir que cridava.

Però, com podeu suposar, jo no li vaig fer cas; saltant, ajupint-me i obrint-me pas, vaig córrer en línia recta fins que no vaig poder més.



*«Els mariners
competien per arribar
a la costa»*

«i ara, horroritzats,
vam veure aquells cinc facinerosos
tots atrafegats traient-li
la "jaqueta"»

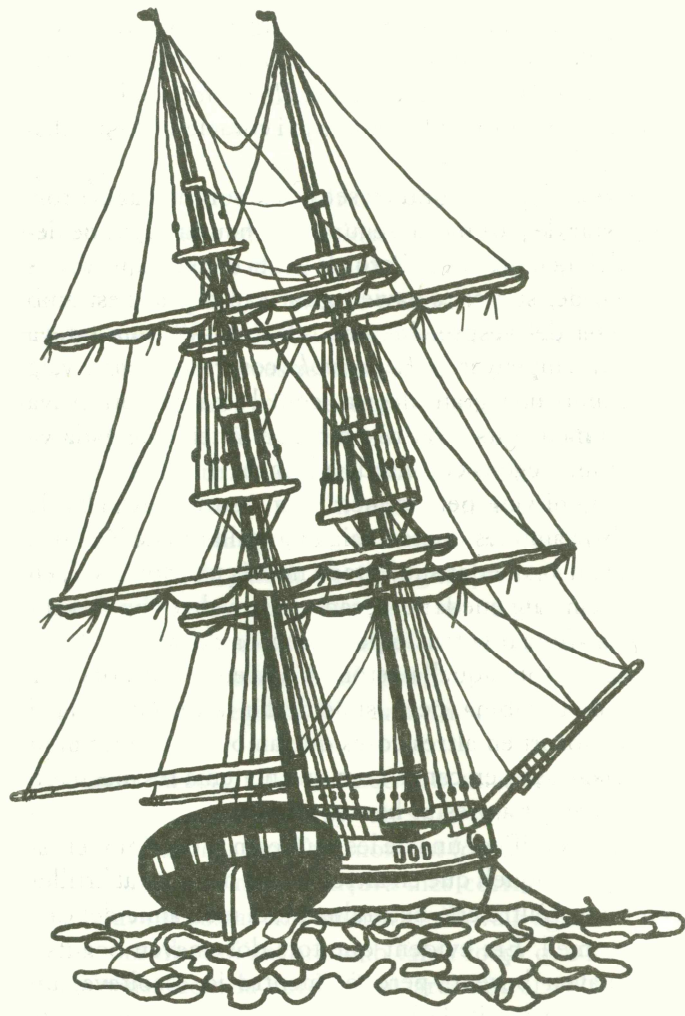


Il·lustració 7c



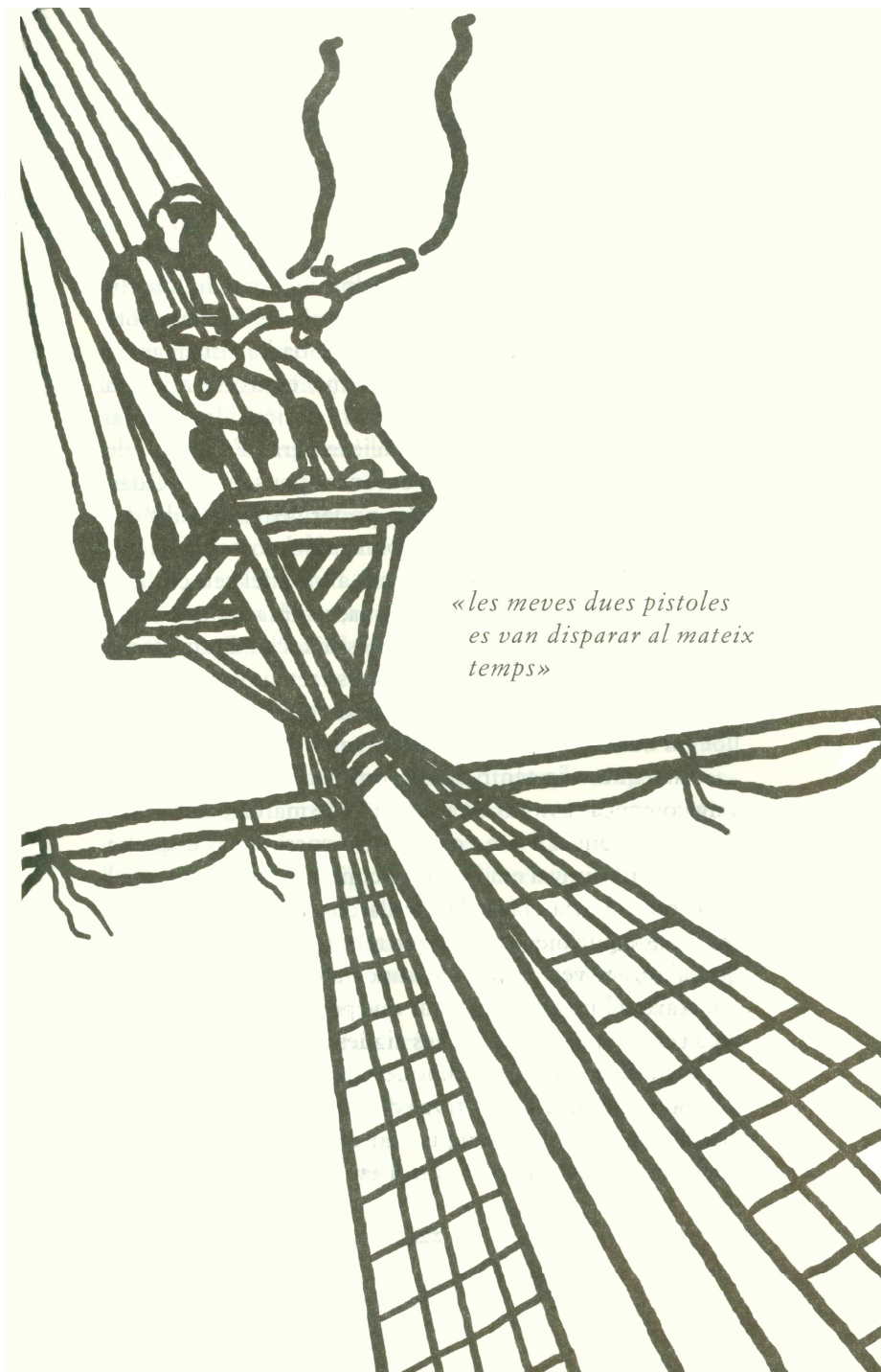
*«i els dos homes
es van quedar
una estona
fumant
en silenci,
ara mirant-se
fixament,
ara ataconant
el tabac»*

Il·lustració 8c

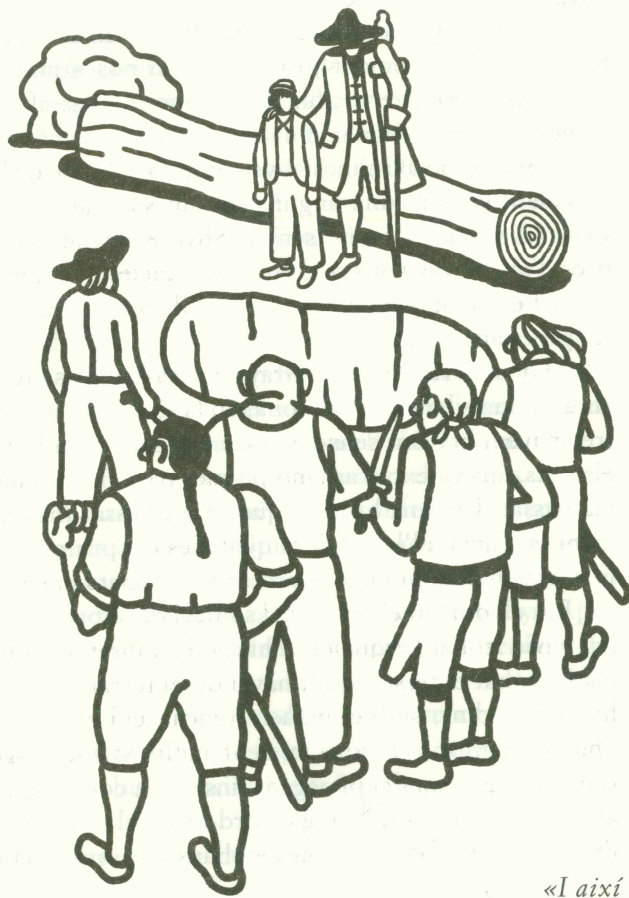


*«el més probable era que jo i coracle
sortíssim disparats
pels aires»*

Il·lustració 9c



Il·lustració 10c



*«I així
va quedar la cosa:
dos en un costat, cinc a l'altre
i la fossa entre nosaltres,
i ningú no gosava ser el primer d'atacar»*

Il·lustració 11c

9.3. Apèndix 3: Entrevista amb Leonard Beard

Transcripció del missatge de correu enviat a Leonard Beard i la seva resposta (en negreta) el dia 5 d'abril de 2011.

A l'atenció de Leonard Beard,

Em dic Núria Bansell i estic fent un treball de recerca per a la Universitat de Vic. El treball és una anàlisi verbal i visual de dues traduccions de *Treasure Island*. La primera traducció és de 1926 il·lustrada per Yorik, i la segona és la traducció de 2001 il·lustrada per vostè.

He estat buscant informació sobre vostè i les seves il·lustracions per poder situar el material que analitzo i he trobat poca cosa pel fet que és una traducció recent.

El motiu d'aquest missatge és poder-li fer un parell de preguntes, si li va bé, i poder afegir els seus comentaris al meu treball.

M'interessaria saber si ha tingut accés a les traduccions i il·lustracions anteriors de *L'illa del tresor* (per exemple les il·lustracions de Junceda i el mateix Yorik), i què en pensa.

Conec la de Junceda, la de Yorik no. De petit, quan anava a casa dels avis mirava tots aquells llibres il·lustrats de Jules Verne, Stevenson, Folch i Torres i publicacions com *En Patufet*.

Penso que les il·lustracions de Junceda són molt expressives i amb una gran capacitat d'identificar-se amb el text, són dibuixos molt descriptius i a la vegada gens estàtics.

Recorden en algun sentit els gravats de Goya, (*Los desastres de la guerra* i *Tauromàquia*). Tot plegat molt estimulant.

També m'agradaria saber si l'editor de Quaderns Crema li ha donat pautes per fer les il·lustracions o ha tingut plena llibertat per decidir què il·lustrar i de quina manera.

No, no em va donar cap pauta, ara bé, crec que per considerar-se un veritable llibre il·lustrat hauria de tenir una mica més de dibuixos... i això sí que ho va decidir ell.

Quan a l'estil, hi ha qui ha trobat els meus dibuixos massa sintètics, però justament perquè totes les il·lustracions que havia vist de *L'illa del tresor* són molt descriptives i en certa manera carregades, vaig voler fer una aproximació una mica diferent, més introspectiva.

He vist al seu web que sembla que no ha il·lustrat cap més llibre juvenil. Com és que es va decidir per il·lustrar una obra juvenil?

Fa un parell d'anys vaig il·lustrar un llibre de Josep Maria Fonalleras que es diu *Les galetes del Saló de Te Continental*, que crec que és podria considerar entre infantil i juvenil...

En el cas de la il·lustració editorial són treballs d'encàrrec, i el de *L'Illa* ho va ser, però per a mi va ser un privilegi.

Moltes gràcies per endavant i espero que tingui una mica de temps per contestar les meves preguntes. Si vol més informació sobre el tipus de treball que estic fent no dubti a fer-m'ho saber.