





LITER *A* TURES

3.



L I U T  
T I U R  
E E  
R S

3.

SEGONA ÈPOCA

2005

*ASSOCIACIÓ D'ESCRITORS EN LLENGUA CATALANA*

*Director:*  
*Jaume Pérez Montaner*

*Consell de redacció:*  
*Josep Ballester, J. J. Isern, Lluïsa Julià, Gabriel de la S. T. Sampol*

*Traçat:*  
*V. L. & J. P.*

*Il·lustracions d'aquest número:*  
*Albert Ràfols Casamada*

*Coordinació:*  
*Montserrat Bayà*

*Amb el patrocini de:*



© *Associació d'Escriptors en Llengua Catalana*  
*Carrer de la Canuda, 6, 6è - 08002 Barcelona*  
*<http://www.escriptors.com>*  
*[info@aalc.es](mailto:info@aalc.es)*

*ISSN: 1577-743X*  
*Dipòsit legal: V-5-2006*  
*Imprimeix: Impremta Lluís Palàcios, Sueca*

---

F O R A

---

1.

EUGENI D'ORS,  
EL GLOSARI I UN BREU APUNT A GUALBA

2.

LA REDUCCIÓ A L'ABSURD  
DE LA REFLEXIÓ OCCIDENTAL ENTORN DE L'AMOR.  
UNA LECTURA DE GUALBA, *LA DE MIL VEUS*

3.

ELS ESPAIS DE LA CREACIÓ POÈTICA:  
TERRITORIS FRONTERERS?

4.

A L'ENTORN DE LA CRÍTICA LITERÀRIA.  
PRESENTACIÓ

5.

L'EVOLUCIÓ DE LA CRÍTICA LITERÀRIA A CATALUNYA

6.

POESIA CATALANA DEL SEGLE XX (1963)  
UN REFERENT PROGRAMÀTIC  
DE LA CRÍTICA CATALANA MODERNA

7.

LA CRÍTICA LITERÀRIA  
ENTRE LA UNIVERSITAT I L'ACTUALITAT

8.

LA CRÍTICA LITERÀRIA FEMINISTA A CATALUNYA  
EN ELS DARRERS TRENTA ANYS





1.  
EUGENI D'ORS,  
EL GLOSARI I UN BREU APUNT A GUALBA

ADRIÀ CHAVARRIA

*¿Qué es vivir, en el sentido moral de la palabra?  
Vivir es gestar un Ángel, para alumbrarlo en la Eternidad.*

EUGENI D'ORS

*I. A tall d'introducció*

De vegades, els moments engolits per la por et paralitzen l'escriptura —aquest no fou, o no sabem si fou, el cas d'Eugeni d'Ors. Escriure és tornar a repensar sobre allò que has pensat abans, prèviament. Quan les lletres travessen el paper —quan el diàleg (indispensable per al pensament)<sup>1</sup> amb tu mateix i amb l'altre comença a fluir— aleshores pots abrivar al món, com deia Goethe, el monstre que et turmenta les entranyes, i comences a escriure; el trasbals t'empeny a escriure.

Eugeni d'Ors és un personatge incòmode, i defenestrat del món polític i cultural català a principis del 1920. El seu viratge espanyolista, després de la desfenestració a Catalunya, s'ha palesat amb una certa recança cap a la seva obra escrita, fins i tot la de l'etapa catalana. El desconeixement cap a l'obra escrita en castellà és absolut, especialment després del seu festeig amb el nacionalcatolicisme.<sup>2</sup> Aquest entrebanc polític i cultural

<sup>1</sup> D'Ors apel·larà al diàleg com a principal virtut per al pensament. Aquesta és la idea que es desprèn de la conferència que va llegir a la Residencia de Estudiantes de Madrid, el 1914. Portava per títol: *De la Amistad y del Diálogo*. Actualment es pot consultar en l'edició D'Ors, Eugenio: *Trilogía de la Residencia de Estudiantes*. Barañáin: Eunsa Ediciones Universidad de Navarra, 2000 (ps. 37-57).

<sup>2</sup> Aquesta actitud menyspreadora cap a l'Ors de l'època franquista ja la veiem, per exemple, en un article de Josep Maria Corredor de l'any 1946. Dit article fou publicat a la revista *Quaderns d'Estudis polítics, econòmics i socials*, núm. 15, abril-maig, a Perpinyà (ps. 4-7).

és una de les accions que potser més traspals, a l'hora d'enfrontar-nos amb el llegat de la seva obra.

Indagarem en un dels textos més sorprenents, i d'una veu més profunda, de l'etapa catalana d'Eugeni d'Ors: *Gualba, la de mil veus*,<sup>3</sup> conjunt de trenta-set gloses,<sup>4</sup> que durant els mesos d'agost i setembre de 1915 van aparèixer al diari *La Veu de Catalunya*, el mitjà on Xènius publicava, dia rere dia, les gloses<sup>5</sup> que teixiren el *Glosari* “català”, durant 14 anys, de l'1 de gener de 1906 fins al 8 de gener de 1920, i que després intentà continuar al diari *El Día Gráfico*, des del 20 d'abril de 1920 al 3 de juliol de 1921.

*Gualba, la de mil veus* és la segona oceànida<sup>6</sup> de les quatre que Ors bastí al llarg dels anys, malgrat que un primer esbós de projecte les am-

<sup>3</sup> Des de 1935, fins fa molt poc, *Gualba, la de mil veus* compartia edició amb les gloses de *La Ben Plantada*, publicades per la Llibreria Catalònia. L'edició que consultem fou publicada a la col·lecció “MOLC” d'Edicions 62, 1992, cinquena edició. Fins fa molt poc dèiem, perquè dins el projecte d'editar tota l'obra catalana d'Eugeni d'Ors per part de Quaderns Crema, l'any 2004 es publicà en edició solitària *La Ben Plantada*. Barcelona: Quaderns Crema, 2004. Edició de Xavier Pla.

<sup>4</sup> Sé que escrivint “gloses” amb una sola essa cometo una falta d'ortografia descarada. Ho mantindré, expressament, amb una sola essa al llarg d'aquest escrit ja que era la manera com Ors ho escrivia. Espero que m'ho perdonaran.

<sup>5</sup> Amb aquest nom de “glosa”, Eugeni d'Ors va anomenar la majoria dels seus escrits, que apareixien diàriament, des de 1906 fins a la seva mort l'any 1954, amb molt pocs intervals, i amb dues llengües. Fins al 1921 en català, i des d'aleshores en castellà. Una glosa no era exactament un article periodístic, ni cap columna d'opinió a la manera com les entendríem dels col·laboradors habituals als diaris. Era més aviat una peça literària, filosòfica i política, amb la qual l'autor anava presentant —a la vegada que anava fent— allò que podríem anomenar la seva concepció del món, la seva ideologia, i allò que amb el temps —com veurem al pròleg de 1935 de la mateixa *Gualba, la de mil veus*— arribà a anomenar com a “Ciència de la Cultura”. Amb aquest títol, després del seu traspàs, es publicà en forma de llibre el seu intent de sistematitzar la filosofia. Podeu consultar D'Ors, Eugeni: *La ciencia de la cultura*. Madrid: Rialp, 1964.

<sup>6</sup> Les quatre Oceànides o tetralogies van ser: *La Ben Plantada* (1911), *Gualba, la de mil veus* (1915), en català, i *Sijé* (1927), i *Lídia de Cadaqués* (1954) en castellà. Aquests conjunts de gloses temàtiques alleugerien la feixuguesa de l'article palpitador que, cada dia, Ors ofería al diari. Les Oceànides van ser sempre personatges femenins. Les seves figures són idees, arquetípics, i els seus éssers símbols. Un petit intent de definir aquestes Oceànides, el féu el seu fill Carlos d'Ors al pròleg de *Sijé*. Barcelona: Planeta, 1981; el mateix Eugeni d'Ors ens comenta molt de passada el seu projecte sobre les Oceànides, al pròleg de 1935, en l'edició de *Tina i la Guerra Gran* de la Llibreria Catalònia. Al final

pliava a nou. Les Océanides interrompen la mirada atenta del seguiment quotidians de la realitat, que Ors bastí al seu *Glosari* en català, i que després continuaria amb el *Nuevo Glosario* i el *Novísimo Glosario*, ja un cop establert a Madrid.

## II.

(Primer parèntesi abans de *Gualba*. Què fou el *Glosari*? Què representà aquest intent palpitador sobre la realitat? Sortim fora del parèntesi.)

L'any 1906, Eugeni d'Ors enceta la seva col·laboració diària a *La Veu de Catalunya*,<sup>7</sup> l'òrgan d'expressió de la Lliga Regionalista. El *Glosari* és nat. Molts el consideraran la millor de les obres orsianes; alguns diran que de fet serà l'única, però Ors el prosseguí durant tota la seva vida. Primer a Catalunya i després a Madrid. Xènius —el pseudònim que adoptà per signar els articles ja el mateix 1906— posà a l'abast dels lectors una mena de diari intel·lectual on tractava els temes més diversos. Mercè Rius<sup>8</sup> va

---

de dit pròleg diu el següent: “Literàriament, *Tina i la Guerra Gran* ha de veure's situada dins la sèrie de paràboles sobre l'Etern Femení i les seves consolacions, que, sota el títol general *Les Océanides*, ha de contenir nou narracions, des de *La Ben Plantada*, fins a la relativa a *La Mercè*, objecte d'un vot religiós —l'ajornament del qual contorba l'autor de penediments—, i que passa per les que porten els noms de *Gualba*, *la de milt veus*, *Oceanografia del tedi*, *El somni és vida*, *Sijé*, *Eugeni i el seu dimoni* i —títols no encara definitius— *Xantipa* i *La Majordona*.” Podeu consultar aquesta edició a D'Ors, Eugeni: *Tina i la Guerra Gran*. Barcelona: Edicions 62, col·lecció “L'Alzina”, 1987.

<sup>7</sup> La col·laboració d'Ors amb la Lliga finà amb la seva expulsió de la Mancomunitat i del diari l'any 1920. Les relacions amb el diari, però, no foren sempre fàcils. De vegades, Ors es queixà a Raimon Casellas per la censura d'alguns dels seus articles, així com pel tema de la seva col·laboració amb el diari humorístic *Papitu*, de la qual Ors, per desig exprés de Prat de la Riba, hagué de disculpar-se des de les pàgines de la pròpia *Veu*. Algunes de les cartes d'Ors a Casellas, entre el període de 1905 a 1909, foren recollides per Jordi Castellanos en un article a *Els Marges*. Podeu consultar: Jordi Castellanos “Memòria d'Eugeni d'Ors”. *Els Marges*, 22-23, 1981 (ps. 73-95). En aquest mateix article Castellanos constata que la direcció política de la Lliga marcà la pauta editorial del diari. I diu encara més: “En qualsevol cas, *La Veu de Catalunya*, com a òrgan periodístic de la Lliga, es convertí en el centre a través del qual s'establiren les relacions entre els intel·lectuals i el poder” (p. 74).

<sup>8</sup> Mercè Rius pensem que és la millor coneixedora de l'obra orsiana, sobretot des de la vessant de la filosofia. De fet, féu la seva tesi doctoral sobre la filosofia d'Eugeni d'Ors, tant de l'etapa catalana, com de la castellana. L'any 1990 guanyà el premi d'as-

dir que l'autor bastí un espai —com qui diu un món— on el lector i ell podien trobar-se. Segons Rius, això li va atorgar una bona llibertat de moviments i una gran eficàcia, sobretot a l'etapa catalana. Després amb el *Nuevo Glosario* i el *Novísimo Glosario*, que publicà primer a *ABC* i després a *Arriba*, afectà més a la llibertat d'estil, i no va aconseguir del públic el contraban de complicitat que ell esperava.

Com la filosofia orsiana mateixa, el periodisme orsià va de l'anècdota a la categoria. En el pròleg a l'edició del 1906, Raimon Casellas dirà que el *Glosari* reflecteix allò que queda de la història, més que no pas el que hi passa. I el que restà dels esdeveniments, allò que supera llur irrepetibilitat i els lliga els uns als altres per confegir-ne un sentit, no fou cap concepte abstracte, sinó una certa regularitat: el *ritme*.

Comprendre el ritme de la realitat —heus ací el treball de la filosofia. La contribució que hi fa l'Ors periodista, si més no, la part de la filosofia que li toca, es resumeix així: transmetre a les pàgines de la *La Veu* les palpitations dels temps. Una de les seves gloses més conegudes, publicada el primer any del *Glosari* el dia 3 de març de 1906, porta per títol “Més sobre la dignitat de l'ofici de periodista”.<sup>9</sup> En aquesta glosa,

---

saig Carles Rahola amb el treball: *La filosofia d'Eugeni d'Ors*. Barcelona: Curial, 1991. El llibre porta el mateix títol que el publicat en castellà per José Luís L. Aranguren el 1947, com a primer intent sistematitzador de l'obra orsiana. El treball de Mercè Rius, però, el supera en escriure, és tota una altra cosa. És agut, crític, i precís. Per desgràcia, com passa tot sovint a casa nostra, aquesta obra ja no es troba a les llibreries. Agraïm a Mercè Rius el regal del llibre, i les seves intuïcions sobre l'obra orsiana.

<sup>9</sup> Cito Ors directament, una part d'aquesta glosa, publicada a *La Veu* el dia 3 de març de 1906, primer any del *Glosari*, perquè és molt significativa quant a l'ofici de periodista: “*El qui escolta les palpitations del temps* no és el Filòsof; perquè la funció d'aquest és negoci de coses eternes, i aquí es tracta de quelcom d'actual [com el Nou-cents que s'enceta]. No és tampoc l'Historiari, només atent a les coses consumades. No és l'Home de Ciència; car, àdhuc els qui entenen en les anomenades Ciències morals, com l'Estadística, la Sociologia, etc., arriben tan sols a proporcionar elements, *fonts*, a n'aquell qual funció és *oir les palpitations dels temps*. A voltes he pensat que aquest devia ser el Poeta. Però no conec cap poeta que hagi fet això: els lírics sols escolten les palpitations del cor propi [...]. Crec que el nom amb què la societat moderna ha de designar n'el *qui oïx les palpitations del temps*, no és el de Filòsof, ni el de l'Historiari, ni el de Científic, ni el de Poeta. ÉS EL DE PERIODISTA [...]. Sa Informació serà *d'idees*, millor, *d'ànimes*. Farà *gasetilles d'eternitats*.” Podeu consultar-la a Eugeni d'Ors: *Glosari 1906-1907*. Barcelona: Quaderns Crema, 1996. Edició de Xavier Pla (ps. 36-38).

Ors defineix, potser innovadorament per als lectors d'aleshores (potser ara el trobaríem ja massa innocent, en el nostre món desinformatitzat per la globalització), que el periodista serà el qui escoltarà les noves palpitations del temps, les del Nou-cents que tot just s'enceta. Cal auscultar el pacient per poder donar-li un diagnòstic. Però, qui és el pacient? Catalunya. Catalunya pateix dues coses: la ressaca modernista, hereva del romanticisme malaltís que creu amb els pseudocomençaments absoluts, i el fet de no haver tingut, quan tocava, el seu renaixement propi, fill de la Mediterrània. Cal cercar-ne el diagnòstic, i és així com Ors s'incorpora a les files del que s'anomena tradició catalana. Per a ell aquest pas ferma una continuïtat amb els intel·lectuals de la Renaixença, però, alhora, comporta un nou començament. Aquest començament —allunyat, però, dels pseudocomençaments de caràcter romàntic— es dirà Noucentisme. Reivindicació d'un començament —no sortit de cap al·legoria romàntica, sinó empeltat a la tradició.

Ors publicà, en castellà, un interessant article en què reivindicava una tradició catalana, o si més no, empenia la tasca d'autoritzar-se de certes fonts, tot refusant-ne unes altres. L'article en qüestió, publicat el gener de 1911 s'anomena "El renovamiento de la tradición intelectual catalana",<sup>10</sup> com a resposta a un qüestionari que la direcció del setmanari *Cataluña* havia fet arribar a una sèrie d'intel·lectuals catalans. Les preguntes eren les següents: "Què s'havia fet?" i "Què es devia fer, des del ram de la competència de cadascú?" L'article vindica el saber-se engatjat a una tradició,<sup>11</sup> però que en bona part no fou ni aprofitada, ni evidentment

<sup>10</sup> D'Ors, Eugeni: "El renovamiento de la tradición intelectual catalana". *Cataluña*, 170-171, 7-14 de gener de 1911 (ps. 2-7).

<sup>11</sup> Aquests són alguns dels noms que Eugeni d'Ors reivindica per tal d'empeltar el Nou-cents a la tradició catalana: "[...] *Nuestros canales, los que nosotros hemos traído nuevamente á la luz del día, helos aquí. Se llaman Ramón Llull, se llaman Ausias March, se llaman Crónica del Rey en Jaume, se llaman Diplomataris dels reis d'Aragó. ¡Es esta el agua que ha apagado nuestra sed!... El siglo XIX es aquí el extraño. [...] los falsos maestros de nuestros poetas, no son los «Mestres en Gay Saber», los Viejos, los Verbos de raza, los Ausias March y Jordi de Sant Jordi; los maestros de nuestros ideólogos no se llaman Cuadrado, Balme, Comellas y Cluet ó Mañé y Flaquer, sino Ramón Llull, Ramón de Sibiude, Arnau de Vilanova, Bernat Metje. A ellos invocamos, para que la actual revolución de la ideología catalana se cifre en una restauración de la ideología catalana; en su tradición vivimos, nos movemos y somos.*" D'Ors, Eugeni: "El renovamiento de la tradición intelectual catalana". Art. cit. (p.3).

prou continuada. Per una altra banda, és tornar a apostar pel català com a llengua de cultura,<sup>12</sup> i per la ciència enfront de la vulgaritat estesa pel país; l'ideal no és pas la muntanya. Ors propugna una Catalunya abocada al mar, a la Mediterrània —d'aquí en podrem seguir després, desesperadament, les crítiques a Gualba, que no té vistes al mar. Les aigües del nostre mar són allò que les nostres costes tenen en comú amb Grècia —bressol de les nostres civilització i cultura— i també amb Itàlia, lloc on renasqué de manera esplendorosa. L'ideal que es vindica és el clàssic. Heus ací la tradició que Catalunya ha de registrar en el si de la ciutat. Es tracta de viure el Renaixement que no va tenir quan s'esqueia, i que se li continua imposant com una absència feixuga i causant dels seus retards. L'obra a través de la qual Ors intentarà mediatitzar amb els lectors la seva vindicació clàssica, i la seva visió del món, serà la del *Glosari*, primer el de l'etapa catalana, i després el de l'etapa castellana.

Ell mateix és conscient d'aquesta tasca emprendora del *Glosari*, que almenys en l'etapa catalana, i a recer de la Lliga Regionalista, assumirà uns caràcters “imperial”<sup>13</sup> de primer ordre. Catalunya no pot perdre més el temps, necessita d'un nou impuls que la situï al nivell dels altres països europeus, i això només es pot fer si els seus individus se sotmeten normalitzant-se a la civilitat, i de retruc s'empelten a la tradició estroncada. Això sí, sempre fitant Europa i la seva cultura. A Catalunya cal institucio-

<sup>12</sup> “Y por último, para que nuestras tradiciones ideológicas sean restauradas, para que lleguemos a poder incorporar nuestro esfuerzo intelectual al acervo del mundo, es necesario —eso principalmente, eso capitalmente, eso indispensablemente, eso vitalmente— escribir en catalán, profesar en catalán, hacer ciencia y filosofía en catalán... ¡Escribir en catalán! [...] *Hacer ciencia y filosofía en el dialecto del Rector de Vallfogona o de Serafi Pitarra, ni siquiera en la lengua de mosen Cinto ó de Juan Maragall, no. Para que nuestra habla haya comenzado á servir á las necesidades de la expresión abstracta, para que alcance á encarnar los matices y sutilidades de la especulación, ha sido precisa, continúa siéndolo aún, una labor transformadora, intensa, que represente para ello algo análogo á lo que la influencia del cartesianismo representó para el idioma francés.*” D'Ors, Eugeni: “El renovamiento de la tradición intelectual catalana”. Art. cit. (p.5).

<sup>13</sup> En aquests dos darrers anys qui ha parlat de l’“imperialisme” en l’obra de dos polítics catalans —en concret, Prat de la Riba i Cambó— i de retruc d’Eugeni d’Ors en l’etapa catalana ha estat l’historiador Ucelay da Cal. Podeu consultar: Ucelay da Cal, Enric: *El imperialismo catalán*. Barcelona: Edhasa, 2003. Una magna obra que intenta aclarir el concepte del dit imperialisme polític català, tant en la seva aplicació pràctica a Catalunya, i de retruc en la política estatal.

nalitzar, normalitzar els costums per a aconseguir individus harmònics —aquest serà l'intent d'Ors quan construeixi el mite de la Ben Plantada. L'individu harmònic és el que conjumina l'absolutisme de les seves passions amb l'intent de normativitzar la convivència col·lectiva, tal com els grecs ja havien experimentat, des de la polis, amb una identitat social i cultural. Aleshores el *Glosari* insisteix que, per tal d'esdevenir clàssics, hem de socialitzar el jo. Ara bé, socialitzar el jo exigeix l'esforç d'abdicar (no sempre) de la pròpia individualitat, i saber-se que hom pertany a una tradició. D'aquesta ens ve el bagatge per tirar endavant i a ella aniran a parar totes les nostres aportacions, incorporades per sempre més al patrimoni comú, i emancipades del nostre jo més egoista.

Anys més tard, ja en castellà, Ors examina el que ha estat la tasca del seu *Glosario*. En concret en una de les obres més interessants del seu darrer període, i on Ors planteja un dels temes que treballà més els darrers anys: el tema de l'Àngel.<sup>14</sup> Aquesta introducció a l'angeologia,<sup>15</sup> que ja veiem anunciada a *Gualba, la de mil veus*, i de manera claríssima al pròleg d'aquesta de 1935, fou un dels temes cabdals de la darrera etapa orsiana, amb connexions amb l'herència freudiana, i amb l'art i la imageria heretada del catolicisme. Del catolicisme en recollirà la idea de l'àngel protector, que tots portem amb nosaltres mateixos. De l'herència freudiana pourà les diverses regions de la vida psíquica, centrant-se sobretot en la regió de la consciència. L'àngel orsià vindria a ser una mena de sobreconsciència que ens dicta allò que nosaltres hem de ser, o hauríem d'arribar a ser. Dit d'una altra manera, el nostre avenir. Aquest àngel podria assimilar-se a la figura del daimon de cadascú, tot recordant aquell mateix que a Sòcrates li deia el que havia de fer, o no havia de fer.

Tornem, però, un moment abans de començar a endinsar-nos amb *Gualba*, a la idea de la construcció del *Glosari*. Potser el millor serà des-

<sup>14</sup> Mercè Rius, quan parla a la seva tesi de l'estil d'Ors, dedica tot un apartat al tema de l'àngel orsià. Rius, Mercè: *La filosofia d'Eugeni d'Ors*. *Op.cit.* (ps. 358-386).

<sup>15</sup> D'Ors, Eugeni: *Introducción a la vida angélica. Cartas a una soledad*. Madrid: Tecnos, 1986. Edició de José Jiménez. Aquest recull de gloses fou publicat per primera vegada a Buenos Aires l'any 1939. Les "gloses angèliques" havien vist la llum, però, per primer cop els anys 1933-1934 al diari *El Debate*.

plaçar-nos cap a la glosa XIII de la *Introducción a la vida angélica*, on el mateix Ors reflexiona sobre la tasca laboriosa que ha comportat aquest *Glosari* al llarg d'aquests anys:

*“A mi Glosario aludo, que tú conoces; por lo menos (no nos hagamos ilusiones ni tú ni yo) hasta cierto punto. Y a su cotidianidad por tantos años, desde aquellos en que su autor era estudiante todavía. A su cotidianidad y a su libertad de materia, que ha permitido a éste recoger y aceptar como asunto cuanto la meditación o la sugestión le traían a mientes, sin cura de monografía, sin intervención de oportunistas aduanas interiores [...].*

*”Mi ilimitada poligrafía cotidiana, al revés, me permitía recogerlo todo. Cuanto pensamiento llamaba a las puertas de la reflexión, venido de Dios sabe dónde, era abierto, hospedado y servido. Parece indudable que, en condiciones tan hospitalarias, podíamos conocer pensamientos de más vario linaje —muchos, indudablemente, de catadura humilde— que los demás hombres de pluma.*

*”¡Cuántos principios de esta manera, presentados ya en 1912, no han tenido suficiente demostración hasta 1930! ¡Cuántas verdades, paradojas en el bisoño, se han convertido en raciocinio de veterano! ¡Cuántas preferencias, estéticas o morales, cuestión algún día de gustos —«sobre los cuales no hay nada escrito»— alcanzaban poco a poco la categoría de tesis fundamentales, estructuradas por fin en riguroso sistema! A nadie ha escapado que, a medida que mi Glosario avanzaba, se incrementaba su unidad.”*

Fins aquí la cita sobre la unitat del *Glosari*. Per tant, Ors, amb els anys i ja en l'etapa espanyola, ens intenta presentar la seva tasca de periodista-glosador, com un tot intel·lectual coherent. Alguns dels continguts i temes de l'etapa catalana, també apareixerien a l'etapa castellana. Per tant, l'àngel —la sobreconsciència— que bastí i fità Eugeni d'Ors al llarg dels anys, habitava a les dues etapes. Tornem a la *Introducción a la vida angélica*, al final d'aital glosa esmentada, on ens insinua que el seu àngel ha estat qui li ha dictat la tasca de tots aquells anys:

*“Pero, si esta unidad se incrementaba, sin excluir las partes antiguas, es porque ya existía anteriormente. Porque ya desde el principio presidía y compensaba a los más varios giros de sus juegos y diversidad. Existía, sin que el lector lo adviriera aún. Sin que —y eso es lo importante—, la consciencia del propio autor se percatara de ello.*



”Existía, gracias a la organización previa —o, mejor dicho, superior al tiempo—, en que todo lo que una vida personal puede producir está proyectado en un plano superior, inconsciente para el sujeto sin duda, pero no reductible a la contradictoria prolijidad de lo subconsciente.

”«Por qué escribo esto», nos ha acontecido preguntarnos más de una vez. Yo no lo sabía, pero mi Ángel, sí.”

Dins del sistema orsià es reforçaria la visió de la categoria per sobre de l'anècdota. L'àngel representaria la categoria de l'Ordre. Un ordre que es ressentiria del buit entre la infinitud de la intel·ligència divina i la finitud de l'enteniment humà. Un buit on s'esgarriaria l'acció de l'home, l'eficàcia del noümen de les coses. Un noümen, que al seu torn, vacil·laria entre el monoteisme de la Raó Absoluta i el politeisme d'un món abocat a la dispersió, i al refús de qualsevol sentit transcendent; A *Gualba*, la de mil veus, l'Alfons té també el seu àngel...

### III. *Gualba: Accions i trasbalsos*

Com a acció prèvia, obro abans un parèntesi a l'hora d'endinsar-nos en les gloses de *Gualba*, ja que m'és d'especial interès esmentar el pròleg de 1935 per la força que transmet el seu posicionament teòric. Recordem que fou la primera vegada que *Gualba*, la de mil veus aparegué en forma de llibre, compartint edició amb *La Ben Plantada*, i amb pròleg signat el febrer de 1935 a l'abadia benedictina de Solesmes. Per tant, *Gualba* s'inicia amb aquest pròleg on Ors ens comenta la tasca que està realitzant al voltant del tema de la construcció d'una Ciència de la Cultura<sup>16</sup> “a la qual es consagra avui una bona meitat dels meus esfor-

<sup>16</sup> Amb aquest títol, l'any 1964, al desè aniversari de la seva mort, es publicà el llibre *La ciencia de la cultura*. Madrid: Rialp, 1964. Material compost bàsicament de conferències i cursos preparats per Ors per a centres culturals i universitats espanyoles i estrangeres. E. Rojo Pérez ens diu al pròleg que: “La ciencia de la cultura representa el esfuerzo orsiano de explicar, ordenar y sistematizar la historia, reduciendo sus cambiantes manifestaciones a lo largo del tiempo a valores inmutables de cultura. Un esfuerzo que supone como base indispensable, ya lo hemos indicado, una previa sistematización filosófica. La ciencia de la cultura es el fruto de la aplicación de ese sistema al fugitivo acontecer histórico. Una filosofía de la historia, por tanto.” (p. 9 del pròleg).

ços ideològics”<sup>17</sup> per tal de fer encabir els aspectes de la Subhistòria, la Història i la Cultura.<sup>18</sup> *Gualba* fou escrita en plena I Guerra Mundial.<sup>19</sup> És aleshores quan Ors qualifica la guerra com a violenta irrupció de la “Història” dins la “Cultura”. La Guerra Gran,<sup>20</sup> en declarar-se, deixà perplexa tota una generació d’intel·lectuals instal·lats, potser innocentment, dins d’un món idíl·lic i d’una alta volada de conreu humanista on la guerra no tenia cabuda.

“Escapar a la devastació exigí molta fortitud”, comenta Ors a l’anterior nota que hem citat. Com expressar aquesta fortitud? Escrivint i raonant, entre altres coses, sobre el conflicte bèl·lic. La sèrie de gloses de *Lletres a Tina*,<sup>21</sup> que s’inicien el 3 d’agost de 1914 i finalitzen el 2 de

<sup>17</sup> Aquesta cita forma part del pròleg de *Gualba, la de mil veus* de l’any 1935. Consultem l’edició d’Edicions 62 de l’any 1992.

<sup>18</sup> A la glosa XXII de la primera part d’*Introducció a la vida angélica. Cartas a una soledad*, Ors ens parla de tres aspectes de la vida psíquica que estarien en paral·lel amb l’intent de sistematitzar aquesta ciència de la cultura. Parla de tres regions: la subconsciència, la consciència i la sobreconsciència, que actuarien com una espècie de trinitat psíquica. (ps. 40–43). L’àngel formaria part de la darrera regió, la sobreconsciència, que de retruc és també la regió de la cultura.

<sup>19</sup> A la glosa XVIII de *Gualba, la de mil veus*, s’esmenta de passada el conflicte bèl·lic. Al ball del poble els senyors comenten “assenyadament” el conflicte europeu. El protagonista, Alfons, contra la germanofília dels senyors formals, respon amb un impertinent anglicisme. De totes maneres, en aquesta glosa la guerra s’expressa de passada, ja que el tema que tracta és la tensió entre els solitaris estiuiejants de Gualba, Alfons i Tel·lina (pare i filla), i la gent del poble. Els solitaris i el poble. Ors contempla l’ésser diferent com un càstig que abriva a la solitud. Les larves i els murmuris de Gualba no entenen la relació “perfecta” i tancada entre pare i filla.

<sup>20</sup> De la Guerra Gran i de l’abassegament i la perplexitat que produí als intel·lectuals i a la regió de la Cultura, Ors en l’esmentat pròleg de l’edició conjunta de *Gualba i La Ben Plantada*, ho qualificà com d’inundació de la Història al jardí cultural: “La Guerra Gran sobtà, en declarar-se, tota una generació instal·lada, amb il·lusió de redós, en un dels més deliciosos jardins de Cultura que mai la humanitat hagi conegut. Així el foc central de la terra, vessant-se, calcinador, sobre els mosaics elegantíssims de Pompei, així a nosaltres un riu de lava històrica, anàrquica i nacionalista, cuidà submergir-nos. Escapar a la seva devastació, exigí molta fortitud. Jo hi vaig posar la que tenia. No tothora amb el mateix èxit.”

<sup>21</sup> La sèrie de *Lletres a Tina* fou publicada igualment a la *Veu de Catalunya*. Actualment es poden consultar a l’edició de l’obra catalana d’Eugeni d’Ors: *Lletres a Tina*. Barcelona: Quaderns Crema, 1993, a cura de Josep Murgades. Conformen l’obra la ficció de tota una sèrie de cartes d’Ors a una nena prussiana, Tina. A través d’elles Ors ofereix la seva primera impressió del conflicte. Es posiciona, tot registrant els encerts i

gener de 1915, representen la primera reacció i el primer posicionament d'Ors respecte al conflicte i al llegat amb què el corrent de la Subhistòria submergia la societat europea. *Gualba*, serà escrita l'estiu següent.

*Gualba, la de mil veus* és tota una altra cosa. Conformava la seva segona Oceànida del seu recorregut, i el descans necessari enfront de l'actualitat més immediata. La reflexió sobre l'amistat (l'amor, un amor impúdic?), la solitud (la por i l'aïllament enfront aquesta) i la crítica esbiaixada al romanticisme (les larves d'un poble de muntanya enfront de la civilitat de la ciutat) constitueixen els temes i les accions de *Gualba*. Ors, però, el qualifica de llibre romàntic, on una mena d'angúnia pànica l'habita; revers, evidentment, de l'efigie arquetípica, i angèlica a força del classicisme que Teresa representava a *La Ben Plantada*.

Teresa és clàssica i social; *Gualba* és solitària i romàntica, o més ben dit, anticlássica. Ors, però, com a parèntesi demostra tot el seu empenyament cap al que ell qualifica com a "ruralia del país"<sup>22</sup> per haver rebut tan espantadament, i amb tal reacció silenciosa, *Gualba*. Si bé l'epifania de Teresa fou ben acollida per la seva sociabilitat intel·ligent, que prete-

---

els excessos de França i Anglaterra, i per una altra banda Alemanya. La por al gegant de l'Orient, Rússia, és constant. La Guerra Gran entre França i Anglaterra és sentida com una guerra civil dins del Sacre Imperi Romà i Germànic. El resultat final, però, seran els Estats Units d'Europa, i l'afermament del socialisme, que no té res a veure ni amb la revolució posterior soviètica ni amb les prèdiques submarxistes de segon ordre que ja posaven en boga els teòrics leninistes d'aquells moments. No podent desenvolupar més el tema Ors fou qualificat, però, de germanòfil pel contingut d'aquestes gloses; l'edició anterior de 1987, a càrrec d'Edicions 62, a la col·lecció "L'Alzina", però, conserva el títol *Tina i la Guerra Gran*. Aquest fou el títol que Ors escollí per a l'edició de 1915, formant part del volum editat del *Glosari* d'aquell mateix any. L'edició de 1935, dins la col·lecció "Quaderns Literaris" portava el mateix títol. En l'edició de 1962 es conserven la nota-pròleg a l'edició de 1915 i l'escrit de l'agost de 1935, signat a Platja de s'Agaró, així com el "Manifest dels Amics de la Unitat Moral d'Europa"; en canvi, a la de Quaderns Crema se suprimeixen, quan pensem que són tres textos testimonials i històrics a tenir en compte, i que ofereixen més pistes al lector. Podeu consultar l'edició, ja intrombable, a D'Ors, Eugeni: *Tina i la Guerra Gran*. Barcelona: Edicions 62, col. "L'Alzina", 1987.

<sup>22</sup> "L'escàndol només va defraudar-se a força de silenci, d'aquest silenci rancuniós i cellajunt en què la ruralitat de tot un sector influent dins la societat catalana excel·leix." Aquesta és una cita d'Ors a l'esmentat pròleg per a l'edició de la Llibreria Catalònia de 1935.

nia esdevenir arquetípica, i com a possible assaig filosòfic de la catalanitat, Gualba, amb la seva cabana montsenyenca, fou envoltada d'un buit mortal que es transformà en silenci. La classe benpensant, lectora de *La Veu de Catalunya*, no podia tolerar aquella història “estranya i misteriosa”, de relació d'un pare i una filla. Com si la mateixa larvositat de la natura, que desprèn el paisatge de Gualba, envoltés també el seu propi destí: restar en silenci. No érem encara una societat prou irònica per “tolerar” la imprudència d'aquesta segona oceànida orsiana.

El mateix setmanari satíric *Papitu*, que al principi tingué el suport d'Ors, però que després l'autor va refusar i va deixar de col·laborar-hi per ordre expressa de Raimon Casellas i del mateix Prat de la Riba, qualificà *Gualba* com a nefanda per al públic català, i aquesta és l'excusa que Ors posa davant d'una possible anterior edició al 1935; l'ambient romàntic<sup>23</sup> de Gualba —moviment amb què Ors batallà sempre a la contra— es posicionà contra el mateix autor.

Però fou tan nefanda *Gualba*? Quina por s'expressava rere les larves que inundaven la falda del Montseny? Aquestes són algunes de les accions i dels trasbalsos que observem rere aquesta obra.

#### *IV. Més accions i trasbalsos*

L'arribada de ciutat per la nit emmarca el quadre de l'inici de *Gualba*. Aquest se'ns presenta com una comèdia davant els ulls de l'espectador. Eugeni d'Ors ens retrata un paisatge amistançat amb la natura, que es declina per excel·lència d'una manera romàntica. No és una veu —la de la civilitat de la ciutat—, són mil veus les que clamen a Gualba: “Com me plau, a nou lloc, una arribada així, nocturna! [...] Les primeres al·lusions de nostra Gualba seran els seus arbres en la negror, els seus viaranys, en la penombra... [...] La llum de la matinada completarà l'«exposició» i

<sup>23</sup> Diu el mateix Ors, al pròleg esmentat de 1935: “I Tel·lina no és nua, sinó coberta i secreta sota set vels. Si aquests vels palpitin, al pujar d'un pit tempestuós, les aigües misericordioses de Gualba renten el pecat; coral ofici d'una Natura, on la mateixa dita contra-natura és innocència.”

conexerem el plantejament de la «intriga». [...] «I doncs, què és aquesta remor tan gran?» [...] —És la veu de Gualba, amiga meva, que ens explica Gualba... No era una veu, eren mil veus.»<sup>24</sup>

El suposat romanticisme dels protagonistes (Alfons i Tel·lina —pare i filla/ mestre i alumna obedient—), procedents de la burgesia barcelonina que ja comencen a estiuajar al camp, troben el seu escenari musical a Gualba. Si bé Teresa té una ànima i un posat d'escultura, Tel·lina és pura música, i al parer d'Ors l'art de la música és quelcom molt més fràgil i sinuós —per tant que no té tant d'equilibri— que no pas l'art de l'escultura. L'escultura és una cosa més ferma, la música s'agombola d'un tarannà més passional. A Gualba l'orgue magnífic predomina dins del quadre tràgic de l'acció. Els protagonistes són imbuïts per la música de l'orgue de Gualba, allunyat del mar. L'ordre de la civilitat mediterrània no té lloc en aquest poblet català. L'arribada només pot ser a la nit, i no a la llum del dia. El clímax de la tragèdia també es produirà a la foscor de la natura; ells al començament de l'obra no ho saben. No s'adonen que la natura i ells constitueixen un mateix fenomen que cada vegada serà més evident, fins que conclourà en el desastre. No comprenen; només senten. La contemplació de la natura els dona “una subtil manera de romàntica inquietud”.<sup>25</sup>

Per a Ors el paisatge natural va entrelligat al que serà la tragèdia. La ciutat és el lloc de l'home del Nou-cents, tal com havia estat a l'època clàssica i a la Roma imperial. En canvi, la natura és el lloc del desequilibri. Allí la causa noucentista té totes les de perdre. Dit d'una altra manera, la natura no té redempció, i els qui conviuen amb ella poden caure dins del parany de les larves. La ciutat, on ha d'imperar el regne de l'ordre, és el lloc de l'home. I a més a més és el lloc on els homes poden “sal-

<sup>24</sup> Aquest fragment entretallat, que porta per títol “L'arribada”, és la primera glosa de *Gualba, la de mil veus* (ps. 120-121) de l'edició citada anteriorment. La descripció del paisatge de Gualba és la primera porta que ens situa i avança la tragèdia. No és una veu, són les mil veus de les larves de Gualba. L'efecte anguniós de la larva se'ns fa ja present des de bon principi. L'efecte romàntic del paisatge se'ns manifesta ja com un indicatiu dels “efectes perversos” que vindran en posterioritat. Segons els diccionari de l'IEC larva és: “Espectre repugnant/ primera fase de desenvolupament d'un insecte en sortir de l'ou, sense ales i generalment vermiforme.”

<sup>25</sup> Aquesta afirmació correspon al final de la V glosa de *Gualba*, que porta per títol “L'altre orgue silenciós”.

var-se”. Els homes poden redimir els seus pecats, però la natura mai no serà redimida —i aquesta forma part de la subhistòria, per tant és un lloc on encara no hi cap la cultura. Els homes per no matar-se entre ells han de viure irremeiablement a ciutat; i això que quan Ors escriu *Gualba*, encara no ha elaborat la seva teoria críptica de la subhistòria, història i cultura, que ja apareix en el pròleg de 1935.

Malgrat tot a *Gualba, la de mil veus* se’ns manifesta una tensió. Ors planteja una tensió entre romanticisme i classicisme. Com superar aquesta aparent contradicció? Doncs amb l’exercici de l’escriptura. És a dir, Ors fa una obra de caràcters romàntics, però, escrivint-la, esdevé quelcom clàssic. La redimeix del pecat. Exorcisme d’Ors. L’activitat clàssica serà controlar i conjurar el dimoni romàntic que tots portem dintre. El mètode per conjurar-lo serà la pròpia escriptura: la nominació del pecat. La delimitació del fenomen, en aquest cas romàntic, i escrivint sobre ell per tal d’expiar el possible pecat romàntic per la natura.

A *Gualba* el romanticisme és present d’una manera ordenada i precisa, i aquest és el motiu que convertirà, malgrat tot, l’activitat d’Ors en clàssica. José Luís López Aranguren va dir que *Gualba* és la “representació clàssica d’un drama romàntic”.<sup>26</sup> Un drama romàntic situat a la muntanya, i on el pecat principal (entre Tel·lina i Alfons)<sup>27</sup> es cometrà a la nit, clímax de l’acció romàntica per excel·lència (glosa XXXII):

“Sí, havien treballat en el seu *Rei Lear*. L’ambient de dolor i follia els havia presos com mai i posseït. En acomiadar-se a la nit, dalt de l’escala, tremolaven tots dos, talment les fulles ja caduques que, fora, flagel·lava la ja desfermada tempesta. Tremolaven i no sabien separar-se i miserablement ajuntaven el tremolor. Aleshores s’esdevingué una cosa

<sup>26</sup> López Aranguren, JL.: “Sentit ètic de les ficcions novel·lesques orsianes”. Aquest capítol forma part del seu llibre *Religiosidad intelectual*. Madrid, 1966 (ps. 83-91).

<sup>27</sup> Recordin que el rebombori de *Gualba* fou degut a l’incest entre el pare i la filla, tema tabú aleshores, gens tractat a casa, però que segur que coneixia a través dels llibres de Sigmund Freud. No debades a la XXVI de *Gualba* es diu “Què cosa sap Freud de l’amor”. Ors ens parla del complex i de l’imago d’Èdip i Electra. A banda, però, de l’incest real ens trobaríem davant la idea d’un possible incest cultural: l’home culte es “menja” la filla. És a dir, li transmet la saviesa i l’altra el serveix. Una possible relació de pederàstia cultural que ens recordaria alguns dels diàlegs de Plató.

abominable. La làmpara de petroli va escapar-se de la mà d'ell. D'amunt, on la mà la tenia, caigué al mig del pit de la noia que ja tancava els ulls. L'essència diabòlica vessà, s'escampà, fou tot d'una un torrent de flames. I en fou la noia tota vestida, en les robes, en els cabells, en les mateixes carns. I ella udolà i udolà ell, com les feres udolen. I ella fou en terra, que es torcia en la lira del foc. I ell s'hi precipità a estrènyer les flames, amb els braços oberts, amb tot el cos, amb la cara, amb les mans... Jo dic, Senyor, l'horror com va ser. Jo dic l'incendi com va ser.”

Els udols, la cosa abominable es donà. Només les flames del foc podien purificar-lo. A les cendres hi roman el pecat, però, expiat. L'estiu s'acaba i del record que en aquella casa “vivía l'amistat perfecta” ningú no se'n recordarà. Excepte, potser, les veus rancunioses i xafarderes del vilatans. Els solitaris i la gent del poble no van lligar. Ésser sol és un pecat social, i cultural. L'home per pensar necessita de la solitud (això sí, acompanyada). Allunyar-se de la plebs, aturar-se a pensar,<sup>28</sup> per tornar-hi després amb el nou pensament.

Se senten diferents de la gent i Alfons comprèn que “ésser diferent és un pecat” i que “el càstig s'anomena solitud”. Per un moment és lúcid perquè veu que “estar sol, que és un càstig, també és un pecat”(gloses XVIII i XX). La lucidesa, però, no li serveix de res. O, més ben dit, li serveix per justificar i exacerbar les inclinacions latents. No són capaçs d'abandonar la solitud pel tracte amb la gent. Alfons medita sobre la solitud, sobre el desig de companyia, sobre l'amistat, sobre l'amor: “La gran tragèdia de l'home és que està sol. La gran recerca de l'home és la companyia [...] Irriquit és el nostre cor tant com som u només. I ve aleshores que invoquem els Àngels que acudin al nostre socors i ens escoltin com els contem les nostres coses.”<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Hannah Arendt ens recordava a Plató, en concret al *Convit*, que Sòcrates es parava a pensar a qualsevol lloc. Aleshores li era igual si tenia una cita, o si feia tard a un convit, o si estava amb altra gent. Arendt ho menciona al seu llibre *La vida de l'esperit*. Hi ha traducció al castellà a Paidós per Fina Birulés i Carmen Corral. Barcelona, 2002.

<sup>29</sup> Aquest bell fragment forma part de la glosa XX “L'Amistat perfecta” on Ors, de la mà d'Alfons, ens fa un petit tractadet sobre l'amor i la solitud. És la primera vegada que a *Gualba* apareix l'àngel, que com ja hem dit abans, tindrà tanta importància després en l'obra orsiana.

En escriure *Gualba*, Ors fa un exorcisme. Dit d'una altra manera, l'autor converteix aquest exorcisme en una activitat racional que diu el nom de l'enemic, i ho esdevé en matèria d'albir. Ors porta i trasllada el romanticisme a cultura a força d'inserir-lo en la raó, dins la lògica d'un discurs a la vegada més discursiu i ordenat. Era la seva manera de mirar el món. Al final, amb l'escriptura, el text s'havia de convertir en quelcom clàssic.

*Gualba* potser significava un pas de venciment cap a quelcom romàntic, però, per afermar el seu classicisme tan present, des de l'inici, a les pàgines del seu *Glosari*. El romàntic idolatra la natura. El clàssic —Xènius i el seu àngel— la sotmet, la controla, la controla i la lliura neta de toxines al públic. Només un pas de venciment, ja que no podem oblidar que *Gualba, la de mil veus* és escrita en un moment de màxima eufòria noucentista, en el moment de confiança més gran en el nou moviment.

#### V. Una brevíssima conclusió

Potser Ors va voler una nova *Muntanya d'ametistes* més difícil i complexa. Literàriament no és comparable *Gualba* amb l'obra de Guerau de Liost. Però malgrat el “silenci cellajunt de la ruralia de la societat catalana” no puc deixar de pensar que aquesta fou coronada per l'èxit, a banda que sóc del parer que literàriament és una de les més belles peces orsianes. Per què parlo d'èxit? Perquè almenys allò que importava a Ors —la defensa del classicisme— s'acomplí. Encara més: Xènius no hauria pogut escriure *Gualba, la de mil veus* si no hagués estat segur del seu èxit i, sobretot, si no hagués estat segur que el missatge classicista que havia anat predicant des de feia deu anys havia triomfat. En altres paraules, *Gualba, la de mil veus* marca —no ella sola, però hi participa— l'època de més gran confiança per part d'Ors en les seves idees, a despit que anys més tard presenti la situació —en el pròleg ja esmentat de 1935— en termes contraris.

La consolidació ideològica dels postulats orsians és ja un fet (després vindrà la fatídica defenestració catalana i el seu allunyament, que cau-



sà tant de mal i tanta rancúnia). El camí havia estat llarg, però sempre ascendent; amb meandres, potser, però també amb una voluntat clara i decidida de superar les imprecisions i contradiccions en què haguessin pogut incórrer les sèries de formulacions que, a través de les gloses, havien anat apareixent al llarg de tots aquells anys.

És des d'aquesta perspectiva que cal entendre els treballs filosòfics o aproximadament filosòfics que havia anat publicant al *Glosari*, o en conferències publicades posteriorment. No li serveixen per avançar en la investigació, sinó per corroborar les idees que ja tenia prèviament.

Tanmateix, hom hi troba una progressió, no estrictament en un sentit d'avenç, sinó més aviat en el sentit de cenyir l'objecte dels seus interessos, d'enfocar la investigació en el punt més productiu per abonar les seves idees; idees que després expressarà, ja per sempre més en castellà, i mai més en català. Una pèrdua irremeiable per a una política cultural catalana. Mercè Rius, a la introducció del seu llibre sobre Ors, ens deia en "L'Advertiment del lector": "D'Ors català o d'Ors castellà? Com qui diu, quin teixit aguanta tal consistència? O també, quina ha estat la perspectiva? La meua vull declarar-la ara mateix. Aquell llibre traspua tot ell almenys una convicció bàsica: L'àngel d'Eugeni d'Ors es diu —eternament— Xènius."<sup>30</sup>

I res més. Marxem. A casa nostra alguns van de glosadors —sense dir-ho per no ser qualificats de traïdors. A veure què passa.

<sup>30</sup> Rius, Mercè: *La filosofia d'Eugeni d'Ors, op.cit.* (ps. 5-6).



2.  
LA REDUCCIÓ A L'ABSURD  
DE LA REFLEXIÓ OCCIDENTAL  
ENTORN DE L'AMOR.  
UNA LECTURA DE GUALBA, LA DE MIL VEUS

RAÛL GARRIGASAIT

**E**n el pròleg redactat el 1935 a l'Abadia de Solesmes, Eugeni d'Ors dóna dues claus per interpretar *Gualba, la de mil veus* (publicada durant l'estiu de 1915). D'una banda, qualifica l'obra de “llibre romàntic”, habitat per “l'angúnia pànica”. De l'altra, el considera un “venciment” de l'amic de la Cultura, és a dir, una immersió de l'home en “els tèrbols elements de la regió inferior”, que no són altra cosa, en el marc de l'obra, que les pulsions inconscients de l'individu que assetgen les estructures sancionades, diürnes, de la comunitat. Totes dues observacions palesen que D'Ors entén la seva obra com la representació d'un fracàs —potser provisional, però fracàs al capdavant— de la cultura de l'Ordre que ell mateix propugnava sota la denominació de noucentisme. Aquesta aparent concessió a l'enemic, tanmateix, és alhora una delimitació del fenomen romàntic que pot ser entesa com un exorcisme dels perills que comporta tot qüestionament de l'ordre clàssic (Garriga 1981, ps. 74-75). Ara bé, ¿com s'articula, concretament, la destrucció d'aquest ordre cultural i com es relaciona amb la part més pròpiament narrativa de l'obra?

Una lectura superficial de la novel·la —malgrat que s'hagi assenyalat que *Gualba* no és una novel·la ens servirem d'aquesta denominació a manca d'una altra de més adient— és suficient per constatar l'altíssima densitat de les referències literàries i metaliteràries. Ja al primer capítol, Tel·lina compara l'acció a una comèdia, constituïda per una expo-

sició, una intriga i un desenllaç. Més endavant, apareixen els noms de Víctor Balaguer, Emerson, Shakespeare (*El rei Lear*), Lamartine, Napoleó, Sòcrates, Goethe (*Werther*), Kant, Freud i Jung (al·ludits com a “savis doctors de Viena i de Zürich”), Plató. De més a més, hi ha un gran nombre d'al·lusions menys evidents. Aquesta desfilada de celebritats de la cultura en majúscules ens podria fer dubtar de si és cert que *Gualba* materialitzi realment un fracàs de la cultura; ens podríem preguntar si tot plegat no és més que un joc anodí de qui, còmodament instal·lat a la seva torre d'ivori, es permet la frivolitat d'imaginar-se que la torre s'esfondra.

La finalitat d'aquest estudi és mostrar com les al·lusions presents en el text de la novel·la segueixen, majoritàriament, un clar fil conductor i com la seva presentació està estructurada de tal manera que condueix, per una tècnica d'acumulació i argumentació, a la reducció a l'absurd de la tradició a què es refereixen, que no és altra que la de la reflexió occidental entorn de l'amor. Ens caldrà, doncs, resseguir atentament el text de la novel·la.

### 1. *Agap\_, philia, er\_s.*

Primer de tot cal fer referència a dues al·lusions implícites que perfilen una certa imatge de la feminitat que després es posarà en dubte dins de l'obra mateixa. Apareixen al capítol IV, titulat “Mireu-vos-la com ve”. En aquest passatge, el personatge masculí contempla com la seva filla Tel·lina se li apropa lentament des de la llunyania. Des del punt de vista retòric, aquesta part del text consisteix en una tirada d'anàfores que repeteixen les paraules del títol del capítol. A la dona que s'apropa, “les gents se la miren i és com si ella els fes caritat amb el passar només”.

La significació d'aquest passatge només es pot valorar plenament si es té en compte els textos a què al·ludeix. Tant per l'escena evocada com per la literalitat del text, una referència plausible és el sonet IV de Guido Cavalcanti, un text bàsic en la història de la literatura amorosa occidental. Igual que en el passatge de *Gualba*, el poema de Cavalcan-

ti recull les paraules d'un home que contempla una dona que s'acosta. Llegim-ne el primer quartet:

Chi è questa que vèn, ch'ogn'om la mira,  
che fa tremar di chiaritate l'äre  
e mena seco Amor, sì che parlare  
null'omo pote, ma ciascun sospira?

(Cavalcanti 1995, p. 12)

És fàcil observar que “Chi è questa que vèn” correspon gairebé al peu de la lletra a “Mireu-vos-la com ve”; l'única diferència és que D'Ors ha convertit la interrogació retòrica de Cavalcanti en una exclamació. Així mateix, el segon hemistiqui del vers, “ch'ogn'om la mira”, coincideix amb “les gents se la miren”. El to admiratiu és el mateix en tots dos textos.

Però aquestes correspondències formals no tenen més importància que la d'assenyalar en la direcció de profundes ressonàncies semàntiques. Guido Cavalcanti és un dels grans poetes del *Dolce Stil Novo*, un moviment que, tot recollint el llegat dels trobadors occitans i catalans, condueix a un fenomen cultural determinant per a la concepció europea de l'amor: l'espiritualització de l'aimia, convertida en una “angelicata criatura” (Cavalcanti 1995, I, 18, rev.). En l'articulació d'aquest concepte, el poema de Cavalcanti és central. Podem observar que la sensualitat, sovint present en l'obra dels trobadors, aquí és del tot absent. L'única part del cos esmentada són els ulls: justament la part per on el món es fa present a l'esperit. Aquesta dona és tan etèria que, al darrer tercet del poema, depassa la capacitat cognoscitiva de l'enamorat:

Non fu sì alta già la mente nostra  
e non si pose 'n noi tanta salute,  
che propiamente n'aviàn conoscenza.

I aquest text encara ens porta més enllà, a l'Antic Testament. Com observen els filòlegs, la pregunta inicial del sonet de Cavalcanti està modelada sobre el versicle 6,9 del Càntic dels Càntics, que en la versió de la Vulgata fa “Quae est ista quae progreditur?”, és a dir, “qui és aquesta

que ve?”. Aquest passatge ha estat aplicat per l'exegesi cristiana a la Verge Maria, cosa que ressona en el poema de Cavalcanti (Cavalcanti 1995, p. 13), construït entorn de l'amor a una dona “immaculada”. A més, les nombroses ocurrencies de l'expressió “ecce” al Càntic del Càntics de la vulgata troben una ressonància directa al capítol en qüestió de *Gualba* en la repetició de l'imperatiu “mireu-vos-la”. I, continuant en el terreny de la literatura religiosa, també cal tenir present el to de lletania de tot el passatge (“la meva reina, la meva victòria, la meva vida”).

Vista sota aquesta llum, la Tel·lina pren la *persona* de la *Donna angelicata*, sense cos, sense sexe, immaculada i casta com la Verge Maria (de fet, hem de suposar que Tel·lina encara és efectivament verge). La interpretació cristiana de la dona encara s'accentua en el text d'Ors per mitjà de la presència d'un mot tan inequívocament cristià com “caritat” (“els fa caritat al passar”), que a més ressona fonèticament amb la paraula “chiaritate” (“claredat”) del poema de Cavalcanti.

Aquesta és, doncs, la presentació primera del personatge femení. Una presentació asexual, en el marc d'un amor estretament relacionat amb l'*agapè* cristiana, l'amor al proïsme. Ara bé, el text d'Ors, un cop ha sedimentat aquest estrat de la reflexió occidental entorn de l'amor, es desplaça ràpidament cap a un altre terreny. Al mateix capítol, l'aurèola de santedat que envolta Tel·lina és immediatament contestada per “algun llampec en alguns ulls”, que no era de “bondat”. A més, el pare fa referència a aquells que “estimem tant, que és com si fóssim nosaltres mateixos”: aquí s'entrelluca per primera vegada el component narcisista de l'amor, que evoca, d'una banda, Freud, i, de l'altra, el mite de l'androgini originari (presentat per Aristòfanes al *Convit* de Plató) que, en ser dividit, cerca incessantment l'altra meitat de si mateix. Tots dos elements ja apunten directament cap a la dimensió sexual, que és la que es desplegarà en els capítols subsegüents de la novel·la.

Aquesta dimensió, que va lligada a la presentació de Tel·lina com una *femme fatale* (Murgades 1997, p. 93), es manifesta més endavant en l'elecció del nom (capítol XVI), però abans cal que ens fixem en un altre estrat amorós que se sedimenta al capítol VIII, en el qual podem llegir el següent passatge:

Sabent només a mitges què fa, ell s'ha acostat al mur. Ha pujat sa mà, més alta que la porteta humil. Ha pujat armada d'un llapis, i, ràpidament, clandestinament, com en pecadora aventura, escriu una inscripció.

Una inscripció que fa:

### AQUÍ VIU L'AMISTAT PERFECTA

Ara l'home s'ha girat. L'ample buit amfiteatre que el pas del torrent deixa davant la casa és ara tot inundat del pleniluni...

Unes línies més amunt, trobem:

Ara ells millor que mai menysprearien els «dos en carn una» de l'amor, per els «dos en ànima una» de l'amistat. Senyor, aquí els teniu tots dos que caminen per la carretera llarga. Senyor, aquí els teniu tots dos que la lluna els toca i per terra tots dos fan una ombra només.

En aquest capítol, doncs, l'*agap\_* cristiana inicial i l'*er\_s* carnal queden bandejats per una mena d'amor que també té una formulació antiga: es tracta de la *philia* entesa com a lligam assenyat i continu entre les persones, un lligam que aporta seguretat i estabilitat, tal com es troba, per exemple, en els aforismes d'Epicur.

Ara bé, aquí hi ha una contradicció latent. És cert que hem trobat al·lusions a l'*agap\_* cristiana, però en qualsevol cas s'havien traslladat, gràcies a la referència a Cavalcanti, a l'àmbit de les relacions entre home i dona, i amb una presència incipient d'elements ambigus (recordem els llampecs a les mirades que no són de bondat), que insinuen que la caritat que Tel·lina dispensa en passar acaba provocant no pas un estat de contemplació angèlica, sinó un desig sexual. Això és el que es fa evident al capítol XVI,<sup>1</sup> on es recull, després de l'*agap\_* i la *philia*, l'*er\_s* pagà.

<sup>1</sup> Fixem-nos que les successives sedimentacions de nous estrats de l'amor es produeixen en capítols el nombre dels quals és el doble del nombre del capítol on s'ha produït la sedimentació anterior: 4 (*agap\_*), 8 (*philia*), 16 (*er\_s*). L'incest, la culminació, es produeix al capítol 32, xifra que duplica la del capítol on s'invoca l'*er\_s*. A més, la primera referència clarament amorosa apareix al final del capítol segon. Tractant-se d'un sentiment en el qual la presència de dos cossos i dues ànimes és imprescindible, no és estrany que el nombre dos faci un paper estructurador similar al del mòdul de l'arquitectura clàssica.

El capítol en qüestió exposa l'origen del nom Tel·lina. La filla es diu Maria de la Concepció (cosa que en principi reforça el seu estatus de *donna angelicata*), però ja durant la seva infantesa la gent li deia Conxa. Per evitar el castellanisme, conta irònicament D'Ors, Alfons, el pare, va decidir cercar un equivalent català: com que "closca" hauria sonat malament, va acabar anomenant-la Tel·lina, que és un tipus de petxina. Així, de la puresa de Maria de la Concepció, la filla passa a rebre un nom que al·ludeix clarament al sexe femení. Només cal que pensem (com de ben segur feia Eugeni d'Ors, que es vantava de pensar figurativament) en el *Naixement de Venus* de Botticelli: la deessa de l'amor carnal, completament nua, neix dins d'una petxina, talment una perla. Justament el quadre del florentí és la primera representació posterior a l'antiguitat on Venus apareix completament nua: es tracta, per tant, de la primera recuperació visual, després del cristianisme, de l'*er\_s* pagà, marcadament sensual i sexual. De la mateixa manera, el text orsià, un cop ha incorporat elements del pensament cristià entorn de l'amor, recupera aquell estrat pagà. Així, en aquest capítol, després de ser un ésser celestial i una amiga, Tel·lina es manifesta finalment com a objecte de desig sexual. L'incest ja és a prop.

## 2. *El romanticisme territorialitzat*

Ara bé, per fer l'incest narrativament versemblant, D'Ors ha de situar l'acció en un marc ideològic que valori tot allunyament de l'ordre establert, un marc que no és altre que el romanticisme europeu, entès en un sentit ampli. La quantitat d'elements i de referències clarament romàntics és abassegador. Primer de tot, al capítol II, fa acte de presència la idea d'una natura exuberant, activa, amenaçadora, dotada alhora d'unitat i de diversitat, assimilada a la música dels registres d'un orgue, unificadora d'opòsits: tot plegat l'antítesi de la natura sotmesa a l'ordre humà, a la natura de jardí botànic que el mateix D'Ors lloava en termes noucentistes des de *La Veu de Catalunya*. Es tracta d'un Montseny ombrívol que té més en comú amb el paisatge modernista d'*Els sots fe-*



*réstecs* que no pas amb *La muntanya d'ametistes* de Guerau de Liost. El bandejament de la noció d'un ordre geomètric es realitza mitjançant les contínues referències al caràcter líquid, per tant fluid i inestable, de la natura: el mateix capítol II descriu les aigües del Montseny posant èmfasi en la seva naturalesa caòtica i esmunyedissa (“Les venes es destrien, serpegen, es separen, tornen a ajuntar-se, rompen o s’esmunyen, s’adormen o bullen i es precipiten furients”). A més, el mateix nom de Gualba prové d’*aqua alba*, denominació que probablement feia referència originàriament a una cascada —aigua en llibertat sense límits— propera al lloc en qüestió.<sup>2</sup> Perquè ens fem una idea de les connotacions d’aquestes referències, és convenient de recordar que l’aigua és, en moltes mitologies, l’element previ a la creació de l’univers i, com a tal, la negació de l’ordre existent: només cal pensar en l’etimologia del verb “liquidar”. La fluïdesa desestructuradora de *Gualba* és l’antítesi de la solidesa arquitectònica i escultural de *La Ben Plantada*.

A més de la natura líquida i caòtica de l’entorn, el territori de *Gualba* és romàntic per la profusió de llegendes satàniques. Al capítol IX descobrim que al Gorg Negre, prop de Gualba, les bruixes hi “fan son dissabte” (el sàbat o aquelarre) i que aquestes aigües, si hi llances una creu, es posen a bullir i l’escupen (la font d’Ors, aquí, és probablement Vergés 1911, ps. 27 i 34). El potencial anticlàssic i subversiu d’aquests elements s’explicita al capítol XII: “La ment es complaïa ara en la voluptat de la pròpia dissolució. Tot el llegendari màgic del Montseny fou portat a la memòria.”

Tot seguit (capítols X i XI) es vincula clarament el món de les llegendes amb un personatge cèlebre del romanticisme català: Víctor Balaguer. La seva rondalla d’un pagès que es pot casar amb una dona d’aigua, una goja, a condició que no l’anomeni mai pel nom juga amb la idea de

<sup>2</sup> Eugeni d’Ors podia conèixer aquestes dades gràcies a la monografia de Vergés (1911). Hi ha indicis que ens fan pensar que D’Ors se serví a bastament d’aquest llibre. Per exemple, hi trobem totes les llegendes que apareixen a *Gualba*, fins i tot la citació de Víctor Balaguer que comentarem més avall. Totes aquestes llegendes semblen genuïnament populars, tot i l’elaboració literària, i no sembla justificat, per tant, el sever judici de Capdevila sobre *Gualba, la de mil veus* (1965, p. 35: “hi posa unes llegendes d’un Gorg Negre, sense caient populars, o mal recollides o mal inventades”).

l'amor prohibit entre dos éssers que no estan fets per estar junts perquè pertanyen a esferes diferents de la creació. El fet que el pagès li acabi etzibant el nom de “dona d'aigua” en un atac de fúria confirma que un tal amor només pot resoldre's en la pèrdua definitiva. La goja continua visitant la casa del pagès mentre ell dorm per tenir cura dels fills i fer la neteja, però el pagès és incapaç de llevar-se abans que ella se'n vagi. Queden fatalment condemnats a viure en mons diferents, l'un de dia, l'altra de nit.

Dins de la novel·la, Balaguer és la baula que connecta les llegendes anònimes de la terra amb la literatura romàntica pròpiament dita, que queda arrelada, així, a l'espai literari de Gualba. Més endavant s'evocarà Emerson (cap. XIV), Lamartine (cap. XV: del nom del poeta ve el nom del protagonista Alfons) i el mite romàntic de Napoleó (cap. XIV). I també cal tenir en compte que l'autor omnipresent, Shakespeare, si bé no és del dinou, va ser recuperat al continent europeu en gran mesura gràcies als esforços de les primeres generacions romàntiques alemanyes, i la lectura romàntica que en feren ressona en la novel·la.

Durant el temps de la novel·la el pare tradueix *El rei Lear*. La filla li fa de secretària, apuntant el que li dicta el pare (capítol XIV). Així tots dos queden embolcallats pel text d'una tragèdia construïda sobre les ambigüitats de l'amor paternofilial, concretament entre el vell rei Lear, foll, i la seva filla predilecta, Cordèlia, incapaç d'expressar amb paraules l'afecció que sent pel seu pare. L'endemà d'una sessió de traducció, els dos personatges es lleven i encara “senten com martellegen furiosament dins llur cap els ritmes emfàtics de la tragèdia” (D'Ors 1980, p. 144). L'ambigüitat d'aquesta oració central connecta la literatura i la realitat dins de la novel·la. Tots dos han passat la nit sentint uns ritmes que són els pentàmetres iàmbics de Shakespeare, però també la tragèdia que es cova dins d'ells sota la influència obsessiva del dramaturg, uns ritmes que són l'amor i el conflicte entre Lear i Cordèlia, però també l'amor que es desvetlla dins els cors d'Alfons i Tel·lina i que els abocarà al conflicte.

### 3. La història de la filosofia occidental

A *Gualba*, l'amor també es contextualitza filosòficament mitjançant un recorregut selectiu per la història del pensament occidental (capítols XXIII, XXVI-XXVIII), una història que s'exposa com una successió d'intents de donar resposta a la "gran enyorança" dels "fills d'Adam" (capítol XX), a la necessitat de trobar un altre amb el qual sigui possible establir un diàleg en comunió ("ser dos en un sol esperit", cap. XXI-II). Per satisfer aquesta necessitat, Sòcrates va inventar-se el seu "dimoni familiar" (cap. XX), i "el primitiu" cercava companyia en l'ombra de l'avantpassat, en l'estel personal del destí, en l'ànima (cap. XXIII). Però el Segle de les Llums qüestionarà totes aquestes idees i, un cop desprestigiada la noció d'ànima, Kant només podrà trobar un interlocutor interior de l'individu en la seva consciència, en "l'imperatiu de la consciència" (cap. XXIII). Les paraules que clouen el capítol palesen fins a quin punt aquesta solució es considera insuficient en termes espirituals:

Ah, pobre filòsof meu, pobre solitari meu, pobre Kant! Ton criat, fidel portador de ton paraigües de maniàtic, no et bastava, oi? Un consol, Senyor, una bona companyia! «La consciència»... «L'imperatiu de la consciència»... Ser dos, Déu meu, ser dos!

Després d'aquest capítol, on s'insinua que el pensament occidental implica una visió de l'individu cada vegada més tràgica i escindida, d'un individu irremissiblement abocat a la solitud, s'introdueix l'aportació psicoanalítica a la concepció de l'amor (cap. XXVI). Un cop exposada succintament la teoria dels complexos d'Èdip i d'Electra ("la *imago* del pare governa el destí amorós de la filla"), s'hi afegeix una noció desconeuda per a Freud però cabdal per al desenvolupament narratiu de la novel·la:

Mes [els savis] encara no han penetrat prou, per a conèixer la rica varietat de les coses callades. Èdip ha amat Iocasta, mes també Iocasta ha amat Èdip.

En efecte: en la novel·la l'amor del progenitor envers la filla sembla fins i tot més fort que el que aquesta sent per ell.

Fins ara hem arribat a la constatació de la tràgica solitud de l'individu i a la noció que l'amor paternofilial és recíproc i assimilable a l'amor sexual. El darrer estrat del pensament occidental que se sedimenta en la novel·la és Plató, presentat en dos capítols (XXVII i XXVIII). El primer exposa allò que Plató efectivament sap: la desesperació de la recerca, representada en el mite de l'"originari ésser u" (exposat per Aristòfanes al *Convit* platònic). Però aquí mateix se li retreu que descriu l'èxit acomplert, com si això fos possible en la realitat. Així, al capítol següent, s'exposa allò que Plató no sap: la condemna perpètua a recaure en dues solituds un cop assolida la unió absoluta. Això porta el narrador a descriure l'experiència amorosa completa en els termes següents:

Angúnia, recerca, satisfacció, nova angúnia, nova recerca... això fa amor i angúnia idèntics, que satisfacció és el temps d'un bes, que lliscava entre el doble anhelar...

Aquest repàs de la tradició no és pròpiament un incís ni un excurs, perquè té lloc en la ment del protagonista masculí i contribueix decisivament a encendre la seva passió (Cap. XXIX: "pensa en Freud i en Plató i pensant s'enamora"). A més, això darrer vincula tot el passatge a la pròpia tradició nacional en què s'inscriu *Gualba, la de mil veus*: "És ben bé un català, un esperit de la família d'Auzias March, aquell que, pensant, s' enamorava" (Cap. XXVI). D'aquesta manera, l'amor d'Alfons per Tel·lina es manifesta com una lectura d'una part considerable de la tradició occidental. El fracàs del seu amor, doncs, serà també el fracàs d'aquesta lectura.

#### 4. *L'insecte, l'incendi, l'incest*

L'espai de *Gualba* és una terra infestada de larves. Ho certifiquen els títols de cinc capítols ("Larves", "Més larves", "Més, més larves", etc.) i les repetides mencions dins del cos de la narració. Avui dia, el sentit més obvi del mot *larva* és el de "primera fase de desenvolupament d'un

insecte [...]” (DIEC), amb la precisió que la larva, com que encara no presenta els trets de l’insecte adult, porta un monstre a dins l’aparició del qual és només qüestió de temps. Pres en aquest sentit, el mot quadra a la perfecció amb la interpretació psicoanalítica que esmenta Murgades (1987, p. 93): les larves són el correlat objectiu de les pulsions inconscients de l’individu que poden manifestar-se en forma d’accions que la comunitat considera aberrants i monstruoses com un insecte (l’incest, en el cas de *Gualba*). Aquestes larves, els dos personatges les porten dins des de l’inici de l’obra.

Però la paraula *larva* també conserva el significat originari llatí d’“espectre repugnant” (DIEC). Concretament, les *larvae*, a la Roma antiga, eren fantasmes que provocaven la folia, i foren assimilades als *lemures*, les ànimes de les persones que han patit una mort primerenca o violenta i dels difunts no enterrats. És aquest el sentit que té la paraula al capítol XXX: “I Shakespeare els és, dins la consciència, una larva més.” Shakespeare és un difunt no enterrat que continua visitant els vius, inspirant-los horror, fent-los enfollir. Així, larva és tota la tradició que es manté en estat larval, amenaçador, dins la consciència dels individus: Plató és una altra larva, igual que Freud (encara que aquest no fos tècnicament mort en el moment de la redacció de *Gualba*, les seves idees ja s’havien inserit dins la tradició occidental i, per tant, tenien una existència larval). L’estat espectral a què ha arribat la tradició en un moment especialment difícil per a Europa (estem en plena Gran Guerra) fa que els referents culturals actuïn subterràniament, en el fons de l’ànima i que amaguin, en tant que larves, un monstre en potència, un monstre que es constituirà per la combinació de les diferents larves. Plató representa el desig d’unitat; *El rei Lear* de Shakespeare introdueix la idea de l’amor paternofiliar; Freud descobreix el caràcter sexual d’aquest amor. Les larves anomenades “desig d’unitat”, “amor paternofiliar” i “desig sexual” es converteixen, combinades, en un insecte anomenat incest.

El mot insecte, d’*insecare* (tallar, fendir), evoca també la violència de la desfloració. I el capítol en el qual es produeix l’incest recorre, en el títol, a una metàfora ancestral de l’amor: l’incendi. La paronomàsia dels mots insecte, incendi i incest subratlla la seva vinculació semàntica.

En una glosa publicada amb anterioritat a la redacció de *Gualba, la de mil veus* sota el títol “L’estimació de la dificultat” (10-VI-1914), D’Ors havia ofert la seva pròpia interpretació del fenomen de l’incest. El glosador considerava que el primer pas “en el camí de les adquisicions ètiques” consistia a comprendre que el que és excessivament fàcil és immoral. La interdicció de l’incest sorgiria d’aquest descobriment inicial: prohibida la promiscuitat familiar, l’home s’ha de sotmetre a una major disciplina, cosa que l’allunya de la bestialitat i l’introdueix en el món de la cultura. Així doncs, l’incest, en el territori literari de *Gualba*, si d’una banda es presenta com la conseqüència d’una lectura de la tradició, mostra alhora com aquesta tradició pot conduir de retorn a l’estat salvatge.

Aquesta constatació ens porta a una altra referència implícita en la novel·la. Al capítol XVIII, titulat “La cosa no marxa”, el pare reflexiona, al costat de la filla, sobre llur incapacitat d’integrar-se entre la gent del poble i de la colònia barcelonina. “Ésser diferent és un pecat.” “Ésser diferent és un pecat: el càstig s’anomena solitud.” “Sí. Però estar sol, que és un càstig, *també és un pecat.*” Aquests pensaments evoquen l’afirmació d’Aristòtil segons la qual només dues menes d’éssers poden viure al marge de la comunitat: els déus i les bèsties (*Política*). Alfons i Tel·lina es troben davant d’aquesta cruïlla i, és clar, només troben obert el camí que porta al segon terme de la dualitat. La fatalitat que els separa de la vida normal de la comunitat els assimila a herois tràgics, sols davant del món:

...Gualba la de mil veus, continua mig callada. Hi ha en totes les coses, com una suspensió. Diríeu que elles es disposen a veure la representació d’una tragèdia meravellosa. (Capítol XXVI)

## 5. Epíleg

Segui quina sigui la interpretació que fem de *Gualba* en el marc de l’obra completa d’Eugeni d’Ors, hi trobem una voluptuositat en el tractament de temes típicament i morbosament romàntics que només pot sorgir d’un esperit que se senti fortament atret per aquesta tradició. D’Ors, aquesta fascinació, la sentia des dels inicis de la seva carrera li-

terària. El 1905, un any abans de posar la seva ploma al servei del projecte de Prat de la Riba, D'Ors havia publicat un sonet titulat *El diable a Mallorca*. En llegim els tercets:

L'androgin Lucifer, amb calma voluptuosa,  
fa jugar els seus músculs, i en l'esmeragda fosa  
del llac profund contempla sa figura espillada.

I és llavors quan prenent-lo l'afrodisíaca fúria  
petoneja ses carns foguejant de luxúria,  
i es torç, tot sol, tot sol, en nupcial abraçada.

(D'Ors 1994, p. 18)

El diable copulant amb si mateix, una imatge de l'autosatisfacció completa i de la indiferència total envers el progrés del món: vet ací l'arquetip de l'incest. Aquesta solitud autocomplaguda és profundament destructiva, perquè ignora les estructures bàsiques de la comunitat:

i apar que el món decrepit, al defora, es lamenta,  
en llarguíssim udol de sa pròxima fi.

(D'Ors 1994, p. 18)

Aquest paisatge apocalíptic que temptava el jove Ors i quedà soterrat durant uns anys, reemergeix en *Gualba, la de mil veus* amb una intensitat sense precedent. Aquí sembla més cert que mai que D'Ors era, en el fons, un romàntic que desitjava ésser clàssic (Jardí 1990, p.353; Pla 1992, p. 192). També s'entén, davant del potencial satànic del romanticisme que l'atreia, que D'Ors fos “un home que no pogué viure sense utilitzar una màscara” (Pla 1992, p. 192). Conscient de l'amorf que li serpeja a dins en forma de larva, l'escriptor necessita emmascarar-lo amb formes clàssiques.

Així doncs, el fons suposadament real de la personalitat es revela com un abisme que és millor no mirar de cara. Aquest és el territori de *Gualba*: el seu caràcter líquid (*Aqua alba*) és la concreció física de l'amorf i dóna peu a la *liquidació* d'una tradició. L'agosament de la novel·la consisteix a mostrar aquesta immundícia llefiscosa, les larves espectrals, tot fent palesa la força desestabilitzadora que porten dins i, més impor-

tant, com aquestes larves sorgeixen de la reflexió que Occident ha desplegat entorn de l'amor. Així, D'Ors, en un exercici de captació de les palpitations del temps, exposa narrativament l'atzucac ideològic a què pot conduir una lectura radical d'una determinada tradició, paral·lel a l'atzucac material i espiritual que suposa la Gran Guerra contemporània, considerada pel glosador una autèntica guerra civil, i que amenaça de col·lapsar el desenvolupament de la cultura europea.

*Swansea-Barcelona, desembre 2004-gener 2005.*

### *Bibliografia*

- CAPDEVILA, Josep Maria: *Eugeni d'Ors. Etapa Barcelonina (1906-1920)*. Barcelona: Editorial Barcino, 1965.
- CAVALCANTI, Guido: *Rime*. A cura di Letterio Cassata. Roma: Donzelli Editore, 1995.
- GARRIGA, Carles: *La restauració clàssica d'Eugeni d'Ors*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 1981.
- JARDÍ, Enric: *Eugeni d'Ors: Obra i vida*. Barcelona: Quaderns Crema, 1990.
- PLA, Josep: *Obra completa 18. Homenots: Primera sèrie. Homenots: Segona sèrie*. Barcelona: Destino, 1992.
- MURGADES, Josep: *Eugeni d'Ors* dins: Martí de Riquer, Antoni Comas, Joaquim Molas: *Història de la literatura catalana*. Volum IX. Barcelona: Ariel, 1987, ps. 73-98.
- ORS, Eugeni d': *Papers anteriors al Glosari*. Ed. de Jordi Castellanos. Barcelona: Quaderns Crema, 1994.
- ORS, Eugeni d': *La Ben Plantada. Gualba, la de mil veus*. Barcelona: Edicions 62, 1980.
- ORS, Eugeni d': *Glosari*. Barcelona: Edicions 62, 1982.
- VERGÉS Y MOREU, Pedro.: *Gualba. Su nombre, situación, producción, geología, fuentes, aguas, Salto, Gorch negre, Iglesia, historia y Excursiones*. Barcelona: Imprenta de Pedro Ortega, 1911.



### 3. ELS ESPAIS DE LA CREACIÓ POÈTICA: TERRITORIS FRONTERERS?

JORDI CONDAL

**L**a poesia parla de com el poeta veu el món, un món que comença pel mateix poeta, continua de manera concèntrica pel seu entorn immediat, per la resta de món més allunyat i pels mons virtuals del mite i la ficció. La comprensió del món es troba íntegrament dins el cap del poeta, el *problema* és que el món viu fora. El poeta en té una concepció, un esquema més o menys aproximat, i per parlar-nos-en se serveix del llenguatge.

Al cap s'emmagatzemen informacions, esquemes i explicacions construïdes amb paraules; però també hi ha instints, imatges, sentiments i espectres que no admeten pacíficament una traducció en paraules. Les informacions a base de paraules circulen per la part més evolucionada del cervell; els instints i allò més sensorial circulen per la part més arcaica del cervell.

En un camp de futbol els aficionats experimenten sensacions i manifesten comportaments primaris, intensos i encomanadissos, capaços de crear la il·lusió d'una unitat de tipus superior. Aquesta il·lusió es produeix també quan les persones es comuniquen emocionalment i sexual. A les processons de Setmana Santa, a les desfilades militars o als concerts de rock podrem identificar processos emparentats. En general són estats no tan directament vinculats a la paraula com a certes substàncies bioquímiques dissoltes en el nostre torrent sanguini.

Alguns autors han considerat l'existència d'una entitat superior als humans, també se n'ha dit "l'inconscient col·lectiu". Elements percebuts simultàniament per escriptors sense contacte entre ells. No parlo de drogues que puguin facilitar-hi l'accés, tot i que diversos autors han confessat refiar-se'n en l'acte de la creació. En l'obra de Màrius Sampere, i especialment a partir de *Demiúrgia*, aquesta comunicació amb un ens superior es manifesta fins i tot en els títols:

Els poetes, per naturalesa receptius i, un cop rebut el missatge, emissors, podrien dir, despreocupadament: jo i la poesia, déu en poder de Déu. Però, en el meu cas, tampoc no està justificada del tot aquesta presumpció. Entre altres coses —que sempre seran secundàries— perquè, lamentablement, acostumo a estar serè. I, per tant, tinc el cervell mancat de plenitud. I, en estat d'equilibri —aquest si caus si no caus tan ben vist—, amb aital precarietat consubstancial, privat de drogues compensadores i, doncs, sobri com l'àngel abans de l'atac de supèrbia, sé que la poesia, suggeridorament agònica, no salvarà res ni ningú. Car el planeta (el predestinat per antonomàsia), vistes les revolucions i els espasmes, és irredimible.

MÀRIUS SAMPERE., del pròleg a *Les imminències*. (2002).

El creador percep a través dels seus sentits: a) la seva realitat immediata, més b) la realitat virtual de primer grau, aquella part de la realitat que tot i existir (o haver existit) queda fora de les seves possibilitats de percepció directa tot i que en té notícies a través de la ciència, la història o els mitjans de comunicació, i també percep, c) una realitat virtual de segon grau, que és tot allò que existeix únicament als llibres, a les pel·lícules i a la ficció en general.

El creador té notícia a través dels sentits —únicament a través dels sentits— del conjunt d'aquestes realitats i la processa, ja sigui per mitjà de paraules o de records sensorials —imatges, músiques, sentiments. Aquesta explicació de sensacions, d'experiències visuals, tàctils o olfactiva a través de la paraula es pot aconseguir com ho fa Estellés de manera magistral, evocant les seves (nostres) sensacions:

“Res no m’agrada tant”

Res no m’agrada tant  
com enamorar-me d’oli cru  
el pimentó torrat, tallat en tires.

cante, llavors, distret, raone amb l’oli cru, amb els productes de la terra.  
m’agrada molt el pimentó torrat,  
mes no massa torrat, que el desgracia,  
sinó amb aquella carn mollar que té  
en llevar-li la crosta socarrada.

l’expose dins el plat en tongades incitants,  
l’enrame d’oli cru, amb un pessic de sal  
i suque molt de pa,  
com fan els pobres,  
en l’oli, que té sal i ha pres una sabor del pimentó torrat.

després, en un pessic  
del dit gros i el dit índex, amb un tros de pa,  
agafe un tros de pimentó, l’enlaire àvidament,  
eucarísticament,  
me’l mire en l’aire.  
de vegades arribe a l’èxtasi, a l’orgasme.

cloc els ulls i me’l fot.

VICENT ANDRÉS ESTELLÉS, *Les pedres de l’àmfora*. (1974).

És un poema d’aquells que assaborim des de la primera lectura, que mostra les seves carns des del primer moment. Directe, elemental, amb la fluïdesa del llenguatge oral. Que ningú no s’enganyi, hi ha molta saviesa i molta feina al darrere d’aquesta aparença de simplicitat. I se’ns comunica amb molta més efectivitat que en un gran discurs, una determinada filosofia de l’acte de viure. En paraules de Vicent Salvador:

...poetitzar l’experiència de contemplar i menjar amb delectança un pebrot escalivat és un autèntic repte per al poeta líric, que, més enllà

del to de gastronomia a la manera de Josep Pla, aconseguix presentar amb intensitat poètica aquesta minúscula mostra dels plaers més elementals de la vida que ens permeten una autèntica comunió amb el món.<sup>1</sup>

Si Estellés traduia sensacions olfactives i gustatives, Costas, en el poema que segueix, en materialitza de visuals i tàctils.

“Binomi”

(A Yoko Ono, amb gratitud)

Fes a miques un minut.  
Llença'l a terra.  
Escombra'n els trossos.  
Enganxa'ls amb cola.  
Hi ha maneres precioses  
de guanyar temps,  
però ocupen massa espai.

MONTSERRAT COSTAS, *L'amplitud dels angles*. (2003).

Es tracta de la recreació poètica de l'esperit de l'obra pictòrica de Yoko Ono. La poetessa no ens explica el que veu o el que sent. No ens parla dels quadres. Ens proposa una acció impossible que evoca l'esperit de l'obra amb grans precisió i capacitat de síntesi. Tot i l'austeritat de mitjans, el seu poema aconseguix transmetre l'essencial d'una determinada actitud estètica. El poema sura en una ironia escèptica i desmitificadora, però tendra, i respira un alè de frescor i de modernitat.

De la multiplicitat d'aspectes que s'amaguen a l'interior del poema, o per dir-ho altrament, que el text potencialment conté, en parlava magníficament Pere Gimferrer l'any setanta. Una explicació que, amb el temps, no ha perdut ni una engruna de vigència.

<sup>1</sup> Vicent Salvador: “La difusió d'una veu poètica valenciana”, *Lletra* (espai virtual de literatura catalana. [www.uoc.es/lletranomsvaestelles](http://www.uoc.es/lletranomsvaestelles)), 1999. També a Glòria Bordons i Jaume Subirana, eds.: *Literatura catalana contemporània*. Barcelona, 1999.

“Sistemes”

La poesia és  
un sistema de miralls  
giratoris, lliscant amb harmonia,  
desplaçant llums i ombres a l’emprovador: per què  
el vidre esmerilat? Com parlant —de conversa  
amb les tovalles i música suau— jo et diria, estimada,  
que aquest reflex, o l’altre, és el poema,  
o n’és un dels aspectes: hi ha un poema possible  
sobre la duquessa morta a Ekaterinenburg,  
i quan es mou el sol vermell a les finestres, jo recordo  
els seus ulls blaus... No ho sé, n’he passat tantes, d’hores,  
als trens de nit, tot llegint novel·les policíiques  
(sols a la casa buida, obríem els armaris),  
i una nit, anant cap a Berna, dos homes es besaren al meu departament  
perquè era buit, o jo dormia, o era fosc  
(una mà cerca l’altra, un cos l’altre)

    i ara gira el cristall

i amaga aquest aspecte: el real i el fictici,  
la convenció, és a dir, i les coses viscudes,  
l’experiència de la llum als boscos hivernals,  
la dificultat de posar coherència —és un joc de miralls—,  
els actes que es dissolen en la irrealitat,  
els àcids que envaeixen velles fotografies,  
el groc, la lepra, el rovell i la molsa que esborren les imatges,  
el quitrà que empastifa els rostres dels nois amb *canotier*  
tot allò que una tarda morí amb les bicicletes,  
cromats vermells colgats a les cisternes  
a càmera lenta els cossos (a l’espai, com al temps) sota les aigües.  
(Enfosquit com els fons d’un mirall esberlat, l’emprovador és l’eix  
d’aquest poema.)

PERE GIMFERRER, *Els miralls*. (1970).

Gimferrer explicita l’acte de creació, un joc de miralls que gira i va enfocant espais reals, records, espais imaginaris, reflexions sobre ell mateix mentre va escrivint la poesia:

La poesia és  
un sistema de miralls  
giratoris, lliscant amb harmonia,  
desplaçant llums i ombres a l'emprovador

El poeta és a l'emprovador que, recordem, és ple de miralls, i es veu ell mateix per totes bandes, però des d'allà li arriba el reflex d'un sistema de miralls giratoris que li ofereixen reflexos del món exterior, dels seus records, del que ell imagina i de les lectures que ha fet: *hi ha un poema possible sobre la duquessa morta a Ekaterinenburg*, o també aquest pensament (*sols a la casa buida, obríem els armaris*), o bé la imatge que sembla incomodar-lo: *anant cap a Berna, dos homes es besaren al meu departament*. A continuació es lamenta, però:

... per què  
el vidre esmerilat?

El poeta es queixa que hi ha un vidre esmerilat que no li deixa veure amb nitidesa determinades imatges. Arthur Terry ens explica que “els mots arriben a tenir un valor simbòlic que els diferencia totalment del seu ús quotidià; en comptes de referir-se a un univers racionalment ordenat, suggereixen una realitat invisible que existeix darrera el món de les aparences naturals. D'aquesta manera la «realitat», en el seu sentit normal, es converteix en vel que amaga una forma superior de la realitat, un sistema de «correspondències» ocultes que només es pot expressar indirectament, a través de les associacions no-racionals de la llengua”.<sup>2</sup> El poeta ens ensenya els elements, sovint poc clars, per tal que nosaltres siguem capaços de copsar aquesta altra realitat que hi ha al darrere de la realitat vista, de la realitat explicada. “Els miralls reproduïxen unes reflexions de la realitat, mai la realitat sencera; el sentit d'una possible coherència només es pot produir entre les fissures dels diversos fragments.”<sup>3</sup> És per això que Gimferrer ens avisa de

<sup>2</sup> Arthur Terry: *Quatre poetes catalans: Ferrater, Brossa, Gimferrer, Xirau*. Barcelona: Edicions 62, 1991. També al pròleg a Pere Gimferrer: *Obra catalana completa/I. Poesia*. Barcelona: Edicions 62, 1995.

<sup>3</sup> *Id. Ibid.*

la dificultat de posar coherència —és un joc de miralls—,  
els actes que es dissolen en la irrealitat.

“Els diversos elements del poema constitueixen uns «paranys» per copsar l’atenció del lector i, al mateix temps, per torbar el seu desig natural de coherència, el «dibuix del tapís», la revelació del qual destruiria la força de l’obra artística.”<sup>4</sup>

Cada poema és una mena d’estructura creada pel poeta amb els seus pensaments, les seves intuïcions, els seus somnis, el seu inconscient i, tal vegada, també l’inconscient col·lectiu. Una mena d’estenedor on el poeta hi ha penjat determinats elements. Ara bé, cada lector, quan el llegeix, també hi penja el seu bagatge cultural, els seus records, els seus prejudicis, els seus sentiments o les seves il·lusions. És a dir, que en el poema “llegit” es reflecteix també l’emprovador del lector. I el poema “real” és l’estructura que ha construït el poeta més el que hi penja qui el llegeix.

Hi ha poemes que propicien que tothom hi pengi els seus sentiments —alguns dels de Martí i Pol o de Salvat-Papasseit tenen aquesta virtut—; són poemes que arriben a la gran majoria. Hi ha poemes que connecten amb el nostre inconscient; són poemes que ens inquieten i no sabem ben bé per què. D’altres poemes connecten amb l’inconscient col·lectiu i poden introduir-nos en un espai màgic, teològic, atemporal.

En aquest escrit voldria transitar per alguns dels dominis en què s’ha produït el fenomen poètic als Països Catalans dels anys cinquanta ençà, especialment acostar-nos al territori que uneix la poesia amb altres matèries frontereres i entreveure quin paper hi juga allò que enuncïàvem abans sobre l’acte de la creació poètica. Per simple qüestió d’espai, no per manca d’interès, bandejaré la poesia d’intencionalitat social, política o religiosa.

En el moment de construir un poema es disposa d’un únic material: les paraules. Elles són l’única matèria primera amb què construir el text. Convé ara recordar que això és gairebé cert, hi ha també el full en blanc on distribuir-les, ajudant-se o no d’altres elements tipogràfics, o

<sup>4</sup> *Id. Ibid.*

d'imatges i dibuixos. També es disposa del so que generen aquestes paraules al punt de ser pronunciades. I de les imatges que la nostra cultura, la cultura clàssica o la cinematogràfica associen a determinats mots. A més, disposem de tots els trucs de la mètrica, la rima i la retòrica.

Per eixamplar el poder expressiu de les paraules hi ha poetes que se serveixen de l'aspecte visual, de la forma gràfica que pren el poema imprès sobre la pàgina, de manera semblant a com ho farien amb un dibuix o una pintura.



El *Pòster-poema* de Guillem Viladot (1968), és una reflexió sobre el fet poètic amb un component netament textual, que per ell sol ja té un sentit, ja apunta en una direcció. És un text amb estructura de joc infantil, de cançoneta, d'endevinalla.

La la la  
La poesia  
No vol  
Dir res

La la la  
La poesia  
És



Però aquest text ve doblement reforçat per la seva disposició gràfica. Se'ns exposa com si vingués escrit sobre paper pautat, com si fos una partitura, i el personatge que ens el mostra té un aspecte inequívoc de músic. La idea que no hem de demanar a la poesia un sentit —allò que ningú no demana a la música— resulta gairebé inevitable. Neix de la relació entre ambdós components —gràfic i text— del poema. Es tracta d'allò que exposà André Breton: “Els poemes no s'expliquen ni s'interpreten; en ells el signe deixa de significar: és.” Enllacem-ho amb les paraules de Viladot:

...l'inconscient és la pàtria pulsional. I l'inconscient, segons Lacan, s'estructura com un llenguatge. [...] Cap allà als anys cinquanta-i-tants, després d'haver seguit els camins de la poesia discursiva, vaig adonar-me que el codi sígnic alfabètic ja no em servia i que em calia cercar un codi que em complagués més i em gratifiqués millor en allò que volia dir, més enllà de les cotilles.<sup>5</sup>

Carles Hac Mor ens pregunta: vol dir alguna cosa un arbre o una pedra? Senzillament és, existeix i prou. Les paraules també poden ser pensades com a objectes. A l'ombra de Palau i Fabre fem un pas més en la línia que apuntava Viladot.

*Voilà!*, Que digué Jean Paul Sartre

o

Em planto a la cantonada

“Els mots”,

els considero  
com a coses  
que no signifiquen res

<sup>5</sup> Lluís Busquets i Grabulosa: *Plomes catalanes d'avui*. Barcelona: Grup Promotor-Edicions del Mall, 1982.

com les pedres i els arbres

i no pas com a signes  
reblerts de convencions.

Jo no dic res  
ni tampoc callo

faig tota una altra cosa.

CARLES HAC MOR, *El desvari de la raó*. (1995).

Vol dir això que és feina inútil intentar entendre o explicar el poema? Aquesta és una polèmica clàssica del fet i la interpretació de la literatura. Si hem de fer cas a Blai Bonet: “explicar un poema és potser un dels fets més mancats de lògica que existeixen. No hi ha res més colonitzador, més homicida (sic), que una explicació o una interpretació... L’única posició fecunda i coherent davant un text d’altri és la lectura activa, que el lector es descobreixi i tingui més notícies sobre el seu ésser, irrepetible i únic”.<sup>6</sup> Però és clar que poetes com Valery, Eliot, Riba, Vinyoli o el mateix Martí i Pol “no han defugit d’explicar la seva obra, de revelar els «secrets de l’obrador», d’aclarir els motius d’inspiració, ni tampoc no han refusat l’activitat crítica, l’exposició de la seva lectura d’un text o d’un escriptor, l’anàlisi d’un problema tècnic o la reflexió literària, social i moral”.<sup>7</sup> La comprensió del text és una de les maneres d’acostar-se al poema, de vegades convé veure-la només com una excusa que ens permet parlar de poesia.

“Platja”

Només la sensació de platja.

Ni sorra a les sabates, ni cap vent  
que t’ompli les orelles de salnitre,

<sup>6</sup> Blai Bonet: pròleg a *Els fets*. Barcelona: Edicions Proa, 1974.

<sup>7</sup> Enric Sullà: pròleg a *Sobre poesia i sobre la meua poesia*, de Carles Riba, 1984.

tampoc la modesta reunió  
de blaus amics...

Només el filtre generós de la memòria  
que s'arrossega als marasmes del temps.

XULIO RICARDO TRIGO, *Far de llum grisa*. (1997).

El protagonista del poema no aspira a una platja de veritat, no vol exposar-se a la molèstia de la sorra o al vent omplint-li de salnitre les orelles; en té prou amb la sensació de platja. Prefereix un succedani inofensiu a una realitat feridora, actitud molt pròpia dels darrers anys del segle XX. És clar que, si ens fixem en els últims versos, també podríem fer-ne una altra lectura: el poeta es refugia en el record, amb el filtre de la memòria és possible reviure la platja estalviant-se'n els inconvenients. En aquest cas, ens diu, també haurà de renunciar a allò de gratificant, els blaus amics. Probablement trobareu que la meua explicació no ha resultat prou clara; ara bé, fóra coherent esperar claredat d'un *Far de llum grisa*?

EM BEC glopets d'hores suroses  
sobre basses d'oli pudent,  
fotocòpies de minuts,  
batecs.  
T'has després de la gàbia,  
lent animal de trenes.  
Ara flaires un altre alè més tènue,  
has remenat la badiella,  
buscares les tisoires,  
t'embudellares la cinta  
de sang lluenta,  
falsa euga  
parida entre crits d'atzabeja,  
de mirades boscana,  
premen els esquiroles  
nervioses anous  
damunt les branques encimbellades,  
orfes a la nit dels arbres.

Jo no estime altra cosa  
que la teva besada  
a l'alteró de l'herba.

MARIA FULLANA, *Blues*. (1989).

*Blues*, el llibre de Fullana, destil·la dolor, follia, desesperació, revol-  
ta contra un present brut, pudent, agressiu, terrible; contra una vida  
monòtona, sense sentit. Que ha perdut el sentit. Acarar-se amb aquest  
poema fa una mica de respecte,

T'has després de la gàbia,  
lent animal de trenes.

Qui és aquest animal amb trenes que ha remenat i ha tallat el cordó  
umbilical embudellant-se la cinta de sang lluenta per poder desprendre's  
de la gàbia i flairar un altre alè més tènue? Podríem pensar, senzillament,  
que ens parla d'un part, si no fos per les trenes. Qui és aquesta

falsa euga  
parida entre crits d'atzabeja,

a qui s'adreça el poema, qui és aquesta falsa euga *de mirades boscana*? Ens  
està parlant d'una filla o d'una amant perduda? O és ella mateixa qui ha  
fugit d'aquest present on els minuts són fotocòpies dels minuts anteriors?  
Quin sentit tenen aquests esquiroles que, gairebé al final del poema, or-  
fes, premen anous nervioses dalt de les branques? Qui és que s'ho mira  
distant i prement els seus trumfos? Acabem preguntant-nos, més que res  
per l'aire desficiat del poema, per l'aura de desesperació que el travessa,  
si el cavall (euga) del poema no es referirà a una altra mena de cosa.

La intenció de Fullana... Qui ho sap? El que compta és la potència  
expressiva encapsulada en aquest poema, l'enorme tensió que s'hi re-  
flecteix i que ens arriba, tot i no saber ben bé de què se'ns està parlant.  
Que el poema, furgant dins el cap del lector, l'empenyi a les reflexions  
neguitoses referides —o d'altres. “L'obra d'art és sempre infidel al seu  
creador. L'obra d'art diu més del que l'artista s'havia proposat. L'art és

un més enllà; l'art diu alguna cosa més i, gairebé sempre, alguna cosa diferent del que l'artista va voler dir.”<sup>8</sup>

Segons Lacan, l'infant es troba cara a cara amb la seva imatge reflectida en el mirall entre els sis mesos i els vuit. En una primera fase confon la imatge amb la realitat, en una segona fase s'adona que es tracta d'una imatge, en una tercera comprèn que la imatge és la seva. Hi ha un paral·lelisme amb el procés de maduresa lectora: en un primer estadi el lector confon el fet literari amb la realitat i s'enfada quan en nota les clivelles, en una segona fase el lector assumeix el món literari com una imatge “separada” del món real i és només en una tercera fase que és capaç de reconèixer-se en allò que llegeix.

La frontera entre allò que és poesia i allò que no ho és no sempre resulta clara, i és en aquest territori on floreix l'experimentació (i també, per què no dir-ho, la *tonteria*). Per a Víctor Sunyol “portar el llenguatge als límits esdevé fonamental; el límit és l'únic àmbit de creació del text, l'àmbit on la persona actua amb llibertat i on la llengua no pot imposar-se com a veritat. La llengua, així de nou creadora d'idees i objectes, permet d'aquesta manera que qui l'usa participi activament en el procés creatiu a la recerca d'un text que vagi més enllà d'allò que pot ser dit, que s'acosti a allò que val la pena de dir, que acompleixi al màxim el desig de dir; que s'acosti, doncs, a un cert silenci”.<sup>9</sup> Aquest és un dels trencacolls de la poesia i de la literatura actual, caminar per la vora, pel límit, reflexionar sobre la capacitat de comunicació del llenguatge i, en darrer terme, de la persona.

### El puig

En un extrem de la llengua, en un extrem inclement de la llengua, isard i feréstec, fer-hi un concert. Pujar-hi els instruments i les cadires, però un cop allà, no interpretar-hi res... Que els instruments també escoltin, allà dalt, el volum extrem de la llengua.

PEREJAUME, *La pintura i la boca*. (1993).

<sup>8</sup> Octavio Paz: *Sombras de obras. Arte y literatura*. Barcelona: Seix Barral, 1996.

<sup>9</sup> Víctor Sunyol: pròleg a *Moment*. Lleida: Pagès editors, 1995.

Perejaume ens planteja una acció imaginària, absurda, impossible, però alhora molt gràfica. Es tracta d'un poema escrit en una prosa asèptica, gairebé com un llibret d'instruccions. El poema ens arriba per la via de les idees, d'allò que se'ns hi explicita. És un territori intermedi entre l'*acudit*, la *metafísica*, el *ritual* i la *bogeria*. M'estalvio parlar d'*acudits* o de *bogeria*, però vull fer notar que el poema admet un plantejament *metafísic*, o si més no topològic: la llengua —el català— considerada com un territori material, geogràfic. En aquest territori hauríem de buscar un extrem molt feréstec, allunyat, estrany, salvatge. Un extrem on es pugui arribar a percebre aquest volum extrem de la llengua. El poeta ens proposa forçar la llengua fins aquest extrem —paral·lelament a com ell força la pintura i n'examina els extrems, els límits— de manera que ja no calgui ni fer sonar els instruments. Sinó al contrari, que els instruments escoltin la llengua. El poema incorpora també uns aspectes de *ritual*, en el sentit que transposa allò que suposen els moments previs a un concert, diguem-ne la litúrgia, i la reproduceix teatralment, en un escenari irreal, imaginari.

Palau i Fabre, Brossa, Hac Mor o Gimferrer no defugen el territori fronterer entre la poesia i la follia, que està estretament relacionat amb la pintura. Però també en Vinyoli i Ferrater, tot i no estar vinculats a la pintura,<sup>10</sup> trobem poesia que es capbussa en el territori de la desraó. És possible escriure un llibre de poemes darrere d'un altre sense creure que es té una missió històrica a complir? Sense que el poeta cregui que està destinat a salvar, destrossar, renovar, etcètera, la literatura catalana? No voldria incomodar ningú, però sembla que això prové d'un "conflicte paternofiliar d'origen anal". Queneau dedicà gairebé cinc anys de la seva vida a estudiar els bojos literaris del segle XIX francès més o menys pels mateixos motius que els surrealistes se sentien atrets pels somnis: "La llibertat absoluta de la imaginació que s'ha alliberat del control de la raó." A. Callamel, estudiós també d'aquesta qüestió, l'any 1843 opinava: "No tinc cap dubte que la història completa de la bogeria dels quadradors del cercle seria també la història més singular i més curiosa

<sup>10</sup> Tot i l'interès primerenc de Ferrater per la pintura, després se'n desentengué.

dels disbarats de la ment humana. Podem trobar-hi científics i ignorants, intel·ligents i idiotes, homes sensats i maníacs, dedicats amb el mateix afany a la solució del problema de la quadratura del cercle; com que la majoria d'ells ignorava completament el veritable estat de la qüestió, no han produït altra cosa que solucions dignes de provocar el riure, i més aviat la llàstima.”<sup>11</sup> Algunes d'aquestes afirmacions serien perfectament extrapolables al món de la literatura i, per què no, al de la política. Però aturem-ho aquí i interessem-nos per poemes que s'acosten al joc i als acudits: el següent és un problema d'aritmètica culinària.

“Volia comprar”

Volia comprar set peres, tres prunes i nou albercocs. Cada una de les peres pesava tres unces i mitja, cada albercoc pesava sis prunes i cada quatre prunes dues peres. Res: d'aquesta manera m'hauria costat més el farciment que el gall.

JOAN BROSSA, *Em va fer Joan Brossa*. (1951).

El poema de Brossa acaba amb una frase feta completament integrada en el text; en una primera lectura funciona com un acudit, com un estirabot. El poema, però, ens empeny a una segona lectura per acabar d'entendre on és el truc, ens porta a interessar-nos per la forma. Entre l'enunciat anodí i el darrer vers, es produeix una associació d'idees. S'encén la guspira que ens fa saltar d'un pla a un altre. Per a mi no hi ha altra cosa que provatura formal, ganes de jugar, un acudit si ho voleu surrealista —o neosurrealista— i la necessitat d'abaixar la poesia, de les altures celestials i les reflexions esteticomístiques on alguns poetes l'havien col·locat, al territori de les preocupacions i els interessos de la gent del carrer. Per dir-ho amb paraules de Gimferrer: “la comesa fonamental de la poesia brossiana ha estat, en darrer terme, la superació del cercle viciós que feia de l'avantguardisme i el realisme dues tendències irreconciliables...”

<sup>11</sup> Raymond Queneau: *En los confines de las tinieblas. Los locos literarios*. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2004.

Margalida Pons va escriure aquest poema amb menys de vint anys. La protagonista d'aquests versos deixa l'amant dormint a casa i fuig. La descripció de l'escena de l'estació i la fugida amb tren incorpora referències cinematogràfiques i musicals.

“El silenciós”

Sis bronzes grisos d'alba. Tu dormies,  
Un ressò humit de campana tal volta et despertava  
mentre jo, a l'estació, mirant entrar la gent,  
provava d'empassar-me  
a cops d'indiferència  
aquella amargor freda de comiat no dit.  
El cel es desvetllava a poc a poc  
i el varen corcar ocells. Només després,  
quan el tren ja arribava al segon pont  
i amb ritme acompassat feia créixer horitzons al teu voltant,  
em vaig veure les mans plenes de nit  
i em vaig imaginar com una onada  
submisament tornant a tu.

MARGALIDA PONS, *Sis bronzes grisos d'alba*. (1986).

Voldria remarcar l'eficàcia expressiva del poema. “Quan el tren ja arribava al segon pont” dóna una idea clara de distància, si es vol simbòlica: no fou de manera immediata, però tampoc no gaire més tard. Després del primer pont i just abans d'arribar al segon. No sabem de quins ponts ens parla i de si efectivament eren a prop o lluny, però ens comunica una sensació concreta d'espai, i més que res de temps. El pont, a més de tenir una connotació claríssima d'element compartimentador de l'espai, de referència dins la geografia d'un determinat territori, té també una càrrega que ens pot arribar a nivell simbòlic. Un pont uneix dos territoris fracturats per algun accident, riu o cingle, i possiblement ella, allunyant-se, el que fa és trencar el pont, el lligam que l'unia a l'amant. Ens apareix també la imatge de “veure's les mans plenes de nit”, que pertany al nostre imaginari col·lectiu, com també la de



l'onada: "em vaig imaginar com una onada/submisament tornant a tu", totes dues lligades a la cançó catalana.

He revisat deu poemes publicats entre 1951 i 2003, tres d'ells rememoren sensacions o sentiments, Estellés amb el seu pimentó torrat, Costas amb una exposició d'art contemporani i Pons amb l'escenografia d'un trencament amorós. Tres més que giren explícitament a l'entorn del sentit de la poesia, els de Gimferrer, Viladot i Hac Mor. Dos poemes situats molt a prop del límit, gairebé amb mig cos sobre el buit, els de Brossa i Perejaume. I finalment el de Fullana i el de Trigo tot reflexionant sobre el sentit de la vida (i del poema) des de la poesia. Sóc conscient que no he resolt l'enigma que relaciona la fisiologia amb els territoris de la poesia catalana recent. M'acontentaria amb haver parat taula.



4.  
A L'ENTORN DE LA CRÍTICA LITERÀRIA.  
PRESENTACIÓ

LLUÏSA JULIÀ

*A la memòria d'Arthur Terry*

**E**l mosaic d'escoles i mètodes crítics ha experimentat canvis importants en els darrers trenta o trenta-cinc anys, des que la crítica sociològica i d'influència marxista obria unes noves perspectives d'anàlisi. Els estudis literaris han evolucionat amb la introducció de les distintes formulacions postestructuralistes i dels formalistes russos a l'aparició del *New Criticism* nord-americà i, poc després, a l'efervescència anglòfila dels estudis culturals amb una gran incidència dels estudis feministes que s'han estès arreu, tot i algunes reticències declarades.

Em va semblar del tot pertinent que en parléssim des de l'angle personal dels seus protagonistes i des de la convicció que aquesta primera trobada sols podia reunir algunes de les opcions i perspectives que caldrà anar ampliant en sessions posteriors.

La intenció, doncs, de la jornada primera que va tenir lloc el mes d'abril al Centre Cultural Caixa Catalunya, situat a La Pedrera de Barcelona, va ser proposar una reflexió personal sobre la pràctica crítica a alguns dels seus agents; que ens parlessin de la seva formació, dels mestres i escoles que els havien influït, des de l'opció personal fins als meandres lògics que la pràctica continuada d'una disciplina intel·lectual com la crítica requereix, també que situessin les obres pròpies —articles, llibres, antologies o traduccions— que creien que ajudaven a configurar el panorama crític en llengua catalana, així com les perspectives, els

dubtes i els temors actuals. Es tracta d'un discurs pràcticament inèdit i que en canvi és bàsic des de molts punts de vista, tant si volem ser una literatura moderna, com per llegir millor els propis autors i autores, però potser també perquè posa l'èmfasi en la literatura com un fet cultural que ens defineix i mostra com a individus.

Val a dir que la proposta va rebre molt bona acollida. El resultat són els textos que ara reproduïm i que aporten informació de molts tipus, informació personal i col·lectiva, relació de grups i influències, moments i fets i anàlisis que assenyalen algunes de les pautes de reflexió per construir la història de la crítica catalana moderna.

5.  
L'EVOLUCIÓ DE LA CRÍTICA LITERÀRIA  
A CATALUNYA.  
OBERTURA

ÀLEX BROCH

**B**envolguts, benvolgudes:

Si l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana ens convoca avui aquí i al llarg de tres dies per parlar de Crítica Literària Catalana, si la taula rodona que ha de seguir aquesta intervenció d'obertura se centra sobre escoles i mètodes crítics, bo serà que, per ser metòdics i no crear falses expectatives, intentem acotar el sentit de les nostres intervenció i obertura que es presenten sota un encapçalament brillant i programàtic com és el de "L'evolució de la crítica literària a Catalunya" perquè, justament, la meva intervenció no se centrarà sobre la descripció d'uns paràmetres que ajudin a construir el que l'enunciat promet sinó sobre la constatació, fins avui, de la inexistència d'aquests paràmetres i, en conseqüència, sobre la dificultat de construir un discurs coherent i clar del que és i ha estat la crítica literària catalana des que existeix una literatura catalana moderna. Justament la meva intervenció és per remarcar aquesta absència, aquest buit teòric i, davant la realitat i la constatació, preguntar-nos què hem de fer, què hauríem de fer o què es pot fer.

L'organització d'aquest encontre l'ha dissenyat atenent tres instàncies o tres aspectes d'un mateix debat. Demà assistirem a una taula rodona que se centrarà sobre la crítica als mitjans de comunicació. És el lloc de debat de la contemporaneïtat, de la literatura de present. És l'espai, bàsicament, de la crítica militant, de la crítica que pren el pols del dia a

dia literari. Una crítica que sense cap altre referent que el saber del crític comporta, sovint, l'estimulant risc de ser qui primer parla i també, no poques vegades i segons la personalitat del crític, qui obre, estableix i inicia els camins d'interpretació i valoració d'una obra. La importància de la crítica militant està a saber, també, que la seva funció no s'exhaureix en aquest present perquè, perduda la "bel·ligerància" del moment, si el treball del crític ho justifica, es converteix en un imprescindible document per a la història. El seu treball es pot convertir, doncs, en un referent obligat i necessari. La seva funció pot transcendir allò que la singularitza i la defineix: la immediatesa del present. Demà passat, dimecres dia 20, el tema motiu de la trobada girarà entorn de dos eixos que relacionen i lliguen la crítica amb la traducció per auscultar, segurament, el grau de fortalesa o feblesa d'aquesta relació o lligam. En el si de l'Associació i per la professió efectiva de molts dels seus membres, tot el que fa referència i es deriva de la funció i la problemàtica del traductor i la traducció, sempre ha trobat el consens necessari per ser motiu de reflexió, trobades i debats. I és bo que sigui així. En l'àmbit de la llengua el traductor és l'altre autor.

Si això passa demà i demà passat, a nosaltres, avui, ens toca entomar la reflexió sobre un pinyol complex i que apunta cap a una de les màximes centralitats del tema com és tot allò que fa referència a la teoria literària, a les metodologies crítiques i al seu grau d'aplicació a la literatura catalana contemporània. Com deia, un pinyol complex que ens situa en les coordenades d'un debat inèdit o quasi inèdit entre tots nosaltres o, almenys, entre tots aquells que hem fet de la crítica literària el nostre o un dels nostres camps de reflexió i treball. I en aquest punt, i davant la sempre persistent i continuada pregunta de si existeix o no una crítica catalana, una crítica, vull dir, que pugui ser homologada i homologable a la crítica literària d'altres llengües i cultures, el primer que cal dir i fer i el primer que jo vull fer i dir és plantejar la necessitat d'un canvi de focus, de la direcció del focus perquè sovint, fins ara, el que s'ha fet per intentar donar resposta a la pregunta, és focalitzar el debat entorn dels mitjans i de la crítica militant. És allà on, des de quasi sempre, s'ha anat a buscar i trobar la resposta. Penso i crec que si

el focus continua en la mateixa direcció, el focus està mal dirigit i la formulació de la pregunta no adequada al camp que li correspon. Els mitjans, amb les dificultats que tots sabem, hi són. I els crítics, amb les característiques que tots coneixem, també hi són. De fet, l'única crítica que pot parlar d'una certa tradició és la crítica militant, la importància de la qual acabo d'esmentar en uns paràgrafs anteriors i de la qual no tinc ni puc tenir cap mena de dubte. La crítica militant és crítica però no exhaureix tot l'espai de la crítica. El que plantejo, doncs, és el canvi de la direcció del focus perquè la resposta a la pregunta de si existeix o no una crítica catalana no seria completa ni correcta si menystenim o oblidem l'eix principal i l'espai central on s'ha de situar la pregunta i la possible resposta.

Si tota operació crítica comporta una seqüència triple que passa per la percepció, l'anàlisi i la valoració de l'obra haurem de convenir, almenys, que la segona, la de l'anàlisi, al llarg del segle XX ha obert una multiplicitat d'enfocaments i mètodes crítics que ha convertit i ha desenvolupat dins la crítica uns llenguatges interpretatius específics que li atorga la condició —si és que encara creiem amb els gèneres— de gènere literari. Un gènere concret amb la seva especificitat i la seva problemàtica. La pregunta que ens hem de formular —i crec que és aquí, en aquest eix, on s'ha de formular— és si la crítica literària catalana ha incorporat, en el seu debat i en la seva formulació, tant en l'espai acadèmic o fora d'ell, les diverses metodologies que han estat presents en d'altres cultures, com a mínim, al llarg de tot el segle XX. Crec que ja és hora que dirigim el focus cap a l'intent d'il·luminar la resposta sobre la situació de la crítica catalana des d'aquest nou escenari. La voluntat de fer-ho no treu la dificultat de fer-ho. La crítica, per raó de ser, ha dirigit, bàsicament, el seu treball cap a l'anàlisi de l'obra de creació literària. I en un grau molt menor —passa a totes les literatures— cap a l'anàlisi i l'estudi d'allò que li dona singularitat i especificitat com a gènere. Mirant cap a fora ens hem oblidat, o no hem tingut la seguretat ni la saviesa de mirar cap a dins, de fer la reflexió acurada de tot el que ens determina com a crítics, del que configura la nostra obra dins d'un context internacional que ha avançat molt més que no pas nosaltres en

aquest camp. Un camp que troba el seu adob i les seves eines d'anàlisi en la teoria literària i les diverses metodologies crítiques que s'han anat desenvolupant com a resposta i evolució d'allò que ha de configurar un veritable pensament literari.

No cal insistir en el fet que una cultura —i una literatura— que no hagi avançat ni desenvolupat aquest debat és una cultura menor, “handicapada” en un dels seus nivells principals. No hi ha una literatura completa si al costat de l'obra de creació no desenvolupa una teoria ni incorpora uns sabers crítics que sí existeixen a les literatures majors. És just en aquest punt, i tal com hem dit, on s'ha de formular la pregunta sobre l'existència o no d'una crítica catalana, i és en l'anàlisi d'aquest punt on hem de trobar la resposta. I això només serà possible si la limitada bibliografia crítica publicada s'estudia no solament en funció de l'obra de creació que analitza sinó, a més i també, com un llenguatge propi i específic amb les seves lleis, la seva metodologia, la seva evolució i els seus condicionants. Si voleu, la crítica necessita una operació de metacrítica. Per tant, hem de reivindicar i reclamar, hem de potenciar i estimular el nostre propi autoestudi. El coneixement i el saber del treball del crític com a treball específic. Solament així sabrem on som, què hem fet i si els resultats justifiquen que puguem parlar d'una crítica literària catalana interrelacionada en l'evolució de la crítica literària internacional. No cal dir que el repte és gran i els resultats incerts. I per respondre al repte el primer pas és establir la bibliografia, les obres i els noms que ens haurien d'ajudar a construir aquest discurs sobre la crítica catalana. I, justament, que aquest primer pas està pendent —tot i les aportacions bibliogràfiques ja fetes— ens ho corrobora el fet que un enunciat com el que avui encapçala aquestencontre i aquesta sessió, “L'evolució de la crítica literària a Catalunya” és, avui per avui, un impossible. Un impossible com a discurs continu. No com a discurs fragmentat perquè, dins de la fragmentació, sí que trobaríem capítols d'un discurs total. Afortunadament els trobaríem i els trobem.<sup>1</sup> Però el repte

<sup>1</sup> Només per posar un exemple, en aquests darrers anys ha sorgit una creixent bibliografia crítica que estudia i analitza l'obra dels crítics de la postguerra. Així *Lectures al quadrat* (1995), a cura de Núria Perpinyà, que amb estudis d'H. Alonso, M. H. Rufat,



de cara al futur i d'aquí endavant és saber si serem capaços de construir la totalitat del discurs i quan trigarem a fer-ho.

Si en la solució a qualsevol problema allò que és primer i prioritari és establir un diagnòstic al més fiable possible el que caldria fer, a partir d'ara, és mirar, doncs, d'establir i trobar les possibles solucions que, en el nostre cas, passa per visualitzar o ajudar a construir la visualització d'aquesta continuïtat. I tal com hem fet en la construcció de la nostra història literària —tot i que encara incompleta—, probablement estem en una primera etapa “positivista” d'acumulació de materials i de la seva oportuna descripció; actitud que no exclou, lògicament, la seva pertinent interpretació. La feina és molt laboriosa i no és fàcil però el que us puc dir, ara i aquí, és que aquesta feina ja està feta encara que no acabada. El Departament de Filologia Catalana de la Universitat de Barcelona, sota la direcció de Joaquim Molas, ha construït un *Repertori Bibliogràfic d'historiadors i crítics catalans* que abasta des del segle XVIII fins als histo-

---

T. Serés i J. Suïls, analitza l'obra de J. Molas, J. M. Castellet, J. Triadú i J. Fuster. També *Creació i crítica en la literatura catalana* (1993), a cura d'Enric Bou i Ramon Pla que, amb aportacions de diversos autors, analitza l'obra de J. Triadú, J. M. Castellet i J. Molas. Sobre Triadú, Agustí Pons ha escrit una biografia humana i literària *Joan Triadú, l'impuls obstinat* (1994), mentre que J. M. Castellet i J. Molas han rebut el reconeixement en homenatges diversos que s'han traduït en llibres i aportacions importants. Del primer, *Homenatge Castellet* (1996), de diversos autors, i *De sombras y de sueños. Homenaje a J. M. Castellet* (2001), de diversos autors i a cura d'Eduardo A. Salas Romo. Del segon, *A Joaquim Molas* (1996), de diversos autors, i *Professor Joaquim Molas. Memòria, Escripura, Història* vs. I i II (2003), miscel·lània amb nombroses aportacions. També l'obra de Castellet ha merescut una primera tesi doctoral presentada a la Universitat de Granada per Eduardo A. Salas Romo i que s'ha convertit en llibre, *El pensamiento literario de J. M. Castellet* (2003). Sobre Gabriel Ferrater, Laureà Bonet va publicar, l'any 1983, *Gabriel Ferrater entre el arte y la literatura*, mentre és ben recent la publicació de *La crítica de Gabriel Ferrater* (2004) de Jordi Julià. Sobre el mateix Ferrater, anteriorment, Núria Perpinyà havia publicat *Gabriel Ferrater: Recepció i Contradicció* (1997) i també s'han publicat les actes d'un congrés dedicat a ell, *Gabriel Ferrater, "in memoriam"* (2000), a cura de Dolors Ollé i Jaume Subirana. Mentre que sobre Joan Ferraté, Víctor Obiols, l'any 1997, va publicar *Catàleg general, 1952-1981: elements intertextuals en l'obra poètica de Joan Ferraté* i Núria Perpinyà li dedicava un article a *Els Marges*, número 47, “Les lectures de Joan Ferraté”. I només esmentar, sense especificar-ho, la creixent bibliografia crítica sobre la persona i l'obra de Joan Fuster que, després de la seva mort, ha crescut de manera notable. Recordem, pel seu caràcter d'aproximació humana i per ser un dels primers, l'*Àlbum Fuster* (1994), a cura d'Antoni Furió. Però avui, els estudis sobre Joan Fuster, ja són nombrosos.

riadors i crítics nascuts abans de la guerra civil espanyola. És a dir, des de la Il·lustració fins ben entrat el segle XX. Inventaria una seixantena de noms i recull la bibliografia pròpia de tots ells, així com el millor i principal que s'ha escrit sobre ells i sobre la seva obra. Tota la bibliografia que, sobre aquests crítics, s'ha publicat fins l'any 2000. És, segur, la base de dades que es necessita per començar a construir la història i l'evolució de la Crítica Literària i els Estudis Literaris Catalans. Com tot treball de base històrica, s'atura allà on la perspectiva històrica diu i aconsella aturar. Ens queda, doncs, segur a nosaltres, establir aquesta continuïtat però ara, almenys, sabem que no partim del no res. I començar a treballar sobre aquesta continuïtat és, clarament, la voluntat i el sentit d'aquesta *Obertura* i de la taula rodona que seguirà tot seguit que, amb els matisos que cadascú porti, pretén, a partir del ja fet, ajudar a construir unes bases de reflexió sobre el pensament crític i les metodologies crítiques que, amb un sentit temporal ampli, participen del debat crític contemporani. L'organització de l'encontre ho entén com un primer pas i com una primera temptativa que, recollint models anteriors, en el futur podria tenir continuïtat. Si als autors de creació, quan participen en una conferència sobre la seva obra, sovint se'ls demana alguna de les raons del seu treball literari, res no impedeix sotmetre els crítics al mateix procés. Si la crítica catalana, atesa la feblesa de la institució literària catalana, encara no ha estat capaç d'explicar les raons i les formes de la seva evolució, bé podríem pensar, des del silenci en què sovint treballa la crítica i des de la realitat del buit existent, a plantejar la conveniència de demanar als teòrics, historiadors i crítics contemporanis les raons, els motius i els interessos que orienten la seva funció intel·lectual. Bo serà, també, que la crítica comenci a parlar de la crítica.

I això sense oblidar que el discurs crític també és un discurs de la crisi. Un discurs instal·lat entre totes les apories i contradiccions del pensament estètic i literari contemporani. No és ara el moment, en aquesta intervenció de reflexió i estímulo i des d'aquesta posició d'*Obertura* a l'encontre, d'entrar en les raons d'aquesta crisi. Però si pensem en l'evolució de la teoria crítica occidental en aquests darrers trenta anys hem de dir que ens vam educar i créixer —més enllà dels mètodes formals

com l'estilística, el formalisme rus, o l'estructuralisme, que, en el seu moment, també vam fer nostres—, en paradigmes crítics que certificaven certes interpretatives de l'obra literària i la científicitat del mètode i, també, en la defensa que era possible la persecució d'una veritat objectiva o d'una totalitat significant que clausurava tota interpretació. Des d'aquelles certes i seguretats el pensament crític ha passat a d'altres paradigmes situats en el dubte, la incertesa i la fissura, conseqüència de totes les teories postestructuralistes, fins arribar al deconstructivisme, on es qüestiona la mateixa existència d'un únic centre eix o estructura que faci possible tota interpretació la qual cosa ens planta, com sempre ha fet la filosofia, davant les possibilitats i els límits de la raó interpretativa i del saber possible. Però com que això ja ve de lluny no ens ha de sorprendre. Per tant, no solament no hi renunciem sinó que ja ens hem acostumat a moure'ns entre límits —sempre hem estat heterodoxos de qualsevol dels “ismes” que hem assumit: l'estructuralisme, el marxisme, o el nacionalisme— i afirmem, per a ús personal, les nostres veritats que passen per la formulació d'uns principis que es fonamenten en base i en l'afirmació dels axiomes següents: 1. Que el centre existeix encara que no és el centre de tot; 2. Que les regularitats existeixen encara que no tot són regularitats; i 3. Que hi ha un sentit interpretatiu encara que aquest sentit no explica tot el sentit. En definitiva, i només per posar un exemple, si alguns mètodes crítics han qüestionat la certesa d'un concepte com el de “totalitat”, nosaltres ampliem el marc i l'abast del concepte i tenim en compte totes les contradiccions internes que qualsevol principi comporta sempre que està en joc una operació epistemològica o de coneixement. Això ens permet no haver renunciat i creure, encara, en la funció i les possibilitats de la crítica literària. Estem en contra de qualsevol relativisme crític i en la defensa d'explorar totes les possibilitats metodològiques perquè tenim la certesa que tota operació crítica il·lumina, interpreta, alguns dels aspectes formals i immanents d'una obra literària. D'altra banda, també és bo i oportú assenyalar que el desplaçament i el qüestionament d'un centre únic deriva en una satelització de centres, en altres centres possibles i en la construcció de noves mirades. Això ha permès i ha generat l'estudi i el mi-

llor coneixement d'aquests altres centres fins ara considerats secundaris, fet que ha facilitat el camí a les teories i crítica feminista, a les teories i crítiques postcoloniales, a les teories i crítiques gais i lesbianes o al desenvolupament d'un nou historicisme i d'una nova esquerra crítica. Tot això, és clar, per a desesperació i neguit del senyor Bloom que ha vist i ens ha explicat, en el seu *Cànon occidental* i amb màxima preocupació, com l'eix central perilla i es mou.

I vull acabar, des de la intencionalitat que ha mogut aquesta intervenció, intentant ser del tot pràctic i posant sobre la taula dues qüestions i dues preguntes. La primera fa referència al *Repertori Bibliogràfic d'historiadors i crítics catalans* que he anunciat. He dit que està fet però no acabat. Malauradament, la migradesa dels recursos de les nostres universitats i la inflexible distribució de les partides pressupostàries fa que hi hagi diners per a la publicació del llibre però no per pagar el becari que ha d'introduir les darreres dades descobertes i les correccions necessàries al material existent. ¿Podrà l'Associació d'Escriptors o, a través de l'Associació, la Institució de les Lletres Catalanes ajudar a cobrir aquesta despesa per fer viable el projecte que hem explicat i que és el primer pas per poder donar fluida resposta a l'enunciat que encapçala avui la meva intervenció? I la segona, i com a segon pas i conseqüència lògica del primer, podrà l'Associació d'Escriptors o, a través de l'Associació, la Institució de les Lletres Catalanes assumir la possibilitat que un encontre com aquest, amb l'únic objectiu de sentir els crítics o els estudiosos reflexionar conjuntament i en veu alta sobre el seu treball per tal d'actualitzar els referents crítics contemporanis, pugui tenir continuïtat en el futur, cada dos anys per exemple? Si la primera pregunta té una resposta positiva ben aviat podríem celebrar la publicació del primer *Repertori Bibliogràfic d'historiadors i crítics catalans*. Si la segona també tingués resposta positiva, ens hauríem d'emplaçar tots en un futur no gaire llunyà per continuar la reflexió pública dels temes que avui ens han convocat aquí.

Moltes gràcies

*La Pedrera, 18/IV/05.*

6.  
POESIA CATALANA DEL SEGLE XX (1963).  
UN REFERENT PROGRAMÀTIC  
DE LA CRÍTICA CATALANA MODERNA

JOSEP MARIA CASTELLET

**H**e de parlar en aquesta taula sense tenir cap vinculació universitària amb la literatura perquè vaig fer la carrera de dret, i encara que vaig iniciar estudis de lletres, el sinistre bacil de Koch —la tuberculosi— em va impedir d'acabar-los, tot i que vaig acabar la de dret. No tinc doncs una formació universitària de lletres i, per tant, la meva vocació va ser una vocació literària de lector i, en un moment determinat, no sé per què —això no se sap mai—, de crític literari, que vaig començar a les revistes del Sindicat Espanyol Universitari, concretament a *Estilo*, i vaig continuar més o menys en una revista posteriorment mitificada, per raó de la gent que hi col·laborava, que va ser *Laye*. Aquests van ser els meus inicis en la crítica literària, sense cap suport teòric. En aquells moments jo devia fer una crítica de “gust”, rebel contra els models o les modes de l'època, que era la més rabiosament franquista.

No es tracta de fer la meva biografia intel·lectual, però el que sí que vull dir és que fa alguns dies vaig parlar amb Joaquim Molas i li vaig dir que havia de participar en l'acte d'avui i que hi explicaria la meva visió de *Poesia catalana del segle XX*—ell sap perfectament la visió i els orígens que jo en dono— i li vaig demanar que m'autoritzés d'utilitzar un text seu que fa referència a la visió que té del que en podríem dir els resultats finals d'aquesta obra que vam fer tots dos durant un parell d'anys, del 1961 al 1963. Porto, doncs, si més no, l'aval de Joaquim Molas qui sí que és universitari de lletres.

Dit això i per donar la meua versió sobre com vam acabar portant a terme Joaquim Molas i jo mateix aquest volum. Voldria dir que uns anys abans vaig tenir la sort de compartir col·laboracions en aquella estranya revista mig oficial i mig contestatària que era *Laye*; mig oficial perquè en realitat depenia de la Delegación de Educación Nacional la qual, a la vegada, depenia de dos ministeris, un era el del Movimiento i l'altre el d'Educació, però que durant un temps no va haver de passar la censura i ens hi vam acollir un grup d'escriptors i alguns pensadors com Manuel Sacristán o Esteban Pinilla de las Heras i el nucli que després ha passat a anomenar-se l'Escola de Barcelona, denominació amb la qual no estic d'acord, però ja ho he discutit moltes vegades amb la Carme Riera i ja ens posem a riure quan parlem d'aquest tema. Els escriptors eren els poetes Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, Gabriel Ferrater, Alfons Costafreda, José Agustín Goytisolo, Jaume Ferran... Hi havia també Joan Ferraté, que feia articles de teoria literària, i jo em vaig trobar en una situació que era una mica la d'aquells anys —estic parlant exactament de començament dels anys cinquanta— en la qual no havíem tingut mestres universitaris, ni tampoc no havíem tingut mestres en l'ensenyament mitjà, vull dir gent d'una certa rellevància i una certa importància, i vam haver de ser una mica mestres de nosaltres mateixos. Si més no, jo reconec i ho he reconegut sempre en públic el mestratge en la literatura en primer lloc dels germans Ferrater, que m'introduïren en la literatura catalana, però també de Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, etc.

Convisc amb aquests poetes, que no són poetes solament sinó que també són teòrics de la literatura, i tots plegats arribem a coincidir en unes idees que no són gaire clares, potser bastant confuses, i que tenien en compte evidentment una part del pensament marxista, però en les quals tenien prou importància les aportacions individuals que fèiem cadascú de nosaltres i els intercanvis que fèiem els uns i els altres. Jo penso que la personalitat que ens va influir més en aquells moments va ser la de Jean-Paul Sartre en el moment de la publicació del volum dos de *Situations, Qu'est-ce que la littérature?* Aquesta influència va anar acompanyada de les lectures que ens anaven arribant; per exemple, recordo molt bé que Jaime Gil de Biedma, en tornar d'un viatge d'Anglaterra, em va

portar un llibre d'Edmund Wilson i no sé qui em va portar un llibre de Lionel Trilling. Generalment de llibres estrangers de crítica literària en aquells moments se'n trobaven molt pocs. A través d'aquestes lectures anem establint una sèrie de discussions de les quals sorgeix una concepció sociològica de la literatura que serà acusada de marxisme, més per raons polítiques que no pas per la realitat estricta. De fet, érem una mena de marxistes que havíem llegit molt poc marxisme o en sabíem molt poc. Dic això per demostrar la feblesa teòrica amb la qual ens movíem. Això va produir que, com que eren una colla de poetes que es volien donar a conèixer —em refereixo als de parla castellana—, vam estar elaborant amb ells mateixos una antologia, que és la que es va anomenar *Veinte años de poesía española*, de la qual jo em vaig encarregar de fer el pròleg. Em sembla que jo devia ser el més dogmàtic de tots, perquè vaig arribar a construir una antologia de flaire marxista, sociologista, tot i que crec que només era vagament estructurada. Tanmateix, es va publicar el llibre i va tenir molt de ressò, òbviament en els ambients literaris i reduïts de la poesia. També va ser una antologia molt criticada, amb molts articles en contra. Entre aquests articles contraris hi havia el de la gent que, dins el món de la literatura, no estaven d'acord amb els plantejaments, o aquells que no estaven d'acord amb la tria —en això de la tria és habitual, per tant no compta gaire—, però hi havia una part evidentment de crítica política per part dels òrgans del *movimiento*. El fet és que el ressò d'aquesta antologia va arribar a oïda de Max Cahner, qui acabava de fundar —o estava fundant en aquells moments— Edicions 62, i un dia em va cridar i em va dir que li agradaria que li fes una antologia de la poesia catalana com la que havia fet de la castellana. Això per mi va resultar molt complicat, en primer lloc perquè encara que jo coneixia relativament bé la poesia catalana del segle XX, no sabia gairebé res més del *background* de la poesia catalana anterior, i em sembla que sense conèixer les bases del que és la història de la literatura era difícil muntar un panorama crític sobre la poesia catalana. Cal dir que, tot i que jo no era un especialista en poesia espanyola, era la que havia estudiat i la que m'havien ensenyat al batxillerat i, en canvi, en català mai ningú no em va ensenyar absolutament res.

En aquells moments ja era bastant crític respecte al llibre que havíem construït entre tots els meus amics de *Laye*. Malgrat l'èxit i les reedicions que va tenir, el cas és que em van afectar ben poc. Pel que fa a la proposta de Max Cahner, m'ho vaig estar pensant i aleshores li vaig fer una contraproposta i li vaig dir que jo no era capaç de fer-ho però que, en canvi, si podia treballar amb un amic meu i seu que era Joaquim Molas i que aleshores no sabia res de la proposta, potser podríem fer un llibre que, en tot cas, seria diferent del que ell em proposava. Vaig dir a Cahner: "He fet *Veinte años de poesía española*, que va del final de la guerra del 39 al 59, vintè aniversari de la mort de Machado." (Aquesta dada del vintè aniversari de la mort de Machado potser s'ha explicat excessivament, perquè la gent es repeteix en aquest tema, però és el 22 de febrer de 1959 quan, a Cotlliure, tanquem l'acord de fer l'antologia castellana, després d'haver-ho discutit molt de temps.) Aleshores en Max em diu que no té cap inconvenient que l'antologia catalana tingui un altre plantejament i ens trobem amb en Molas i estudiem el tipus d'antologia que podem fer i quina metodologia podem utilitzar, amb unes bases bastant semblants a les que jo havia utilitzat. És a dir, jo penso que Molas tenia formació acadèmica bastant més sòlida que la meua, òbviament, i tenia unes lectures d'un fet que era important perquè consistia a tenir sempre en compte la literatura estrangera. Ho vam estar discutint i de la conversa va sorgir que podíem fer una lectura històrica des d'unes bases historicistes i materialistes, que poguessin donar una nova visió de la poesia catalana i, de retruc, de la cultura catalana.

Hi havia un bagatge del qual no s'ha parlat gaire, o no se n'ha parlat prou, a les crítiques que s'han fet a aquest llibre. No solament és una metodologia més o menys sociologista, sinó que òbviament té influències d'autors marxistes, perquè tant Molas com jo havíem llegit Gramsci, Lukács, etc., és a dir els clàssics del marxisme literari, però també autors anglesos i crítics que no eren marxistes, però sí que tenien una visió materialista de la història.

Amb aquest bagatge, que era probablement insuficient, ens vam llançar a l'aventura. L'aventura va ser apassionant, cal dir-ho. Òbviament jo no m'hi hauria atrevit sense en Molas i ell també diu que no hauria gosat



fer l'assaig sense mi, potser perquè jo era més audaç o potser perquè havia estat vivint a França però no a les universitats franceses, sinó primer amb una beca per a joves escriptors que donava el Ministeri d'Educació, i després per una sèrie d'estades que em van permetre conèixer un conjunt d'escriptors, poetes i gent amb la qual vaig tenir contactes i la possibilitat de discutir unes quantes idees que ens van ajudar als dos, tant a Molas com a mi, a bastir el llibre.

Crec que el pròleg d'aquest llibre és prou interessant, situats en el moment que va ser fet. Ara s'hi podrien criticar moltes coses, però ens serveix com a testimoni d'una època, d'una temptativa de visió de la societat i la cultura catalanes que havia estat molt mancada d'una dimensió diferent, per dir-ho així, ja que encara no hi havia una visió de conjunt del tipus historicista, materialista, sociologista, etc. Era doncs aquesta barreja de coneixements que fa aquest pròleg prou interessant i significatiu, i crec que en el fons va ser mal entès de bon començament però, a la llarga i com a fet històric, ha estat prou ben interpretat.

En el primer moment, per què va ser mal entès? Va ser mal interpretat perquè ho havia de ser forçosament. Primer, per la novetat de la temptativa de partir des del començament de segle i fer aquesta visió general de la poesia posada en un marc sociològic, polític, però bàsicament cultural. Crec que aquest fet de tenir en compte que la literatura és un fet cultural no ha estat tingut en compte moltes vegades per la crítica literària, no només la catalana sinó la de molts altres països. En el nostre intent, el que era important era veure que la cultura catalana tenia un sentit si agafàvem les manifestacions historicoculturals que s'havien produït al llarg del segle. Hi havia una cosa que ens facilitava molt la tasca, que era precisament el començament de segle, per tant el Noucentisme. Era el creixement, gairebé el naixement, d'una cultura catalana moderna; hi havia el Noucentisme, la tasca de Prat de la Riba, i tot el que ja coneixem perfectament i que no he d'explicar ara. Que l'antologia no fos ben rebuda per determinades persones ens va semblar genuí, normal. D'una banda, Joan Triadú havia fet una antologia uns anys abans —bé, aquesta antologia era de plantejaments completament diferents— i era normal que Triadú escrivís un article dient que no estava d'acord amb

nosaltres, com era perfectament normal que Marià Manent escrivís un article molt seriós mostrant el seu desacord amb els enfocaments que nosaltres plantejàvem, i altres articles, per exemple de Joan Teixidor, etc. I els autors d'aquests articles fonamentaven perfectament els seus desacords, perquè la seva visió de la literatura, de la vida, del món i fins i tot de Catalunya era diferent de la nostra.

M'agradaria —li'n vaig demanar permís a Joaquim Molas i en algunes coses hi estic d'acord i en altres no tant— tornar al punt de vista d'en Molas, que en definitiva és tan autor, o més que jo, d'aquest llibre, sobre els resultats o les conseqüències que ell creu que se'n podrien treure i de la proposta de *realisme històric* que és, en la nostra terminologia una certa visió materialista i dialèctica de la història, però que en cap cas no provenia dels dogmes que molts dels crítics literaris marxistes estaven utilitzant a Europa en aquells moments. Llegeixo, una mica com a conclusió, la visió de Joaquim Molas. Diu: “En aquest sentit, el realisme històric que tot just apunta cap als anys trenta i que es desenrotlla ni que fos d'una forma tardana entre les darreries dels cinquanta i el tombant dels seixanta-setanta va tenir, tot i les baixades de tensió, algunes virtuts. I vista la perspectiva d'avui [aquest text és de fa quatre o cinc anys], algunes conseqüències no sé si gaire negatives.” I després continua amb les virtuts que ell creu que té aquest llibre.

“1. Va formar part d'un vast projecte politicocultural, que probablement és l'únic plantejat en termes globals des del dissenyat per la tropa noucentista.

”2. Aquest projecte va intentar de fer el salt des d'una posició d'arreglament defensiu i tancat produït pel resultat de la guerra civil espanyola.

”3. Pretenia recuperar alguns corrents subterranis, o no, que les circumstàncies culturals o ideològiques havien enterrat. En determinats casos, com el del Modernisme —potser el més emblemàtic—, en perfecta sintonia amb la recuperació realitzada, per exemple, a la Gran Bretanya.

”4. Posar-se al dia amb la incorporació ràpida i organitzada dels nous models que als anys trenta, però sobretot a partir del quaranta-cinc, ha-

vien capgirat totes les expectatives de la literatura europea i americana: *Public poetry* britànica, teatre èpic de Brecht, pensament de Sartre, Gramsci i Lukács, novel·la de la generació perduda, neorealisme italià, *nouveau roman*, etc. etc.

”5. Donar resposta a dos dels gran debats sobre art dels anys vint-trenta. La tensió entre la realitat percebuda pels sentits o captada per l’ull de la càmera i la realitat interior i, per altra banda, les relacions entre l’art i la política i, més exactament, la revolució. I, si no vaig errat, va tenir algunes conseqüències més o menys remarcables: 1) Va contribuir a la investigació metodològica en molts camps, entre ells el de la història, la lingüística i el teatre. 2) Va col·laborar a refer el quadre de les lectures bàsiques del país. 3) Va proposar una revalorització, i per tant una reinterpretació del Modernisme, i fins de les avantguardes, que alguns van —vam— invocar sempre com una de les seves fonts. 4) Va donar unes poques obres importants, va participar en la desmitificació del llenguatge retòric i va preparar el camí per una nova doctrina poètica, viva avui, la de l’experiència moral.”

Voldria acabar amb aquest punt de l’experiència moral perquè, en definitiva, he fet abans esment de l’Escola de Barcelona —que si es diu en castellà *Escuela de Barcelona* i s’agafa en els termes amb què es basa Carme Riera és perfectament legítim, però que no s’adiu a la realitat de la poesia catalana. El que vull dir és que si es vol parlar d’Escola de Barcelona referida a aquell grup, pels qui hi vam participar i vam escoltar les converses entre aquells poetes, hi ha un fet determinant. Per mi l’Escola de Barcelona es redueix a una llarga conversa, a una discussió que durarà temps i anys, entre Gabriel Ferrater i Jaime Gil de Biedma. I Gabriel Ferrater és el poeta que ha tingut més influència en la poesia catalana després de la seva mort i Jaime Gil de Biedma és el que l’ha tingut en la poesia castellana. Crec que, sense simplificar i sense deixar de tenir en compte que mentrestant Joan Ferraté escrivia els seus llibres de teoria, i que tota una generació de poetes en llengua catalana irrompia amb força i qualitat, em sembla que aquest diàleg passa molt —i per això m’hi refereixo quan Molas parla de l’experiència moral— per una influència que van tenir els dos, que va ser la dels poetes trentistes an-

glesos Auden, Spender, MacLeish, etc., que tenen un caire de realisme viscut, extraordinàriament ben escrit.

No sé si m'he explicat del tot —potser no—, però l'origen de *Poesia catalana del segle XX* (1963) és el que he esmentat, i les conseqüències positives, al meu entendre, les resumiria tal com acaba Molas: la crida cap a una poesia no tant de realisme social sinó del que els mateixos poetes en deien una poesia de l'experiència moral. Moltes gràcies.

7.  
LA CRÍTICA LITERÀRIA  
ENTRE LA UNIVERSITAT I L'ACTUALITAT

ENRIC SULLÀ

*“Diré el que em fuig”* (Gabriel Ferrater)

L'any 1968 em vaig matricular a la Universitat Autònoma, tot just acabada de fundar, perquè, entre la llista d'assignatures hi havia Crítica Literària, un títol que, no sabia explicar per què, m'atreia. L'explicava Guillermo Díaz-Plaja, però al febrer, quan ens va voler fer un examen, els estudiants li vam posar objeccions i se'n va anar. No va tornar i el va substituir Francisco Rico i Gabriel Ferrater, un canvi amb què, cal dir-ho, hi vam sortir guanyant. L'un i l'altre van proposar lectures tan suggerents com difícils d'assimilar per a un grapat d'estudiants de l'època, com ara *Culture and anarchy*, de Matthew Arnold, o *La teoria de la novel·la*, de Georg Lukács; n'hi va haver una de reveladora i de conseqüències profundes, la *Théorie de la littérature*, l'antologia dels formalistes russos preparada per Tzvetan Todorov, publicada el 1965, que va fer conèixer a Europa i arreu unes teories que han esdevingut una referència imprescindible per a la teoria posterior.

Encara estudiava quan, gràcies a la mediació del meu mestre Joaquim Molas, vaig començar a exercir la crítica literària diguem-ne d'actualitat, a *Serra d'Or* i *Destino*, amb ressenyes dels primers llibres de poesia en català de Pere Gimferrer. El mateix any, 1972, en què publicava aquests primers articles, a la col·lecció “Antologia Catalana”, que dirigia Molas, vaig treure l'edició i l'estudi de la novel·la *Josafat*, de Prudenci Bertrana (Barcelona: Edicions 62). Estic particularment satisfet d'aquest volum

perquè, més de trenta anys després, puc dir que vaig contribuir a “recuperar” aquesta breu novel·la, en vaig fixar el text (que és el que avui es reproduceix) i en vaig fer una lectura entre estructuralista i estilística al pròleg que en línies generals ha estat acceptada. L’ús que vaig fer del Roland Barthes de *Le degré zéro de l’écriture* (1953) és tan arriscat com segurament insostenible, però aleshores va ser divertit.

Tot just acabada la llicenciatura, el 1974, vaig tenir la sort immensa que Joaquim Molas i Sergi Beser m’encarreguessin de fer l’assignatura de Crítica Literària a la UAB, gràcies, és clar, a l’interès que havia demostrat per la matèria i a les publicacions. Semblava una situació ideal, podia explicar a les classes el que feia a les revistes; en aparença podia convertir en teoria, organitzar i sistematitzar i a la fi exposar, les operacions en què consistia la pràctica de la crítica. Al capdavant la crítica no és sinó la formulació d’un judici, la tria entre unes possibilitats; en el pla de la significació, fer crítica no vol dir sinó atribuir sentit, decidir que una obra significa això o allò; en el pla del valor, fer crítica vol dir decidir que una obra és bona o no, que és millor que una altra, més interessant o més nova. Fer crítica és donar sentit i valor. Com a conseqüència, fer crítica és comprometre’s, és prendre posició. I per tal de fer crítica, cal, en principi, tenir unes idees clares, un sistema de valors precís, una concreta posició des de la qual es prenen les decisions, es fan les tries.

Amb el final de la dictadura i l’arribada de la democràcia, la crisi del marxisme posterior al maig del 68, la inundació de teoria literària dels setanta i vuitanta, l’efervescència creativa i doctrinal de la transició, les il·lusions i les decepcions, no vaig trigar gaire a adonar-me que no era gens senzill reduir a fórmules la pràctica de la crítica i ensenyar com es jutja una obra literària. L’organització de les assignatures, la docència a les classes i la bibliografia em van dur a ocupar-me, d’una banda, de la teoria de la literatura, dels principis, formes i regles de la producció i consum de la literatura en un sentit general, i de la narrativa en particular, i de l’altra, em van obligar a presentar a familiaritzar-me amb les tendències de la teoria i la crítica del segle XX. Aquesta es presenta sovint mitjançant la metàfora del supermercat: una oferta plural, diver-

sa, en què remenar i triar en funció no solament de la necessitat, sinó també de la moda. Ara es porta això o allò, toca parlar d'aquest tema o d'aquell, sobretot si és actual als Estats Units, tant si és una problemàtica que té aplicació local efectiva com si no. Ho demostra el que va passar fa deu anys amb la traducció catalana d'*El cànon occidental* (1994), de Harold Bloom; d'aleshores ençà tothom parla del cànon i, tot i que la moda sembla que ha estat païda, la incorporació del terme (d'ús habitual en l'esfera eclesiàstica però no en la literària) obliga a establir la seva relació amb el terme de clàssic, sobretot quan s'entén el cànon com una llista de clàssics.

Encara un altre fet esdevingut el 1974 va determinar en bona part la meua trajectòria crítica i universitària. Joaquim Molas ens va proposar a Josep M. Benet i Jornet, Jordi Castellanos, Josep Murgades i a mi de fer una revista; Max Cahner i les edicions Curial s'encarregarien de l'edició. El permís governatiu (imprescindible a l'època) es va aconseguir i el maig de 1974 *Els Marges. Revista de Llengua i Literatura* publicava el número 1. (Que la idea era bona i que la revista feia falta ho demostra que, amb inevitables canvis de direcció i de redacció, també d'editorial, *Els Marges* ha arribat al número 76.) Combinant l'atenció a l'actualitat amb la preocupació teòrica, hi vaig publicar dos articles que em sembla que van tenir una mica d'interès: "La poesia catalana jove: una alternativa al realisme" (*Els Marges*, 1, 1974, 118-125), en què provava d'explicar la crisi de la poètica realista i les noves vies que transitaven els poetes més joves (l'inconvenient més gros va ser de classificar l'obra d'alguns poetes com poesia de "transició"); l'altre va ser "El viatge a Itaca: una reflexió sobre la novel·lística més recent" (*Els Marges*, 3, 1975, 108-115), en què explicava el viatge "nord enllà" com un esquema iniciàtic segons la crítica arquetípica (molt poc conreada entre nosaltres). A *Els Marges* em vaig encarregar entre 1974 i 1983 de triar i traduir articles de teoria literària, amb la intenció de divulgar mètodes, problemes i conceptes, com ara "Els principals corrents de la crítica del segle XX", de René Wellek (*Els Marges*, 2, 1974, 9-26), o "El punt de vista en la narrativa: desenrotllament d'un concepte crític", de Norman Friedman (*Els Marges*, 3, 1975, 39-60); també hi vaig traduir Tzve-

tan Todorov, Susan Sontag, Jonathan Culler, Raymond Williams i Jurij Tynjanov i Roman Jakobson per al número triple (*Els Marges*, 27-28-29, 1983), fet tot ell de traduccions que constitueixen una bona mostra del pensament del segle XX, incloent articles de R. Barthes, J. Derrida, M. Foucault, G. Steiner o J. Barth, una tria de la qual vaig ser responsable en una bona part.

En el parell d'anys (1977 i 1978) en què la redacció d'*Els Marges* va voler seguir l'actualitat literària hi vaig publicar un grapat de ressenyes. Com que l'esforç era excessiu per als recursos disponibles ho vam haver de deixar córrer; en el meu cas, a més, una educadíssima carta de Josep Albanell agraint-me la ressenya (no massa elogiosa, ho confesso) de *Ventada de morts* em va posar un problema de prou importància. M'hi deia Albanell que segurament ell i jo no teníem el mateix concepte de novel·la. He de reconèixer que, fos la que fos, ell sí que en tenia un i mirava d'escriure d'acord amb aquell concepte; jo no en tenia cap de definit, vull dir que no tenia un model narratiu a defensar per damunt d'un altre. Si feia un judici, el feia basant-me en una idea teòrica, abstracta, genèrica, descriptiva i no prescriptiva, de novel·la, que no responia a una tendència del moment. Pot ser només una coincidència que deixés de fer ressenyes de creació literària a partir d'aquell moment. O potser no.

Fer carrera universitària obliga a fer una tesi doctoral. Jo la vaig fer sobre la poesia de Carles Riba. Val a dir que la celebració del centenari el 1984 em va ajudar tant a entrar a fons en l'obra de Riba com va contribuir a endarrerir la finalització de la tesi. Ara, el que em va ajudar més a comprendre la poesia, i tota l'obra, de Riba, va ser l'accés al seu arxiu i a l'abundant documentació inèdita que contenia i que, en una petita part, vaig contribuir a classificar, ajudat sempre per l'acollida cordial de la filla del poeta, Eulàlia Riba. Altrament, Edicions 62 em va encarregar l'edició revisada i actualitzada de les *Obres completes* (la primera edició de les quals era de 1965 i 1967, a cura de Joan Lluís Marfany). El primer volum, la *Poesia*, va sortir el 1984 i es va reeditar el 1988 amb la incorporació dels poemes de joventut en gallec que van ser descoberts i donats a conèixer en l'endemig; el van seguir els tres volums de



*Crítica* (1986, 1987 i 1988), en col·laboració amb Jaume Medina, el tercer dels quals recollia un bon gruix de textos inèdits; i, finalment, el de *Narrativa* (1992), amb textos inèdits i el pròleg extens que hi vaig posar i que era el primer estudi sistemàtic de les narracions per a criatures i joves que va publicar Riba, desateses potser per les característiques dels possibles destinataris.

Entre altres publicacions, de la tesi en va sortir *Una interpretació de les «Elegies de Bierville», de Carles Riba* (1993), que va voler “llegir i interpretar paraula a paraula, vers a vers, estrofa a estrofa, poema a poema, i intentar de fer paleses totes les relacions que he estat capaç de percebre dels elements del text entre ells i d'aquests amb la resta de l'obra poètica i crítica, incloses les cartes i els manuscrits”. Més enllà o més ençà del formalisme de recepta, vaig fer una feina minuciosa de filòleg en el sentit d'explicar uns poemes considerats difícils. Una ressenya em va retreure que hi havia poca teoria en el llibre. Si per teoria s'entén la desconstrucció o alguna cosa així, és cert que no n'hi havia, ara, la interpretació devia molt a la manera de llegir poesia de Gabriel Ferrater o de Joan Ferraté, sobretot, i amb ell al *new criticism* nord-americà i darrere, és clar, a l'humanisme liberal, tan mal vist per les tendències crítiques de la postmodernitat. Però jo diria que el resultat és ben digne, feta la part que els correspon a grans lectors de les *Elegies* com Giuseppe Sansone, Arthur Terry o Carles Miralles. Si n'he de treure conseqüències, afirmaria que l'exigència teòrica és acceptable sempre que faci possible una lectura no solament rigorosa sinó també il·luminadora; qualsevol teoria pot ser útil si ajuda a llegir i sobretot a fer comprendre allò que s'ha llegit.

Quan, amb la professora Lola Badia, ens vam inventar i vam dirigir “Les Naus d'Empúries”, una col·lecció de llibres d'alta divulgació que entre 1986 i 1987 va publicar l'editorial Empúries, dirigida per Xavier Folch, vaig preparar el recull *Poètica de la narració*, que va sortir el 1985 i l'èxit del qual ens va sorprendre a tots perquè es va reeditar el 1990 i el 1993. L'antologia reunia articles molt importants i ben útils de Roland Barthes, Wayne C. Booth, Gérard Genette (resumit per Shlomith Rimmon), Tzvetan Todorov i Boris Tomaševkij que m'anaven bé a les

classes per explicar com està feta una narració i com es pot analitzar. En aquesta mateixa línia, deu anys més tard, vaig publicar *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX* (Barcelona: Crítica, 2002 2<sup>a</sup> edició), que ampliava, posada al dia, aquella primera selecció i l'acompanyava amb un pròleg bastant dens i un aparat de notes i ajuts didàctics que atorguen a la compilació la funció d'un manual. Reconec que no tinc una idea de què ha de ser una novel·la com l'ha de tenir un novel·lista; però en descàrrec meu també he de dir que jo no pretenc escriure novel·les, només les vull llegir i explicar, i la narratologia actual (sortida de l'estructuralisme) proporciona un conjunt de conceptes molt sistemàtic i refinat per descriure amb eficàcia un text narratiu.

En relació amb la teoria i la pràctica de la crítica literària, he dedicat alguns cursos o parts de cursos a l'examen de la interpretació i la valoració; la primera em va dur cap a l'hermenèutica o teoria general de la interpretació, i la segona a l'axiologia a teoria dels valors i, és clar, a l'estètica; el fet és que totes dues em van portar a plantejar-me problemes filosòfics i de teoria literària de prou importància. Per un altre costat, lligant la meva formació historicofilològica amb les preocupacions teòriques més recents i l'estudi de Carles Riba, em vaig trobar preguntant-me què era un clàssic i al cap de poc què era el cànon (literari). Espero que no semblarà pretensions si dic que no em va venir de nou la traducció del llibre de Bloom que he mencionat abans, ben al contrari, em va semblar que era el moment adequat per donar a conèixer d'una manera adequada l'encès debat nord-americà tocant al cànon literari. Vaig preparar l'antologia *El canon literario* (Madrid: Arco/Libros, 1998) i li vaig posar un pròleg prou extens per tal que les opinions de Bloom (que figurava a la compilació, naturalment) fossin llegides en el context pertinent i per tal de fer encaixar la noció mateixa amb la llarga tradició europea de reflexió sobre la noció de clàssic i les funcions dels clàssics en una cultura i la seva literatura. No solament Riba era un clàssic, penso jo, sinó que ell havia dedicat força pàgines a parlar-ne, dels clàssics i del classicisme, la ideologia literària, estètica i política, (més aviat conservadora) que pren l'antiguitat grega o romana com a bandera, com ho fa el noucentisme per no anar gaire lluny.

Com que m'agraden les històries, no m'ha costat gaire de recuperar l'educació cinematogràfica de nen i adolescent, a finals dels anys cinquanta i primeries dels seixanta, que vaig adquirir com a espectador als mateixos cinemes de barri que, més grans que no pas jo, freqüentaven Manuel Vázquez Montalbán, Terenci Moix o Josep M. Benet i Jornet. Mig per gust mig per la necessitat d'acostar-me en les referències audiovisuals dels estudiants, vaig començar a estudiar les adaptacions de novel·les i contes al cinema i, ben sovint, em vaig trobar parlant només de cinema, és a dir, de la narració en imatges. Si al cinema afegim els tebeos, els còmics (avui són majoritàriament els manga, que no m'acaben d'agradar), ens trobaríem de ple en el terreny dels *cultural studies*, els estudis culturals. Naturalment, caldria afegir-hi la televisió, la ràdio i la propaganda comercial; si no es volia perdre de vista la literatura només s'hi ha de sumar els *best sellers* i tota la narrativa de gènere, sentimental, policíaca, de ciència-ficció, històrica, fantàstica, etc., vaja, d'*El senyor dels anells* a *El codi Da Vinci* passant per la sèrie de Harry Potter.

Com que entre 1978 i 1980 vaig ser lector d'espanyol a la Universitat de Birmingham, vaig tenir ocasió de conèixer la feina del *Centre for Contemporary and Cultural Studies*, dirigit primer per Richard Hoggart, després per Stuart Hall i al final per Richard Johnson (i també vaig poder assistir al seminari de postgrau de David Lodge, tan bon crític com novel·lista). He seguit a distància la feina del CCCS (que va desaparèixer com a tal a mitjan 80) perquè la literatura no va ser sinó molt al principi un objecte d'estudi; els preocupaven molt més les subcultures juvenils, la música rock, les revistes per a adolescents, l'adscripció de classe, raça i gènere, la construcció (més aviat manipulació) de les notícies, etc. Quan la senyora Thatcher va guanyar les eleccions el 1979, les urgències dels primers conreadors dels *cultural studies* van ser sobretot polítiques i socials, no literàries, una preocupació, però, que Raymond Williams (una de les autoritats dels *cultural studies*) no va deixar mai de banda.

De l'afany per estudiar una cultura obrera que desapareixia escombrada per la irrupció de la cultura de masses als anys cinquanta i seixanta a la globalització dels 90, els *cultural studies* han fet un llarg camí que els ha posat de moda, tant als Estats Units com a l'Anglaterra d'origen,

amb transformacions molt notables en relació amb el projecte original, clarament crític i progressista. Com que un dia d'aquests em trobaré que n'he de parlar a classe, em bastarà de dir que són tan abundants els objectes com els mètodes d'estudi, la qual cosa no els confereix precisament una identitat reconeixedora a les Facultats de Lletres, a Filologia (o Literatura) en concret, sobretot quan al nostre país les Facultats de Comunicació ja tenen competències molt consolidades sobre aquest tipus de material. Com és lògic, em preocupa el lloc que els *cultural studies* li concedeixen a la literatura, canònica o no, de qualitat o popular o de consum, perquè hi ha el risc que acabi per dissoldre's en una noció tan àmplia com vaga de cultura. És clar que aquest risc potser només és el mirall del que sembla que passa entre els estudiants, la composició i la jerarquia interna de la cultura dels quals ha canviat molt amb relació, per exemple, a la de 1968. Em sembla que no m'equivoco si dic que fa uns anys, de deu en amunt, els estudiants que volien escriure es matriculaven a Lletres i estudiaven Literatura; ara es matriculen a Comunicació i estudien periodisme o guió (de cinema, televisió, ràdio o videojocs), perquè creuen que els obren les portes d'unes professions del dia, com actual és la redacció de *blogs*, mentre que la literatura només els obre les portes de l'ensenyament secundari (que desanima els que hi són i dissuadeix els de fora) o de les editorials (que no constitueixen un mercat prou potent al nostre país).

Cap a 1990, en el curs d'una reforma universitària, va ser aprovada la llicenciatura de Teoria de la Literatura (i Literatura Comparada més endavant) i les circumstàncies em van portar a coordinar-ne l'organització. Quan es van matricular els primers estudiants el 1993, la UAB era la primera universitat espanyola a oferir aquests estudis. La sortida de la primera promoció el 1995 va fer possible engegar el corresponent Programa de Doctorat, que ha esdevingut internacional i atreu cada any un nombre considerable d'estudiants. En aquest moment la llicenciatura s'ha consolidat a la UAB i també l'ofereix amb molt èxit la UB, però ocorre que si per una banda, històricament parlant, es va implantar tard al nostre país en relació amb la vitalitat i la demanda d'aquests estudis a Europa i als Estats Units durant els anys setanta i vuitanta (comptant, a

més, amb la llarga tradició del comparatisme), per una altra banda l'actual procés de creació de l'Espai Europeu d'Educació Superior (Bolonya, com es diu planerament) amenaça d'esborrar-la del mapa de les llicenciatures i convertir-la en un mestratge que és de témer que n'alteraria l'estructura actual i l'empenyeria en la direcció dels estudis culturals. En nom d'un principi utilitari mal entès, es decideix que l'estudi de la Teoria de la Literatura no té prou justificació en el mercat laboral (hi ha qui pensa que fins i tot és excessiva, sobrera), alhora que el comparatisme sembla una disciplina del passat, just quan la convergència europea demana el coneixement de les llengües, literatures i cultures de la geografia comunitària.

La Teoria de la Literatura ha desplaçat la Crítica Literària a la condició d'una assignatura dins del conjunt de matèries que la configuren: l'estudi dels gèneres, del llenguatge, la mètrica i la retòrica, la història de la teoria, la teoria i la pràctica de la crítica. En aquest sentit, la Teoria s'ocuparia de la definició i les característiques de la literatura en la doble perspectiva històrica i actual i la Crítica de la interpretació i la valoració d'obres i autors concrets. La incorporació de la Literatura Comparada ha ajudat a ampliar el conjunt d'objectes d'estudi, que ja no es limita a la literatura nacional, encara que ha suscitat el problema del coneixement adequat d'un nombre suficient de llengües, abandonat durant anys al nostre país; ara, si no es llegeix en la llengua original, com a mínim ens adonem de la importància de les traduccions i comencem a estudiar-les, un terreny en què el comparatisme competeix amb les Facultats de Traducció i Interpretació.

Si ha arribat fins aquí, m'imagino que la pregunta que es pot fer més d'un escriptor o lector és: tot això està molt bé, però a mi de què em serveix? Li respondré que la llicenciatura no li servirà de res perquè la finalitat no és ensenyar a escriure; això ja ho fan els nombrosos cursos d'escriptura creativa que ofereixen les Escoles de Lletres i que no trigaran a entrar a la universitat, si és que ja no hi són. En un sentit més general, diria que l'estudi de la teoria, el comparatisme, el debat crític són, d'una banda, una manera d'introduir conceptes, problemes, mètodes, obres en la cultura literària, d'una manera directa o indirecta; d'una altra banda,

el seu conreu és un símptoma clar d'una cultura normal i democràtica, plural, en què les idees circulen i es discuteixen d'una manera més o menys educada (la vehemència hi és admesa) i argumentada.

Crec que la cultura literària d'una comunitat es pot entendre com un diàleg en curs al qual escriptors i lectors s'incorporen lliurement i hi participen amb un protagonisme més gran o menys; en poden sortir quan vulguin i sempre que vulguin hi poden dir la seva, i si no hi poden dir la seva, com a mínim tenen la llibertat de llegir el que trien i atorgar-li el sentit i el valor que decideixin. Com més oberta i diversa és la conversa, com més interlocutors, hi ha més possibilitats de sentir dir coses interessants; com a mínim hi ha més tria i més espai per trobar gent amb qui compartir gustos i parlar. El fet mateix de parlar i explicar amb plena llibertat ja és prou estimulant. Per més que se sol dir que si la universitat té tanta autoritat o aquest o aquell crític imposa les seves preferències, el cert és que ni els escriptors ni els lectors no estan obligats a llegir o escriure res que no vulguin, a acceptar idees que no els agraden. Però no hauríem de perdre de vista la metàfora, no la conversa, en què tothom parla per dir-hi la seva sense necessitat d'escoltar les raons dels altres, sinó el diàleg, que exigeix negociar l'atenció dels altres i canviar d'opinió, o matisar-la, si ens convencen. Entre el monòleg o el soliloqui del mandarí, que voldria imposar uns criteris excloents, o l'olla de grills, en què ningú escolta ningú i tothom va a la seva, el diàleg sembla una activitat raonable perquè tothom hi pot participar. En fi, la crítica, és, o hauria de ser, un espai lliure de debat, d'intercanvi d'interpretacions i de valoracions; ningú no està obligat a creure res si no ho vol, però si escolta el que diuen els altres pot corroborar o matisar les pròpies opinions, pot intentar de convèncer i es pot deixar convèncer; en qualsevol cas, hi sortirà guanyant.

En el món literari català la crítica, la reflexió teòrica, la perspectiva comparatista, la pluralitat de mètodes d'estudi, són molt útils, necessàries i tot, tant com ho és la feina universitària, històrica, filològica, erudita. I com ho és la crítica d'actualitat, la crítica periodística, practicada en moments diferents i de maneres diverses per exemple per Josep M. Castellet, Àlex Broch o Xavier Pla, per donar noms de persones presents

en aquesta taula. Crec que no hem de prescindir de res ni de ningú. Si alguna cosa hauríem de voler és una mica més de tot afegit al que ja tenim. El problema, en tot cas, són els condicionaments materials, però aquest és un altre assumpte del qual no em toca parlar ara.





8.  
LA CRÍTICA LITERÀRIA FEMINISTA  
A CATALUNYA EN ELS DARRERS TRENTA ANYS

FRANCESCA BARTRINA

No hi ha dubte que els esforços de les crítiques feministes, de les bones crítiques feministes, ens han afirmat a les dones que escrivim com a escriptores (Roig 1991: 77).

**A**questes paraules de Montserrat Roig, del seu excel·lent llibre sobre els actes de lectura i escriptura *Digues que m'estimes encara que sigui mentida*, són una bona introducció al recorregut que farem en aquest article sobre la crítica literària feminista catalana. L'afirmació de Roig recull dues de les principals intencions de la crítica feminista: afirmar (una excel·lent transposició de l'anglès *empowering*) l'escriptura de les dones i la condició d'escriptora.

Abans de res, però, semblen indispensables unes breus distincions terminològiques. Si bé la diferència entre la teoria feminista i la crítica literària feminista és la mateixa que hi ha entre qualsevol teoria literària i la crítica que se'n deriva, sovint es confon la crítica literària feminista i els estudis de dones (*Women's Studies*); i també els estudis de gènere (*Gender Studies*) i els estudis de dones. I, a més, encara podem preguntar-nos si prendre una perspectiva crítica orientada cap als estudis de gènere és exactament el mateix que fer crítica literària feminista. Per respondre aquestes qüestions acudiré al marc teòric internacional de la teoria feminista, però procurant fer referència a la realitat del nostre país.

## 1. *Precisions terminològiques*

### 1.1. *Els estudis de dones*

Els estudis de dones, sorgits en el món angloamericà en els anys seixanta, a partir del que es coneix com la segona onada feminista, són un moviment interdisciplinari que neix amb la voluntat de desmitificar els paradigmes existents, és a dir, de modificar, de manera irreversible, l'entrellat de suposicions inqüestionables que constitueixen la base de la societat patriarcal. És a dir, els estudis de dones volen incidir directament en les accions que porten a terme les diferents institucions, ja siguin educatives, polítiques o culturals. També denuncien les situacions de la política de la vida quotidiana que poden ser qualificades de sexistes, discriminadores i destructores de l'equitat entre els homes i les dones.

Segons la teòrica nord-americana Catherine Stimpson, els estudis de dones es caracteritzen per tres aspectes:

- a. Afirmit i atorgar una importància privilegiada a l'experiència pròpia de cada dona. Un exemple d'aquest aspecte serien les publicacions sorgides en els darrers anys sobre les experiències de les dones republicanes a les presons franquistes o als camps d'extermini nazis.
- b. Canviar les institucions o crear-ne de pròpies, institucions en les quals els interessos de les dones siguin primordials. Un exemple en serien els vint-i-cinc grups de recerca, de diferents disciplines i especialitats, relacionats amb els estudis de dones que hi ha a les universitats catalanes, segons dades d'aquest any de l'Institut Català de la Dona.
- c. Transformar la consciència dels éssers humans i de les institucions.

Els estudis de dones han desenvolupat tres models de presència a les institucions educatives catalanes:

1. Creació de programes específics d'estudis de dones, que poden tenir diferents noms, des d'estudis feministes a estudis de gènere, encara que és molt freqüent que la paraula "dones" sigui present en el títol. Com a exemple d'això, podem citar els diferents màsters i postgraus que ofereixen les universitats (exemples: Màster *online* en Estudis de Gènere de la Càtedra Unesco sobre Dones, Desenvolupament i Cultures, UVic i UB; Màster Interdisciplinari en estudi i intervenció sobre la violència domèstica, UAB; Màster en Estudis de Dones, grup DUODA, UB) i algunes institucions (Fundació Bosch i Gimpera, Fundació Pere Tarrés o Fundació Pere Ardiaca).
2. Presència de les dones i els estudis de gènere en una disciplina acadèmica específica. Aquest és el paper que tenen les assignatures de Teoria Feminista o de Crítica Literària Feminista en els plans d'estudi de Teoria de la Literatura o de les diverses Filologies.
3. Introduir una nova producció acadèmica sobre les dones i els estudis de gènere en tots els plans d'estudi. Un reflex d'aquesta nova producció acadèmica són els treballs de recerca de batxillerat i els treballs d'investigació i tesis doctorals sobre estudis de dones que tenen lloc a casa nostra.

Ara sí que podem respondre la pregunta: quin és el paper de la teoria feminista en el context dels estudis de dones? Podem dir que la teoria feminista proveeix la direcció intel·lectual i filosòfica a un moviment que, com ja hem dit, és alhora educatiu, polític i cultural.

### 1.2. *Els estudis de gènere*

La idea revolucionària segons la qual el gènere sexual (*gender*) és una construcció cultural més que no pas un fet biològic va aparèixer als anys setanta, juntament amb la del caràcter construït d'altres factors constitutius de la identitat: la classe, la raça, l'ètnia, la nacionalitat, la religió, l'orientació sexual... El fet de desnaturalitzar el caràcter de les do-

nes forma part d'un projecte de desnaturalització de les categories que construeixen la subjectivitat.

Ara bé, el gènere és també una categoria que cal historiar. Podem prendre com a punt de partida l'expressió "sistema sexe/gènere", utilitzada per primera vegada l'any 1975 per l'antropòloga Gayle Rubin per referir-se a un sistema que defineix els subjectes i que està determinat per factors polítics, econòmics i socials (Rubin 1975). Per descomptat que la formació d'un cànon literari nacional és una fase més del procés de construcció del sistema sexe-gènere.

Fins aproximadament a finals dels anys vuitanta, el feminisme angloamericà utilitzava el terme "gènere" per referir-se al significat social, cultural i psicològic que s'imposa sobre la identitat sexual biològica. Per tant, era el terme crític que designava les característiques relacionades amb la identitat sexual, i estava definit per la cultura, la societat i la història, no pas per la natura. Aquest terme ha estat profundament revisat i teoritzat, a partir dels anys noranta, des de la filosofia i des de la teoria feminista: en aquest sentit, cal destacar el treball de les filòsofes Judith Butler i de Teresa de Lauretis.

### *1.3. La crítica literària feminista*

Podem definir la crítica literària feminista com una forma de coneixement crític que analitza el paper que les formes i les pràctiques literàries, juntament amb els discursos de la teoria i la crítica literàries, tenen en la perpetuació o el desafiament de les jerarquies de gènere, classe, raça o sexualitat (Code 2000: 306).

Val a dir que l'eclecticisme i la interdisciplinarietat són la base constitutiva del pensament feminista. Això permet que teories interpretatives diferents convisquin sota el nom de teoria literària feminista, i que ja no parlem més de la crítica literària feminista com un moviment únic i universal, sinó de crítiques literàries feministes, en plural.

## 2. Genealogia de la teoria i la crítica literària feministes

La crítica literària feminista té dos precedents que han esdevinguts clàssics: *Una cambra pròpia* (1929) de Virginia Woolf, traduïda al català per Helena Valentí l'any 1985, i *El segon sexe* (1949), de Simone de Beauvoir, traduïda al català per Hermínia Grau l'any 1968. Ambdós assaigs i ambdues figures són encara avui dia ben vàlides i vigents, com ho demostra la seva presència en la bibliografia catalana sobre temes de gènere.

És prou sabut que quan Virginia Woolf es pregunta per què no hi ha més escriptores en el cànon literari anglès troba la raó en el fet que les dones no tenien independència, ni econòmica ni familiar, per esdevenir escriptores. A més, Woolf també denuncia que els llibres escrits per dones han quedat fora del cànon pel contingut, pels temes que tractaven. En les seves paraules:

I ja que la novel·la té un cert paral·lelisme amb la vida real, els seus valors són en certa mesura els mateixos que els de la vida real. Tanmateix, no hi ha dubte que els valors de les dones són diferents dels imposats per l'altre sexe; és lògic que sigui així. Però el que domina són els valors dels homes. Per dir-ho d'una manera grollera, el futbol i l'esport són coses importants; el culte a la moda, comprar vestits, això és "trivial". Valors que inevitablement passen de la vida a la ficció. Aquest llibre és important, sentència el crític, perquè parla de la guerra. Aquest llibre és banal perquè tracta dels sentiments d'unes dones tancades en un saló. Una escena de batalla és més important que qualsevol escena en una botiga; la diferència de valors es troba pertot i d'una manera molt més subtil (Woolf 1929: 97-98).

És a dir, que si el lloc de les dones ha quedat reduït a l'esfera d'allò domèstic, d'allò privat, és lògic que aquest àmbit en què habiten les dones hagi condicionat la seva visió del món, visió que es reflecteix a les obres, de manera que els temes d'aquestes obres han estat majoritàriament referits a l'esfera de la domesticitat: això és una restricció. La limitació de les dones a l'esfera d'allò privat ja va ser denunciada per Mary Wollstonecraft en una obra pionera del feminisme, *A Vindication*

of the Rights of Women (Wollstonecraft 1792), que encara no tenim traduïda al català.

*El segon sexe* de Simone de Beauvoir (Beauvoir 1949) és encara una obra bàsica per entendre com la societat androcèntrica ha concebut la feminitat. L'obra de Beauvoir utilitza teories biològiques, marxistes i psicoanalítiques per demostrar que tots els aspectes de la cultura i de la societat estan dominats per la visió que es té de la dona com de *l'outre*. Per dir-ho en paraules de Maria Aurèlia Capmany, extretes del magnífic pròleg que acompanya la traducció catalana: “Des de la infància a la maduresa, en la funció de mare i en la funció social, la dona apareix com un ésser partit entre allò que la realització plena de la seva personalitat li reclama i allò que la vigència del mite de l'alteritat imposa” (Capmany 1968: 17).

Ara bé, les aproximacions feministes contemporànies a la literatura comencen als anys setanta. Un dels primers projectes de la crítica feminista angloamericana va ser la relectura dels textos que eren considerats patrimoni del cànon tradicional de la literatura anglesa. En primer lloc, aquesta tendència crítica va fer palesa l'homogeneïtat del cànon literari que predominava en aquell moment dins la institució universitària, que privilegiava autors de sexe masculí, blancs, de classe mitjana i heterossexuals. En segon lloc, va assenyalar que l'elecció d'unes obres i no d'unes altres, santificades les primeres al pavelló dels clàssics, no era arbitrària ni tampoc desinteressada. En tercer lloc, va negar que el cànon fos el compendi dels valors compartits per tota la societat, i va demostrar que les dones amb prou feines havien tingut veu en la seva composició.

D'aquesta manera, la importància que tenen els textos culturals per fixar i projectar identitats va motivar la relectura dels llibres escrits per homes que constitueixen el cànon literari. És allò que s'anomena la “crítica d'imatges de la dona”, consistent a analitzar la forma i la funció dels personatges femenins presents en aquests textos. Un exemple en seria l'obra de Kate Millett *Sexual Politics* (Millett 1969), que realitzava una síntesi, que es pot considerar pionera, de les imatges literàries, socials i històriques de la masculinitat. El valor principal del treball de Millett rau en el fet que va produir una alteració, va obrir una fissura,

en un moment històric en què encara imperava el New Criticism amb el seu *close reading* en el món acadèmic.

El llibre de Millett és contemporani de l'obra de Mary Ellmann *Thinking about Women* (Ellmann 1968). Aquest llibre tenia el mèrit de ser capaç de sintetitzar les actituds que tenen els crítics davant els llibres escrits per dones. A més, introduïa el concepte de “crítica fàl·lica” (*phallic criticism*) per referir-se a un tipus de crítica que freqüentment ignora les ambigüitats i els èxits d'un text literari amb autoria femenina amb la intenció de controlar-ne el sentit.

Aquest primer enfocament de la revisió del cànon literari implicava una aportació essencial de la crítica feminista angloamericana en el seu conjunt: denunciar que existia una política de l'oblit, consistent a llegir la diferència com a inferioritat. Per això, tants textos escrits per dones haurien estat deixats de banda i abandonats als marges de la cultura.

Ara bé, el llibre clàssic d'aquesta època que ha tingut més incidència a Catalunya és el d'Elaine Showalter, *A Literature of Their Own* (Showalter 1977). Showalter va proposar el terme “ginocrítica” o “ginecocrítica” (*gynocriticism*) per referir-se a l'estudi de la dona com a escriptora: la història, l'estil, els temes, els gèneres literaris i les estructures de l'escriptura femenina, a més de la psicologia i la dinàmica de la creativitat, les possibilitats de fer de l'escriptura una carrera, l'evolució i les lleis de la tradició femenina. Segons Showalter, l'escriptura estaria sempre marcada pel gènere, i l'escriptura de les dones estaria en diàleg, al mateix temps, amb la tradició literària, tant masculina com femenina: l'escriptura femenina seria “bitextual”.

Showalter descobreix tres fases en la tradició d'escriptura femenina que va des de principis del segle XIX fins als anys seixanta del segle XX, fases que anomena, respectivament, femenina, feminista i femella; val a dir, però, que aquesta classificació en tres etapes ha estat qualificada de reductiva per moltes crítiques, mentre que d'altres la consideren encara vàlida avui dia.

La crítica literària feminista ha redescobert molts textos escrits per dones que abans no s'havien valorat acadèmicament. A més, ha reivindicat una tradició literària pròpia que havia estat silenciada, al mateix

temps que n'ha descobert el potencial subversiu. La idea omnipresent en aquests estudis és l'existència evident d'una intertextualitat en els llibres escrits per dones: llibres que se segueixen i es complementen, malgrat la nostra insistència a jutjar-los separatament, com ja va ensenyar-nos Virginia Woolf.

### *3. L'estudi de les escriptores*

A Catalunya, un treball equivalent al que he descrit ja ha donat també els seus fruits. En aquest sentit, actualment podem trobar estudis en català que reinterpreten sota l'òptica de la crítica literària feminista l'obra de Caterina Albert/Víctor Català, Mercè Rodoreda, Maria Aurèlia Capmany, Montserrat Roig, Maria Mercè Marçal o Carme Riera, per posar alguns exemples. Val a dir, però, que en el cas de Mercè Rodoreda, Montserrat Roig i Carme Riera, en un primer estadi van ser interpretades per hispanistes i catalanistes amb formació en estudis de gènere a Gran Bretanya i als Estats Units, donant-se la paradoxa que es llegien, i segurament encara es llegeixen, d'una manera molt diferent al món acadèmic angloamericà de com es llegeixen a les universitats catalanes.

Hem viscut, no fa gaire, la merescuda revitalització dels estudis sobre Aurora Bertrana, la nostra viatgera més internacional, que podem dir que ha entrat amb veu pròpia al cànon literari català. També ha rebut un nou impuls l'estudi de l'obra de poetes com Maria Antònia Salvà, Clementina Arderiu o Rosa Leveroni.

Cal destacar la tasca realitzada en els anys vuitanta per l'editorial la-Sal-Edicions de les dones, i Edicions de l'Eixample-Espai de dones en els anys noranta. Des de finals dels anys noranta, la col·lecció Capsa de Pandora, d'Eumo Editorial, ha esdevingut pionera pel que fa a la publicació de llibres d'assaig sobre estudis de gènere en català. A més, la tasca de recuperació d'escriptores també ha tingut la seva presència en congressos i tesis doctorals. Així, s'ha estudiat l'obra de Dolors Monserdà i de Carme Karr, de Maria Domènech, de les escriptores del Club Femení i d'Esports de Barcelona, d'Anna Murià o de Teresa Pàmies. Tam-



bé s'ha reivindicat el paper que han jugat les escriptores en la història de la traducció a Catalunya.

Ara bé, els buidatges que s'han fet de catàlegs de col·leccions i de diaris i revistes ens ensenyen que hi ha un nombre molt gran d'escriptores de principis de segle de les quals no sabem absolutament res: hem d'estudiar-les per poder-ne determinar la importància de l'obra. Per exemple, de les poetes vuitcentistes que escrivien una poesia de temàtica moralitzant, religiosa o popular com ara Isabel de Villamartín o Victòria Peña d'Amer. També contemporànies seves com Josepa Massanés, Maria de Ben-lloc, Agna de Valldaura, Agnès Armengol, Coloma Roselló, Eulàlia Anzizu o Antònia Bardolet.

Aquesta feina, en el cas del cànon literari en llengua anglesa, és la que van realitzar Sandra Gilbert i Susan Gubar a les seves antologies de literatura escrita per dones, i especialment al llibre canònic *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer in the Nineteenth Century Literary Imagination* (Gilbert i Gubar 1979), una reacció al paradigma androcèntric que presideix l'obra del crític Harold Bloom. En aquest sentit, a Catalunya sovint ens arriba abans el suposat remei que no pas la suposada malaltia: si bé trobem traduïda al català la irada reacció de Bloom a allò que ell anomena l'"escola del ressentiment" (i que inclou, entre altres, el feminisme, el postcolonialisme i els estudis gais i lesbians), no podem llegir en català cap dels llibres clàssics d'aquests moviments contra els quals reacciona.

El llibre de Gilbert i Gubar demostra que existeix una tradició literària d'escriptores en llengua anglesa que expressa la problemàtica de la relació entre la identitat sexual i artística de la dona escriptora. Gilbert i Gubar, que basen el seu estudi en la narrativa i en la poesia, mostren d'aquesta manera que les imatges que van utilitzar autores com Jane Austen, Mary Shelley, les germanes Brontë, George Eliot i Emily Dickinson revelen estratègicament les seves ansietats culturals i socials davant de l'escriptura i de la creativitat.

També el feminisme angloamericà ha realitzat una revisió del corpus teatral femení, tant des de la teoria del drama com des de la pràctica escènica. Així, s'han redescobert dramaturgues com Aphra Behn i

les sufragistes, i s'han portat a escena suggerents relectures dels clàssics, com ara l'exitós muntatge de *Lear Daughters*, creada pel Women Theatre Group l'any 1987. En el terreny de la literatura catalana tot aquest treball encara s'ha d'encetar; caldria, per exemple, revisar el teatre de Palmira Ventós (que va signar les seves obres amb el nom de Felip Palma), que va estrenar tres obres de teatre amb gran èxit al Romea a principis de segle xx, o el de Carme Montoriol, que va veure representades en vida les seves tres obres, totes tres de gran actualitat: *L'abisme* (1930), *L'huracà* (1935) i *Avarícia* (1936).

#### 4. Direccions de la crítica feminista a Catalunya

La crítica literària feminista a Catalunya ha tingut la immensa sort de comptar amb la tasca realitzada per tres grans escriptores: Maria Aurèlia Capmany, Montserrat Roig i Maria Mercè Marçal. El prestigi que tenien com escriptores va embolcallar les seves idees feministes i, alhora, aquest prestigi va contribuir al fet que aquesta ideologia fos una mica més acceptada i difosa. Totes tres van fer tot allò que va estar a les seves mans per donar a conèixer altres escriptores, conscients que es trobaven situades en una genealogia d'escriptura en femení. Les crítiques contemporànies tenen la fortuna de comptar amb l'antecedent solidari d'aquestes pioneres: llegir les pàgines que van escriure ens situa, més que cap altra cosa, en el moll de l'os de la crítica feminista catalana.

Els llibres d'assaig de Maria Aurèlia Capmany, amb la seva veu sempre irònica, lúcida i intel·ligent, són pioners pel que fa a allò que Adrienne Rich anomena re-visió, és a dir, mirar-se un text literari amb una nova dimensió crítica, mirar allò conegut amb uns ulls frescos i renovats (Rich 1979). En aquest sentit, m'agradaria recordar les brillants pàgines que va escriure sobre l'obra de Víctor Català, encara avui ben vigents, en el conegut epíleg a les obres completes de l'escriptora de l'Escala, un epíleg titulat "Els silencis de Caterina Albert" (Capmany 1972). Sempre he pensat que Capmany va fer a Catalunya una tasca trepidant i solitària per obrir les consciències sobre la situació de la dona, una tasca que

trobem reflectida sobretot als seus llibres *La dona a Catalunya: consciència i situació* (1966) i *El feminisme a Catalunya* (1973). Aquests dos llibres haurien de ser de lectura obligada per a l'alumnat de secundària per les seves actualitat i clarividència.

He utilitzat unes paraules de Montserrat Roig per encapçalar aquest article, i no puc deixar d'esmentar una vegada més aquell llibre brillant sobre la lectura i l'escriptura que és *Digues que m'estimes encara que sigui mentida* (1991), una obra que desplega un ampli ventall de lectures, d'interessos i de reflexions de l'autora i que és una companyia indispensable per qualsevol persona que vulgui escriure. La tasca que va fer Montserrat Roig per difondre el feminisme a Catalunya va ser immensa: més enllà del seu activisme en tots els mitjans, no puc deixar d'evocar els llibres: *¿Tiempo de mujer?* (1980) o *Mujeres en busca de un nuevo humanismo* (1981), actualment ben vigents. La tasca feminista de Roig ha estat estudiada en el món acadèmic nord-americà; també vull destacar les pàgines que hi dedica Isabel-Clara Simó en el capítol titulat "O mares o putes" del seu recent llibre titulat *Si em necessites, xiula. ¿Qui era Montserrat Roig?* (2005).

La major part de l'obra crítica de Maria Mercè Marçal es troba recollida al volum *Sota el signe del drac. Proses 1985-1997*, a cura de Mercè Ibarz. Es tracta d'un llibre excel·lent que dóna una idea de la magnitud i el talent crític de Marçal. El profund coneixement de la teoria feminista i de l'escriptura de les dones flueix en aquestes pàgines i en gaudim especialment quan Marçal interpreta les obres d'Helena Valentí, Clementina Arderiu, Rosa Leveroni o Maria Antònia Salvà. Mercè Ibarz, en la introducció, destaca com Marçal va llegir i rellegir amb insistència algunes autores: Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Djuna Barnes, Luce Irigaray, Adrienne Rich, Luisa Muraro o Ingeborg Bachmann. També va tenir una relació molt intensa amb les autores que va traduir: Renée Vivien, Anna Akhmàtova, Marina Tsvetàieva, Marguerite Yourcenar, Colette, i altres.

Sens dubte, la tasca realitzada per aquestes tres escriptores ha contribuït a difondre la crítica literària feminista. Actualment, és sobretot en el món acadèmic on trobem una gran producció i molta pluralitat.

Abans que res, però, cal recordar que la teoria feminista ha tingut relacions profitoses i problemàtiques alhora amb el posestructuralisme, la desconstrucció, la posmodernitat, la narratologia i, perquè no, la psicoanàlisi. Justament, com a exemple de com la psicoanàlisi dialoga amb el feminisme i aquests dos amb textos de literatura catalana, podem citar l'assaig de Neus Carbonell titulat *La dona que no existeix. De la Il·lustració a la Globalització* (2003).

En un altre sentit, la feminista materialista considera fonamental analitzar els camins mitjançant els quals s'inscriu, es reproduceix i es representa la ideologia del gènere en les pràctiques culturals, els mitjans de comunicació, el cinema i la cultura popular. Un exemple d'aquest tipus de feina és la traducció al català de *El mite Madonna* (2004) de Georges-Claude Gilbert, realitzada per Lydia Brugué.

El pensament de la diferència sexual dins de la teoria feminista s'explora en les publicacions del grup DUODA de la Universitat de Barcelona. Maria-Milagros Rivera, a *Nombrar el mundo en femenino* (Rivera 1994), defensa la idea que la conseqüència de la diferència sexual és que les dones hem quedat fora de l'organització dominant del pensament, ja que, tradicionalment, el subjecte del coneixement, del discurs, de la història i del desig és el subjecte masculí, declarat universal i representant de tota la humanitat. Rivera segueix el plantejament de la diferència sexual proposat per Luce Irigaray i Hélène Cixous, a més de la reflexió psicoanalítica del cos matern efectuada per Julia Kristeva i Rosi Braidotti. Però, sobretot, el pensament feminista de Rivera està fortament influït pel feminisme italià, especialment la Llibreria de Dones de Milà i la comunitat filosòfica Diotima de la Universitat de Verona.

Pel que fa al feminisme francès, cal destacar la incidència que ha tingut a Catalunya el treball d'Hélène Cixous, gràcies a la tasca realitzada per Marta Segarra. Per a Cixous, el compromís amb el text es produeix durant el procés de creació, trencant els límits entre els gèneres i els subjectes, explorant les possibilitats de la diferència i potenciant el significat de les paraules en una multiplicitat de sentits semàntics. L'autora desafia el paradigma del subjecte i del desig a favor d'una subjectivitat múltiple, dispersa i mòbil. El seu concepte d'*écriture féminine*, d'“escriure

amb el cos” (que el feminisme angloamericà ha adaptat del francès amb l’expressió *writing the body*), relaciona els significats biològics i els textuals; distingeix entre una economia libidinal masculina i una de femenina, formada per la pèrdua i la contradicció. Cixous vol subvertir l’autoritat del poder masculí posant el desig femení en circulació. Per a l’autora, la sexualitat femenina és sempre l’efecte de la seva mateixa inscripció o representació. Igual que Luce Irigaray, Cixous situa el punt de partida de la consciència femenina en el cos i el plaer sexual de les dones, precisament perquè han estat absents o poc representats en el discurs masculí.

No podem tancar aquest recorregut sense citar l’aplicació dels estudis *queer* a la literatura catalana; podem citar el llibre editat per Josep Anton Fernández *El Gai saber: introducció als estudis gais i lèsbics* (2000), així com la tasca de difusió de la teoria lèsbica realitzada per Meri Torras en diferents publicacions.

## 5. Cap a una hermenèutica feminista?

La teoria feminista ha fet seva la premissa que el significat no es troba en els textos, sinó que és fruit d’una negociació i d’un conjunt de relacions dins del sistema social en què el text es produeix i es consumeix: l’acte individual de la lectura juga un paper en els discursos col·lectius. Quan aprenem a llegir aprenem tot un seguit de convencions sobre com circulen els textos. El gènere juga un paper fonamental en l’hermenèutica literària. Moltes pràctiques textuals s’adrecen a un públic de gènere masculí o prenen un punt de vista masculí com si fos un punt de vista universal: el paper de la comunitat interpretativa ha estat tradicionalment androcèntric. Des de la teoria feminista, s’ha reivindicat per a la lectora un paper actiu que resisteixi la lectura dominant dels textos. És evident que el gènere mai no és interpel·lat d’una manera simple: sempre hi ha elements que produeixen confort i elements que molesten. És per això que es parla de les posicions múltiples que hem de prendre i de les negociacions diverses que hem de dur a terme quan llegim tenint en compte el gènere.

El treball efectuat per la crítica literària feminista en el món acadèmic català es reflecteix en la tasca de recuperació d'escriptores, el treball efectuat en la revisió del cànon literari, el qüestionament mateix del concepte de cànon i la reivindicació de la importància de la subjectivitat de qui llegeix.

---

D I N S

---

JOAN M.  
MONJO

.I.

JOAN PERUCHO:  
EL FET D'ESCRUIRE

.II.

77 MIRADES  
A UN MATEIX PAISATGE





.I.  
JOAN PERUCHO:  
EL FET D'ESCRIURE

**P**ose la primera cinta a l'aparell. Prem el botó. Es posa en funcionament el radiocasset. De sobte, sent les meues preguntes, la meua veu de fa uns anys. Perucho contesta. És ben emocionant en aquesta vesprada de primavera sentir com s'espargeix la veu del gran escriptor pel saló on treballe.

La vesprada del divendres 7 de març de 1986, vaig arribar, en companyia de Vicent Alonso, a casa de l'escriptor a l'hora acordada. Al seu pis de l'avinguda de la República Argentina de Barcelona, durant dues hores —de 7 a 9 de la vesprada—, vaig demanar-li davant d'un casset sobre les més diverses qüestions. I, per descomptat, també sobre la seua relació amb el fet d'escriure. Es tractava d'una entrevista per a la revista de literatura *Daina*, editada per *Tres i Quatre*. El treball —que revisà Joan Perucho a sa casa d'Albinyana—, aparegué al número 2. Corria l'any 1987.

Sent les paraules de Joan Perucho i rememore aquella ja llunyana vesprada, entre obres pictòriques, llibres i amabilitat. En cert moment vaig fer-li aqueixa pregunta tòpica i tan fàcil de formular, per bé que quasi impossible de contestar d'una manera plausible per a qualsevol escriptor. Vaig demanar-li si tenia clara la raó per la qual escrivia...

Al moment contestà: "No. No ho tinc gens clar. Suposo que és el nucli de la meua personalitat, que —sense plantejar-s'ho o meditar-s'ho—, em va dictar la meua vocació. M'imagino que deu ser el que en diuen

vulgarment el destí, o alguna cosa així. Arribo a creure que per escriure —com per a cultivar qualsevol art— no basta amb el propòsit sinó que, a més, s’ha de tenir una certa predisposició interna...”

En certa ocasió, durant una entrevista, li demanaren a l’escriptor Aldous Huxley si li resultava agradable o dolorós el procés d’escriptura. Contestà: “No em resulta dolorós, per bé que es tracta d’un treball dur. Escriure és una ocupació molt absorbent i en certes ocasions resulta esgotadora.” Davant la mateixa pregunta, va fer Perucho: “Com deia Josep Pla, la predisposició de l’home és l’horitzontalitat, o sigui, no fer res... Partint d’aquesta base, li diré que escriure és un acte dolorós. Dolorós relativament, perquè el dia que no has escrit, si un és un autèntic escriptor, se’n va al llit d’una manera malhumorada, no acabes d’entendre per què has malgastat aquell temps. En canvi, si durant el dia has fet alguna pàgina de la qual hagis quedat satisfet, aleshores es dorm més dolçament...”

En no gaires ocasions, Perucho es *pinta*, apareix als seus textos tot escrivint. Ho fa, per posar un exemple, en una prosa seua. En concret a *Les presències felines* (inclosa al seu llibre *El Basilisc*, que forma part del volum 6 de les seues *Obres completes*). Citem: “La meua gata, doncs, té cent dotze anys efectius. Per una lamentable manca d’imaginació, es diu simplement Mixa; però, la veritat, em fa molta companyia. Quan escric, per exemple, se’m posa al costat, damunt la taula, i mira el que escric fixament. Badalla. A vegades, passa a l’altra banda i, amb la més gran i despreocupada indiferència, em trepitja blanament (com ho fan els gats) el paper.”

Més tard li vaig demanar si solia escriure a diari, o solament quan tenia alguna cosa a dir. Féu al moment Perucho: “Escric gairebé tots els dies. No creació, sinó per a publicacions informatives. Des de fa molts anys que faig articles per als diaris. Actualment, faig si fa no fa un article al dia. Ara bé, quan faig obra de creació, llavors la cosa és diferent: treballa tot el dia.”

—Practica un ritual previ en posar-se a escriure?

—Abans fumava molt i ara ja no fumo; abans m’agradava beure, i últimament a penes no bec res... No, no practico cap ritual a l’hora de posar-me davant un full en blanc... Encara més, molts poemes meus, els

he fet al tren. Fa anys, quan anava al jutjat amb tren, com que no sabia què fer, de tant en tant se m'acudia un vers, ara un altre... D'aquesta manera em sortia un poema. Així he fet molts versos...

Perucho va fer clara referència a la seua producció poètica. Per bé que, sobretot, era llavors conegut com a prosista i narrador.

En aquest moment em ve a la memòria certa intervenció en algun que altreencontre o congrés més o menys mediterrani. Deuria ser pels anys 80. A València. L'acte tingué un cert èxit ja que parlava Giorgio Bassani. D'aquest autor, la gent, sobretot havia llegit la seua obra narrativa. Els estudiants li demanaven per aquestes obres. Al moment, Bassani va manifestar que ell, essencialment, se sentia poeta. Afegí que allò que més valorava i s'estimava dels seus escrits era la seua obra poètica.

La gent del públic no li feia gens ni miqueta de cas i continuà parlant dels seus llibres de narrativa, del que coneixien. Davant la insistència, Bassani es molestà. I d'una manera educada acabà dient que ja n'hi havia prou d'aqueix color, a certa part del públic. Tornà a deixar, definitivament, d'una manera ben clara que, malgrat el seu èxit com a narrador, el que a ell més clarament li interessava dels seus escrits, era la seua poesia.

Cosa semblant s'esdevingué amb Joan Perucho. Quan vaig preguntar-li si se sentia més prosista que narrador, aviat va contestar, sense dubtar-ne: "Perdoni, però vull deixar ben clar que em veig més com a poeta. A mi m'agradaria que se'm tingués com a poeta..."

Després de l'obra poètica de la seua joventut, en els darrers anys Perucho tornà a la poesia. A la seua vertadera passió literària, amb diversos títols que ajuden a configurar un dels volums de les seues *Obres completes*. Parlant del tema, en un breu resum autobiogràfic de fa molts anys (ho recorda Carlos Pujol al seu *Juan Perucho, el mágico prodigioso*) acabà dient: "Naturalment, no sé què és la poesia." En un altre text titulat *Alex Susanna* (inclòs a *Monstres i erudicions*), fa sobre el tema: "Què és la poesia? Ningú no ha comentat satisfactòriament aquesta pregunta." Paraules ben peruchianes, com podem comprovar...

Més tard, vaig continuar amb una altra pregunta: en quines hores del dia treballa millor?

—Al matí. Ben d'hora. Em llevo enjorn, em dutxo i em preparo el desdejuni —també el del gat. Aquestes primeres hores del dia són moments en què estic fresc. Hi ha molt de silenci. La meva dona dorm. Llavors començo a escriure...

—Té costum d'escriure en un espai concret, o necessita canviar constantment de lloc?

—M'és igual escriure en un lloc o en un altre, però evidentment sempre ho faig en un lloc determinat: en una taula que tinc per escriure. Ara bé, en aquest sentit no tinc cap necessitat fetitxista... Quan faig una novel·la —o qualsevol altra obra llarga—, sobretot ara, que estic excedent de la carrera judicial, no em moc de casa; però abans no. Abans feia un capítol aquí i un altre en un hotel...

Quan li vaig demanar si escrivia directament a màquina, o bé ho feia amb ploma o bolígraf, al moment féu: “Ho faig amb ploma; de la manera més tradicional del món. D'altra manera no sabia fer-ho. Després ho passo jo mateix a màquina, això sí.

”Faig els originals a mà. Realitzo una primera correcció sobre originals a mà. Més tard els passo a màquina. Torno a llegir-ho i corregeixo molt. En el meu cas, entre una cosa escrita a mà i a màquina, hi ha una diferència considerable. Aleshores torno a passar-ho a màquina. Quan lliuro l'original a l'editor, el text s'ha corregit moltes vegades.”

Joan Perucho era un consumat bibliòfil. Ho vaig poder comprovar personalment. A sa casa, vaig tenir ocasió de contemplar i tenir a les mans vertaderes joies bibliogràfiques. Andrés Trapiello, al seu treball *Un retrato de Juan Perucho*, destaca aquesta passió, que han subratllat tants altres crítics. En cert moment, hi diu: “*Yo he visto la biblioteca de Perucho y es una biblioteca admirable, en apretada y disciplinada formación macedónica. Es su biblioteca una legión implacable y seráfica. Está llena de eso que en los catálogos de los libreros de viejo se cataloga como raros, incunables y curiosos, es decir, libros de fuertes sumas.*”

Quan li vaig demanar com construïa aquella barreja de fets històrics i màgics, tan corrent al seus llibres, si tenia alguna tècnica especial, fou llavors que, en certa manera, va referir-se —indirectament— a la seua gran estima pels llibres i a les seues delitoses hores de lectura. Digué l'autor de

*Museu d'ombres*: “En realitat, bona part de les meves obres són acotacions a les meves lectures. D’una citació que em surt en un llibre —per exemple, una citació històrica—, em dic, si en aquesta citació ara introduïssim aquest petit fet, la cosa aniria d’una altra manera de com ha anat. La faríem anar per on ens interessa. Estaríem falsejant una determinada via de la història o un determinat document, però al mateix temps faríem que es desapareixin els fets cap al món que m’interessa: cap al món màgic. Llavors tindríem un món meravellós però situat en un context històric molt real. Tot això fa que molta gent es despisti una mica. A mi m’agrada crear l’equivoc, m’agrada que la gent, quan llegeix, es preguntí si allò és de veres o no.”

En aquest just moment, ature l’aparell. Em quede mirant el darrer foli que he redactat. Em lleve les ulleres. Les deixe, amb cura, sobre els papers en què treballo. El saló resta en el més complet silenci i va sent gradualment envaït per una suau i delicada penombra...

La darrera vegada que vaig tenir ocasió de tractar-lo, fou el divendres 19 de maig del 2000. Dins els actes dels X Premis de la Crítica dels Escriptors Valencians, Joan Perucho parlà sobre *L’imaginari, la llibertat i l’escriptor*. Fou als salons de l’hotel Reina Victòria. A València. El vaig presentar tot llegint-hi un parell de folis.

Perucho seguí, d’una banda, el guió que duia. D’una altra, dissertà amb espontaneïtat i lliurement. Estigué lúcida i divertidíssim. Magnífic. Com mai no havia tingut ocasió de veure’l ni d’escoltar-lo.

En cert moment es referí a les dificultats que presenten, tant la *vocació* com l’ofici i la pràctica de l’art. Aclarí: “El que no s’ha de fer mai —fóra un error— és anar pel camí fàcil.” Perucho afirmà que la pràctica de l’art és difícil, i que, per tant, calia tenir molta tenacitat per dur endavant la vocació de l’art, en aquest cas concret, de l’escriptura.

Després de la conferència, conversàrem, a l’eixida de la sala. De temes diversos. En cert moment li vaig dir:

—He tingut ocasió de comprovar que, darrerament, continua escrivint i publicant bastant...

—Sí... Sap què passa? Que si no escric —em va fer, com si em confiara un secret—... si no escric, no sé ben bé què fer... M’avorreixo...

—Ho entenc...

Acabà fent:

—Escriure i publicar, em fan sentir viu...

Moments després, ens acomiadàrem a la porta de l'ascensor de l'hotel.

Divendres, 31 d'octubre de 2003. Vespra del dia de Tots Sants. Passat migdia, al mateix institut on treballa, vaig saber la mort de Joan Peruchó, pels diaris. Me'n vaig assabentar d'una manera relativament sobtada i abrupta —malgrat que tenia notícies que darrerament estava ben malalt. Havia acabat les classes del jorn. En saber la nova, només em sortí estar totalment callat. Estar-me en silenci, al departament, fred i sol. Entre exàmens, vídeos, bolígrafs, desconsols i llibres. I recordar-lo. Recordar-lo. Rere els vidres de les finestres, entre la mar de tarongers que s'estén al cor de la Safor, els ocells —cossos quasi celestials, de veu cantora i, de vegades, emocionada— eren aleshores les lluminoses i vives joies del paisatge. En alguna llunyana alqueria bordava un gos. I jo, sobretot, l'evocava. Recordava aquella vesprada en què enregistràrem l'esmentada entrevista a sa casa de Barcelona. Entre moltes altres, li vaig fer una pregunta que, en algunes de les seues pàgines, s'havia fet algun personatge.

—Senyor Peruchó, què hi ha al darrere de les coses?

Després d'uns moments, amb mesurada gravetat, va contestar:

—Senyor Monjo... al darrere de les coses... sempre... sempre... hi ha la mort...

*Primavera-estiu, 2005.*

.II.  
77 MIRADES  
A UN MATEIX PAISATGE

**L**a tardor de 1986 vaig anar a viure al carrer Sant Pere antic barri de pescadors. A Altea. Vora mar, al centre de la seua badia.

Des d'aleshores, a cada moment se m'oferia aquell arc superb traçat amb cel, aigua i roques. Tancat per l'Albir i pel penyal d'Ifac. Com que tenia la dèria de passar les meues hores més solitàries prenent notes del que veia, sentia i pensava, vaig iniciar un seguit d'anotacions, al voltant d'aquell paisatge. Després d'uns anys (1986-1995), el resultat d'aquell exercici va ser aquest recull de proses breus. S'hi acoblen vora un centenar d'anotacions al voltant d'un tema únic que llavors m'obsessionà: la badia d'Altea.

Una reduïda part d'aquests textos ha estat publicada anteriorment. En el catàleg d'una mostra del pintor V. Almar (Dénia, 1988) i en el primer número de la revista *Marina d'Art* (L'Alfàs del Pi, 1989).

1

Quan, després d'uns dies, torne a contemplar amb els meus ulls la mar abraçada per la badia, ni el mar ni l'abraç de la badia són els mateixos. Tampoc jo sóc el mateix, ni tinc els mateixos ulls...

## 2

La pell d'aquesta mar tacada de madur capvespre, és com la seua pell: d'una brunor canyella tota llum. Encara és capaç d'encendre'm el record...

## 3

A la badia tot era quiet, opac, tot silenci. La mar, les gavines, les pedres, el vent. Com si s'hagués aturat el temps en una vella fotografia. Tot era gris. Tot era trist. Tot era fred. Tot em semblava de metall. Vaig mirar els penya-segats del far de l'Albir, quiet, mentre m'alçava el coll de la gavardina. Fou llavors que em vaig demanar si aquella àmplia i densa tristesa habitava en mi, o en la badia.

## 4

Com els vaixells que apareixen i desapareixen en l'horitzó... com els rosats capvespres que s'engul aquesta mar... com l'ona que acaba en el ventre de l'arena... així foren aquells dies...

## 5

Matí de novembre. Plou tristesa sobre la badia.

## 6

Fa una setmana que plou. Aquest matí, però, després de desdejnar, en eixir al balcó m'he adonat que el sol s'aixecava triomfant sobre la ratlla de l'horitzó. Els seus raigs daurats com l'oli arribaven fins al saló de casa, banyant-lo d'alegria. La mar era tranquil·la, com un ós que dorm.



Unes gavines volotejaven, cridant, contentes talment campanes en jorn de festa, celebrant el canvi de temps.

## 7

Aquest matí la mar és com un tigre, ratllada. Vora la platja terrenca i en la cresta de les altes ones, té blanc d'escuma. El cos de la mar mostra el color de la canya verda. A la ratlla de l'horitzó el cos és blau. És solcat per algunes barques de pesca i petits vaixells quasi invisibles, com monstres de rondalla, embolicats i amagats entre una lleugera boira.

## 8

Altea. Alegria de tornar a casa, després d'uns dies d'absència. El balcó davant la mar, els geranis encesos, l'amabilitat de la solitud omplerta amb la lectura, la finestra de l'habitació besada pel capvespre i que mira al far de l'Albir, l'escriptura del meu voluminós dietari. Tot m'acarona...

## 9

Nit. Del llit estant sent la mar com bramula intensament, i com el vent i la pluja talment àguiles violentes colpegen les finestres de l'habitació. Em costa dormir, cosa estranya en mi. Per fi ho faig, ben endins del túnel de la matinada.

## 10

Passe la vesprada a casa. Llegesc unes revistes, els diaris, uns capítols de novel·la. Escolte música en l'obscuritat. Mire la mar i la pluja des

del balcó. Ah, la dolçor de viure en la peresa! Quina meravella, aprofitar d'aquesta manera el temps!

## 11

En aquesta nit de tempestat, a la mar no hi ha més estels que el far i la llum d'una barca de pesca. Ho sé en despertar-me tot sol en el desert de la matinada, en encendre el llum de l'habitació i alçar la persiana. Ara, els estels formen una petita constel·lació en forma de triangle escalè. Davant l'espill del bany observe el meu rostre, i pense en l'amarga solitud d'aqueixos estels.

## 12

Dictat: la mar està calmada. La mar és verda. A la ratlla de l'horitzó la mar és blava. Octubre. La tardor. Primeres hores de la vesprada. Una barca de vela travessa la calma verda de la badia.

## 13

A poc a poc el sol va apareixent, amb potent fúria. Em desdejune —taronjada, cafè— mirant la mar. Observe les barquetes com treballen i com creuen la badia d'Altea els vaixells lents.

## 14

Capvespre. Sent la remor de la mar rebolicada. La seua fragància m'arriba quan isc al balcó de casa, a contemplar-la.

15

Dorm amb el balcó obert. Sent la mar com si dormís vora seu, com si les ones arribassen als meus peus de marbre nus. Dorm en companyia de la mar. A la matinada, em desperte pel fred. Tanque la porta del balcó. Novament em pose al llit. Ara sent la mar llunyana, talment apropés la meua orella a un caragol de mar.

16

Tres de la vesprada. Torne de l'institut. Veig gran quantitat de gavines vora mar, davant mateix de casa. Unes volen damunt la mar verda i blava i blanca o ben a prop dels edificis. D'altres s'estan quietes, immòbils, com mortes sobre els pits adolescents que dibuixen les ones.

17

Em desperte en la nit. Sent la petitesa del meu cor. Sent la immensitat de la mar.

18

Com sempre, em desperte a les vuit. Òbric la finestra de l'habitació. Mire la mar. Jorn nuvolenc. La ratlla de l'horitzó es presenta claríssima, com mai no l'he vista. Sembla traçada amb regla i tinta.

19

A mesura que passa el jorn, la mar va calmant-se, a poc a poc. A més, també va perdent el color terrenc. Conforme va tornant-li la calma, li torna el seu bell color, verdenc i lleugerament blau.

## 20

Sis de la vesprada. El capvespre, suau com la pell d'una pantera, es precipita sobre la mar. L'observe des de la meua cambra de treball i l'escric, l'escric impotentment. Són els darrers batecs de la vesprada. Les muntanyes ofereixen una aura de llum rosa, bella i moribunda. Al sud, comença a encendre's el far de l'Albir, amb les seues característiques intermitències. Es tracta d'un nou dia per a la memòria.

## 21

Capvespre. Mar sense ones. Pla i gris. Com una planxa d'alumini. Llunyà i orgullós, s'encén el far de l'Albir. Avisa del perill les barques, els iots i els vaixells.

## 22

Al capvespre, òbric la finestra de l'habitació. Entra una glopada de calor barrejada amb olor a mar. Mire la badia d'Altea que s'obri davant meu. Només s'hi mou un vol de gavines i alguna barca en la llunyania. La mar és quieta, com un gos que dorm.

## 23

Són passades les dues quan torne a casa. Refresca, però no gaire. Es tracta d'una fina nit de primavera. Un brot primerenc de la nova estació que va venint. Em canvie. Bec un got de llet. Isc al balcó. Mire la badia en la nit. Tot és l'imperi de la fosca. Sent una lleugera por davant la immensitat del cel amb els seus estels i la mar, al bell mig de tant de silenci. En la llunyania descobresc, ací i allà, unes llums. Són barques de pesca. Treballen en la matinada.

Aquesta nit és bella i viva com un gos adolescent. Amb la finestra oberta em pose al llit. En la meua solitud, sent una immensa sensació de pau, una immensa sensació de plenitud.

## 24

Des del balcó de casa contemplem la badia. És un arc. Tota plena de barquetes esportives. Jaume em diu que aquest és el paisatge de la seua infantesa.

## 25

Des de fa uns dies que som en la nova estació, en primavera. Gitat al llit, en la penombra escolte música, amb la finestra oberta. La dolça remor de la mar en aquesta suau nit, es barreja amb les cadernerres musicals de J.S. Bach.

## 26

La mar calmada viu dintre la badia. A l'horitzó, unes barques treballen, blanques i immòbils. La mar és com una brasa verda i blava. Ho mire tot des de la finestra, vora la taula on llegesc les memòries de Pío Baroja. Se sent el so content de les campanes de l'alta església d'Altea. Estic sol davant la mar. Estic sol davant la vesprada.

## 27

Nit. Des del balcó ho veig. La lluna desplega la seua cua de llum sobre els llocs plàcids dels cavalls de la mar que dormen.

## 28

12 del matí. És un divendres d'octubre, i te'n vas. Al balcó sent que m'ataca el tigre de l'absència, l'obscura pantera de la solitud. Només em resta la companyia de les coses: de les gavines, de la corba de la costa, del ball verd de la mar, de l'immòbil horitzó. En tots ells hi ha una cosa teua. Fa tan sols uns moments, els acarones amb els teus ulls tan clars i nets.

El record és l'ombra d'un ocell...

## 29

Em vas preguntar de quin país era.  
Sóc de la badia... Fou la resposta.

## 30

Hauria d'escriure sobre aquesta mar. Però he decidit que no ho faré. Preferesc sentir el perfum dels seus braços, contemplar la seua pell de pruna verdenca, preferesc oir el seu bressoleig, talment fos una mare que dormís la seua tendra criatura... i callar..

Davant tot això, com d'insignificants i inútils em semblen les meues paraules...

## 31

La vesprada, cansada remunta el capvespre. Des de rere la finestra ho veig, ho pense: els vaixells que travessen la badia, posseeixen aqueixa joia trenada amb malenconia que, de vegades, ofereixen alguns records.

## 32

Passen les meues hores, com els vaixells. Com els vaixells per l'horitzó. I no sé ben bé on van. On van els vaixells i els meus dies.

## 33

El mes voreja sant Joan. De calç és el balcó i penja sobre la badia. La vesprada, gloriosa i amb el seu punt de mort, penetra en el saló com un fragment de simfonia.

## 34

Al menjador de casa la penombra és blava. Parlotegem animadament sobre uns llunyans enemics de poc valor, mentre dinem amb cervesa. Plens de fruïció ens mengem les entranyes d'aquesta badia saborosos molls de foc i lluços de carn delicada. D'aquesta manera, les ones verdes i plenes de sal arriben a formar part de nosaltres. Del nostre sentir, del nostre cos i pensaments.

## 35

Tempestat. Mar boja, mar enfollida. Com una pantera que al sòl es revolta de dolor. Amb unes fletxes clavades al cos.

## 36

Record. Setembre de 1986. Havíem dinat a cal pintor Azorín part alta d'Altea. En amainar el sol, eixírem al carrer i ens asseguérem en una replaceta propera. Recorde que aquella vesprada li vaig descriure

al pare Alfons Roig el que veia: la bellesa de la mar, l'arc de la badia, el penyal i la sensual blavor del cel. Coses que els seus ulls tan plens de nit, no podien veure.

Mesos després, vaig saber que havia estat la darrera vegada que havíem tingut ocasió de parlar...

### 37

En aquesta habitació on generalment viu el silenci, de vegades es confonen els alès de l'amor i de la mar.

### 38

Migdia núvol. La badia posseeix la calma d'un llac. Instal·lat en la més dolça peresa, des de l'hamaca estant, l'observe

### 39

Fosca, calor i estiu, pertot arreu. Impossible dormir. A la platja, uns bells adolescents conversen despreocupadament al voltant d'una foguerada. En la nit, el foc és un viu fruiter ple de taronges madures.

### 40

No hi ha gens de lluna. Ara, la mar solament és fosca. La badia no existeix per als meus ulls. Només reconec amb un cert dubte, els seus límits, per la llum del far, de les urbanitzacions, pels llums de Calp i d'alguna barca de pesca.



41

Com les boires d'un amor llunyà, com la meua ombra, com un gos a l'amo estimat, allà on vaig m'acompanya aquesta badia. Em crida. Em persegueix.

42

Dia a dia convisc amb la ferma bellesa d'aquesta mar, amb la bellesa d'aquest paisatge. Però el contacte quotidià amb la bellesa em cansa i m'ompli d'avorriment. És llavors que torne a la delicada lírica de les coses menudes, grises, intrascendents, ja sabudes i oblidades. Me les estime. I també en elles m'hi trobe.

43

Blava la nit, blau el paisatge. Blava la llum, blau és el cel, blava la fosca, blau és el mar, blava tardor, blaves muntanyes...

44

Saps? Hi ha homes sinistres que, des de la part obscura de les lleis, enverinen i destrossen el bell cos de la badia. Mereixen un bon càstig dels déus i la felicitació dels imbècils!

45

Dimarts. Des de fa molts anys, el segon dia de la setmana fan mercat a Altea. Es planta enjorn, vora la badia. Hi bull molta vida durant tot el matí.

Quan torne del treball passades les tres, vora la verdor de la mar, només hi trobe les restes silents i deprimides del mercat. Per sobre plàtans madurs, caixes buides, pells de taronja i pomes podrides llançades al terra, hi volotegen potents gavines buscant alguna cosa per menjar.

Aviat arribaran els agradors.

46

L'aigua el soroll de la mar, de la pluja a la teulada em desperta. Són les set.

47

Vesprada de festa.

La blava calma de la badia

nevada de gavines i veles.

48

En la llum, en la temperatura i en el canvi de pell de la badia es nota que s'apropa la primavera. Al capvespre, tempestat: pluja i raigs. M'arriba l'olor de la terra banyada, l'olor de la mar, mentre absent observe les intermitències del far.

49

Alba. Quietud a la badia. La lluna, el cel, la mar, els gegants en forma de muntanya... Tot dorm ple d'immobilitat. Només parpelleja l'ull del far.

50

Alba. Núvols i vent.  
La badia és una cistella  
plena de cireres madures.

51

Ho saps? Vora aquesta verda mar es crien belles dones de canyella,  
limes grogues de tanta llum i moradenques buguenví·lees. A més, en el  
bon temps, els vells magraners s'encenen furiosament amb flors.

52

Ara som  
davant la  
badia.

Però no  
existeix  
la badia.

Només som  
tu i jo.

53

En la matinada, absorts contemplem la nit de la badia. És bella, és  
gran com una deessa. Ella em parla de les belles nits estel·lades que té  
l'hivern de Castella.

54

Les ones d'aquesta mar seran els nostres llençols,  
i la seua remor una delicada cançó de bressol.

55

Poqueta nit. Passegem indolents per la part antiga d'Altea. Altea alta com un colom. Per sobre les teulades, la mar blava i daurada, sense fi.

56

Abril. I tempestat a la mar. Veig el feble ull del far. De tant en tant, un raig fugaç i bell, es dibuixa com uns joves llavis pintats de carmí. Són els llavis de la fascinant dama que és la Nit. Aquesta nit.

57

Lluny del sol t'espere, a l'ombra, bevent lluminosa cervesa, llegint el diari a l'hamaca. Véns de la mar, banyada, amb banyador obscur, bella per als meus ulls i per a molts altres. Trobe grapats de sal de la badia quan bese els teus llavis.

58

Divendres. 19 de maig. Amb plata, sobre la mar es dessagna la lluna.

59

Sobre la badia, aquesta nit la lluna és un ull de llum. Em mira. El mire.

60

Mire per la finestra de l'aula, en direcció a les terres de l'interior d'aquesta comarca. Davant meu veig les palmeres, els pins i els eucalip-tus, alts com àguiles, que volten una casa blanca de tanta calç. Llunya-nes, les muntanyes són grans, blaves, arrugades i vives com la mar. Foses amb els núvols i amb el cel... Ara no puc veure la badia, però sent la seua gravitació silent, invisible, real. Trobe la seua presència sobre totes aquestes coses que ara se m'ofereixen a la mirada.

61

Al bell mig de la vesprada observe, amb passió i encís, la badia que se m'ofereix. Em vénen al cap unes paraules de Vicent Andrés Estellés: “El mar és l'ombra humida del Paradís. El mar...”

62

És tanta la llum, i tan violenta, en aquest migdia d'agost, que la im-mensa mar no existeix per als meus ulls.

63

Oh, excels Wallace! A tu, que entens d'aquestes coses, t'ho conte. Mira: en aquesta lenta vesprada que acarona la pell madura de la im-mensa mar, que besa la gran solitud blava del cel i arrapa la descarnada

llunyania de les muntanyes moradenques, solament es mou el petit ull negre de la gavina que veig a la platja. Solament.

64

Fora, la vesprada és de foc. L'habitació té les persianes mig tirades. Ací és dolça la penombra. Nu, estés sobre els llençols blancs. Dormitege. La remor de la mar és un gos que llepa els meus peus.

65

La mar està boja de tanta força com duu. Bramula com una bèstia ferida. Ha agafat un color terrenc, brut, trist i pobre. El penya-segat de l'Albir s'endevina boirós. Malgrat ser matí, el far segueix avisant els vaixells del perill. Vora seu un llamp color rosa, apareix i desapareix com un miracle de llum. Un gran tro fa vibrar els vidres de la finestra de l'habitació. Unes gavines s'estan a la platja, immòbils com pedres, sota el fuet de la pluja. Les ales del dia colpegen mandrosament la porta de la casa. La ràdio parla de greus inundacions per algunes zones del nostre petit país.

66

Alba. Núvols que s'aixequen sobre l'horitzó de la badia, talment un gran bosc de llum.

67

És gran la mar, i gran també el cel. Són d'un blau fred i ampli, d'un blau obert de bat a bat. Conformen una alta i fonda vall. Una vall solcada per la insignificant ombra d'una gavina...

68

Els pètals de la rosa madura del capvespre  
cauen sobre el rostre ombriu del penyal d'Ifac.

69

Llimes verdes en llibertat. Les galtes reblides d'abrusants flors de taronger. Es vincla dúctil, adolescent, orgullosa i perfecta.

Emperadriu de la badia.

És la vida entre els cavalls enfollits de calç. Sal als peus. Nius de serps transparents al coll. Olor a crema solar i estiu.

70

En la pluja d'aquesta vesprada com besos freds sobre el meu rostre, veig la mort de l'estiu. El seu cadàver no cap en la badia.

71

D'on véns? em va dir, mirant-me als ulls.

Vinc de la badia vaig respondre. Vinc perfumat de verds i blaus ben nets.

I... on vas ?

Vaig a la badia, redona de tanta plata de lluna plena. Vaig a la badia.

I... digues... va fer amb la veu menuda i dolça. De qui ets, Joan, de qui ets ?

De qui he de ser, Ramon?! Sóc de la badia... de la badia boja de tants peixos... sóc de la badia enfurida de tant de vent i sol... En nit de tempestat sóc dels raigs que assoten els meus ulls i el meu front... De qui sóc, dius? Sóc del far, ídol, déu i senyor dels meus abismes i dels de la mar...

Contesta'm: de què ets?

D'aigua de mar és el meu cos. Les meues cames posseeixen la força de les ones. Un vol de gavines ompli el meu pit. I el meu somni és com un antic vaixell de veles navegant per aquesta mar...

I... on vas?

On vaig? No ho sé... Però en aquests moments només desitge arribar a la calma de la badia, quan la vesprada és davant les portes de la casa de la nit... És en aqueixes hores quan m'assec al balcó, vora els geranis tacats de capvespre, i intente de vegades, amb gran esforç no pensar en res de res... solament sentir...

## 72

Bese el teu ventre, i em torna la calidesa i seguretat de la Mare. I en el teu sexe algues, algues, misteri i nacre, reconec el sabor de la sal i el perfum del vent d'aquesta mar.

## 73

Ple de sorpresa, en un llibre ignorat trobe un mapa. Es tracta d'un gravat francès del segle XVIII. Descriu la badia, amb la taca del poble, el riu, els límits i profunditats de la mar. La carta és bellament geomètrica, ordenada, un poc freda, clara i civilitzada, com una escultura del neoclassicisme francès.

M'adone que aquest gravat és un tant irreal, com aquesta badia palpable, com tot allò que és bell.

## 74

Aquest matí,  
la badia posseeix tants diamants i tanta llum  
que la seua pell és de sal  
sal per als meus ulls.



75

En la matinada sent la dormida calma de la badia, farcida d'ombres. Amb silencis, la mar plana besa les pedres arrodonides de la platja. El soroll és petit i lleu com un murmuri matern vora el bressol, com la petjada d'un ocell a l'arena humida per la rosada. Quan torne a l'habitació m'adone que també és com el seu alè. Ella dorm embolicada amb llençols i somnis de calç.

76

Comença la Setmana Santa. A poqueta nit, plou, després d'un jorn indecís. Trac una hamaca al balcó. M'agrada rebre així aquesta entrada de primavera. Mentre observe la pluja acoltellant el cutis de la badia, escolte J.S. Bach.

77

La mar i el teu ventre són la mateixa cosa...

78

Ha acabat la pel·lícula de la televisió, i ens ha proporcionat mal sabor de boca. Les agulles del despertador van buscant un nou dia. Òbric el balcó. La primavera és una jove que es despulla vora la badia. La mire i la sent. De sobte, una gran pluja de campanades cau sobre els somnis de la badia. Gloriosos tocs que anuncien l'inici de la Pasqua. Coloms de llum, de festa i d'alegria.

La badia està nua. Jo també.  
 Entre en ella.  
 Amb força m'envolta.  
 Quina abraçada!  
 Humit desig. Mar,  
 amor. Amor i mar.

Amb or, l'alba va desenterrant el cos de la badia.

La badia  
 ets tu.  
 Per això  
 no te'n  
 pots anar.

La badia  
 sóc jo.  
 Per això  
 no me'n  
 puc anar.

Nit de dimecres. Enllà de les ones la mar no existeix. Regne de les  
 pors infantils, espai dels misteris més antics.

83

Plou a l'alba. I plou sobre la badia. Entranyablement. Quan isc al balcó, la pluja és una dona que càlidament m'abraça i em besa els ulls.

84

En el mes de juny de l'any 1634 dies abans de Sant Joan, arribà a aquesta badia un personatge d'una narració que vaig escriure fa molts anys. Hi treballà unes setmanes ajudant uns germans que posseïen barca. Eren grans amants dels naips i de la beguda. A ell li deien Vicent Climent. Era un personatge febrós, lleugerament sinistre i coix. Es dirigia cap al sud. Fugia d'ell.

85

Capvespre inacabable. La badia d'Altea és una bella dona, madura. Se'm presenta castament nua. La veig des del balcó de casa, estés a l'hamaca. Mentre dormitege.

86

La badia és un cove ple de calma. On alena una vela de nacre. Amb plata, amb plata mor el capvespre. El capvespre.

87

Lleva-li la màscara a la mar!  
Ho veus?  
Ha aparegut el rostre del foc!

Després de l'amor, la cançó de bressol de la mar ens llançà als profunds avencs de la sesta. Les ones verdes ens lleparen els peus, com ho fan els cadells de gat. Oh alta, sagrada, beatífica, beneïda, sàvia i santa sesta! En despertar-me, vaig trobar els teus amorosos ulls, els braços de la badia. També el rostre de la mar que havia vigilat els nostres somnis...

A l'habitació perfumada per la mar llançarem la cultura al terra. Es despullava tímidament l'alba. Tempestat. L'alba es despullava tendrament. Ebrietat. Alba, ones i cavalls, joia i núvols.

Núvols. Alta i immensa catedral gòtica, aixecada sobre les amables aigües de la badia.

La criatura era de mirada neta, de mirada trista. Tenia els cabells clars i no sabia nadar. Entre les ones buscava tellines i petits carrancs amb les seues clares mans. De sobte començà a ploure. Fou llavors que li sobrevingué una sensació d'infinnit que li sotragà les entranyes.

Sobre els balcons  
de la badia,

la lluna creixent  
com una dent  
encesa  
de criatura.  
entre la boira  
del record.

93

A l'alba, la badia és un immens mirall. En ell arrela un alt bosc de núvols. Un cavaller francès el creua de sud a nord, tot buscant d'alliberar Altea, la bella princesa.

94

La badia és un immens temple sense déus amb lluminosa cúpula de núvols. Ara que boqueja la vesprada, tot és silenci. Junte les mans. Tanque els ulls. Rese amb profunda devoció aquells dos versos de B. Rosselló-Pòrcel:

“Tota la meva vida es lliga a tu,  
com en la nit les flames a la fosca.”

*(1986-2005)*



# ÍNDEX

---

## F O R A

---

1. ADRIÀ CHAVARRIA

*Eugeni d'Ors, el Glosari i un breu apunt a Gualba*

9

2. RAÜL GARRIGASAIT

*La reducció a l'absurd de la reflexió occidental entorn de l'amor.*

*Una lectura de Gualba, la de mil veus*

27

3. JORDI CONDAL

*Els espais de la creació poètica: territoris fronterers?*

41

4. LLUÏSA JULIÀ

*A l'entorn de la crítica literària. Presentació*

59

5. ÀLEX BROCH

*L'evolució de la crítica literària a Catalunya. Obertura*

61

6. JOSEP MARIA CASTELLET

*Poesia catalana del segle XX (1963)*

*Un referent programàtic de la crítica catalana moderna*

69

7. ENRIC SULLÀ

*La crítica literària entre la Universitat i l'actualitat*

77

8. FRANCESCA BARTRINA

*La crítica literària feminista a Catalunya en els darrers trenta anys*

89

---

D I N S

---

JOAN M. MONJO

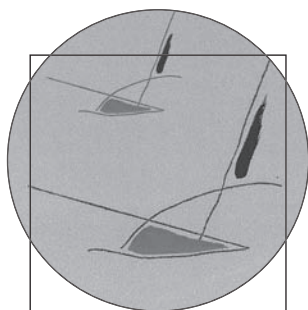
I. *Joan Perucho: el fet d'escriure*

105

II. *77 mirades a un mateix paisatge*

111





*P*ublicat  
el segon semestre de 2005  
per l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana





