

MITES CLÀSSICS EN LA LITERATURA CATALANA MODERNA I CONTEMPORÀNIA



AULA CARLES RIBA

A cura de

JORDI MALÉ
EULÀLIA MIRALLES

Publicacions i Edicions



UNIVERSITAT DE BARCELONA



Barcelona, 2007

Recepció de Nausica en la literatura catalana

Josep Murgades

Universitat de Barcelona

*Il y a plus affaire à interpreter les interpretations qu'à
interpreter les choses, et plus des livres sur les livres
que sur autre subject: nous ne faisons que nous entregloser.*
Montaigne (1969, vol. III: 279)

REINVENCIÓ GERMÀNICA DE NAUSICA (GOETHE)

De Nausica, la invenció primera—cal suposar—és en Homer, cert. Però si deixem a banda la tradició mitogràfica grega més o menys posterior (Eustaci, Helènic, Dictis de Creta), la reinvençió moderna d'aquesta figura ens remet al món germànic. Fóra el cas del quadre (117 x 92 cm) de Pieter Lastman *Ulysses und Nausikaa* (1619), plenament deutor de l'estètica de la seva època, la del Barroc. O, ja en la segona meitat del XVIII, hi hauria l'exemple de la recreació en versos èpics per Johann Jakob Bodmer de *Telemach und Nausikaa* (1776), en què es reprèn el tema esbossat per Dictis de Creta al seu *Bellum Troianum* (s. I dC), referent a la relació que s'hauria establert entre el fill d'Ulisses i la filla d'Alcínoos.

En qualsevol cas, qui primer atorga una entitat específica i substantiva a la princesa Nausica és Goethe. S'hi posa amb motiu de la seva estada a Palerm, segons llegim en les anotacions corresponents als dies 7 i 16 d'abril de 1787 del seu *Italienische Reise*. D'antuvi és l'èxtasi davant el medi natural en què es troba,

In dem öffentlichen Garten unmittelbar an der Reede brache ich im stillen die vergnügtesten Stunden zu. Es ist der wunderbarste Ort von der Welt (1994: 475),

allò que el duu a experimentar la necessitat de crear-ne un paisatge:

Man sah keine Natur mehr, sondern nur Bilder, wie sie der künstlichste Maler durch Lasieren auseinander gestuft hätte (1994: 476),

cosa per a la qual evoca la literatura que considera pertinent i se'n proveeix d'un exemplar:

[...] die schwärzlichen Wellen am nördlichen Horizonte, ihr Anstreben an die Buchtkrümmungen, selbst der eigene Geruch des dünstenden Meeres, das alles rief mir die Insel der seligen Phäaken in die Sinne sowie

ins Gedächtnis. Ich eilte sogleich, einen Homer zu kaufen, jenen Gesang mit großer Erbauung zu lesen und eine Uebersetzung aus dem Stegreif Kniepen vorzutragen (1994: 476).

Es tracta, doncs, de l'enèsima corroboració, cent anys a l'avançada de qui va formular-ho per primer cop, del fet que «és tanmateix cert que la vida imita l'art molt més que no l'art imita la vida» (Wilde 2001: 109).

D'aquest saber veure la vida a través de l'art –d'Homer, concretament en aquest cas– és que en surt llavors el propòsit «den Plan der “Nausikaa” weiter durchzudenken und zu versuchen, ob diesem Gegenstande eine dramatische Seite abzugewinnen sei» (1994: 476).

Pocs dies després, el 8 de maig, anota que veu aquest seu projecte de *Nausica* com «eine dramatische Konzentration der “Odyssee”» (1994: 477). La composició, tanmateix, no prosperarà, i només en restarà un total de 157 versos irregularment distribuïts entre tres dels cinc actes en què estava concebuda l'obra. Si hem de fer cas de Dieter Lohmeier (1994: 481), això serà així perquè el drama de *Nausica* estava tan estretament lligat amb el paisatge sicilià que no va ser prosseguit després de marxar-ne (l'11 de maig d'aquell 1787).

Molts anys després, parlant ja *Aus der Erinnerung*, Goethe confessa haver tingut el pensament «den Gegenstand der Nausikaa als Tragödie zu behandeln» (1994: 477) i, tot explicant l'esbós inicial, resol que Ulisses, al quart acte, «muß sich zuletzt als einen Scheidenden erklären, und es bleibt dem guten Mädchen nichts übrig, als im fünften Akten den Tod zu suchen» (1994: 478).

Tant era, tanmateix, que, a diferència de la *Ifigènia a Tàurida* (1779) o del *Torquato Tasso* (1788) –per citar només dues altres de les seves composicions dramàtiques–, Goethe no arribés a perfer mai la seva *Nausica*. L'esbós que n'havia traçat prou que li havia servit a ell, en l'aspecte més personal –i tal com va observar oportunament Eduard Valentí–, per «sublimar a la forma clàssica l'experiència que vivia en aquell moment, ja que l'episodi de l'*Odissea* ens dona el tema del viatger que, posseït d'una inexorable voluntat de retorn als seus, s'interfereix per un moment en la vida sedentària dels qui romanen», de manera que tot plegat es convertia en una variació més a l'entorn de la que, sempre segons Valentí i encertadament, constitueix per a Goethe «l'experiència tràgica fonamental: un home s'atansa a una dona, se'n serveix i després l'abandona, obeint imperatius superiors» (Valentí 1973: 61-62).

En l'aspecte d'abast més col·lectiu, però, tot apostant a favor de la filla d'Alcinous, Goethe liquidava, d'una banda i a la seva manera, en el marc d'un classicisme que ell mateix contribuïa a crear, la *Querelle des anciens et des modernes*, en la qual aquests últims, tot retraient que els poetes clàssics eren vulgars perquè descrivien coses baixes i esmerçaven paraules indecoroses (Highet 1996: I, 426), havien arribat a blasmar Homer, en boca de Perrault, pel fet de presentar tota una princesa ocupada en afers tan prosaics com ara el d'anar al riu a rentar roba bruta (ibídem: I, 426). Com també així mateix ho feia Lord Chesterfield (Highet, ibídem), per causa sobretot del «lenguaje de pelafustanes de los héroes de Homero» (Chesterfield: 2006, 118).

D'altra banda, Goethe posava també amb la seva inacabada *Nausica* una de tantes pedres fundacionals en la dinàmica en virtut de la qual el Mediterrani començava a ser descobert als seus aborígens per obra i gràcia de la visió que els en fornien els europeus septentrionals. Per dir-ho en la sintètica formulació de Josep R. Llobera:

El mundo mediterráneo fue una invención del Norte en la que era posible proyectar los temores y aversiones de un mundo industrial que muchos escritores y viajeros querían olvidar (Llobera 1999: 71).

Només que en el migjorn europeu les receptivitats a una tal invenció hi eren força desiguals...¹

RECEPCIÓ CATALANA DE NAUSICA (MARAGALL)

Si haguéssim de jutjar pel cromó paisatgístic del poema *ANNO MCMVIII. Caldes d'Estrac*, amb què Maragall (1983: 73) encapçala la seva *Nausica*:

Cel pur, aire suau, mar plana i dolça. / El sol brilla pertot, els ocells canten, / I s'ouen veus d'infants en la marina,

així com també per la llisa declaració d'intencions i de fonts que hi fa:

[...] vull retreure / Els mots divins d'Homer, en un teatre, / Per refrescar-m'hi el cor en sos meandres / I fer-me nou lo vell. I en dec la idea / al poeta més gran d'Alemanya,

per força conclouríem que la recepció de la *Nausica* goethiana en Maragall no podia haver estat més simplement lineal, més mecànicament topificadora.

Però aquesta s'inscrivía dins un procés força més complex. En primer lloc, hi havia una consciència programàtica per part de Maragall de la conveniència de contribuir a la dignificació de la llengua –amb les conseqüències que se'n derivessin per al conjunt de la col·lectivitat– tot incorporant-hi autors ja llavors tinguts per inqüestionables, com ara Goethe.

Així s'explica la traducció que n'havia fet anys abans d'una de les seves altres peces dramàtiques, la *Ifigènia a Tàurida*, i la significació que, més enllà de l'estrictament dramàtica, atorgava a la seva estrena pel Teatre Íntim d'Adrià Gual al Laberint d'Horta el 10-X-1898:

Gràcies per la teva felicitació sobre lo d'Ifigènia. Crec que es fa un gran bé an el catalanisme ennoblint-lo introduint-hi obres mestres com la de Goethe: i em sembla que aquesta vegada el cop no ha sigut en va. Per la high life que va assistir al Laberinto, allò fou com una espècie de revelació de que el català, aplicat a coses grans, no era ordinari (carta a Joaquim Freixas de 15-X-1898, dins Maragall 1981a: 977-978).

En segon lloc, en el transcurs de la dècada transcorreguda des de llavors i fins que no emprengué la redacció de la *Nausica*, el nostre autor havia après a descobrir, sempre gràcies a la mediació de Goethe, «el contingut vivent de les obres antigues sota el revestiment formal» (Valentí 1973: 60-61).

1. Tant Pageard (1958: 178) com Rukser (1977: 167) coincideixen a afirmar l'escàs, per no dir nul, ressò de les obres dramàtiques de Goethe a Espanya, mentre que tots dos subratllen l'acollida excepcional que els prodiga Maragall.

D'aquí que ara ja no s'acotentés amb la mera traducció (la qual altrament, segons hem vist, hauria estat la d'una obra incompleta) i que en gosés la plena elaboració pel seu compte i risc. Tot manllevant-li certament a Goethe, sobre el mateix rerefons homèric, «la idea de dramatitzar l'episodi èpic», però alhora deixant també de banda «el motiu pròpiament tràgic» (Valentí 1973: 62-63). I tot acostant en definitiva el tema de la *Nausica* «als seus propis interessos del moment», ço és, en pertinent observació d'un dels seus millors exegetes posteriors, «la idea novaliana de la redempció per la poesia» i la convicció que «l'art és el camí pel qual l'home torna a l'essència divina» (Terry 2000: 243).

No ens avancem, però.

RECEPCIÓ COETÀNIA DE LA *NAUSICÀ* DE MARAGALL (PUJOLS, MASSÓ VENTÓS, PLANA, CURET, ORS, COROMINES)

L'estrena de la *Nausica* va tenir lloc el 6 d'abril de 1912, dissabte de Glòria, al Teatre Eldorado, pel Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans, quan encara no feia ni quatre mesos de la mort de Maragall. Aquest caràcter pòstum de la representació, així com també el fet que l'afluència de públic no fos precisament multitudinària, van influir sens dubte que les ressenyes del moment estiguessin tenyides d'empatia i, sobretot, que traïssin una notable incapacitat de distanciament crític.

La de Francesc Pujols és mera grandiloquència emfàtica i opta per la identificació amb la vacuïtat més genèrica.²

La de Josep Massó Ventós, potser la més colpida per l'òbit recent de l'autor,³ gira tota a l'entorn d'un apòstrofe adreçat a Barcelona, en to de retret per l'escassa assistència a les representacions,⁴ i contraposa, des de supòsits inequívocament populistes, la *Nausica* de Maragall amb una altra obra llavors de rabiosa actualitat (n'acabava de sortir l'edició en llibre), *La Ben Plantada* de Xènius.⁵

La d'Alexandre Plana, tot i ser de molt la més argumentada des de la teoria literària (cita Aristòtil amb coneixement de causa i aplica amb solta a la *Nausica* el que l'estagirita diu a la *Poètica* sobre la tragèdia), llegeix l'obra en clau rigorosament noucentista i, doncs, celebra el que segons ell és la conversió d'«el gran romàntic» Maragall en un «adorador de la perfecció clàssica», per concloure'n hiperbòlicament i interessada que «*Nausica* serà tinguda com la continuació en la nostra cultura de la visió clàssica del món» (Plana 1976: 82).

2. «Amb aquell gest, que mai se trenca, que's renova sempre, que va a morir i naix i que s'apaga i enlluerna, [Jaume Borràs, l'actor que feia d'Ulisses] ha extès davant de tots el tapis ont Homer, amb la seva grapa, va dibuixar la figura d'Ulís, de qui la *Nausica* del gran Maragall queda tant enamorada, com nosaltres ho quedem d'Homer, d'en Maragall i de l'immortal Poesía» (Pujols 1912: 42).

3. «Vet-aquí que s'ha mort el teu poeta. Era un home únic, un home pur, que tota te simbolitzava, a tu [Barcelona] i la teva llengua, i encara a tota la terra beneïda ont se parla aquesta, allà enfòra de tu» (Massó Ventós 1912: 37).

4. «Però tu, Barcelona, tu sola no ets prou pera omplir dies i dies seguits el temple ont tanta bellesa se consuma cada nit i moltes tardes? Ont vas, ciutat?» (ibídem).

5. Si a la *Nausica* «des figures parlen com els infants, amb clares paraules puríssimes», *La Ben Plantada* es troba en canvi que «no serà mai popular [...] perquè la multitud no la comprèn» (ibídem).

La valoració de Francesc Curet, ja des d'un mínim de perspectiva temporal, després de plànyer-se també per la manca d'èxit de l'obra⁶ i de ponderar-ne l'«estirpe clàssica, sin caer en la rigidez marmórea, inexpressiva y fría, tan común en producciones de esta índole» (Curet [1917]: 377), acaba desembocant tanmateix en els tòpics del noucentisme més *kitsch*.⁷ (Els quals, per cert, per allò que no hi ha pitjor plagi que el consumat des de la barreja indiscriminada d'ignorància i de barra, són els que trobem repetits molts anys després a Maria-Josep Ragué i Arias ([1989]: 30-32).⁸

Enmig d'aquest panorama, l'única nota discordant, singular i personalíssima, és la donada, un cop més, per Eugeni d'Ors, autor del text que, amb motiu de l'estrena, va ser llegit dalt l'escenari, just abans de la representació, per l'actor Ramon Tor (Jardí 1990: 141). Es tracta d'una prosa (Ors 1912) de concepció i de formalització semblants al pròleg a *La Muntanya d'Ametistes* (1908), només que aquell tenia una clara finalitat laudatòria, i que en canvi aquesta més aviat és l'intent de resoldre retòricament una necrològica tan incòmoda per a Ors com la de Maragall. D'aquí potser que l'autor no hi aparegui citat nominalment i explícita enlloc, sinó simplement al·ludit mitjançant perífrasis («poeta elegit, que volia parlar com una criatura», «la Paraula santíssima d'un poeta mort»). I d'aquí també que el comentari se centri més en la Nausica en tant que figura homèrica –vista com un transsumpte de la paraula en majúscula, vencedora com a tal sobre la mort⁹ que no pas en tant que obra maragalliana –dins l'ampli conjunt de la qual és que aquesta Nausica estaria destinada a complir una funció vivificadora anàloga a la de la «pastorel·la» del *Comte Arnau*.¹⁰ Tot plegat per acabar desembocant en l'enèsima invocació profètica d'un classicisme concebut –aquí sots pretext de Nausica– com a parusia per a Catalunya.¹¹

Val a dir que, ja del tot al marge de Maragall, Ors tornaria a Nausica en un de tants intents seus per exemplificar plàsticament, des d'una concepció ètnoculturalista, la diferència entre els tres grans pobles que –sempre des d'una tal concepció– se

6. «[...] desgraciadamente no podía tenerlo, pues estamos viciados con platos fuertes colmados de especies y la delicadeza nos sabe a insípidez» (Curet [1917]: 376-377).

7. «Podríamos completar la idea del valor que para nosotros tiene *Nausica*, diciendo que hay en ella el azul de nuestro cielo, la dulce calma del mar latino, el encanto del lenguaje ingenuo y puro de los primitivos y la ponderada eúritmia de la arquitectura griega» (ibídem).

8. Els despropòsits tant valoratius com descriptius d'aquesta aportació poden arribar a l'extrem de citar en traducció catalana, sense indicar-ne la procedència, això que si «En *Nausica* hi ha la dolça calma de la mar llatina, l'encís del llenguatge pur i ingenu» (Ragué [1989]: 32) !!!

9. «Les portes de l'Infern no prevaldran, no prevaldran contra Nausica! I aquesta serà la Victòria, la definitiva Victòria de la Paraula sobre la Mort».

10. «[...] si el Comte maleït fou salvat quan la seva cançó vingué a ésser cantada per una pastorel·la, al mitg d'una gran solitud, l'ànima del poeta sia també salvada, perquè, en aquesta nit solemnia, Nausica, princesa del bon aculliment, canti la música sereníssima dels seus versos a la sala vasta d'un Teatre Nacional».

11. «[...] La Nausica grega devindrà una altra minyona de la pàtria [...] se farà quotidiana, se farà casolana, s'asseurà vora'l foc de la llar i al banc de l'escola, i serà companyia de les donetes solitàries, al xoplug del sostre pairal, i dels homes valents en sos aventures de mar i terra. I la cantaran els vells a les festes, i la non-onejaran les mares vora'ls breçols. Així el reialme de la Paraula, victoriosa de la Mort, no s'acabarà. I ella perpetuarà la seva obra de llum, mentre el nostre cel sia tan blau i les nostres montanyes tant reposades i serioses [...] mentre plàcia a les donzelles, com a la princesa feàcia, rentar al riu [...] mentre dels ports parteixin cada dia els navilis a seguir, amb les veles desplegadas, les rutes del sol; mentre el Mediterrani, mar nostre, no oblidí el desvetllar-nos al clàssic record de cultures antigues [...]».

superposarien dins l'espai europeu: els mediterranis, els nòrdics i els eslaus. I, doncs, en un context de confrontació entre aparentment tots tres com era el dels anys de la gran guerra, escriuria en la glosa dedicada a Puixkin dins *La Vall de Josafat*:

Diu que Homer anava, de ciutat en altra, captant i mendicant [...] Però el «nòmada» és Puixkin [...] Considerem segur que Homer no s'hauria enamorat d'una gitana; sinó, en tot cas, de l'egrègia i entenimentada bugadera Nausica. Puixkin, al contrari, fatalment havia de fer això.- En el terme mig hi ha Goethe, el qual oscil·la («el Germànic és una Oscil·lació», fou escrit a Tina), oscil·la entre Mignon i Helena (Ors 1987).

D'on es demostra la recepció clarament interessada duta a terme per Ors, que sap com instrumentalitzar el llegat clàssic per arrimar l'aigua al molí de la seva posició enmig de la polèmica entre europeus septentrionals i europeus meridionals, entre germanisme i llatínisme, per acabar descartant-hi, taxatiu, cap possible participació dels eslaus.¹²

Posterior en més de catorze anys, l'aportació de Pere Coromines (1926)¹³ presenta si més no en comú amb la de Xènius (1912) que va ser escrita igualment en qualitat de paraules introductòries a la representació de l'obra, concretament a la segona que se'n féu, el 22-XI-1926, a cura del Teatre Íntim d'Adrià Gual (Gual 1960: 314).

Altrament, i no pas sols pel dens i trasbalsat període històric transcorregut entre ambdues, el fet és que la diferència entre la presentació d'Ors i la de Coromines és més que notable. Per dir-ho breument: si aquella, segons hem vist, i com era consubstancial amb el Pantarca, constitueix un exercici d'anagogia, aquesta és per contra el que bé podríem anomenar un exemple de catagogia.

Enfront de la Nausica de l'*Odissea*, que fóra «senzillament una visió homèrica», Maragall hauria dreçat amb la seva *Nausica* «una construcció i una selecció» indicatives «d'aquell realisme noble que floria en la literatura catalana en la primera dècada del noucents» (Coromines 1972: 1.148); un realisme apte per reflectir la «civilització refinada» que hauria estat la de les petites corts gregues de mil anys abans de Crist (ibídem: 1.149). Només que ara, aquell suposat ideal de vida clàssic ja no fóra, com en Ors i en el seu moment, l'objectiu abastable i per tant a aconseguir, sinó el model de societat remot del qual l'ajustada recreació feta segons Coromines per Maragall¹⁴ accentuaria encara més la incommensurable distància amb un present cada cop més alienador,¹⁵ degradat¹⁶

12. Veg. sobre tot això: Ors (1993).

13. No és cert el que llegim a Coromines *Obres Completes* (1972: 1.172, n. 6) en el sentit que aquest text no havia estat publicat abans de ser aplegat a íd., *Del meu comerç amb Joan Maragall* (1935), ja que hi ha la versió aquí consignada de Coromines (1926).

14. «La nostra renaixença literària havia arribat en el poeta Joan Maragall al cim més alt d'un noble realisme, en un ambient de pau i de riquesa. Els homes i les coses evocades per ell resplendien de forta idealitat, però eren com eren» (Coromines 1972: 1.150).

15. «Que la filla del rei anés a rentar la roba al riu, només vol dir que la poca densitat de la població no exigia l'embutidora divisió del treball dels temps moderns i, endemés, val a dir que moltes noies de la nostra aristocràcia sortirien guanyant si les deixaven desceixir-se de l'humiliant desvagament d'avui, ni que fos per anar al riu a rentar la roba» (Coromines 1972: 1.149).

16. «[...] llegiu en els poemes [homèrics] els reptes que s'adrecen els atletes i compareu-los amb la brutalitat que domina ara en els camps d'esport, i digueu-me si hi ha cap rei ni cap fabricant d'indianes que tingui joglar, ni que tracti els poetes, si és que en rep algun a taula, amb el noble respecte d'Alcínoos pel seu Demòdoc» (Coromines, ibídem).

i envilit.¹⁷ «*Els bàrbars som nosaltres*» és l'amarga reflexió que n'extreu Coromines, i l'assistència a l'actual representació de l'obra maragalliana no tindria altre valor que la d'un «romiatge sentimental», vàlid com a antídote «per un parell d'hores» (ibídem: 1.151) contra la prognosi com a mínim desencantada i àcida que fa aquest autor del seu present.

RECEPCIÓ ACADÈMICA DE LA *NAUSICA* DE MARAGALL (RIBA, TERRY)

Aquesta única incursió en la dramaturgia per part del poeta de la paraula viva es converteix també en fita pionera d'una ben altra mena: la de constituir possiblement la primera obra de la literatura catalana contemporània objecte d'una tesi doctoral.¹⁸ El 12 de maig¹⁹ de 1938, davant un tribunal constituït per Joaquim Xirau, Jordi Rubió, Nicolau d'Olwer, Millares Carlo i Pere Bohigas, i «després que les sirenes anunciaven haver-se acabat una alarma, durant la qual novament les bombes produïen víctimes a la ciutat» ([Nota de Redacció] 1938a),²⁰ Riba fa la *soutenance* acadèmica del seu treball sobre l'obra maragalliana.

En un estudi no editat íntegrament fins molts anys després (Maragall 1983) –a cura de qui, al seu torn, es doctoraria el 1988 amb una lectura modèlica de l'obra magna de Riba (Sullà 1993)–, Riba, exercint més que mai com a filòleg pròpiament dit, hi procedeix a fixar el text de Maragall després de col·lacionar-ne les diferents versions i d'establir l'aparat de variants corresponent.

I, sense perdre de vista en cap moment el precedent goethià ni menys l'original homèric, focalitza la seva atenció lectora a l'entorn de la dialèctica excloent entre les dues figures del drama: un Ulisses que «resta èpic» i una Nausica que «no pot ser sinó tràgica» (Maragall 1983: 16), atès el fet que «la repatriació d'Ulisses és pagada, còsmicament, al preu de la irrealització d'un infinit anhel, que és el de Nausica» (ibídem: 38).

En qualsevol cas –subratlla Riba de la recreació feta per Maragall–, fóra gràcies a la renúncia virginal de Nausica que Ulisses sortiria redimit «de totes les seves aventures» (Maragall 1983: 51), fins a convertir-se en mite entre el poble i en correlat del poeta, «missatger entre els déus i els homes» (ibídem: 53).

17. «En els primers anys del segle xx fins els anarquistes miraven de cara a Sant Gervasi; avui no sols tenim una literatura del Paral·lel sinó que la més forta literatura nostra d'avantguarda viu de cara al Paral·lel» (Coromines 1972: 1.150).

18. Així ho apuntava ja en aquell mateix moment Josep M^a Capdevila: «La tesi del Dr. Carles Riba, aprovada amb la nota més alta per la Universitat, inaugura dins aquesta dues coses: tractar-hi en una tesi, d'un poeta català, i que sigui, a més, contemporani» (Capdevila 1938: 271; agraeixo a Jordi Malé que me n'hagi proporcionat còpia).

19. No pas de «juliol», com escriu per error Enric Sullà a Maragall 1983: 7. Veg., a més de Capdevila 1938, les [Nota de Redacció] 1938a i 1938b (agraeixo a Jordi Malé que m'hagi proporcionat còpia d'aquesta última). No tan coneguda és la [Nota de Redacció] 1938c. La de Capdevila és una mostra de ressenya acadèmica impecable, sense la menor al·lusió al context bèl·lic en què té lloc l'esdeveniment. 1938a i 1938b són, atès el públic molt més ampli a què s'adrecen, igualment correctes, amb el benentès que aquesta segona no és en el fons sinó la traducció fragmentària al castellà d'aquella primera. 1938c, en canvi, tot i anar precedida d'una breu informació periodística en la mateixa línia, i de cloure's amb un apunt ponderatiu sobre la vida i l'obra del doctorand, incorpora en ajustada síntesi un excel·lent guió de lectura de la tesi ribiana.

20. També a [Nota de Redacció]: 1938b i id. 1938c: 24.

Per això possiblement és que, més incisiu, Terry no vacil·larà a concloure que «la manera com Maragall reviu el tema homèric consisteix a acostar-lo als seus propis interessos del moment» (Terry 2000: 243).²¹ I a explicitar, categòric, allò apuntat també per Riba: que «al final del drama, l'últim viatge d'Ulisses cobra un sentit cristià» (Terry 2000: 243-244).²²

És també el mateix Terry qui reprèn un dels temes posats damunt la taula per Riba en la seva tesi: el de Beatriu, sobre el qual havia escrit ja Maragall un article²³ interpretat goethianament per Riba com una «especulació apassionada sobre l'etern femení» (Maragall 1983: 25). I sobre el qual Terry, estrenyent el cercle de l'exegesi ribiana, observa com la Nausica en fóra «la realització més plena», en la mesura que «la manera com Nausica renuncia a l'amor humà l'acosta a tota una sèrie de figures femenines anteriors [en l'obra de Maragall], entre les quals ella és alhora la més conscient i la més fortament individualitzada» (Terry 2000: 244).

Tot això és efectivament així. I, si de cas, i com a molt, importa només remarcar, enmig d'aquest context d'idealització desbocada de la figura femenina, com és simptomàtic –d'uns valors i del pes de la tradició que hi és conformada– el fet, no menys cert, que, enlloc de la literatura catalana, i possiblement tampoc de tantes altres literatures, no hi hagi hagut un espai per recrear degudament la figuració antitètica de Nausica, és a dir, la innominada filla d'Antífates, rei dels lestrígons, la qual, a tall d'anti-Beatriu, mena els homes d'Ulisses a «una llòbrega fi».

Al capdavant, si segons bé ha observat Vidal-Naquet «tot passa en l'*Odissea* com si el món femení estigués, en un cert sentit, desdoblant: acollidor i perillós» (Vidal Naquet 2002: 67), sembla clar que en la recepció tradicional que s'ha fet de l'obra hi ha hagut molt més de joc per estendre's sobre el paper de la *donna angelicata* que no pas sobre el de la *femme fatale*.²⁴

RECEPCIÓ DE LA NAUSICÀ DE MARAGALL DES DE LA CRÍTICA MILITANT (PALAU I FABRE, JOSEP MARIA CAPDEVILA)

Per crítica militant s'entén aquí la que s'enfronta a la lectura d'una obra no sols amb ànim d'explicar-se aquesta, sinó també de contrastar-la amb unes op-

21. Els quals, segons bé ha puntualitzat Rosa Cabré, foren els que, «en el mite homèric i a través de la identificació amb Ulisses», cercarien en aquell punt de la vida de Maragall «d'arribar a una pau, a una pàtria» (Cabré 1985: 148). L'apreciació es troba en consonància amb les interpretacions formulades des de la crítica militant (veg. *infra*).

22. Tampoc no divergeix d'aquesta apreciació, ans més aviat la concreta, la hipòtesi esbossada per Cabré: «[...] a *Nausica* es fa possible la síntesi maragalliana del *Cant espiritual* escrit contemporàniament: "siga'ns la mort una major naixença"» (Cabré 1985: 152).

23. Datat el 23-VII-1911 (Maragall 1981b: 307-309).

24. S'entén que Magris (2003), posat a referir-se a «las categorías del amor», les exemplifiqui sols a través de Penèlope, Circe, Calipso i Nausica. Però Carpentier (1986), que parla més en general de les dones possibles en la vida de tot home, hauria pogut també prendre-hi en consideració la filla d'Antífates (o, en un registre tan diferent com no menys viable, la figura d'Euriclea).

cions poètiques de signe contrari, per les quals és que programàticament s'aposta. El propòsit d'equanimitat exegètica sobre el qual reposa la crítica acadèmica queda així postergat en benefici d'un altre de més deliberadament adherit a uns valors determinats.

A propòsit de la *Nausica*, l'actitud més combativa en un tal sentit fóra l'adoptada per Palau i Fabre. Segons ell, en contra de l'adscripció de gènere que habitualment se n'ha fet i del parer més estès –entre altres el del mateix Riba, segons hem vist–, «*Nausica* no és una tragèdia» i la seva protagonista «no té la consistència, ni de bon tros, d'una heroïna tràgica» (Palau 1961: 12, 25-26). L'obra no passaria de ser sinó «un poema dramàtic» (Palau 2005: 725). Al capdavant, mentre que «l'heroïna de Goethe acabava suïcidant-se, la de Maragall es limita a plorar una mica» (Palau 1961: 28).

Això fóra així perquè –sempre segons Palau i Fabre– *Nausica* «significa una abdicació interior per part de Maragall, i aquesta abdicació correspon, a la vegada, a una abdicació col·lectiva» (ibídem: 26). Conseqüència de l'«aburgesament» (ibídem: 12) del poeta, ja que «jugava la carta de la burgesia catalana i el seu destí anava unit al d'aquella» (ibídem: 32), raó per la qual, havent renunciat a «l'embranchida del Superhome» (32), «resta presoner d'ell mateix, de certs prejudicis o complexos de barceloní noucentista» (27), entre els quals «la seva ètica –o, més exactament, el seu cristianisme a tota prova», que impedeixen una altra *Nausica*, una *Nausica* «que hagués gosat l'*amor*» (33).

Gairebé dues dècades més tard, en un escrit vindicatiu de la figura de Maragall, Palau i Fabre –altrament sempre entusiasta del personatge, per bé que no tant d'aquesta obra pòstuma en concret– despatxa l'única seva peça dramàtica amb retòrica pregunta: «¿qui podrà negar que si d'algun defecte pateix la seva *Nausica* és el d'un excessiu noucentisme?» (Palau 1979).

Un de tants exemples il·lustratius, doncs, el de Palau i Fabre, de la inacabable reacció antinoucentista tot al llarg del segle XX (inclòs el començament del XXI que estem vivint). I que consisteix, en el seu cas, en el retret d'aparellar la pertinença a una determinada classe –la burgesia catalana– amb la subsegüent incapacitat per potenciar determinats gèneres literaris –concretament aquí el de la tragèdia.

És llavors com a mínim instructiu de confrontar la lectura de Palau i Fabre amb la de Josep Maria Capdevila, que en fóra el revers noucentista. I no pas perquè aquest crític, igualment militant, negui la dimensió burgesa de la *Nausica* maragalliana, sinó perquè just aquest tret hi és valorat positivament, com una sàvia mostra d'adequació al seu medi social i al seu tarannà personal per part del poeta, que hauria deixat així d'evadir-se tot evocant «natures contràries a la seva» (el Comte Arnau, Serrallonga, el Mal Caçador) per crear a la fi una figura que «se li retira com una filla es podria retirar al seu pare», ja que si «Maragall és el poeta dels adéus [...] el drama de *Nausica* n'és un» (Capdevila 1965: 113-114).

I ben altrament també que Palau i Fabre, Capdevila, en plantejar-se tàcitament la tragicitat o no de l'obra de Maragall, valora en termes positius precisament el fet que la seva *Nausica* no se suïcidi, ja que aquesta, a diferència de la de Goethe, «té per Ulisses un amor innocent», de manera que «l'emoció no se li tradueix en actes», sinó que «se li torna poesia», i així doncs «és aquesta mena d'innocència poètica que la salva» (Capdevila 1965: 114).

¿Es pot voler millor exemple contrastatiu en crítica literària de com, tot i la coincidència en la constatació d'uns mateixos motius, poden tanmateix diferir substancialment les valoracions a què aquests es presten?

RECREACIÓ LITERÀRIA DE NAUSICA ABANS DE LA GUERRA (LLEONART, JUAN ARBÓ, ESPRIU)

Si deixem de banda aquesta variant de tot procés de (re)literaturització que és la traducció –i que fóra en el cas que ens ocupa la representada per la versió que de l'*Odissea* publica Riba el 1919–,²⁵ Nausica no torna a emergir en les lletres catalanes fins deu anys després de la mort de Maragall, per obra i gràcia del seu nebot, i devot, Josep Leonart, autor d'un fins ara desapercebut poema en 73 versos octosíl·labs intítulat, significativament, «El nou mite de Nausica» (Leonart 1921).

Tot allò que de deriva classicitzant i, doncs, noucentista podia haver-hi en la *Nausica* maragalliana, troba aquí el seu correctiu modernista a còpia tot just de reprendre alguns dels *Leitmotive* més cars al poeta de la paraula viva: el mite filtrat per Nietzsche de l'etern retorn,²⁶ el delit romàntic pel viatge inacabable,²⁷ l'atorgament a la dona d'una funció de guiatge i de redempció.²⁸ Molt tot, doncs, en la línia de l'*Excelsior*, només que aquí en el jo líric no hi ressona la veu de cap Comte Arnau, sinó que aquesta és directament entonada per Ulisses, tenint per contrapunt el record omnipresent d'una Nausica salvífica.

No hi ha motiu per dubtar de Sebastià Juan Arbó quan, als «mots preliminars» de què fa precedir la seva *Nausica* (1937), afirma que a l'època en què va escriure-la era ignorant del fet que «Maragall n'havia fet una obra dramàtica» (Juan Arbó 1937: [7]). El seu text de partença hauria estat directament el de la traducció del text homèric feta per Riba. I tampoc no sembla que tingués esment de la provatura de deconstrucció de la figura mítica de la princesa feàcia experimentada en coetània rigorositat per un jove i jove Espriu a «Neguit», dins *Aspectes* (1934).

Juan Arbó assaja, probablement també a la insabuda, una síntesi entre la Nausica de Goethe i la de Maragall: en la seva hi ha una tragicitat que no trobem en la d'aquest però que tampoc no s'ajusta a la d'aquell, la qual ve donada pel suïcidi, ja que no de la princesa feàcia, sí pel d'una seva serventa, Àgave, «silenciosa i amb posat d'angúnia» (Juan Arbó 1937: 12). Podem parlar llavors d'un suïcidi vicari. Es delega en un personatge marginal en tots sentits aquesta forma de partença extrema que és el fet de llevar-se la vida, i així s'accentua, per antítesi, la dimensió semblantment tràgica del personatge principal, ço

25. El qual, altrament, convé aquí potser recordar-ho, encapçalava a gràcies la seva traducció amb aquesta endreça: «A la memòria / de / JOAN MARAGALL / nostrador dels Himnes / evocador de Nausica / qui gosadament entrava en el camí per ell fressat / dedica / el seu assaig venturer» (Homer [1919]: 15).

26. «Però la terra va girant: / muden clarors, revé l'encant, / i, el mateix que Ulisses en l'illa, / del naufragi cercant recés / l'home alça els braços un cop més [...] Ella escoltant, somriu, somriu; / i l'home hi troba renadiu / el poncellar de juvenesa» (Leonart 1921: v. 22-26 i 32-34).

27. «Homes, no vull saber més cels / que anar per mar tota la vida, / i, de passada, arran d'un port, / veure l'or o el banús retort / en el floc gentil d'una trena, / i uns ulls de verge fugitiu» (Leonart 1921: v. 61-65).

28. «I ella parla. Mots com un cant / que són un terme i un guiatge! [...] I, d'aquelles hores enllà, / la memòria de qui el guià / és com núvia que mai no el deixa» (Leonart 1921: v. 39-40 i 69-71).

és, en aquest cas, la impossibilitat de partir de Nausica, la seva obligació d'haver de romandre entre els seus renunciant, doncs, a Ulisses –d'altra banda, irretenible.²⁹

En un treball d'impecable recepció acadèmica d'aquesta obra, Eulàlia Miralles ha fet observar com una tal inviabilitat de la fugida és un tret habitual dins el conjunt de la producció juanarboiana, i n'ha remarcat un altre exemple claríssim:

Nausica és un personatge que se sent presoner en el propi país i en el palau del seu pare. Aquesta situació sol ésser present a les obres d'Arbó. En una altra seva obra, la novel·la *Terres de l'Ebre*, Joanet, el protagonista, també se sent presoner, del poble i de casa seva. Necessita fugir. Però mentre la majoria dels personatges que es troben en aquesta situació aconsegueixen sortir-se'n, marxar, d'una manera o d'una altra –Joanet, per exemple, acaba trencant les seves cadenes–, Nausica no ho aconsegueix perquè es deu a uns costums i a unes obligacions (Miralles i Jori 1996: 467).

No és estrany, llavors, que la *Nausica* de l'autor rapitenc acabi, segons ha assenyalat també Miralles i Jori (1996: 473), amb els mateixos mots que l'*Odissea* homèrica:

Quan siguis a la teva terra, recorda-te'n de mi [...] perquè jo [...] vaig salvar (Juan Arbó 1937: 59-60).

A mig camí entre l'assaig de recepció acadèmica i la crítica valorativa des de supòsits d'actualitat, la introducció d'Emili Rosales a l'edició d'*Obra catalana completa* de Juan Arbó, a propòsit de la seva *Nausica*, en pondera els alts i baixos en intensitat dramàtica, representats aquells per «l'encontre entre Nausica i Odisseu –o en el somni que l'hi anticipa», i aquests per l'escena del «comiat de l'estranger i la soledat en què resta ella» (Rosales 1992: 21), alhora que li fa altrament retret que:

El llenguatge és encertat en les escenes a l'entorn de la trobada dels dos protagonistes però es desdibuixa a l'hora de marcar els matisos de registre que haurien de diferenciar els diàlegs dels nobles dels esclaus (Rosales, *ibídem*).

¿Cal postillar que una tal observació és tan vàlida en abstracte com així mateix anacrònica en el context de l'època? Des de les convencions de la poètica noucentista encara establerta quan un joveníssim Juan Arbó escriu l'obra, no hi havia espai per a altres registres literaris que no fossin els de la llengua estàndard més codificada. Ignorar-ho, o estranyar-se'n, és una de tantes manifestacions possibles d'antinoucentisme retrospectiu.

Salvant totes les distàncies, la mateixa pregunta que es formulava Miquel Dolç sobre «¿com pogué Joyce, a cavall de les darreries del segle XIX i del començament del nostre segle, arribar a una interpretació de l'*Odissea* tan allunyada de la interpretació de l'època

29. En el tens diàleg entre pare i filla de l'acte III, escena XIII, és possiblement on es concentra més expressivament la dimensió tràgica de l'ineluctable:

NAUS. [...] Fes que es quedi amb nosaltres.

ALCI. Però, Nausica... T'adones ben bé del que dius?...

NAUS. Perdó, pare. Us prego que em perdoneu. [...]

ALCI. Ho he fet tot, perquè es quedés, però tot ha estat inútil. La voluntat d'ell és anar-se'n, i no és just de retenir ningú contra el seu grat. Els déus s'ofenen, i allò que s'obté contra la voluntat dels déus es gira contra els mateixos que ho obtenen. Cadascú, Nausica, és esclau del seu propi destí [...] (Juan Arbó 1937: 56).

victoriana?» (Dolç 1972: 102), fóra igualment referible a la narració d'Espriu *Neguit* (1932) i al tractament que aquest hi atorga al tema de la Nausica en relació amb el rebut –i amb el que rebria encara– en el context deutor de la Catalunya noucentista.

Heus-ne aquí, en paraules de Carles Miralles, el resum sintètic: «un pastor baixa de les muntanyes on ha viscut fins aleshores, veu la mar, troba la filla del rei, l'enamora, s'hi casa després d'algunes vicissituds, esdevé, a la mort del sogre, rei, i exerceix sembla que amb dignitat aquest ofici [...] però el cercle recomença i, al cap d'un temps no determinat, enyora el que ha deixat i torna al seu regne» (Miralles 1986: 246).

Com bé han subratllat llavors Gabriella Gavagnin i Víctor Martínez-Gil (1998: L), ens trobem aquí davant «un conte producte de l'època en què va ser escrit, i no pas una història autèntica de l'època hel·lenística». No s'hi pretén, doncs, cap enèsima recreació de la trobada entre la princesa i el naufrag a l'illa dels feacis, sinó que l'objectiu és, com també han emfasitzat els mateixos autors, el d'impulsar «un nou classicisme que rep i vol superar alhora l'herència noucentista per la via de la crítica i per la de relacionar els clàssics amb uns plantejaments literaris i culturals revolucionaris i vitals» (Gavagnin & Martínez-Gil 1998: XXVII).³⁰

Els recursos emprats llavors per Espriu –a banda el del sarcasme habitual en ell contra certs trets tribals–,³¹ són, en relació amb el tema que ens ocupa, el del joc metaliterari,³² el de la deconstrucció paròdica,³³ el de la *mise en abîme* irònica.³⁴ En cap moment no hi ha voluntat de renúncia al llegat clàssic ni a la recepció tradicional que se n'ha fet, cert, però això tot plegat només esdevé assumible i vivificable a còpia d'un distanciament desmitificador, vehiculat en gran mesura, segons ha sabut precisar també Carles Miralles, a través de l'ajut de l'element grotesc (Miralles 1986: 247-248).

Distanciament i grotesc com els que es fan encara més palesos, i sense moure'ns d'Espriu, en la prosa que, molts anys després, dedicaria explícitament a Nausica dins *Les roques i el mar, el blau* (1981), en la qual l'estat anímic d'aquesta en acabat de la partença de l'heroi és reconduït, per boca de sa mare, en termes de la més prosaica domesticitat

30. A remarcar com és en termes semblants que s'expressava Miquel Dolç a propòsit de la comesa joyceana: «*Ulysses* representa essencialment la voluntat de verificar i d'establir la vigència dels mites antics, d'aconseguir un paral·lelisme entre contemporaneïtat i antiguitat, de transformar el mètode narratiu en mètode mitològic, de donar una forma a l'immens panorama de futilesa i d'anarquia que constitueix la història del nostre temps» (Dolç 1972: 100).

31. En la següent observació: «Ara, quan calia, les paraules sortien fàcilment dels seus llavis, i això feia que els súbdits l'estimessin més. Perquè aquell poble, clàssic, desconfiat i garneu, podia tolerar la tirania: mai, la manca d'eloqüència» (Espriu 1998: 156), ¿no s'hi pot percebre, a manera de cleuasme, una sùbtíl paràfrasi d'aquells versos lapidaris d'Unamuno, amb motiu de l'Aplec de la protesta (21-X-1906): «¡Seréis siempre unos niños, levantinos!, / ¡os ahoga la estética!»?

32. «[...] Riba no tan sols [hi] és citat, sinó que se'ns diu explícitament que és citat, de quina versió es cita i, en la revisió de 1965, se'ns afegeix que en l'època de redacció del conte la segona versió de la traducció de Riba encara no havia sortit» (Martínez-Gil & Gavagnin 1998: L).

33. Que es rabeja (per traduir així en col·loquial el concepte d'hipertext encunyat per Genette i invocat per Delor i Muns, 1984: 47), més que no pas en l'Homer versionat per Riba o en la Nausica de Maragall, en el poema d'escenificació rondallística que aquest havia escrit en exaltació de *L'Empordà* (1908), convertit després en un dels més coneguts de la seva producció esparsa gràcies a la música de sardana que compongué expressament per a ell Enric Morera el mateix 1908.

34. No pas cap altra funció es pot atribuir a l'episodi que clou la narració, el VII, en què el procediment de la literatura dins la literatura (o *mise en abîme*) es veu reforçat per la seva incrustació en el correlat visual, tàctil, d'«una antiga col·lecció de porcellanes de França» (Espriu 1993: 159-160).

casamentera. A la Nausica que «desitja un destí d'Helena», Espriu hi contraposa doncs, segons ha apuntat Rosa M. Delor, el vaticini d'«un inevitable futur de Madame Bovary: matrimoni província, mare d'un fill, decòrum social. En resum, una vida assenyada que aconduïx al suïcidi moral» (Delor 1989: 65).³⁵

RECREACIÓ LITERÀRIA DE NAUSICÀ DESPRÉS DE LA GUERRA (CARNER, LLORENS I JORDANA, BARTRA, RODOREDA, RIBA)

A partir del 1939, la figura de Nausica perd en centralitat i passa a convertir-se en submotiu d'un dels grans temes a partir dels quals és també invocable Ulisses com a heroi per excel·lència, és a dir, el tema del νόστος, el del retorn a la pàtria. Cosa que significa, en aquell context, la renovada presència de Nausica, només que ara en qualitat d'una de tantes variacions possibles en la literatura de l'exili.

Exiliats són així els autors que, havent-ne patit ja l'experiència o, més aviat i prou més sovint, delint-se encara per deixar-la enrere, fantasiegen tenint la princesa feàcia com a referent, encara que sigui secundari.

Hi al·ludeix metonímicament Carner en el que, després de *Nabí*, és sens dubte un dels seus grans poemes de i sobre l'exili (d'ell, de la literatura catalana i, més en general, de qualsevol cultura en unes tals circumstàncies): l'intitulat de manera més que explícita *Ulisses pensa en Itaca* (Carner 1992: 323-324). Res no l'en pot rescabalar, de l'absència d'aquesta. Ni tan sols ho faria, en el començament d'una enumeració hipotètica d'esdeveniments venturosos, «la colga³⁶ de princeses», cap dels quals no bastaria a substituir cap de les humils realitats de l'altra enumeració amb què es clou el poema.³⁷

La retreu Rodolf Llorens i Jordana en el pròleg que escriu per a la segona edició de la seva obra *La Ben Nascuda* (1958), tot desitjant que arribi dia de retorn a la pàtria en què aquesta seva protagonista femenina (publicada per primer cop el 1937 com a «rèplica» a *La Ben Plantada* de Xènius) li tributi «paraules alades» com les que havia dit Nausica a Ulisses en el moment de partença d'aquest a l'obra de Maragall (Maragall 1983: 172) –i les quals reproduïx Llorens en citació literal limitant-se només a substituir «ditxosa» pel més normatiu «contenta».³⁸

Li dedica Agustí Bartra una de les quatre seqüències dramàtiques de què consta la III secció de la seva «prosa poemàtica»³⁹ *Odisseu* (1953) –les altres tres són adreçades als altres grans caràcters femenins de l'obra homèrica: Circe, Calipso, Penèlope–, i és en

35. Val a dir que concloure a continuació, com fa Delor (ibídem), que «la tragèdia de Nausica [...] no és altra que la de totes les dones que somnien en el matrimoni», em sembla ja un excés ginocrític, almenys a propòsit d'aquest text d'Espriu, tan estalvi, si fa no fa com tot el conjunt de la seva obra, de qualsevol patetisme extrem.

36. Un de tants mots antics vivificats per Carner, en el sentit evidentment de «jaç» (Busquets 1977: 347).

37. «Ets tu qui em val, i tu la que voldria, / Itaca. Ni la colga de princeses / [...] ni el so de la lira [...] / [...] no em pagarien / [...] com una / clivella de l'espai que em deixés veure / el fum damunt la teva llar més pobra / i el pi benigne que la vetlla [...]» (Carner 1992: 324).

38. «Hoste, salut en ton retorn! La pàtria / feliç et rebi. Quan en ella sies / en pau i amor, alguna volta pensa / en aquesta donzella, prou contenta / d'haver-te dat camí» (Llorens 1977: 17).

39. Així és com la qualifica, posant èmfasi en la mescladissa de gèneres que s'hi entrecreuen, Albert Manent (1976: 119).

boca d'ella que posa també la cançó que se'n segueix i que duu el seu nom (Bartra 1986: 239-246). Al tòpic de la Nausica somiosa d'himeneu i enyorosa de l'estranger vist i no vist, se li contrapunta la brusquedat d'un Ulisses només enderiat a partir⁴⁰ i que, en el moment de salpar, posa de manifest que no ha retingut de la noia ni tan sols el nom.⁴¹

Rodoreda, pel seu compte, emmarca també Nausica dins un conjunt més ampli de trenta i tants poemes, significativament intítulat *Món d'Ulisses*. I el sonet en alexandrins que li reserva, el VI (Rodoreda 2002: 88), amb una Nausica en funció de narratori d'una veu extradiegètica, es complementa, formant talment un díptic, amb un altre en decasíl·labs en boca, aquest, del mateix Ulisses, el VII (Rodoreda 2002: 89). Si de la lectura atenta del primer no costa gaire convenir, com bé ha apuntat Abraham Mohino, que ens trobem davant una manifestació de la «mort per aigua» que «convergeix en la tradició de les nausiques més ombrívols, les que, incapaces de suportar l'abandonament o la desconexió, se suïciden» (Mohino 2002: 38), en el cas de la lectura del segon allò que s'imposa és l'evidència de la renúncia d'Ulisses a Nausica per causa de senilitat.

En aquest últim sentit, és remarcable el fet –del qual tothom és lliure d'extreure les conclusions que estimi més oportunes– que sigui la primera focalització des d'uns ulls de dona (almenys en la literatura catalana) del tema de la Nausica, aquella tot just en què s'hi planteja més directament la dimensió sexual de la relació entre les dues *dramatis personae* implicades.⁴²

(A subratllar igualment el fet que sigui així mateix una altra dona, Patrícia Gabancho, qui, en un paper de factura periodística del tot recent, apunti com a motivació principal de Maragall a l'hora d'escriure la *Nausica* la necessitat de sublimar literàriament, també a través d'aquesta –i no sols del cicle de poemes aplegats sota la denominació d'Haidé–, un seu suposat idil·li amorós amb algú prou més jove que ell).⁴³

Tot i que la centralitat de Nausica en el sonet XV de *Salvatge cor* no se li escapa pas a Rosa M. Delor i Muns (1989: 56-57),⁴⁴ aquesta autora no pot tanmateix estar-se de formular, amb retòrica pregunta, «on és la Nausica ribiana?», per contestar-se tot seguit que «inequívocament, a la IV elegia» (Delor, *ibídem*: 55).

En efecte, en el llibre que, intítulat a partir d'un vers d'Ausiàs March, Riba publica el 1952, el tema de Nausica hi és reprès en termes ben canònics: som davant la noia acollidora d'un naufrag destinat a partir tot deixant aquesta amarada del seu

40. «[...] era un home d'astre únic i de vent divers [...] la seva llei no volia saber res de la pau i de l'ordre que s'alcen entre àncores, fumarel·les i ràfecs amb nius...» (Bartra 1986: 243).

41. «De pressa! Les drisses! El vent infla la vela! Deixeu els remes! Tu, Euri, a la cofa! Aferreu l'àncora d'una vegada! [...] Què m'estàs dient, Euríloc? Eh? Sí, potser sí... Recordo que era l'única que no reia de les tres. Com se diu...?» (Bartra 1986: 244).

42. ¿Cal ser cap gran devot de la psicoanàlisi per adonar-se de quins són els referents que simbòlicament sublimen versos com els d'aquests dos últims tercets?: «Flagel·laria amb vergues de llum alta / els coloms del teu pit, la teva galta / borrisolada com un fruit novell. / Trencaria recós la teva juvenesa / vençut pel vori de la dent encesa / sí, profund com el mar, no em sentís vell» (Rodoreda 2002: 89).

43. Gabancho 2006. No sempre és clar que la pràctica del *cherchez la femme* sigui d'obediència preferentment masculina.

44. Agraïxo a Jordi Malé que me la fes avinent pel seu compte en el decurs del col·loqui subsegüent al Simposi on vaig presentar la versió primigènia d'aquest treball.

record,⁴⁵ però alhora també en pau per no haver sucumbit a la possible temptació carnal.⁴⁶ El recurs a la dramatització dialogada que presenta aquest poema –com altres del mateix llibre i tal i com Riba havia insinuat ja en alguns altres de les *Estances* i fins a culminar en l'*Esbós de tres oratoris*, segons ha observat oportunament Enric Sullà (1987: 303)– no fa sinó acostar-lo al model primigeni establert per Maragall i que tan bé coneixia Riba.

Ara: tot just per l'adaptació d'aquest poema al motllo inicial és que la Nausica pròpiament i genuïnament ribiana és sens dubte la de la IV elegia. La gestada i redactada a, i des de, l'exili estant. Però amb un tractament del tot diferenciat al seguit per altres autors, segons hem vist, sobre la mateixa temàtica en anàlogues circumstàncies. Enlloc no hi apareix el nom de cap dels dos protagonistes. Però no costa gaire endevinar en la noia que es despulla i s'allunya nedant un transsumpte de Nausica, lliurada per cert a una acció de signe diametralment oposat a l'efectuada per l'*Ulisses* homèric, aquí altrament transformat en un reflexiu *voyeur*, capaç, doncs, segons ha assenyalat Carles Miralles, «d'observar amb atenció i de convertir en meditació interior l'observat» (Miralles 1979: 50).

I el que resulta d'aquest procés contemplatiu, tot i la fugacitat del gest (o precisament per això mateix), és llavors, en la circumstanciada i convincent lectura que n'ha fet Sullà, «una renaixença que fa que el poeta accepti la seva condició d'exiliat i el risc de ser feliç, però sobretot la força tremenda del desig i de l'alegria de viure [...] que d'una manera "natural" simbolitzen la fusió de la dona i de la natura» (Sullà 1993: 89).

Gràcies a aquesta operació fruit d'un intel·lecte sensualitzat (o d'una sensació intel·lectualitzada) assistim a la màxima expressió literaturitzadora en les lletres catalanes d'aquesta figura recurrent que és la filla d'Alcínous.

En l'endemig de les *Elegies* i del poema de *Salvatge cor*, hi ha encara Riba, un cop més, aquesta vegada com a (re)traductor-(re)creador d'una segona versió d'aquella mateixa *Odissea* que l'havia ocupat quasi trenta anys abans.⁴⁷

NAUSICA EN PROSA NO PAS PROSAICA (PLA)

Potser pel mateix caràcter ingent de la seva obra, potser també per la voluntat desdramatitzadora que l'anima, el cert és que la gamma més variada d'apunts i de contrapunts a partir de, i a propòsit de, Nausica, la trobem a l'obra de Josep Pla.

45. «Mariners del Rei, en vaixell / d'un sol vent, et daran tornada; / jo restaré, ignorada, amb Ell» (Riba 1984: 262, v. 12-14).

46. Almenys així sembla que és plausible d'interpretar els versos del primer tercet: «(On és molt el coratge, creix / també molt l'amor; i el mateix / cor que s'hi perd venç la besada.)».

47. Apareguda en edició de bibliòfil el 1948, el 1953 va ser possible de publicar-la ja en edició comercial. Amb motiu d'aquesta última, Joan Ferraté escriu una ressenya destinada a ponderar, per sobre de la veritat de la narració en boca d'Ulisses, «l'art de la relació, la gràcia i la noblesa de la falla». És en virtut d'aquesta, així com del fet de provenir de «l'home de mil recursos», tot ell pròdig en mentides, que Ferraté es complau a imaginar si els anys que Ulisses simula haver errat, «¿no els degué passar el gran eròtic quiets i en abrigada laxitud, a la vora d'una altra humana Calipso, allí prop potser de la terra feàcia?» (Ferraté 1955: 82). Tot i la formulació simplement al·lusiva, no sembla descabdellat entendre que Ferraté insinua aquí la possibilitat d'una *liaison* prou més intensa i duradora entre Nausica i Ulisses que l'assenyalada per la majoria dels exegetes més canònics.

La gentil minyona és la nota paisatgística (de la natura vista a través de l'art, a la manera de Wilde).⁴⁸ Hi fa de pretext il·lustratiu per jerarquitzar críticament l'obra d'un autor com Maragall.⁴⁹ S'hi dreça com a fre, per contraposició, a tot excés imaginatiu.⁵⁰ O, ben altrament, constitueix un de tants exemples possibles per especular picardiosament també a través d'ella sobre les parts (i mai millor dit) del cos femení silenciades per la transmissió històrica a través de la literatura.⁵¹ També serveix per posar la nota de relativisme sobre la veracitat de certs referents geogràfics i, en definitiva, històrics.⁵² I, encara, hi és esgrimida com a objecció, tàcitament misògina, a la gosadia exegetica d'un altre gran crític: Samuel Butler.⁵³

Tota una mina per a l'exercici de metaliteratura que és sempre el resseguiment d'una recepció llibresca!

RECEPCIÓ DE NAUSICA EN CLAU FEMENINA I EN CLAU FEMINISTA (ANGLADA, ROIG)

La primera d'aquestes recepcions correspondria a l'apunt erudit esbossat per Maria Àngels Anglada (1992), irremissiblement captivada pel personatge. Tot llegint el text homèric també en funció de la recreació feta per Maragall, Anglada assenya-la el paral·lelisme –la «recòndita influència» que potser hi hauria subjacent– entre els mots de comiat que aquest fa dir a Nausica (els mateixos altrament que citava Llorens Jordana, veg. més amunt) i els que el Dant posa en boca de Pia (Purgatori: V, 130-136), la desconeguda dama sienesa que s'adreça al poeta demanant-li de tenir un record per a ella quan haurà tornat al món dels vius després del seu llarg periple.⁵⁴ I, talment la Nausica de Maragall envers Ulisses, pondera Anglada, amb femenina complicitat, que

48. «Tornant al litoral, i ja en el terme de Begur, a la badia de Fornells, primer es troba, a la cala d'En Malaret, la font del mateix nom, que era, encara no fa gaires anys, una aiguada magnífica, l'autèntica aiguada de Fornells, d'una abundància prodigiosa, enmig d'un paisatge que recordava l'episodi homèric de Nausica» (Pla 1968: 544-545).

49. «Així es pot dir que, en relació amb el nostre paisatge, [Maragall] esgotà la matèria: tocà totes les teclès: les baixes –a Caldetes hi escriví “Nausica”–, les mitjanes i les altes» (Pla 1968b: 122).

50. «És enmig d'aquesta desolació calcinada que passen per davant dels vostres ulls: Leucada, Itaca, illa salvatge, Cefalònia, illa immensa, amb quatre pobres barraques blanques... Fou en aquests paratges que Nausica... Bé, bé... No compliquem les coses. Tanquem els ulls, conservem la imatge de Nausica a la imaginació i passem avall. El que ha estat ha estat» (Pla 1969: 292).

51. «S'ha discutit el color dels ulls d'Helena –verds, blaus?–, la lluminositat del front de Nausica, el nas de Cleopatra, el rosat de les galtes de la Margarida del “Faust” de Goethe... però no tenim la més petita notícia sobre les seves cames [les de totes elles]» (Pla 1979: 540).

52. «La senyoreta Nausica, que rebé Ulisses naufrag, ha desaparegut [...] Però, ¿a quin lloc del seu país arribà Ulisses després de tants anys de retorn? ¿En quin indret fou recollit per Nausica? A Cefalònia? A Corfú? Després de tres mil anys i escaig d'història, els enigmes són normalíssims» (Pla 1980: 499-500).

53. «És agradable d'imaginar les llargues caminades de Samuel Butler pels voltants de Londres i probablement pel prodigiós jardí que és el sud d'Anglaterra. Tot sembla normalíssim. Però després hi ha l'altre cantell. Les singularitats, originalitats, absurdes afirmacions documentades fetes a Sicília. Ja hi hem fet alguna referència. Ara afegirem que sostenia que l'Odissea fou escrita per una dona –siciliana, naturalment. Potser Nausica. No crec que valgui la pena de dir-hi res més» (Pla 1983: 718). L'obra de Butler al·ludida per Pla és *The Authoress of the Odyssey* (1897).

54. «Ai! quan tu siguis retornat al món / i et reconfortis de la llarga via / [...] de mi recorda't, perquè sóc la Pia», traduc. de Josep Maria de Sagarra (1986: I, 207).

sigui aquí també una dona «l'única persona entre tots els qui són a l'avantpurgatori que té un pensament per als perills i el cansament del poeta» (Anglada 1992: 3).

A banda això, sense moure's de la línia de recepció més fressada, aventura Anglada, d'una banda, que, si Goethe hagués conclòs la seva *Nausikaa*, «l'hauria transformada en una gran burgesa alemanya perquè, enamorada sense esperança d'Ulisses, s'hauria suïcidat, com un Werther femení», i, d'altra banda, com ja havia indicat Palau i Fabre (veg. més amunt), discrepa de la qualificació de *tragèdia* aplicada a la «bella peça dramàtica» de Maragall (Anglada, *ibidem*).

Tot plegat, doncs, establiment d'analogies literàries i precisió terminològica quant a l'adscripció de gènere dramaturgic.

La recepció (o, més aviat, revisió) pròpiament feminista és la que trobem en ploma de Montserrat Roig, a partir d'unes declaracions a la premsa d'una capdavantera del feminisme hispànic, Rosa Chacel. Aquesta, tan reivindicativa com alhora intel·ligent, hauria manifestat, contra la vàcua afirmació de certes dones de sentir-se marginades de la cultura, que aquestes, per incorporar-s'hi efectivament, el que havien de fer era començar per la lectura de l'*Odissea* i de l'Antic Testament. D'on la Roig inferia, provocativament i lúcida, el següent mot d'ordre:

llegiu l'*Odissea* i busqueu si sou Helena, la castradora, si us assembleu a la bleda de la Nausica, si us reconeixeu en la gata maula de la Penèlope o bé si heu hagut de disfressar-vos d'home, com Atenea, perquè Telèmac us faci cas (Roig 1991: 85).

Com a capgirament de la concepció estàtica i tradicional no es pot demanar certament gaire més...

Ara: el més digne de remarcar és que Roig, en el raonament que desplega a continuació: «les grans obres de literatura escrites per homes ja no ens poden persuadir en la realitat, bé que ens commouen. Aquest és el seu misteri» (Roig, *ibidem*), parafraseja a gratient o a la insabuda el que ja havia deixat escrit Marx en la seva *Introducció a la crítica de l'economia política* (1857): «Però la dificultat no rau en el fet d'entendre que l'art grec i l'epopeia es troben vinculats a certes formes d'evolució social. La dificultat està en el fet que encara ens proporcionin una delectança artística i que, en cert aspecte, siguin vigents encara com a norma i model inassequibles» (Marx 1983: 8).

Només que si per a la Roig el «misteri» estava en la permanent i universal validesa –també per a les dones– d'obres tanmateix de factura i de mentalitat només masculines, per a Marx la «dificultat» (*Schwierigkeit*) d'idèntica permanent i universal validesa d'obres concebudes i realitzades enmig d'unes condicions històriques ben altres que les d'ell i els seus coetanis, tenia a veure amb el fet que fossin obres sorgides en el si de formacions socials primitives on l'esclavatge, com s'esdevenia en la societat grega, hi era pràctica habitual.

En qualsevol cas, per sobre i a desgrat de l'exclusió per raons de gènere i per sobre i a desgrat de l'explotació per raons de classe, persisteix la receptivitat i la fascinació envers obres gestades des d'uns supòsits supraestructurals i infraestructurals ben diferents d'aquells entre els quals respectivament es mouen tant la *femme enragée* de la segona meitat del xx com el filòsof revolucionari de mitjan xix.

EL VERSÀTIL AVUI

Enllestit ja el present estudi, s'ha representat al Teatre Grec de Barcelona, entre el 2 i el 5 d'agost de 2006, novament la *Nausica* de Maragall, en versió de Jordi Coca⁵⁵ i sota la direcció d'Hermann Bonnín.⁵⁶ L'esdeveniment ha estat pretext perquè, des d'una tribuna especialitzada, *Assaig de Teatre*, es qüestionés raonadament, per bé que amb una magnificació interessada de l'obra que ens ocupa, l'actitud dels poders públics davant el llegat dramaturgic del país.⁵⁷ (Qüestionament l'un, i capteniment l'altre, que no deixen de ser també a la seva manera formes diverses de recepció).

No havent-hi pogut assistir, i davant la improcedència d'assajar-ne la crítica sense un coneixement directe (mai no s'hi val a jutjar només per ressenyes d'altri),⁵⁸ queda sols el recurs de demanar-se, amb Borges, fins a quin punt no ens trobem davant un d'aquests espectacles «parasitarios que sitúan a Cristo en un bulevar, a Hamlet en la Cannebière o a don Quijote en Wall Street. Como todo hombre de buen gusto, Menard abominaba de esos carnavales inútiles, sólo aptos –decía– para ocasionar el plebeyo placer del anacronismo o (lo que es peor) para embelesarnos con la idea primaria de que todas las épocas son iguales o de que son distintas» (Borges 1972: 51-52).

Que consti: és una pregunta, l'aquí formulada sobre aquest particular, no pas una afirmació. Però, sense més referències, el dubte sobre la pertinència i la viabilitat d'una «actualització» de l'obra maragalliana bé deu ser tanmateix legítim...⁵⁹

CONCLUSIONS

- Dins el marc de la cultura occidental, *Nausica* és un exemple indicatiu de com, a partir de la Il·lustració, la revaloració i la transmissió del llegat cultural clàssic és obra

55. Veg. Coca (2006). L'anàlisi circumstanciada d'aquesta versió a partir del text original de Maragall donaria peu a un altre possible estudi, cosa de què ara i aquí evidentment no es tracta. En qualsevol cas, salta a la vista que el resultat aconseguit per Coca es presta com a mínim a tot d'interessants reflexions, tant lingüístiques com literàries, sobre els límits deguts (i també sobre els no deguts) en intervencions textuals d'aquest calibre.

56. Per una escarida notícia d'altres representacions anteriors, almenys de les de després de la guerra, i amb ignorància de l'escenificada per Gual el 1926 (veg. *supra*), veg. Massip (2006).

57. «Aquesta estrena pot ajudar a replantejar les moltes errades comeses per les nostres polítiques culturals i pot servir per dur a terme una mena d'estat de la situació i prendre la decisió que de cap de les maneres es pot continuar mantenint una programació dels nostres teatres subvencionats que en honor o fent gala d'actituds postmodernes menyspreen les aportacions i els moments millors del nostre repertori. L'estrena de *Nausica* representarà una fita, establirà sens dubte un abans i un després [...]» (Editorial 2006: 7). Veg. també en anàleg sentit, i dins la mateixa publicació, Solà (2006).

58. Com ara la de Juan Carlos Olivares (2006), que en fa una valoració en general positiva, tot i el retret, pel que fa al muntatge, d'haver-se servit d'un «vestuari innecessàriament sincrètic, quan una idea –l'homenatge a l'època de Goethe i la seva interpretació de la moda clàssica– hauria estat suficient per vestir els versos».

59. No pas el dubte, ans sí una desqualificació terminant, es mereix altrament el llibre de poemets *Quarantenu dies amb Nausica* (Martí i Florit 1998), farcit de tòpics rebregats («Un glop de coca-cola i el nostre lema, / *carpe diem*, em varen tornar el somriure», p. 56), de carrinclonades insulses («Llegir tots els poemes del món [...] per trobar en algun d'ells / la clau d'entrada al teu cor», p. 15) i de prosaismes banals («Però sabíem que ens penediríem / quan arribàs la factura / de telèfon als teus pares», p. 47); el recurs a *Nausica*, a més, hi és merament nominal, d'una linealitat absoluta («Et somiava fidel Penèlope / i fores fugissera *Nausica*», p. 62).

I, encara, tot i gestions diverses, no m'ha estat possible aconseguir cap exemplar on llegir la narració *Nausica* de Mulet Grimalt (1990).

primerenca del món germànic, que actua a més de primicer mediador entre l'antic món grecollatí i l'actual món mediterrani. Goethe, un dels personatges cabdals de tot aquest procés, és el veritable (re)descobridor del potencial dramàtic inherent a la princesa feàcia.

- En l'àmbit cultural català, des de Maragall i fins als nostres dies, la presència de Nausica hi és una constant recurrent. Que trobem personificada en diverses formes creatives (o textos de primer grau, segons Genette): la dramàtica (Maragall, Juan Arbó), la lírica (Lleonart, Riba), la prosa poemàtica (Bartra), la narrativa (Espriu), la prosa de no ficció (Pla). Però també en formes assagístiques més o menys vàries (o textos de segon grau, sempre segons Genette): la pròpia de la crítica militant (Plana, Capdevila, Palau i Fabre), la de la glosa periodística (Ors), la de la crítica acadèmica (Riba, Terry, Miralles, Delor), la de la ginocrítica amb diferent grau de combativitat (Anglada, Roig). Atès el fet llavors que els textos de primer grau són els dotats en principi d'un valor objectual, mentre que, als de segon grau, els n'hi és conferit –sempre en principi– un d'instrumental, ressalta majorment la circumstància de comprovar com, amb el pas del temps, n'hi ha dels segons que passen a ser llegibles en clau dels primers (les diatribes de Palau i Fabre, més que no pas explicar, són avui un document literari *per se*; i, a la tesi de Riba, ens hi acostem avui més amb ànim de desentrellar-ne un com que no pas d'aprendre-hi sobre un què). No és en canvi tan pronunciat el moviment invers, per bé que sempre hi haurà qui extreurà més coneixements de psicologia i d'història amarant-se de l'Elegia IV de Riba i de la glosa sobre Puixkin d'Ors que no pas consultant monografies especialitzades d'ambdues disciplines.

- La peça amb què s'enceta aquest flux, la *Nausica* de Maragall, a més de correspondre's amb un determinat estadi de l'evolució personal del poeta, auspicia el pas de la poètica modernista a la noucentista, i contra aquest moment classicista no hi obsta gens l'ocasional represa pocs anys després en clau modernista d'idèntic motiu (Lleonart). Ja durant la República, i abans de la guerra, Nausica és objecte, tant d'un tractament encara convencional, amb tocs que semblen entrellaçar la sensibilitat finisecular amb la *nausée* paraexistencialista (Juan Arbó), com d'un altre de prou més ultrançat, que deconstrueix el vell relat sense per això sostreure's al reconeixement del llegat clàssic i a la recepció recent d'aquest (Espriu). En temps d'exili, Nausica, més que mai d'indestriable bracet amb Ulisses, emergeix bé com a reminiscència maragalliana d'un comiat amable (Llorens i Jordana), bé com a correlat homèric més o menys intens d'allò a què s'està disposat a renunciar a canvi del retorn (Carner, Bartra), bé com a figuració de l'inabastable, per incapacitat amb regust tràgic (Rodoreda) o per delectança visual amb l'esperança posada en un futur redreçament (Riba). Nausica ofereix també un repertori de possibilitats adjectives vàries a l'hora de fer lliscar una prosa profusa (Pla). I, en un context de trivialització global, esdevé simple *flatus vocis* amb què batejar oportunistament un aplec de poemes líricament desvalguts (Martí i Florit).

- Del resseguiment aquí dut a terme de la recepció de Nausica en les lletres catalanes, se n'extreu, a tall de darrera conclusió, per força provisional, un dubte d'abast més genèric: el de si, com es dona habitualment per suposat, la figura de Nausica encarna un mite, o bé, per contra, si no caldria més aviat considerar-la una epifania.

L'exigència, segons Gusdorf (1953: *passim*), que en el mite, a banda la dimensió subjacent d'irracionalitat i de sentiment, d'imprecisió i d'incontrovertibilitat, hi concorri també la capacitat de suscitar adhesions col·lectives, desaconsellaria possiblement d'adscriure-hi un episodi tan individualitzat i fugisser com el de Nausica.

En canvi, li escauria prou més el concepte d'epifania en el sentit que atorga Joyce (1956: cap. XVII i XXV) al terme: la manifestació sobtada i espiritual d'allò que d'antuvi pot no ser sinó un record, una imatge, una emoció, però que gràcies a l'escriptura creadora acaba contribuint eficaçment, convertida ja en experiència estètica, a la descoberta de la realitat.

Segons això, doncs, i sempre sobre el rerefons de la literatura catalana, la invocació de Nausica –la seva aparició o epifania– hauria servit per catalitzar recances amoroses, renúncies vitals, sublimacions eròtiques, estats de plenitud contemplativa, impressions paisatgístiques, tipologies femenines, denúncies d'una política teatral determinada.

I la reflexió metatextual sobre ella hauria donat peu, si més no, a exercitar-se en la veritat enunciada per Montaigne amb la qual s'encapçala aquest paper, el qual, certament, no aspira a ser-ne sinó una enèsima i modesta manifestació.

Per tractar-se d'una noia tan virginal, deunidó com ha resultat fecunda Nausica...!

BIBLIOGRAFIA

- Anglada, Maria Àngels (1992). «La princesa Nausica: d'Homer a Maragall», *Auriga*, núm. 5 (abril / setembre), p. 2-3.
- Bartra, Agustí (1986 / 1953). «Nausica», dins *id.*, *Obres completes III. Narrativa, 1*, edició a cura de Llorenç Soldevila, amb introducció de Miquel Dolç. Barcelona: Edicions 62, p. 239-246.
- Borges, Jorge Luis (1972 / 1939). «Pierre Menard, autor del Quijote», dins *id.*, *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- Busquets, Loreto (1977). *Aportació lèxica de Josep Carner a la llengua literària catalana*. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana.
- Cabré, Rosa (1985). «Joan Maragall, una aproximació des de *Nausica*», *Ítaca. Quaderns catalans de cultura clàssica*, núm. 1, p. 147-164.
- Capdevila, Josep M. (1938). «La tesi doctoral de Carles Riba», *Revista de Catalunya*, núm. 86 (juny), p. 267-271.
- Capdevila, Josep M. (1965 / 1938). «Entorn d'una biografia [*Joan Maragall* per Maurici Serrahima (1938)], dins *id.*, *Estudis i Lectures*. Barcelona: Editorial Selecta, p. 106-121.
- Carner, Josep (1992 / 1957). *Poesia*, a cura de Jaume Coll. Barcelona: Quaderns Crema.
- Carpentier, Alejo (1986), entrevista amb Francisco Rico a *Cambio 16*, núm. 748 (31-III).
- Chesterfield, Lord (2006 / 1774). *Cartas a su hijo*. Barcelona: Acantilado.
- Coca, Jordi (2006). «Versió de *Nausica* de Joan Maragall», *Assaig de Teatre*, núm. 52/53 (juny), p. 271-314.
- Coromines, Pere (1926). «Xènies a propòsit d'una representació de “*Nausica*”», *La Publicitat* (24-XI), p. 5. Reproduït dins *id.*, *Obres Completes* (Barcelona: Selecta, 1972), p. 1147-1151, que és des d'on se cita.
- Curet, Francisco [1917]. *El arte dramático en el resurgir de Cataluña*. Barcelona: Editorial Minerva.
- Dante Alighieri (1986). *Divina Comèdia*, traducció de Josep M. de Sagarra. Barcelona: Edicions 62 i «la Caixa».

- Delor i Muns, Rosa M. (1989). «Per si no arribava a la fi “Nausica”. Reflexions sobre el retorn del Caminant. Precs i preguntes: justificacions», dins íd., *Salvador Espriu o «el cercle obsessiu de les coses»*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 45-70.
- Delor i Muns, Rosa M. (1993). *Salvador Espriu, els anys d'aprenentatge 1929-1943*. Barcelona: Edicions 62.
- Dolç, Miquel (1972). «Correspondències homèriques en l'*Ulysses* de Joyce», *Boletín del Instituto de Estudios Helénicos*, tom VI, fasc. I. Barcelona: Universidad de Barcelona, p. 99-106.
- Editorial (2006). *Assaig de Teatre*, núm. 52 i 53 (juny), p. 7-8.
- Espriu, Salvador (1981). «Nausica», dins íd., *Les roques i el mar, el blau*. Barcelona: Edicions del Mall, p. 135-136.
- Espriu, Salvador (1998 / 1934). «Neguit», dins íd., *Aspectes*, edició a cura de Gabriella Gavagnin i Víctor Martínez-Gil. Barcelona: Edicions 62, p. 147-160.
- Ferraté, Joan (1955 / 1953). «La nova Odissea», dins íd., *Carles Riba, avui*. Barcelona: Alpha, p. 81-86.
- Frenzel, Elisabeth (1980). *Motive der Weltliteratur*. Stuttgart: Alfred Körner Verlag.
- Frenzel, Elisabeth (1983). *Stoffe der Weltliteratur*. Stuttgart: Alfred Körner Verlag.
- Gabancho, Patrícia (2006). «L'intel·lectual, el poeta i la “princeseta”: per què Maragall escriu *Nausica*», *Assaig de Teatre*, núm. 52 i 53 (juny), p. 253-256.
- Gavagnin & Martínez-Gil (1998): Veg. Espriu 1998.
- Genette, Gerard (1989 / 1962). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1994 / 1786-1787). «Nausikaa», dins íd., *Dramatische Dichtungen III* [Hamburger Ausgabe], textkritisch durchgesehen von Lieselotte Blumenthal und Eberhard Haufe, kommentiert von Stuart Atkins, Dieter Lohmeier, Waltraud Loos und Arion Robert. Munic: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.
- Gual, Adrià (1960). *Mitja vida de teatre. Memòries*. Barcelona: Aedos.
- Gusdorf, Georges (1953). *Mythe et Métaphysique. Introduction à la philosophie*. Paris: Flammarion.
- Hightet, Gilbert (1996/1949). *La tradición clásica*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica.
- Homer [1919]. *Odissea*, traducció de Carles Riba. Barcelona: Editorial Catalana.
- Homer (1953). *L'Odissea. Novament trasllada en versos catalans per Carles Riba*. Barcelona: Editorial Alpha.
- Jardí, Enric (1990). *Eugeni d'Ors. Obra i vida*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Joyce, James (1956 / 1904). *Stephen Hero part of the first draft of A portrait of the Artist as a young man by James Joyce edited with an Introduction by Theodore Spencer*. London: Jonathan Cape.
- Juan Arbó, Sebastià (1937). *Nausica*. Barcelona: Edicions de la Rosa dels Vents.
- Lleonart, Josep (1921). «El nou mite de Nausica», *La Revista*, any VII, núm. CXXXVI (16 maig), p. 155.
- Llobera, Josep R. (1999/1990). *La identidad de la antropología*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Llorens i Jordana, Rodolf (1977 / 1958). *La Ben Nascuda*. Barcelona: Ariel.
- Lohmeier, Dieter: Veg. Goethe 1994.

- Magris, Claudio (2003). «Como lector creo en la poligamia y el politeísmo», entrevista a *El País* signada per J.R.M. (6-IX).
- Manent, Albert (1976). *Literatura catalana de l'exili*. Barcelona: Curial.
- Maragall, Joan (1981a). «Epistolari», dins *id.*, *Obres completes. Volum I: obra catalana*. Barcelona: Editorial Selecta.
- Maragall, Joan (1981b). «Beatriz», dins *id.*, *Obres completes. Volum II: obra castellana*. Barcelona: Editorial Selecta.
- Maragall, Joan (1983). *Nausica. Text establert sobre el manuscrit de l'autor amb taula de variants i de les diverses redaccions per Carles Riba*, edició a cura d'Enric Sullà. Barcelona: Editorial Ariel.
- Martí i Florit, Tomeu (1998). *Quaranta-nou dies amb Nausica*. Palma: Lleonard Muntaner, Editor.
- Marx, Karl (1983 / 1857). «Extret de la Introducció a la crítica de l'economia política», *Els Marges*, núm. 27 / 28 / 29, p. 7-8, traducció de Josep Murgades.
- Massip, Francesc (2006). «Tragèdia incruenta», *Avui* (31-VII).
- Massó Ventós, Josep (1912). «Mentres se representa "Nausica". La ciutat», *Revista de Catalunya*, any I, núm. 3 (17-IV), p. 37.
- Miralles, Carles (1986). «El món clàssic en l'obra de Salvador Espriu», dins *id.*, *Eulàlia. Estudis i notes de literatura catalana*. Barcelona: Edicions del Mall, p. 239-271.
- Miralles i Jori, Eulàlia (1996). «La *Nausica* de Sebastià Juan Arbó», dins *Tradició clàssica. Actes de l'XI Simposi de la Secció Catalana de la SEEC*, Mercè Puig Rodríguez-Escalona ed., Andorra: Govern d'Andorra, p. 467-473.
- Montaigne, Michel de (1969/1588). *Essais*, edició a cura d'Alexandre Micha en tres volums. París: Garnier-Flammarion.
- Mulet Grimalt, Carles (1990). *Nausica*. Xàbia: L'Arraval llibres.
- [Nota de Redacció] (1938a). «La tesi doctoral de Carles Riba», *La Publicitat* (15-V), p. 3.
- [Nota de Redacció] (1938b). «En la Universidad. Interesante tesis doctoral», *El Noticiero Universal* (16-V), p. 2.
- [Nota de Redacció] (1938c). «Carlos Riba lee su tesis doctoral», *Revista de las Españas* (juny), p. 24-25.
- Olivares, Juan Carlos (2006). «L'Odissea interior», *Avui* (5-VIII).
- Ors, Eugeni d' (1912). «El triomf de la paraula sobre la mort», *El Teatre Català* (14-IV), p. 8-9.
- Ors, Eugeni d' (1987 / 1918). «Puixkin», *La Veu de Catalunya* (13-III-1918, ed. vespre), dins *id.*, *La Vall de Josafat*, edició a cura de Josep Murgades. Barcelona: Quaderns Crema, p. 50.
- Ors, Eugeni d' (1993 / 1914). *Lletres a Tina*, edició a cura de Josep Murgades. Barcelona: Quaderns Crema.
- Pageard, Robert (1958). *Goethe en España*. Madrid: C.S.I.C.
- Palau i Fabre, Josep (1961). «La tragèdia a Catalunya», dins *id.*, *El mirall embruixat*. Palma de Mallorca: Editorial Moll, p. 11-34.
- Palau i Fabre, Josep (1979). «Maragall, ara», *Avui* (18-I), p. 3.
- Palau i Fabre (2005/1956). *Pensar Maragall. «I. Prolegòmens al centenari de la seva mort (1860-1960)»*, dins *id.*, *Obra literària completa II*. Barcelona: Galàxia Gutenberg / Cercle de Lectors.

- Pla, Josep (1968). «El meu poble», dins *id.*, *El meu país*. Barcelona: Destino, vol. VII de l'OC.
- Pla, Josep (1968b). «Joan Maragall. Un assaig», dins *id.*, *Tres biografies*. Barcelona: Destino, vol. X de l'OC.
- Pla, Josep (1969). *Les escales de Llevant*. Barcelona: Destino, vol. XIII de l'OC.
- Pla, Josep (1979). «Revolució en les extremitats humanes», dins *id.*, *Per passar l'estona*. Barcelona: Destino, vol. XXXVI de l'OC.
- Pla, Josep (1980). «Les beceroles del Mediterrani», dins *id.*, *Itàlia i el Mediterrani*. Barcelona: Destino, vol. XXXVII de l'OC.
- Pla, Josep (1983). «Samuel Butler, un satíric seriós», dins *id.*, *Caps-i-puntes*. Barcelona: Destino, vol. XLIII de l'OC.
- Plana, Alexandre (1976). «Joan Maragall. *Nausica*», *El Poble Català* (11-IV-1912), dins *id.*, *Teoria i Crítica del Teatre*, edició a cura de Iolanda Pelegrí. Barcelona: Edicions 62, p. 78-83.
- Pujols, Francesc (1912). «Nausica», *Revista de Catalunya*, any I, núm. 3 (17-IV), p. 42.
- Ragué i Arias, Maria-Josep [1989]. *Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del segle xx*. Sabadell: Editorial AUSA.
- Riba, Carles: veg. Maragall 1983.
- Riba, Carles (1984 / 1943 i 1952 resp.). *Elegies de Bierville i Salvatge cor*, dins *Obres completes / I*, a cura d'Enric Sullà. Barcelona: Edicions 62.
- Rodoreda, Mercè (2002). *Agonia de Llum*, a cura d'Abraham Mohino i Balet. Manresa: Angle Editorial.
- Roig, Montserrat (1991). «Del “ja no” a l’“encara no”», dins *id.*, *Digues que m'estimes encara que sigui mentida*. Barcelona: Edicions 62, p. 80-90.
- Rosales, Emili (1992). «Introducció» a Sebastià Juan Arbó, *Obra catalana completa I*. Barcelona: Columna, p. 20-21.
- Rukser, Udo (1977 / 1958). *Goethe en el mundo hispánico*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sagarra, Josep Maria (1986). Traducció de Dante Alighieri, *Divina Comèdia*. Barcelona: Edicions 62.
- Solà, Lluís (2006). «El teatre i els nostres clàssics», *Assaig de Teatre*, núm. 52 i 53 (juny), p. 265-268.
- Sullà, Enric (1993). *Una interpretació de les «Elegies de Bierville» de Carles Riba*. Barcelona: Editorial Empúries.
- Terry, Arthur (2000 / 1963). *La poesia de Joan Maragall*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Valentí i Fiol, Eduard (1973). «Maragall i els clàssics», dins *id.*, *Els clàssics i la literatura catalana moderna*. Barcelona: Curial, p. 55-69. Aparegut originàriament en castellà el 1964 dins *Actas del Segundo Congreso Español de Estudios Clásicos*. Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos, p. 531-541.
- Vidal-Naquet, Pierre (2002/2000). *El món d'Homer*. Barcelona: Editorial Empúries.
- Wilde, Oscar (2001/1889). «La decadència de la mentida», dins *id.*, *L'ànima de l'home*. Barcelona: Columna.