

LITER *A* TURES

5.

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

5.

SEGONA ÈPOCA

2007

ASSOCIACIÓ D'ESCRITORS EN LLENGUA CATALANA

Director:
Jaume Pérez Montaner

Consell de redacció:
Miquel Bezares, Adrià Chavarría, Guillem-Jordi Graells, Ramon Guillem,
Lluïsa Julià, Laura Santamaria

Traçat:
V. L. & J. P.

Il·lustracions d'aquest número:
Josep Uclés, 2006

Coordinació:
Montserrat Bayà

Amb el patrocini de:



© *Associació d'Escriptors en Llengua Catalana*
Carrer de la Canuda, 6, 6è - 08002 Barcelona
<http://www.escriptors.cat>
escriptors@aelc.cat

ISSN: 1577-743X
Dipòsit legal: V-4465-2007
Imprimeix: Impremta Lluís Palàcios, Sueca

F O R A

1.

EL CÀNON LITERARI:
CAP A UNA DEFINICIÓ OPERATIVA

2.

LA INVENCIÓ DE LA HISTÒRIA LITERÀRIA

3.

ELS CÀNONS DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA:
REFORMULACIONS ESTÈTIQUES
I RESIGNIFICACIONS SOCIALS

4.

ESCRITORES CATALANES CANÒNIQUES:
BALLANT EN UN CAMP DE MINES

5.

FEMINISME CATALÀ
I PRESA DE CONSCIÈNCIA DE LES DONES

6.

SALVADOR DALÍ O LA FIDELITAT AL GENI DE FREUD

7.

DOS TEXTOS SOBRE W.G. SEBALD

8.

LA NARRATIVA D'ISIDRE GRAU

1.
EL CÀNON LITERARI:
CAP A UNA DEFINICIÓ OPERATIVA

ENRIC SULLÀ
Universitat Autònoma de Barcelona

A causa de la diversitat de definicions que s'han proposat del cànon literari durant les últimes dècades, m'ha semblat útil oferir-ne el que es podria considerar com una definició mínima o operativa; una definició que integrés els components imprescindibles del fenomen i facilités la descripció de les seves interaccions alhora que n'evitava les valoracions; una definició que en fixés i n'exposés amb tota la claredat i l'exactitud possibles el significat del terme; una definició que fos, en fi, acceptable des del punt de vista teòric tot aspirant a una validesa general. Es tracta, doncs, de reduir tant com es pugui el ventall de significacions del terme per tal d'evitar que sigui massa vague, obert o discutible.¹

Encara més, aquesta definició operativa tindria l'avantatge que es podria expandir incorporant-hi en etapes successives nocions, activitats i funcions que enriquirien i matisarien el concepte; aquest seria el cas de les nocions afins de llista o de catàleg. Abastaria, doncs, del pla teòric estricte fins els variats dominis empírics, socioculturals i històrics, als quals es podria aplicar amb les acotacions adequades que, ben cert, en reduirien la pretensió de validesa general. Tot seguit em dedicaré a preparar el terreny per a aquesta definició mitjançant l'anàlisi d'algunes definicions que presenten característiques semblants a la que després oferiré.

¹ Per una informació general sobre el cànon literari i el debat que ha generat vegeu Sullà (1998) i Pozuelo (2000).

Per un costat, aprimar la definició fins a un “conjunto de obras dotadas de autoridad”, com fa l’Equip Glifo (1998: 263 *sub voce*), implica deixar implícit el grup social dins del qual tenen autoritat aquestes obres (prescindeixen dels autors o els consideren inclosos) i no precisar que si tenen autoritat és perquè se’ls ha concedit prèviament; altrament, potser es concreta massa el tipus de valor que s’atribueix a aquestes obres. Una cosa semblant ocorre si es defineix el cànon com un “standardized corpus which represents an organic whole with rules of its own” (Szegedy-Maszák 2001: 17). Si apliquem la primera definició, la Bíblia té autoritat per a la comunitat cristiana però no per a qualsevol altra comunitat, encara que sigui respectada com a producte cultural. A més a més, encara que no es podria negar que la Bíblia és un tot orgànic no ho és perquè té unes regles pròpies, sinó perquè ha estat constituïda com a corpus estàndard i perquè les regles n’han estat extretes no per una, sinó com a mínim per dues comunitats de creients, la jueva i la cristiana, que mantenen relacions prou diferents amb dues versions diferents del corpus; encara es complica més l’anàlisi si es pren en consideració els no creients que llegeixen la Bíblia com un document o com literatura pura. Com a conseqüència, sense dir que aquestes dues definicions són incorrectes (tot i que és millor la de l’Equip Glifo), em sembla més clara i exacta la definició que proposo perquè facilita millor el seu desenrotllament i precisió ulteriors.

Per un altre costat, la definició de Fokkema encara és més detallada: “a selection of well-known texts, which are considered valuable, are used in education, and serve as a framework of reference for literary critics” (1991: 366). Té raó Moerbeek quan diu que aquesta definició no explica el factor que decideix el valor dels textos i proposa aleshores una definició alternativa que no solament clarifica a qui correspon aquesta comesa sinó que redueix les funcions del cànon a una de sola, la de servir de referència a un grup social o a un circuit literari; també precisa d’una manera adequada que el cànon inclou tant obres com autors. Pel seu costat, la definició de Moerbeek fa així: “A canon is a collection of texts and writers which are considered valuable by a/one social group or literary circuit and which serve as a framework of reference for (in publications of) that social group or literary circuit” (1996: 157).

També en referència a la definició de Fokkema, Van Collier n'ofereix una que és una variació en relació amb aquella, que al mateix temps té característiques semblants a la de Moerbeek. Fa així: “A *canon* is a collection of texts that are regarded by a specific society at a specific moment in time as valuable and worth preserving. These texts also function as points of reference for literary utterances, judgments and the study of literature” (1996a: 267; 1996b: 489; la cursiva pertany a l'original). Aquesta definició suprimeix la referència als escriptors, que jo considero imprescindible, i introdueix una precisió temporal que em sembla supèrflua. A més, tal i com la tipografia mateixa indica, la definició acaba en el primer punt i seguit, atès que el que segueix és una observació referida a una possible funció del cànon, important, sí, però que no cal introduir a la mateixa definició.² D'altra banda, no és el mateix dir que són textos “valuosos i dignes de ser conservats” que dir que “també serveixen com a referents”, perquè no són afirmacions del mateix ordre, donat que la primera és constitutiva de l'estatut del cànon i la segona indica una funció que depèn del fet d'ostentar aquest estatut.

En aquesta breu i intencionada enumeració de definicions, voldria incloure'n una d'Onofri, significativa per les omissions. Per a Onofri el cànon és “l'insieme delle opere cui una certa tradizione conferisce un valor particolare, auspicandone o addirittura [...] ritenendone doverose la salvaguardia e la conoscenza” (2001: 19). Tal com deia, Onofri fonamenta l'atribució de valor canònic, un valor “particular” diu, en la tradició i oblida la comunitat que sosté aquesta tradició; això no obstant no es descuida de precisar que aquesta tradició afavoreix o considera “obligat” conservar les obres del cas i fer-les conèixer.³ Pel seu costat, Segre dóna dues definicions de cànon, la primera referida a la llista de les Escriptures, però a la segona, que és la que aquí m'interessa, defineix

² Preciso que he citat la definició de 1996a perquè a la de 1996b el punt i seguit ha estat substituït per una conjunció copulativa.

³ Compareu aquesta definició amb el que diu Szegedy-Maszák: “One of the proofs of the dependence of culture upon canons is that in most communities there are standard texts which people must have read, or rather lived with, to be considered educated” (2001: 25).

el cànon com el “insieme di autori e di opere presi come modelli”, amb un significat doble al darrere, per un costat “selecció” i per l’altre “catàleg, repertori” (1998: 96). Segre posa en relleu la connexió entre totes dues nocions i arriba fins i tot a proposar una distinció força subtil entre el “repertori”, entès com a tot allò conservat de la literatura del passat”, i cànon, comprenent aquelles obres i autors que, havent estat seleccionades per la institució literària, han aconseguit l’estatut de models dignes de ser imitats.

La penúltima definició que citaré s’atansa molt a la que proposaré després, encara que, com algunes de les que ja he enumerat, incorre en un excés de detall. És aquesta d’Albertazzi: “Il termine «canone» in letteratura indica [...] l’insieme delle opere che in una data società, in un certo periodo o area geografica, sono ritenute fondamentali o autorevoli per i loro meriti letterari” (2001: 21). És palès que hi ha elements que aquesta definició comparteix amb altres d’enumerades, però pateix de problemes semblants com ara la reducció del valor de les obres als seus “mèrits literaris”.

Més propera a la definició que vull proposar és la d’Eva Brann, que sosté que el cànon és “a list of books held in high, even reverent, regard by a stable community of readers” (1993: 193); una definició que torna al cànon com a llista, encara que deixa en un pla general la consideració o valoració per part de la comunitat, per bé que limita aquesta als lectors (que, val a dir, només són una part dels consumidors de cultura).

Sense més dilacions, aquesta és la definició que proposo jo: *el cànon és un conjunt d’obres i d’autors que una col·lectivitat considera valuós*. Com es pot comprovar, la definició conté tres elements que es relacionen entre si: el conjunt d’obres i d’autors, la col·lectivitat que els valora i el valor que aquesta col·lectivitat els concedeix. Considero que són els elements mínims que han de constar a la definició de cànon i que si es prescindeix de cap d’ells la definició no es pot fer, però també considero que no cal incloure-hi res més, perquè són precisions que es poden fer a cada un dels elements segons una anàlisi històrica i empírica de la qual prescindeix la definició, situada en un pla exclusivament teòric.

Coincideixo amb l'Equip Glifo quan defineixo el cànon com un conjunt i no com un corpus (que no és un terme inadequat) o una selecció o una col·lecció, perquè el terme conjunt es refereix tant a la suma de diversos objectes com a una totalitat que va més enllà que els seus components. En efecte, el cànon és un conjunt d'autors i obres que es caracteritza per la diversitat no tan sols temporal, sinó temàtica i formal, compensada, en principi, per l'homogeneïtat de l'excel·lència lingüística; ara bé, si es parla del cànon europeu o occidental, més encara de l'universal, la diversitat lingüística i cultural augmenta moltíssim, per la qual cosa crec que és millor parlar de conjunt, perquè els seus límits s'estableixen segons els objectius.

No he fet servir el terme llista deliberadament perquè, encara que és el sinònim més habitual de cànon,⁴ considero que ja s'ha prejudicat el significat del terme i se n'ha reduït l'abast. Usat en el pla teòric, el terme conjunt admet que el cànon adopti una forma històrica i empírica determinada, bé la llista bé una col·lecció. L'exemple del cànon bíblic hi pesa molt, però no s'ha d'oblidar que, en bastants casos, com en la tradició docent hispànica (castellana i catalana), el cànon pren la forma de l'índex dels manuals d'història de la literatura i, com a tal, és tant una llista com una narració i una jerarquia conseqüència d'uns criteris estètics i ideològics; també pot ser, per què no, una col·lecció de clàssics (per exemple, les "Millors Obres de la Literatura Catalana", dirigida per Joaquim Molas), però també pot ser una antologia (per exemple, l'*Antologia de poetes catalans moderns*, d'Alexandre Plana, o *Poesia catalana del segle xx*, de Josep M. Castellet i Joaquim Molas). En qualsevol cas, manual d'història, col·lecció o antologia, és el resultat d'una selecció.

Amb l'excepció de Moerbeek, l'Equip Glifo, Albertazzi, Brann, Fokkema, Onofri, Szegedy-Maszák i Van Coller, parlen sempre d'obres o textos i exclouen els autors del cànon. Ara, aquesta és una opció que queda descartada d'ençà de les primeres llistes que els filòlegs alexandrins van elaborar a l'Antiguitat, les quals incloïen precisament autors i no obres; més a prop, Harold Bloom (1994) ofereix una llista de vint-

⁴ Amb catàleg o col·lecció o fins elenc, índex o selecció.

i-set autors i de cada un dels quals en destaca una obra, com ara en el cas de Cervantes, o un nombre curt, com el cas de Shakespeare. L'examen de la formació i funció del cànon aconsellen incloure tant obres com autors, encara que al cànon hi hagi un autor només per una obra, com seria el cas de l'esmentat Cervantes.

També justifica el terme de conjunt que aquest és presentat, en una fase posterior de l'anàlisi, com el resultat d'una selecció que el grup social que sigui realitza en un moment donat d'un conjunt més ampli, que podria ser, aquest sí, el corpus sencer de la literatura en la llengua de la comunitat del cas. Si el procés de selecció no s'inclou en la definició és perquè el cànon n'és el resultat i aquest constitueix el punt de partida perquè l'anàlisi en reconstrueixi el procés. En el pla teòric, doncs, es postula, en primer lloc, que el cànon és un conjunt format per obres i autors i, en segon lloc, es deixa sobreentès que aquest conjunt, les característiques del qual ha de definir l'anàlisi històrica i empírica, és el resultat d'un procés de selecció realitzat per la comunitat i per això es considera que són obres valuoses en oposició a les que no ho són. Ara, si el procés de selecció és un aspecte de l'anàlisi teòrica del cànon, li correspon a l'anàlisi històrica estudiar com es concreta en les dimensions pròpiament literària i ideològica.

Considerat el resultat, el cànon, cal prestar atenció ara a la col·lectivitat que s'hi reconeix. En primer lloc, si he escollit el terme col·lectivitat després de sospesar-ne l'elecció, ha estat perquè em permet designar el nombre que sigui de persones que forma un conjunt més o menys cohesionat donat que estan unides per una finalitat; una denotació tan general no compromet la forma que pot prendre la seva realització històrica i empírica o, millor encara, el referent al qual es pot aplicar. Així doncs, l'he preferit a comunitat perquè aquest terme pot evocar, en aquest context, una comunitat tancada, per exemple, una església, de la qual és fàcil passar a un cànon tancat. Menys incòmode que el sintagma grup social que apareix en alguna de les definicions citades abans, el terme col·lectivitat serveix per designar tant un sector qualsevol de la societat (una classe social o una agrupació per raó de classe, raça o gènere, minoritària o no), com algun grup del sistema literari o el sis-

tema sencer (escriptors, crítics, professors, públic, editors, etc.), com la totalitat de la societat, tant si és una regió, una nació o un estat o una unió més àmplia encara.

En fi, si en el pla teòric pot resultar evident la funció de la col·lectivitat, és un problema de la màxima importància definir quin sentit se li atribueix en el curs de l'anàlisi històrica i empírica. La feina és, doncs, acotar la societat i la llengua corresponent, el període o l'àrea geogràfica, en relació amb els quals es parlarà de cànon. Per exemple, el costum duu a parlar de literatura espanyola sense que es presti gens d'atenció al fet que es tracta d'un sistema o, millor dit, d'un polisistema complex, en el qual no solament coexisteixen nivells de producció diferenciats, sinó que, en l'actualitat, coexisteix amb altres sistemes literaris, en concret, els sistemes català, gallec i basc, prou complexos també cada un d'ells, i manté relacions d'interferència, gràcies a les traduccions, amb sistemes literaris com el francès, l'anglès o el nord-americà.⁵

Precisada la funció de la col·lectivitat, cal examinar la qüestió del valor o, la qual cosa és, si fa no fa, el mateix, què és allò que aquesta col·lectivitat troba de valuós a les obres i autors del cànon. Cal recordar que a la definició proposada es parlava d'*obres i autors que una col·lectivitat considera valuosos*. Doncs bé, si el valor es defineix en termes de relació, és a dir, segons les qualitats o propietats que caracteritzen un hipotètic conjunt d'objectes i la presència de les quals el fa digne d'apreciació, mereixedor d'interès, llavors es podrà comprovar que el valor d'un conjunt d'obres i autors (literaris) depèn del servei que presti a la col·lectivitat que els ha seleccionat. En una de les definicions sotmeses a examen es deia que aquest conjunt tenia "autoritat"; si s'accepta que és així, és un pas previ precisar els criteris pels quals aquestes obres i autors i només aquests han aconseguit el particular estatut del qual gaudeixen i quin és l'abast d'aquesta autoritat.

Cal insistir una altra vegada en el procés de selecció, perquè és com a resultat d'un procés de selecció històric i empíric que s'exclouen o

⁵ Vegeu tocant a aquesta qüestió, Cabo (2001), Casas (2000 i 2003) i Sullà (1997: 56-60).

refusen una sèrie d'obres i autors i són, per contra, admesos i acceptats al cànon, canonitzats en suma, un nombre limitat, reduït, d'obres i autors. Aquest procés s'entén millor si pensem durant un moment en què és la cultura i com funciona. Explica Lotman que la cultura és una de les formes de la memòria col·lectiva (1986: 154) i que aquesta es transmet de maneres diferents amb la qual cosa se n'assegura la continuïtat mitjançant processos que permeten comunicar-la, reproduir-la, experimentar-la i transformar-la. La cultura implica, doncs, una tradició, una herència social, una memòria col·lectiva, que es passa o transmet d'una generació a una altra, d'una persona a una altra; en el cas de la literatura, és acceptable de dir que també aquesta herència (un conjunt de textos, autors, llenguatge i idees) es transmet no solament dins de la mateixa cultura, en un procés que no es pot donar mai per tancat, sinó que es transmet d'una llengua i una cultura a una altra, com es va esdevenir amb la llengua i la literatura grega que va passar a la llatina i d'aquesta a les diferents llengües romàniques i germàniques de l'actual Europa o de l'àmbit de la cultura occidental.

Així doncs, en el pla sociològic (potser antropològic i tot), una cultura s'assegura la continuïtat de la seva memòria mitjançant una sèrie de pràctiques significatives (que diria Williams): els textos són una d'aquestes pràctiques i de les més importants, si es pensa en la importància del llegat escrit i imprès a la cultura occidental. Lotman explica que, sotmesa com està la cultura al pas del temps, genera mecanismes que li ofereixen resistència; per tant, no solament una persona experimenta l'última etapa d'una cultura sinó “toda una gruesa capa [...] de una considerable profundidad” que constitueix l'herència o la tradició, de la qual “brotan esporádicamente focos de actividad”, donat que els “textos separados por siglos, «al venir a la memoria» se vuelven contemporáneos” (1986: 154).

Però, com explica Williams (1977), la tradició o l'herència social assegura, és cert, la continuïtat d'una cultura, però no mitjançant, cal remarcar-ho, la pura i simple acumulació: la tradició és selectiva, una part es conserva i una altra s'oblida, les adquisicions noves impliquen desprendre's de textos o idees o objectes antics. Les pràctiques socials s'ordenen,

s'organitzen mitjançant institucions més o menys regulades; els textos també s'ordenen mitjançant mecanismes que no solament en regulen la producció sinó també la distribució material i el consum o recepció. Aquesta ordenació, tocant a la literatura, es realitza amb l'aplicació del mateix concepte regulador de literatura, que, no cal dir-ho, també té una funció en la constitució del cànon, perquè, com sosté Lotman, la literatura “nunca es una masa amorfa y homogénea de textos: es no sólo una organización, sino también un mecanismo que se autoorganiza” (1973: 68). Així descriu Lotman aquest procés: “El conjunto de nombres y textos que se incluyen en la literatura, seleccionado en correspondencia con determinadas concepciones teóricas, deviene más tarde objeto de canonización como resultado de la composición de guías, enciclopedias y crestomatías [i] penetra en la conciencia de los lectores” (1973: 169; la cursiva és meua i he esmenat la traducció).

Precisament introduir el concepte de literatura permet introduir un altre aspecte de la noció de conjunt en relació amb les de col·lectivitat i valor: el conjunt d'obres i autors es podria restringir al literari, encara que les seves fronteres varien segons les èpoques. A tall de sinècdoque, el conjunt d'obres i autors que constitueix el cànon seria una totalitat inclosa en una totalitat més gran que seria la literatura; aquesta explicaria aquella i aquella esdevindria el millor exemple o il·lustració d'aquesta.

En qualsevol cas, la constitució del domini literari suposa, com ho explica Lotman, exclusions, perquè “los textos escritos antes del surgimiento de las normas declaradas o que no corresponden a ellas, son declarados no-literatura” (1973: 168). Lotman posa Boileau i la poètica classicista com a exemple, la qual cosa fa pensar que els classicistes espanyols del segle XVIII van condemnar a l'oblit una gran part del teatre barroc del segle XVII, i abans els escriptors renaixentistes havien considerat bàrbars els medievals. Vés a saber quantes obres es van perdre com a conseqüència dels canvis de normes i de les exclusions consegüents; i si no es va perdre cap obra de valor, com a mínim es pot comprovar quant de temps van trigar obres i autors a aconseguir un lloc en la tradició, a la història de la literatura, al cànon: a la memòria de la cultura, en suma. En efecte, escriu Lotman: “Al mismo tiempo que la inclusión (exclusión) de tales

o cuales textos en (del) dominio de la literatura, está funcionando otro mecanismo: el de la distribución jerárquica de las obras literarias y su caracterización axiológica” (1973: 170; he esmenat la traducció).

És lògic que la consideració dels processos de selecció dugui a preguntar-se quins són els criteris concrets de valoració que hi intervenen i que fan possible la “caracterització axiològica” i la jerarquia de què parla Lotman. El primer que es pot dir és que no són processos individuals, sinó col·lectius; la segona cosa que se’n pot dir és que són processos que es desenrotllen en períodes diferents de temps: curts (per a glòries o èxits contemporanis), mitjans (per a un escriptor la carrera del qual és acompanyada per l’èxit de públic i/o crítica) o llarga (per als clàssics que han superat la prova del temps). No cal dir, doncs, que un èxit de públic en un moment donat, per gran que sigui, no assegura la pervivència d’una obra o d’un autor, ni tampoc una carrera d’autor garanteix l’entrada o, si aquesta s’ha produït, la permanència al cànon. Es pot dir que el cànon actua a llarg termini i ni tan sols un termini tan extens és una garantia de la permanència definitiva dels autors o de les obres. S’esdevé que el mateix cànon varia amb el pas del temps; el cànon, quant a idea teòrica, però sobretot com a pràctica cultural i literària és també un producte de la història; com a conseqüència, s’hi registren tant entrades com sortides, encara que les obres o els autors que hagin aconseguit formar-ne part hi tenen garantida una permanència més o menys llarga, més o menys dinàmica.

Potser convindria matisar encara més la definició (que, ho recordo, només pretén de ser mínima i operativa) i afegir, a un altre pla, que les obres de què es parla són tan valuoses que la col·lectivitat posa els mitjans per tal de conservar-les i per això els dedica no solament llocs adequats, com les biblioteques o les col·leccions de clàssics, sinó també una atenció particular i en fa objecte d’estudi. Aquest és el moment en què es podria introduir el concepte d’autoritat, sempre que aquestes obres i aquests autors siguin tractats com a models dignes d’imitació per part tant d’escriptors com dels estudiants, o com a textos que reclamen una atenció atenta, especial, per part dels estudiosos, els docents i la gent de lletres en general.

Es sabut que d'antic les obres avui considerades canòniques (un bon exemple és l'*Odissea*) eren estudiades i comentades a les escoles tant en el pla gramatical o retòric com en l'ètic, perquè se n'extreien lliçons d'expressió i de conducta, maneres de dir i de pensar o actuar. No és qüestió de donar per constituït un conjunt d'obres en funció d'unes propietats distintives, les que se solen assignar a la literatura (i abans a la poesia), que no s'han pogut establir mai, per més que s'ha intentat, sinó d'anar analitzant les variades comeses que se'ls ha atribuït a cada etapa de la societat, la cultura i la llengua del cas. No hi ha cap propietat comuna, d'ordre estructural, que justifiqui que un conjunt d'obres i d'autors constitueixin un cànon, però sí que hi haurà una funció o sèrie de funcions que seran realitzades amb eficàcia per aquestes obres.

No sobra insistir en el fet que la concreció dels processos de selecció i dels criteris implicats correspon a l'anàlisi històrica i no a la teòrica, i que varia segons les èpoques i també segons les llengües, cultures i països, encara que potser seria possible introduir una consideració d'ordre general, a mig camí entre el teòric i l'empíric. Donant fins a un cert punt la raó als crítics contemporanis del cànon, és plausible de dir que els criteris estètics o de gust solen ser establerts i administrats per la classe social que ostenta el poder i que deté aquest privilegi. Però això no emmena que el procés de transmissió i de conservació del cànon hagi de ser presentat com un simple apèndix de l'activitat d'aquesta classe social, atès que en aquest procés intervenen també factors d'ordre intern (específics de la literatura) a més de factors externs, com ara les transformacions de la societat i de la composició de les classes en el poder i la ideologia que les legitima. Més encara, cal tenir en compte que les relacions entre els subjectes, els escriptors i les institucions, no són unidireccionals, perquè no hi ha només processos de submissió o d'adaptació, sinó que també n'hi ha de rebel·lió i de marginació o, si més no, de conflicte.

També és prou clar que el procés de selecció o canonització d'obres i autors obeeix tant a interessos polítics, socials i econòmics, com a les creences religioses o a les normes i costums de gènere de la col·lectivitat que realitza la selecció, per la qual cosa no és inadequat de recordar la importància que la crítica canònica concedeix als criteris de raça, classe

i gènere. En suma, cal tenir en compte tant els factors extrínsecs o exògens com els factors intrínsecs o endògens i les dinàmiques respectives, autònomes i heterònomes. Deixant els aspectes assenyalats a l'anàlisi històrica i empírica, em limito a observar que la reconstrucció del passat d'una col·lectivitat, l'estudi (i la recuperació) de la seva llengua i de la seva literatura, representades l'una i l'altra pels millors autors i les millors obres, són contribucions decisives a la formació d'una tradició, una herència culta que constitueix la base de la identitat nacional.⁶ En efecte, el cànon és un component de l'herència cultural d'una col·lectivitat, una part del seu patrimoni. I no solament això, el conjunt d'obres i d'autors que en constitueixen el cànon comparteixen una llengua i unes imatges de les formes de vida en què aquesta col·lectivitat s'esforça a reconèixer-se, d'on que el cànon esdevingui un dels elements cabdals de la identitat nacional. No sobra recordar que Herder identifica un poble amb la seva llengua i aquesta amb la seva literatura, i que el nacionalisme del segle XIX va combinar l'expansió de l'educació (basada en les humanitats) amb la filologia i la història de la literatura per tal de dotar el poble d'una llengua i d'una consciència nacionals (Anderson 1991).

Bibliografia

- ALBERTAZZI, Silvia. 2001. "Canone", a Albertazzi i Vecchi 2001: 21-31.
- ALBERTAZZI, Silvia i VECCHI, Roberto (eds.). 2001. *Abecedario postcoloniale*, Macerata, Quodlibet.
- ANDERSON, Benedict. 1991. *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*, Londres, Verso, 2^a ed. Trad. francesa: *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, París, La Découverte, 2002.
- BLOOM, Harold. 1994. *The Western canon: The books and school of the ages*, Nova York, Harcourt Brace. Trad. cat.: *El cànon occidental*, Barcelona, Columna, 1995.

⁶ Recordem que la tradició pot ser més o menys inventada, segons Hobsbawm i Ranger (1983).

- BRANN, Eva. 1993. "The canon defended", *Philosophy and Literature*, 17, pp. 193-218.
- EQUIPO GLIFO. 1998. *Diccionario de termos literarios*, vol. 1, s.l., Xunta de Galicia.
- FARIA, Neide de (ed.). 1996. *Language and Literature today: Proceedings of the XIXth triennial Congress of the International Federation for Modern Languages and Literatures*, vol. 1, Brasilia, Universidade de Brasilia.
- FOKKEMA, Douwe. 1991. "Changing the canon: A systems theoretical approach", a Ibsch, Schram i Steen 1991: 363-369.
- GORAK, Jan (ed.). 2001. *Canon vs. culture: Reflections on the current debate*, Nova York, Garland.
- HENDRIX, Harald *et alii* (eds.). 1996. *The search for a new alphabet: Literary studies in a changing world*, Amsterdam, John Benjamins.
- HOBSBAWM, Eric J. i RANGER, Terence (eds.). 1983. *The invention of tradition*, Cambridge, Cambridge UP, 1988.
- IBSCH, Elrud; SCHRAM D.; STEEN G. (eds.). 1991. *Empirical studies of literature: Proceedings of the second IGEL Conference, Amsterdam 1989*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi.
- LOTMAN, Iuri. 1973. "Sobre el contenido y la estructura del concepto de «literatura artística»", a Lotman 1996: 162-181.
- 1986. "La memoria de la cultura", a Lotman 1998: 152-162.
- 1996. *La semiosfera. I: Semiótica de la cultura y del texto*, ed. i trad. D. Navarro, Madrid, Cátedra.
- 1998. *La semiosfera. II: Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, ed. i trad. de D. Navarro, Madrid, Cátedra.
- MOERBEEK, Jozien. 1996. "Canons in context", a Hendrix *et al.* 1996: 156-161.
- ONOFRI, Massimo. 2001. *Il canone letterario*, Roma-Bari, Laterza.
- POZUELO, José M.^a 2000. "Teoría del canon", a Pozuelo i Aradra 2000: 11-140.
- POZUELO, José M.^a i ARADRA, Rosa M.^a 2000. *Teoría del canon y literatura española*, Madrid, Cátedra.
- SEGRE, Cesare. 1998. "Il canone e la culturologia", *Allegoria*, 29-30, pp. 95-102.

- SULLÀ, Enric (ed.). 1998. *El canon literario*, Madrid, Arco/Libros.
- SZEGEDY-MASZÁK, Mihály. 2001. *Literary canons: National and international*, Budapest, Akadémiai Kiadó.
- VAN COLLER, Hennie P. 1996a. "Yardstick or straight jacket? Notes on the process of canonization", a Hendrix 1996: 267-271.
- 1996b. "Canonization and standardization in the new South Africa", a Faria 1996: 488-195.

2. LA INVENCIÓ DE LA HISTÒRIA LITERÀRIA

NIL SANTIÁÑEZ
Saint Louis University

Els darrers quinze anys hi ha hagut un interès creixent en el terreny de l'Hispanisme per la dimensió institucional de la literatura. Nascut en part com a mimesi dels acalorats debats sobre el cànon en departaments d'Anglès, però també com a conseqüència de la pressió per desenvolupar una autoconsciència metodològica, i així mateix com a reflexió dels relativament recents canvis radicals en les ofertes de cursos als departaments d'Espanyol als Estats Units, els treballs de Baker (12-18), López (205-224), Mainer (151-190), Romero Tobar (“La historia” 151-183; *Historia literaria*), Godzich i Spadaccini, Pont i Sala Valldaura, Pozuelo Yvancos i Sánchez Aradra, i Ríos-Font (*The Canon*, “Literary History” 15-35) han explorat qüestions durant molt de temps deixades de banda pel que fa al cànon i la institucionalització de la literatura a Espanya realitzada i recolzada pels plans d'estudis, històries de la literatura, antologies i similars. La inclusió, per primer cop en una Història de la Literatura espanyola, de un capítol introductori a “Literary History and Canon Formation” signada per Ríos-Font a la *Cambridge History of Spanish Literature* editada per Gies no és per tant cap coincidència. Aquest capítol es pot veure com a resposta a aquests canvis en la disciplina, i és un reconeixement tàcit i significatiu de la necessitat de creure en la Història de la Literatura i en el cànon abans d'emprendre l'escriptura —la construcció, estem temptats de dir — d'una Història de la Literatura.

Malgrat l'existència d'enfocaments sòlids pel que fa a la institucionalització de la literatura a Espanya durant el segle divuit (ex. Godzich i Spadaccini), encara queda molta feina per fer. Per exemple, un moment seminal en un procés el resultat del qual no seria res menys que la construcció de la nostra disciplina no ha gaudit de l'atenció que mereix. Em refereixo a la primera càtedra d'Història de la Literatura, creada el 1786 als Reales Estudios de San Isidro. Aquest limitat interès és una mica sorprenent si es considera que aquesta càtedra va significar la imposició oficial, en l'estructura del sistema educatiu, d'un nou àmbit en les Humanitats: la Història Literària. M'agradaria contribuir, en aquest article, als debats en curs sobre el cànon tot centrant-me en alguns detalls de la creació, organització, propòsits i revolucionàries implicacions de potser la iniciativa més important per institucionalitzar la incipient disciplina dels estudis literaris no tan sols en Espanya, sinó en Europa com a conjunt. Abans de procedir a una anàlisi detallada de la càtedra, comentaré la primera proposta de crear una càtedra d'Història de la Literatura. A la fi del meu estudi, mostraré la connexió entre la càtedra i la disciplina tal com es practica avui. Aquest article, per tant, té per darrer objectiu delinear el contínuum de *longue durée* de la nostra disciplina, des dels seus començaments fins al present.

La primera càtedra d'Història de la Literatura es va crear el 1786 als Reales Estudios de San Isidro, antigament coneguts com a Colegio Imperial de Madrid, una institució d'ensenyament que l'Estat va confiscar als Jesuïtes, ensems amb totes les seves propietats, quan l'orde va ser expulsada d'Espanya el 1767. Després d'un període de transició, un Reial Decret del 13 de gener de 1770 va anunciar la inauguració dels Reales Estudios amb canvis significatius. Així, els Reales Estudios han de tenir un "Maestro que enseñe la *Lógica* según las luces que le han dado los Modernos, y sin disputas Escolásticas," i un "Maestro que enseñe la *Física experimental*" (in De la Fuente 158). Les càtedres serien proveïdes seguint els sistema d'examen públic o *oposiciones*, amb l'excepció de la biblioteca i la direcció de la institució, ambdues garantides per reial nomenament prèvia recomanació per part del Consejo de Castilla. Els Reales Estudios van ser inaugurats l'octubre de 1771, i aviat esdevindrien una de

les institucions més avançades de l'època, així com un instrument de la política il·lustrada i *regalista* de la corona espanyola.

Entre les càtedres creades *ex ovo* hi ha la càtedra d'Història de la Literatura, ocupada pel bibliotecari principal (*bibliotecario primero*) dels Reales Estudios. Aquesta càtedra va néixer arran d'una iniciativa de Francisco Messeguer i Arrufat, catedràtic de Filosofia moral i *bibliotecario primero*, i del seu ajudant (*bibliotecario segundo*), l'historiador i especialista en Dret Miguel de Manuel. El 23 de desembre de 1785 van enviar al *primer secretario de Estado*, el comte de Floridablanca, un memoràndum titulat "Método para la enseñanza de la Historia literaria" (reproduït a Simón Díaz, *Historia* 362-365) en el qual exposaven les seves idees sobre diferents temes relacionats amb la natura i l'ensenyament d'una disciplina completament nova. El memoràndum va tenir èxit, perquè l'1 de gener de 1786 el comte de Floridablanca va promulgar un Reial Decret que feia efectiu l'establiment de la càtedra d'Història de la Literatura als Reales Estudios, tot indicant l'horari de classe així com el llibre de text que es faria servir. Fins al seu tancament el setembre de 1802, els catedràtics d'Història de la Literatura van ser Francisco Messeguer i Arrufat (1786-1788), Miguel de Manuel (1789-1798), el poeta José Villarroel (1799) i Pedro Estala (1799-1802). La càtedra d'Història de la Literatura es va reobrir a mitjan segle dinou, una època que va veure la inclusió de la Història de la Literatura —en el sentit estricte i especialitzat de l'expressió— als plans d'estudis del sistema educatiu d'Espanya: el 1846, a Milá i Fontanals li van concedir la càtedra d'Història de la Literatura a la Universitat de Barcelona, i el 1859 va veure la creació de la primera càtedra d'Història de la Literatura espanyola, ocupada per Amador de los Ríos. L'ensenyament d'Història de la Literatura, iniciada l'abril de 1787, es va interrompre de sobte per "indisposiciones" de Messeguer i Arrufat i a la fi per la seva mort el 21 de setembre de 1788. Només seria reinstaurat el gener de 1789 pel nou catedràtic, Miguel de Manuel. Segons ell, "todavía no se habían cumplido los seis primeros meses de lectura, cuando ciento cincuenta y cuatro personas de todas clases habían prestado su nombre para la continua asistencia al curso Académico de cuatro años" (pròleg, *Exercicios* [1790] n.p.). Un èxit que no va

disminuir l'any següent, almenys si hem de creure Miguel de Manuel, qui diu, al seu pròleg als exàmens públics dels seus estudiants que van tenir lloc el 1791, que “Después que se tuvieron los primeros Ejercicios públicos de esta enseñanza en el año próximamente pasado, y que se esparció por la Península y fuera de ella el Quaderno de Proposiciones, han sido muchos los hombres sabios y eruditos que benignamente han prestado su aprobación a nuestro método con particulares y distinguidos elogios. De varias partes hemos recibido cartas, que dan testimonio de ser el camino que seguimos el más a propósito para llegar al término que nos hemos propuesto” (pròleg, *Ejercicios* [circa 1792] n.p.). El curs era opcional i obert no tan sols als joves estudiants matriculats als altres estudis oferts als Reales Estudios, sinó també a qualsevol interessat en el tema. Això va portar al curs professionals i particulars ja en possessió de títols universitaris que simplement volien eixamplar els seus horitzons i adquirir una mena de coneixement absent del sistema universitari, generalment antimodernista i antiquat, controlat llavors per l'Església. Durant l'any acadèmic de 1790 es van donar quaranta-dues xerrades sobre les cultures d'Egipte, Grècia i Roma. Com a resultat, en part, del seu èxit i per tal de demostrar la rellevància social del curs, el catedràtic i els seus estudiants van triar uns quants temes relacionats amb el curs sobre els quals cadascun d'ells prepararia unes xerrades públiques “bajo la obligación de haberse de leer y sujetar su censura al juicio de todo el concurso Académico, que ha sido Juez imparcial en la aprobación y habilitación de los que ejercitan” (Manuel, pròleg, *Ejercicios* [1790] n.p.). Els exàmens —un total de nou xerrades— van tenir lloc a la biblioteca dels Reales Estudios els 23, 24 i 25 de setembre de 1790, i van ser aplegats poc després en un pamflet “a fin” —en paraules del mateix Miguel de Manuel al seu pròleg sense signar als *Ejercicios públicos*— “de que no se prive de una parte tan principal del fruto que hasta ahora ha producido esta nueva enseñanza: la cual, si no nos engaña el halagüeño aspecto que aquí ofrece, nos prometemos, que tal vez podrá ser algún día el medio más seguro para restaurar la antigua ilustración Española, que tanto promueve en toda la nación, a ejemplo de su Augusto Padre, nuestro amado Monarca el Señor Carlos IV, con

las luces y auxilios de su sabio Ministerio” ([1790] n.p.). En un llibre a banda, Cándido María Trigueros, ajudant del bibliotecari des de 1789, va publicar la seva xerrada inaugural d’aquests exàmens, *Discurso sobre el estudio metódico de la Historia literaria* (circa 1791). El curs següent, corresponent a l’any acadèmic de 1791, es va dedicar als estudis de la Bíblia; els exàmens, precedits per una xerrada llegida per Trigueros, van tenir lloc els 10, 11 i 12 de desembre de 1791, i es van aplegar en un segon pamflet (circa 1792) amb un pròleg de Miguel de Manuel.

El memoràndum de 1785 de Messeguer i Manuel és el text fundacional de l’ensenyament d’Història de la Literatura a Espanya. En termes generals, tots dos bibliotecaris van exposar els problemes principals implicats en l’organització de la càtedra. En primer lloc, hi ha la dificultat per trobar un mètode adequat per abordar la nova disciplina. Messeguer i Manuel admeten que no han trobat “una idea digna de proponerse a V.M., un método perfecto, o un Curso completo de Historia literaria” (a Simón Díaz, *Historia* 362). Aquest problema metodològic, causat en realitat per la novetat de la disciplina que estan creant, es pot detectar, per exemple, en la manca d’una idea clara de com narrar, en una seqüència temporal única, un material tan extens i general com la “literatura”: “ni tenemos esta Historia, ni sabemos todavía a punto fijo como se ha de ordenar. Por otra parte, la Historia literaria es un campo vastísimo y dilatadísimo, en q[ue] sobre una extensión inmensa hay una casi infinita variedad; se extiende a todos los siglos, a todas las Naciones; y comprende todos los conocimientos humanos; todas las ciencias, todas las artes, y de la naturaleza” (a Simón Díaz, *Historia* 362). Per tal de fornir un acord sistemàtic provisional basat en la raó i en una visió històrica del món, Messeguer i Manuel, tot seguint el bibliògraf alemany Johann Albert Fabricius, distingeixen quatre mètodes diferents tant per a l’estudi com per a la narració de la literatura en la seva dimensió històrica. En primer lloc, hi ha el mètode “cronològic”, mitjançant el qual els historiadors “siguen el orden de los tiempos, y comenzando en los más remotos, van refiriendo todo lo q[ue] pertenece a la literatura, por siglos, o por edades, hasta llegar a los nuestros” (362). El segon mètode és l’“alfabètic”, mitjançant el qual els historiadors estudien els autors de tots els temps

en articles ordenats alfabèticament que forneixen informació sobre la vida i l'obra de cada escriptor (362). El tercer mètode consisteix en el relat de la Història de la Literatura d'una nació; ells anomenen aquest mètode “geogràfic” (362). Finalment, el quart mètode, el “clàssic” és aquell en el qual l'historiador escriu una història d'una disciplina (362). Messeguer i Manuel deixen a un costat el mètode “alfabètic”, adequat només per a diccionaris i amb una vertadera natura que no ofereix una “enseñanza seguida y ordenada” de la Història de la Literatura. Qualsevol dels tres mètodes restants, diuen, és bo, encara que ells són partidaris del cronològic. La preferència per una narració cronològica dins del marc de la institucionalització de l'ensenyament de la Història de la Literatura mereix una mica d'atenció, especialment si ha de considerar-se que aquest ha estat fins aleshores l'enfocament hegemònic dins de la disciplina no tan sols entre els historiadors de la literatura sinó també entre els professors. L'elecció d'aquest mètode, que òbviament pressuposa un concepte lineal del temps, té a veure amb el fet de ser el més útil des del punt de vista pedagògic. Tot i que Messeguer i Manuel reconeixen que el mètode “cronològic” no representa completament la Història de la Literatura, té l'avantatge, creuen ells, de fer que la literatura sigui més manejable per al seu ensenyament perquè presenta un camp de coneixement molt vast en un relat històric únic (362).

La següent qüestió tractada per Messeguer i Manuel és la selecció d'un bon llibre de text per als estudiants. En la seva opinió, la dificultat més seriosa pel que fa a això rau en “la falta de libros elementales, o de obras que tuviesen una extensión proporcionada, que al mismo tiempo comprendiesen todo lo necesario” (a Simón Díaz, *Historia* 362-363). Això no obstant, proposen com a llibre de text la Història de la Literatura escrita en italià per Juan Andrés, titulada *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura* (1782-1799); la seva traducció a l'espanyol es va publicar en deu volums entre el 1784 i el 1806, i en l'època en què es va escriure el memoràndum ja s'havien publicat tres volums de la versió espanyola. Finalment, a la fi del seu memoràndum, Messeguer i Manuel proposen incloure en els cursos d'Història de la Literatura l'anàlisi de la literatura contemporània. Com altres erudits del seu

temps, els bibliotecaris dels Reales Estudios sostenen que la Història de la Literatura està al servei del progrés de la nació, del bé comú i de la il·lustració dels seus ciutadans. Per tant, hauria d'ocupar-se del passat tant com del present, ja que tots dos tenen un lligam causal. De fet, Messeguer i Manuel creuen que la Història de la Literatura Contemporània és la més útil i interessant de totes, fins i tot necessària per avançar al mateix ritme que d'altres nacions il·lustrades, vistes com a més avançades i que per aquest motiu mereixen ser imitades. La seva crítica al suposat endarreriment cultural d'Espanya, un lloc comú entre els erudits il·lustrats durant el segle divuit, és una indicació de la funció que la Història de la Literatura i el seu ensenyament tenien per a Messeguer i Manuel dins del projecte il·lustrat més ample de modernitzar el país: a Espanya, afirmen, no hi ha història contemporània, encara pitjor, “no hay diarios, no hay Efemérides, no hay papeles periódicos literarios: por consiguiante no hay tampoco medio alguno por donde se instruya la Nación de lo que las otras adelantan” (364). A les seves observacions finals, Messeguer i Manuel recomanen imprimir en un pamflet les xerrades del curs a la fi de l'any acadèmic.

El memoràndum de Messeguer i Manuel mai no va ser publicat. El primer document imprès sobre l'ensenyament de la Història de la Literatura és, pel que jo sé, el pròleg sense signar de Miguel de Manuel al primer pamflet dels *Ejercicios públicos* (1790) de setembre de 1790. En aquest pròleg, Miguel de Manuel considera que la Història de la Literatura és la base intel·lectual i metodològica de tota mena d'estudis. “La Historia Literaria,” afirma Manuel, “ha sido mirada por todos los sabios del día como una enseñanza precisa e indispensable para inspirar la buena y metódica instrucción en todo género de estudios” (pròleg, in *Ejercicios* [1790] n.p.). Des d'una perspectiva il·lustrada, Manuel exposa que la Història de la Literatura té molts usos per al bé comú, i que una de les seves missions consisteix a seleccionar els llibres que proporcionen un sòlid aprenentatge, una tasca que es du a terme tot efectuant una operació doble i simultània: (i) una crítica racional dels textos, i (ii) una imposició d'un ordre històric i narratiu al terreny del coneixement humà des dels seus orígens fins al present. La lectura de molts llibres no condueix ne-

cessàriament a un aprenentatge real. Per aquesta raó, “debe... precaverse el daño que trae consigo la lectura de los escritos inútiles con dar a conocer constantemente los de sólida instrucción” (n.p.). A més a més, la càtedra d’Història de la Literatura “abraza todavía objetos de mayor utilidad.” És també una empresa històrica: Manuel afirma que “el fin de esta enseñanza no es solamente la material demostración de los libros buenos, sino más bien la profunda y fundamental educación en la serie y genealogía de todos los conocimientos humanos, presentados en sus orígenes, en sus edades y en sus diversos estados” (n.p.). Al text de Manuel hi ha, en resum, un desig il·lustrat d’arribar a dominar, de “disciplinar” —com diria Foucault— tot el coneixement. Manuel era ben conscient de la tasca de pioner assumida al crear una càtedra d’Història de la Literatura, ja que era la primera, creia ell, que es creava en Europa (n.p.). Aquesta càtedra dels Reales Estudios va ser certament una de les primeres que es van crear a Europa, és a dir, es va construir una nova disciplina amb la seva normalització racional del coneixement i la formació d’individus, amb la seva xarxa de normes i els seus controls, amb els seus càstigs i les seves recompenses, amb les seves formacions del cànon i les seves exclusions. La moderna episteme de la disciplina estava en marxa.

El text més important sobre la Història de la Literatura escrit i publicat en l’àmbit de la càtedra va ser el *Discurso sobre el estudio metódico de la historia literaria* per Cándido María Trigueros. Aquest és el primer treball mai publicat sobre la qüestió en la història del sistema educatiu espanyol. Publicat al voltant de 1791, va ser originalment la conferència inaugural, com s’ha esmentat abans, dels exàmens públics que van tenir lloc entre el 23 i el 25 de setembre de 1790. Al col·locar aquesta conferència a l’inici dels exàmens, els organitzadors de l’esdeveniment estaven indicant tàcitament que les reflexions teòriques i metodològiques vénen abans de la pràctica, és a dir, obrint camins per ensenyar i escriure la Història de la Literatura. No debades, Trigueros exposa un dels seus principals objectius ja al títol mateix del treball: el lector llegirà un “estudi metòdic” d’Història de la Literatura. Trigueros sosté que les clarificacions teòriques i metodològiques han de ser una tasca prèvia a l’ensenyament i a l’escriptura de la Història de la Literatura: la teoria

aclareix el sender cap a la pràctica crítica i historiogràfica. Una empresa teòrica així no és sorprenent si es considera que la novetat de la disciplina suposava la manca de punts de referència i de models a imitar.

La recerca d'un mètode adopta diferents formes. En primer lloc, Trigueros emfasitza la necessitat de seleccionar amb cura els textos que s'han de llegir i estudiar als seus cursos, tot insistint en una idea compartida pels professors que feien classe als Reales Estudios i, en general, per tots aquells que van participar en el projecte de la Il·lustració, a saber, la necessitat de tenir un guia responsable, la imposició d'una mirada disciplinària basada en la tutela de la raó per al bé comú. Des d'aquest punt de vista, la selecció d'una llista de lectures, d'un cànon, és crucial, ja que sense això no és possible aprendre. Trigueros manté que “el uso superabundante de libros, dirigido por una elección ciega, sin la guía de un discernimiento es uno de los mayores enemigos de la sólida y verdadera prosperidad de la literatura” (8). L'enorme profusió de llibres, especialment des de la invenció de la impremta, ha convertit la Història de la Literatura, segons diu Trigueros, en una “inagotable rama del saber” (22, vegeu també 22-23). Aquesta abundància té —per dir-ho amb les nostres pròpies paraules— un efecte entròpic ja que, com més informació tenim sobre Història de la Literatura, més difícil és assimilar la informació escrita sobre ella. En comparació amb aquesta muntanya de llibres inútils, hi ha només un grapat de treballs consagrats a l'estudi de la Història de la Literatura. El progrés de la nació, en opinió de Trigueros, es veu per tant obstaculitzat. Per arreglar la situació, és imperatiu posar en pràctica allò que avui anomenariem una “disciplinació” de la Història de la Literatura: “La gran superabundancia de libros... y el excesivo número de obras que hacen falta para poder conocer con facilidad la serie de los adelantamientos humanos... constituyen una prueba demostrativa de la grande utilidad, o por mejor decir, de la absoluta necesidad de una enseñanza metódica de la Historia Literaria” (35). Mitjançant l'organització de tot el coneixement, la disciplina de la Història de la Literatura es revela com una important contribució al progrés del país. Un ensenyament tan nou, escriu Trigueros una mica a la defensiva, podria ser considerat com una activitat que simplement s'ocupa de

les “antiguitats” i no té un ús vertaderament positiu per a la societat; la gent també podria pensar, continua Trigueros, que la Història de la Literatura no és més que desenterrar innombrables fets i anècdotes, sense cap altra tasca que la recollida de dates i noms sense cap connexió interna amb els diferents temes de què s’encarrega una història així (11-12). I tanmateix, és precisament el contrari. Trigueros preveia doncs un atac que es feia sovint a la Història de la Literatura. En la teoria literària contemporània, la pujada i l’hegemonia del post-estructuralisme des de finals de la dècada de 1960 en endavant es va aconseguir a expenses de la Història de la Literatura, que era considerada per molts practicants dels estudis literaris una disciplina antiquada i simplista. Ja en els seus començaments, la Història de la Literatura va mostrar una consciència defensiva i preveia la resistència als seus objectius i mètodes amb la qual s’enfrontaria durant molts anys. Després de proposar la novetat i els usos de la Història de la Literatura, Trigueros procedeix a establir les qüestions metodològiques a les quals el seu pamflet tracta de donar resposta. La Història de la Literatura és considerada des de dos angles diferents, com veurem: un té a veure amb els seus continguts, mentre que l’altre es refereix a la seva retoricitat.

Al començament del seu llibre, Trigueros forneix una definició significativa de “Història de la Literatura”. Significativa, no tan sols perquè circumscriu el camp sinó també perquè de alguna forma preveu, certament d’una manera rudimentària, alguns dels debats d’avui dia sobre la Història de la Literatura i sobre la història *tout court*, tot llançant idees que serien desenvolupades d’una manera molt més sofisticada i rigorosa dos-cents anys més tard. En la seva definició, Trigueros emfasitza la crucial dimensió narrativa de la Història de la Literatura, resumeix les tasques de l’historiador i insinua que l’historiador de la literatura hauria de tenir en compte factors institucionals així com la producció material dels treballs literaris. Les observacions de Trigueros restarien perdudes per generacions d’historiadors futurs que considerarien la Història de la Literatura com una activitat purament empírica i no teòrica. “*Historia literaria,*” escriu Trigueros, “se llama la narración y examen de la aplicación de los progresos del entendimiento humano desde el prin-

cipio hasta nuestros días. Esta narración abraza igualmente la Historia de las Letras y de los Literatos, que la de los subsidios y obstáculos de aquellas: es por lo mismo un estudio accesorio a todos los estudios y a cada uno de ellos” (13). La concepció de la Història de la Literatura i de la història com unes construccions retòriques i verbals ha esdevingut un lloc comú als debats contemporanis sobre la qüestió (ex. els treballs de White, Barthes, Mink, Veyne i Guillén; vegeu la contribució de Santiàñez al debat en el camp de l’Hispanisme). La Història de la Literatura d’avui dia no es pot tenir ja —si més no sense *mauvaise conscience*— per una activitat purament empírica sense determinants retòrics ni lingüístics. Trigueros, en línia amb altres historiadors del segle divuit, no té dubtes pel que fa a la narrativitat de la Història de la Literatura. Fins i tot compara la Història de la Literatura amb les novel·les, tot indicant així idees defensades des dels anys 70 del segle xx en endavant per, per exemple, Hayden White, qui va insistir en els estrets lligams entre els treballs d’historiografia i els textos literaris pel que fa a les seves tècniques comunes de construcció de la trama i el seu ús compartit de gèneres literaris ben establerts (tragèdia, comèdia, sàtira, ironia) que en darrera instància reflecteixen una ideologia i per tant la imposició d’un punt de vista particular, no neutral. Tot referint-se al progrés del primer any acadèmic de la càtedra d’Història de la Literatura, Trigueros conclou que “Hasta aquí apenas se pudo hacer otra cosa que recorrer el ancho país de las conjeturas, y escribir la novela de los orígenes literarios” (52). La discussió de la narrativitat de la Història de la Literatura, però, és important en un altre sentit. L’estudi metòdic i teòric de la Història de la Literatura és només acceptable si la Història de la Literatura s’adreça al bé comú dels alumnes i, per extensió, de la societat (27-28). Per tal de ser útil a la nació, com Trigueros manté enèrgicament, la Història de la Literatura ha de revelar els canvis, els *tempos*, les acceleracions així com els contratemps de la literatura. El problema rau en com *representar* aquests ritmes, direccions i durades. Trigueros proposa el que sembla que ell considera una metodologia minuciosa, racional i rigorosa. La Història de la Literatura, per ser útil, “debe descubrirnos no solamente las mutaciones, adelantamientos, y atrasos de todas las Naciones en los

respectivos ramos de la literatura... es necesario también que averigüe las causas, o civiles, o morales o físicas, que produjeron aquellos efectos: en una palabra, para que sea loable la Historia Literaria que se estudie debe ser *filosófica, completa, breve, imparcial y verdadera*” (28-29). Conseqüentment amb aquest projecte, Trigueros creu que un bon llibre de text per als seus estudiants hauria d'estar escrit amb imparcialitat, solidesa teòrica, rigor i abundant erudició.

A més de la retoricitat de la Història de la Literatura i les inevitables decisions estètiques preses per l'historiador, Trigueros suggereix com relacionar la Història de la Literatura amb elements que semblen no estar associats amb la literatura i tanmateix es connecten subtilment amb ella; en certa manera, Trigueros està proposant un enfocament extrínsec a la Història de la Literatura: “Agréguese a esto que el necesario examen de las revoluciones literarias, incluyendo las causas de los adelantamientos, o atrasos de cada Nación, de cada época o de cada estudio, no pueden sacarse de otra parte que de una extensa combinación de innumerables hechos exteriores, y al parecer inconexos con la literatura” (41). La darrera qüestió important tractada per Trigueros es refereix a la varietat de les Històries de la Literatura. Trigueros organitza aquesta diversitat sota una tipologia: “según el modo y objeto con que esta Historia se trate, puede ser *universal o particular, geográfica o topográfica, bibliográfica o biográfica, especial o especialísima*” (14).

En el seu *Discurso*, Trigueros no tan sols dissenya una teoria i una metodologia de la Història de la Literatura; també proposa una pedagogia educativa de la nova disciplina. Per començar, el professor d'Història de la Literatura ha d'assimilar metòdicament el material que després ensenyarà als seus estudiants. Aquesta fase preliminar requereix una considerable dedicació personal i sacrifici ja que la natura mateix de la disciplina “exige del que ha de gobernar esta enseñanza un profundo y muy extenso conocimiento de todos los ramos del saber” (38). La indeterminació del terreny constitueix una exigència feixuga per al professor encara present als estudis literaris d'avui dia: s'espera dels professors de literatura que coneguin, a més a més de la literatura del període en què estan especialitzats, algunes literatures nacionals del mateix període, així

com teoria de la literatura, filosofia, psicologia, història general, història de l'art i similars. Hi ha dos possible mètodes disponibles per dominar la Història de la Literatura: “o manejando una o varias obras maestras que contengan todo lo que ha de enseñar... o leyendo con incesante tarea innumerables libros dictados en diversas tareas... por hombres de un genio, de una verdad, de un saber y de un partido muy diferente en unos que en otros: extractando siempre; no perdiendo jamás de vista las reglas de la crítica; examinando las fuentes de todas las aserciones, las conexiones de las doctrinas con las respectivas necesidades de los estudiosos, y los inconvenientes que del uso común de tales o tales libros pueden resultar al adelantamiento de cada estudio determinado” (39-40). Com que, segons Trigueros, no hi ha cap compendi complet d'Història de la Literatura, el professor d'aquesta disciplina no té més alternativa que adquirir el coneixement que compartirà amb els seus estudiants mitjançant el segon mètode (40). Lògicament, la immensitat del camp de la Història de la Literatura fa impossible conèixer-la íntegrament, un fenomen que condueix a la inestabilitat i la provisionalitat de tot coneixement obtingut per mitjà de l'estudi de les fonts originals. Una limitació així, entesa com a consubstancial a la Història de la Literatura, es projecta sobre l'ensenyament mateix de la disciplina. Les limitacions de l'abans esmentat llibre de text triat per al curs, ensems amb la impossibilitat per part del professor de saber-ho tot en el camp de la Història de la Literatura, van ser dos factors crucials que van determinar decisivament l'ensenyament de la literatura. El *Origen* estava lluny de ser perfecte per als objectius establerts per a la càtedra d'Història de la Literatura. A causa de les insuficiències del llibre d'Andrés en aquest sentit, el professor d'Història de la Literatura havia d'omplir els buits: “Se determinó que leído en cada día de lección pública un parágrafo de aquel Escritor [Juan Andrés], le ampliase el Catedrático, leyendo sobre su contenido un Discurso propio, que examinase y estableciese ampliamente todo lo que fuese conveniente y tuviese con él analogía” (50). Les xerrades es presentaven en un format semblant als nostres seminaris. Un cop assumit que un professor, per definició, no pot tenir un coneixement total del seu material, era perfectament lògic pensar que en certs casos els seus

estudiants poguessin estar més ben informats que ell mateix. Així doncs, el catedràtic ensenyava “con tono de enseñanza,” però també “con sujeción a la discusión, y con libertad en todos los oyentes para oponer las dudas que hallaren, o combatir los descuidos que hubieren notado” (51). Trigueros anuncia que “Estos discursos, estas discusiones y esta libertad han seguido desde el principio, y seguirán en adelante, conservándose tales trabajos para servir de materia a las futuras instituciones” (51). En el cas de la Història de la Literatura, no hi ha aprenentatge real sense la llibertat d’expressió dels estudiants. Miguel de Manuel, al seu pròleg al recull d’assaigs escrits per alguns dels seus estudiants el 1791 ho exposa amb claredat: “Nunca se lograrían en esta enseñanza adelantamientos de notoriedad, si la opinión de los que asisten a la escuela no fuese libre en materias altercadas e indefinidas. Jurar en las palabras del Maestro es la ley más tirana para el progreso de la Literatura, y nosotros mismos hemos dado ejemplos muchas veces de que no queremos ser sistemáticos. Supuesta, pues, esta honrosa libertad en las opiniones, que no lastiman, ni quebrantan alguno de los Cánones de sana crítica, nadie deberá extrañar que la proposición de uno no esté tal vez del todo acorde con la de otro de los actuantes. Cada cual correrá por sí solo el peligro del convencimiento en la palestra” (*Exercicios [circa 1792]* n.p.). Aquesta concessió a l’estudiant, així com la llibertat d’expressió que li és atorgada a classe, de fet una negociació d’autoritat entre professor i estudiant, està molt en consonància amb el “Pensa per tu mateix” de la Il·lustració. Allò notable, però, no és tant el principi il·lustrat darrere d’aquesta llibertat d’expressió atorgada als estudiants, sinó més aviat la necessitat, descoberta pels professors de la *cátedra*, d’ensenyar literatura en un model seminarial: la literatura, com es van adonar, s’ensenyava més bé dins de la discussió, de l’intercanvi d’opinions disciplinat per una figura d’autoritat que filtri la longitud, els continguts i la solidesa de les presentacions dels estudiants. La Història de la Literatura, des del seu origen mateix com a àmbit, combina una llibertat d’acció donada als estudiants amb la mirada disciplinària del professor, que organitza els temes en un programa d’estudis i determina l’èxit o el fracàs dels estudiants segon una construcció racional d’aquest àmbit del coneixement.

Les discussions sobre Història de la Literatura i la creació d'una càtedra que construeix per si mateixa un nou àmbit en les Humanitats són temptatives de dominar tant la literatura del passat com la del present tot imposant-hi un ordre racional i històric. Ja l'existència i la imposició d'un llibre de text d'Història de la Literatura, que cobreixi totes les ciències humanes, mostra aquest control sobre el passat i el present mitjançant un relat coactiu. Darrere d'aquest procés de dominació, que per descomptat continua avui, hi ha l'agenda política de la Il·lustració. No oblidem la funció política dels Reales Estudios, creats pel govern com a part del seu *regalismo*, és a dir, l'esforç d'apoderar-se del sistema educatiu per tal d'emmotllar-lo segons uns principis moderns i il·lustrats mitjançant els quals modelar i controlar completament un nou tipus de ciutadà. Els diferents projectes educatius preparats durant aquest període van mostrar una tendència cap a la uniformitat i la centralització. Com va escriure Maravall: "La inspiració per a aquesta campanya educativa del segle divuit va derivar des d'una actitud general de control guiat (*dirigisme*) i intervencionisme... Això pressuposa la primacia de la iniciativa governamental que de vegades és aplicada directament, encara que més freqüentment pren la forma d'una delegació o missió" ("The Idea" 41). Aquesta mena d'educació, continua Maravall, tenia un tret distintiu: al segle divuit, "educar éssers humans era preparar-los en primer lloc per a la societat... i després per a l'Estat en la mesura que l'estat és un aparat al servei de la societat" ("The Idea" 45). Els bibliotecaris dels *Reales Estudios* eren molt conscients de la connexió entre la càtedra d'Història de la Literatura i el poder polític. El primer pamflet dels *Ejercicios* dels estudiants està dedicat al comte de Floridablanca amb paraules molt significatives. Manuel agraeix a Floridablanca el seu suport: "Las primicias de una enseñanza, que V.E. ha promovido con tanta singularidad, deben de justicia ofrecerse a V.E. en el día en que comparecen en el público para que juzgue la utilidad de este estudio por los efectos que empieza a producir. Con tan justo título me he atrevido a elegir la alta persona de V.E. para Mecenaz de estos Ejercicios Literarios. Y siendo tan continuos y notorios los testimonios de amor y protección a las letras, que V.E. da cada día a toda la Nación" (n.p.). La càtedra d'Història de la Li-

teratura, per tant, pertany a una dinàmica particular entre poder i súbdit en el marc d'una nova episteme, una nova tecnologia de poder i una raó instrumental que apunta a dominar la natura, i en darrera instància —segons Adorno i Horkheimer— els homes. Aquest moment seminal d'institucionalització és el començament de les nostres diferents maneres d'estudiar la Història de la Literatura, totes elles modelades per les diverses institucions (universitats, editorials, programes educatius) que controlen els plans d'estudis, les llistes de lectures recomanades, les formacions del cànon, els llibres de text.

La invenció de la Història de la Literatura va de la mà amb la seva tasca disciplinària: la una no existiria sense l'altra. No hauríem de pensar en termes de successió, és a dir, que al començament hi havia quelcom anomenat Història de la Literatura i més endavant una sèrie de mesures disciplinàries. Al contrari: és precisament la posició disciplinària de la Il·lustració allò que va originar nous àmbits de coneixement, entre els quals la Història de la Literatura. La realitat havia de ser dominada sobre uns principis racionals. L'estreta relació entre la càtedra d'Història de la Literatura, el despotisme il·lustrat, la novetat d'aquest àmbit del coneixement i l'acte de disciplinar del qual prové és més aviat evident. Com diu Trigueros al començament del seu pamflet: “Este útil medio, este precioso discernimiento es el que tuvo por objeto la sabia mano, que sin tener a quien imitar, estableció en estos Reales Estudios la *Cátedra de Historia Literaria*” (10). Observeu el verb utilitzat per Trigueros: la mà reial (“*la sabia mano*” es refereix al rei), l'autoritat, estableix sobre els seus súbdits una nova àrea de coneixement. La disciplina de la Història de la Literatura està per tant estretament lligada amb poder polític des del seu començament mateix.

La càtedra d'Història de la Literatura als Reales Estudios pertany, com altres fenòmens, a diferents *durées*. Fins ara m'he concentrat fonamentalment en la curta *durée* dels darrers trenta anys del segle divuit. En aquestes pàgines de conclusió forniré uns quants paràmetres per situar la primera càtedra d'Història de la Literatura en una *longue durée* que arriba fins al dia d'avui, ja que tot i ser veritat que la càtedra i la concepció de la literatura desenvolupades pels seus membres són producte

del seu temps, els seus problemes, perplexitats, dilemes, discussions pedagògiques, planificacions de plans d'estudis i un profund interès per la institucionalització de la literatura tenen una gran semblança amb alguns debats actuals sobre la dimensió històrica i institucional de la literatura. Una anàlisi de la càtedra en una *longue durée* demostraria no tan sols la novetat seminal de la seva creació; també mostraria els lligams que té amb els estudis literaris d'avui.

Per començar, és important recordar que la historiografia literària oscil·la entre la representació històrica de la literatura d'una nació i l'estudi transnacional de gèneres, períodes, textos, moviments i així successivament. Les primeres històries de literatura nacional es van escriure durant el segle divuit. La *Idea della storia dell'Italia letterata* (1723) de Giacinto Gimma, *Della storia e della ragione d'ogni poesia* (1739) de Francesco Saverio Quadrio i, molt especialment, la monumental *Histoire littéraire de la France* (1733-1763) preparada pels monjos benedictins de Saint Maur van crear un nou àmbit d'investigació. A Espanya, les primeres històries de literatura i/o cultura espanyola són si fa no fa coetànies de la càtedra d'Història de la Literatura: *Ensayo apologético sobre la literatura española* (1782-1784; primera edició en italià: 1778-1781), per Francisco Javier Llampillas; i *Historia literaria de España, desde su primera población hasta nuestros días* (1766-1791), pels germans Pedro i Rafael Rodríguez Mohedano; també hi ha històries de gèneres, com el seminal *Orígenes de la poesía castellana* (1754; segona edició 1797), per Luis José Velázquez, i *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles* (1775), per Martín Sarmiento, així com antologies tan importants com ara *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo xv* (1779-1790), per Tomás Antonio Sánchez. Aquests treballs —entre d'altres— van fixar per primer cop un cànon literari nacional. D'altra banda, la Literatura Comparada va néixer durant la mateixa època i es desenvoluparia al segle dinou. Els bibliotecaris dels Reales Estudios i Juan Andrés van comprendre la literatura d'una manera transnacional, com una *república de las letras*, o, per dir-ho d'una altra forma, com una mena de *Weltliteratur*. En aquest sentit, els bibliotecaris dels Reales Estudios van col·locar una de les primeres pedres per la construcció d'uns incipients estudis comparatistes. Poc després, els

poetes romàntics van posar la pedra per l'altre pilar de la historiografia literària al donar un significat especialitzat a la paraula “literatura” i al centrar-se exclusivament en la Història de la Literatura nacional. L'historicisme romàntic i la historiografia positivista continuarien la empresa començada per Llampillas i d'altres erudits il·lustrats però amb un concepte diferent de “literatura”. El “Discurso sobre la importancia de nuestra Historia Literaria” (1828) d'Alberto Lista i el *Resumen histórico de la literatura española* (1844) d'Antonio Gil de Zárate constitueixen dues fites d'una nova manera de concebre i d'escriure sobre la literatura nacional espanyola. La historiografia literària centrada al voltant d'una nació concreta no ha suplantat o vençut les històries transnacionals i comparatives de la literatura. Al contrari: la història ha demostrat la resistència de totes dues i la seva relació de mútua dependència.

El concepte mateix de literatura fet servir durant la Il·lustració podria ser considerat massa vague i passat. Però no oblidem que el significat de “literatura” no és avui menys imprecís. Les llistes de llibres recomanats per a estudiants de la llicenciatura de Literatura espanyola i les sèries de clàssics de les editorials més prestigioses inclouen obres de Feijoo, Jovellanos, Ortega y Gasset, Saavedra Fajardo, Colom, Alfons X, i Bernal Díaz del Castillo —per donar només uns pocs exemples— que tenen poc o res a veure amb la “literatura” en el sentit especialitzat de la paraula. Sens dubte, a hores d'ara tenim una descoratjadora varietat de concepcions de literatura. Algunes estan restringides a les belles lletres, però d'altres són generosament amples. El Formalisme Rus, l'Estilística i el New Criticism van ser tres temptatives de clarificar i cloure un concepte la precària unitat semàntica del qual ha estat diluïda des dels anys 60. L'aparició de noves metodologies analítiques i noves pràctiques discursives han transformat els departaments de literatura, si més no als Estats Units, en *quelcom de diferent*, la natura del qual no sempre és fàcil de definir. En molts casos, els departaments d'Espanyol dels Estats Units, com els d'Anglès, Francès o Alemany, s'han traslladat més enllà dels seus límits tradicionals determinats per un concepte de literatura com un àmbit autònom dins de les belles lletres. Els estudis sobre cinema i la teoria tenen tots dos un important paper en programes prestigiosos, tot

desplaçant als marges els cursos sobre literatura medieval i fins i tot el Segle d'Or. La interdisciplinarietat ha esdevingut un mètode hegemònic, gairebé un requisit professional i una paraula clau en qualsevol sol·licitud de beca. Els estudis culturals, un dels enfocaments més importants dels darrers 20 anys, mostren interès per totes i cadascuna de les manifestacions culturals, de vegades fent cas omís completament dels artefactes literaris, mentre que el New Historicism es centra en la interacció entre textos literaris i una àmplia gamma de pràctiques discursives polítiques, culturals i socials. En termes generals, som testimonis d'un retorn a un enciclopedisme mediocre. Les raons d'aquests canvis són complexes i van lligades amb les seves circumstàncies o curtes o mitjanes *durées*. Tanmateix, segueixen una línia teòrica i metodològica els orígens de la qual, remots però no menys persistents, han de buscar-se en projectes seminals com la divuitesca càtedra d'Història de la Literatura als Reales Estudios. Per dir-ho d'una altra manera: els enfocaments sincrètics i multidisciplinars com ara els estudis culturals, el New Historicism i la càtedra d'Història de la Literatura pertanyen a la mateixa estructura. Aquí "estructura" s'utilitza en el sentit braudelià de la paraula, és a dir, com a reconstrucció d'una arquitectura potencialment longeva que limita i fa possibles accions que poden esdevenir estables per a moltes generacions d'éssers humans (Braudel 50). Els estudis literaris d'avui dia tenen els seus propis objectius i es centren en qüestions específiques. Però alguns enfocaments tenen actituds heretades i pressuposicions presents per primer cop en pioners com els fundadors de la primera càtedra d'Història de la Literatura a Espanya. En cert sentit, els estudis culturals impliquen un retorn al passat, a aquells anys seminals de finals del segle divuit en què la "literatura", ja transformada en una institució, cobria una àmplia gamma de produccions i era gairebé sinònim de cultura.

La càtedra d'Història de la Literatura als Reales Estudios de San Isidro a Madrid va representar ni més ni menys que la institucionalització acadèmica d'una disciplina que es va anar construint amb diferents mitjans durant el segle divuit. Aquesta institucionalització acadèmica, ensem amb el tractament nacional o comparatiu de la literatura, va modelar per primer cop l'estructura, el conjunt de normes que governen

el pensament i la pràctica d'aquells que es consagren a l'estudi de la literatura i la cultura. L'oscil·lació, tan característica de la disciplina, entre allò institucional i allò natural, estètica i cultura, nació i internacionalisme, empirisme i construcció transcendental, no es pot entendre completament sense una consciència de les primeres passes de la disciplina. La reflexió sobre els orígens acadèmics de la Història de la Literatura a Espanya, doncs, pot revelar alguns dels seus components més fonamentals i conduir a una millor comprensió d'una disciplina que, en última instància, és la condició de possibilitat de la teoria, historiografia i ensenyament de la literatura.

Bibliografia

- AGUILAR PIÑAL, FRANCISCO. *El plan de estudios de Cándido María Trigueros (1768)*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1984.
- *Un escritor ilustrado: Cándido María Trigueros*. Madrid: CSIC, 1987.
- *Introducción al siglo XVIII*. Madrid: Ediciones Júcar, 1991.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, JOAQUÍN. "Nación e historia literaria a mediados del siglo XVIII en España." Romero Tobar, *Historia literaria* 101-114.
- "Orígenes de la Historia de la Literatura Española." *Siglo XVIII*. Vol. 1. Madrid: Espasa-Calpe, 1995. 108-123. Vol. 6 d'*Historia de la literatura española*. Ed. de Víctor García de la Concha.
- BAKER, EDWARD. "La problemática de la historia literaria." *Téxto y sociedad: problemas de historia literaria*. Eds. Bridget Aldaraca, Edward Baker i John Beverley. Amsterdam: Rodopi, 1990. 12-18.
- BRAUDEL, FERNAND. *Écrits sur l'histoire*. París: Flammarion, 1969.
- Exercicios públicos de historia literaria/que tendrán/en los Estudios Reales de Madrid/los señores/1. Don Joseph Isidoro Morales./2. Don Joseph Cornide./3. Don Alfonso de Manuel y Arriola./4. Don Matías Jorge de Arcas./5. Don Isidoro Bosarte./6. Don Joseph López de la Torre Ayllon./7. Don Vicente González Arnao./Don Baltasar Félix de Miñano y Las Casas./Don Martín Joseph Ordoqui./En los días 23, 24 y 25 de Septiembre de 1790./A las tres y media de la tarde en la Biblioteca./Asistidos del cate-*

drático de historia literaria. /Don Miguel de Manuel y Rodríguez, Bibliotecario primero/de los mismos Estudios Reales. Madrid: a l'oficina de don Benito Cano, n.d. [1790].

Exercicios públicos/de historia literaria/que han de tenerse/en la Biblioteca de los Estudios Reales de Madrid/dedicados al Rey nuestro señor/Don Carlos IV/y en su real nombre presididos/por el Excelentísimo señor conde/de Floridablanca./Defenderán las proposiciones/los señores/Don Isidoro Bosarte./Don Andrés de Andrés García./Don Juan Joseph Heydek./Don Vicente de Chasco./Don Baltasar Felix Miñano y las Casas./Don Joseph Lopez de la Torre Ayllon y Gallo./Don Juan Antonio Llorente./Don Vicente Gonzalez Arnao/Asistidos de Don Miguel de Manuel, Bibliotecario Primero/ y Catedrático de Historia Literaria en los mismos/Estudios Reales./En los días 10-12 y siguientes de Diciembre de 1791./Á las tres y media de la tarde. Madrid: a l'oficina de don Benito Cano, n.d. [circa 1792].

DE LA FUENTE, Vicente. *Historia de las universidades españolas, colegios y demás establecimientos de enseñanza en España*. Vol. 4. Madrid: Imprenta de la viuda i filla de Fuentenebro, 1889.

GIES, David T., ed. *The Cambridge History of Spanish Literature*. Cambridge: Cambridge UP, 2004.

GODZICH, Wlad, i NICHOLAS Spadaccini, eds. *The Institutionalization of Literature in Spain*. Minneapolis: The Prisma Institute, 1987.

LÓPEZ, Rosa María. "Bibliografía sobre la historia de la literatura española en su contexto institucional (Índice cronológico)." *El Gnomon* 5 (1996): 205-224.

MAINER, José-Carlos. *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.

MARAVALL, José Antonio. "The Idea and Function of Education in the Enlightenment Thought." Godzich i Spadaccini 39-99.

PONT, Jaume, i J. M. SALA VALLEDAURA, eds. *Cànon literari: ordre i subversió. Actes del col·loqui internacional*. Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1998.

POZUELO Y VANCOS, José María, i Rosa María ARADRA SÁNCHEZ. *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra, 2000.

RÍOS-FONT, Wadda. "Literary History and Canon Formation." Gies, *The Cambridge History* 15-35.

- *The Canon and the Archive: Configuring Literature in Modern Spain*. Lewisburg: Bucknell UP, Cranbury: Associated University Presses, 2004.
- ROMERO RECIO, Mirella. “La historia antigua en la enseñanza: los ejercicios públicos de historia literaria en los Reales Estudios de San Isidro (1790-1791).” [Http://www.uc3m.es/uc3m/inst/AN/Sem2](http://www.uc3m.es/uc3m/inst/AN/Sem2).
- ROMERO TOBAR, Leonardo. “La historia de la literatura española en el siglo XIX (Materiales para su estudio).” *El Gnomo* 5 (1996): 151-183.
- ed. *Historia literaria/Historia de la literatura*. Saragossa: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- SANTIÁÑEZ, Nil. *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*. Barcelona: Crítica, 2002.
- SARRAILH, Jean. *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*. Trad. A. Alatorre. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 1957.
- SIMÓN DÍAZ, José. *Historia del Colegio Imperial de Madrid (Del Estudio de la Villa al Instituto de San Isidro: años 1346-1955)*. Segona edició. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, Ediciones Corsa, 1992.
- “La biblioteca, el archivo y la cátedra de historia literaria de los estudios de San Isidro, de Madrid (1767-1820).” *Revista Bibliográfica y Documental* 1 (1947): 395-423.
- “Los Reales Estudios de San Isidro: nuevas noticias.” *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 9 (1973): 323-340.
- TRIGUEROS, Cándido María. *Discurso sobre el estudio metódico de la historia literaria. Para servir de introducción á los primeros Ejercicios Públicos de ella, que en los días 23, 24 y 25 de Septiembre de 1790 se tuvieron en la Biblioteca de los Reales Estudios de esta Corte: leído por don Cándido María Trigueros, Bibliotecario segundo, en el día primero de dichos Ejercicios*. Madrid: Oficina de don Benito Cano, n.d. [circa 1791].
- URZAINQUI, Inmaculada. “El concepto de *historia literaria* en el siglo XVIII.” *Homenaje a Álvarez Galvés de Fuentes*. Vol. 3. Madrid: Gredos, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1987. 565-589.
- G “Hacia una teoría de la historia literaria en el siglo XVIII: competencias del historiador.” Romero Tobar, *Historia literaria* 209-236.

3.
ELS CÀNONS
DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA:
REFORMULACIONS ESTÈTIQUES
I RESIGNIFICACIONS SOCIALS

NÚRIA VILANOVA

Probablement, des d'aquest costat de l'Atlàntic, cànon literari i lletres hispanoamericanes són, per a molts, dues idees que es contradueixen entre elles. D'una manera paradoxal, d'altra banda, la noció de cànon hispanoamericà només és aplicable des de fora del context llatinoamericà i per tant, pren sentit i és utilitzat en el nostre entorn. És a dir, mentre, d'una banda, constatem que a Catalunya i a Espanya, en general, la literatura hispanoamericana és associada implícitament amb un corpus narratiu i poètic alternatiu al cànon literari en llengua castellana, d'altra banda, la idea de la seva mateixa existència només és vigent fora d'Amèrica Llatina i per tant a Espanya i Europa, i en un sentit diferent, que explicaré més endavant, als Estats Units.

Aquesta mena de paradoxa pren sentit si pensem que la literatura hispanoamericana arriba al públic lector de Catalunya i Espanya als anys seixanta com una alternativa a les lletres espanyoles en castellà. És una literatura percebuda com atractiva i exòtica, en un moment en què les lletres espanyoles encara pateixen les conseqüències de la crisi en la qual van romandre submergides pels llargs anys de franquisme. D'aquesta manera, el fenomen editorial en el qual Barcelona juga un paper tant important en aquesta època i que és conegut com el *boom*¹ de la literatu-

¹ En el context de la literatura hispanoamericana, el *boom* fa referència a la proliferació editorial dels anys 60 i 70 d'autors de la regió, alguns d'ells instal·lats a Barcelona, ciutat

ra hispanoamericana significa per a molts el seu moment inaugural, pel simple fet de ser aleshores quan nosaltres la vam descobrir (estic parlant, evidentment, del públic lector general del moment). Però és important tenir en compte que els textos literaris d'autors llatinoamericans que en la seva majoria es van publicar, com deia, a Barcelona en aquells anys no eren fundacionals de la literatura hispanoamericana i, tot i que en el seu moment van suposar una contundent resposta transgressora i revolucionària a les lletres hispàniques,² ja que es tractava d'un corpus molt innovador estèticament i discursiva, també és cert que són precisament aquestes obres les que donaran a conèixer la literatura d'Hispanoamèrica entre nosaltres, les que amb els anys constituïran el seu cànon. Estic pensant, òbviament, en novel·les com *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez, *La ciudad y los perros* (1963), de Mario Vargas Llosa, o *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar, només per mencionar algunes de les més significatives. El fet que la literatura hispanoamericana es doni a conèixer entre nosaltres a partir d'aquestes obres, que en el seu moment suposen precisament l'alternativa al cànon hispànic, la seva transgressió, fa que les lletres del continent llatinoamericà siguin d'alguna manera assimilades a una mena de contracànon. Dit això, però, cal que no perdem de vista que la identificació d'una literatura hispanoamericana és fruit d'una manera simplificadora de percebre les diverses literatures en llengua castellana de l'Amèrica Llatina i, com dèiem, l'establiment del seu cànon tindrà lloc fora del continent.

Arribats a aquest punt, és imprescindible que ens preguntem què és el cànon. Es tracta d'un concepte universal en el sentit que el podem apli-

que serà on tindrà lloc aquest fenomen. Entre els escriptors més destacats del *boom* hi ha Mario Vargas Llosa (Perú), Gabriel García Márquez (Colòmbia), Carlos Fuentes (Mèxic), Julio Cortázar (Argentina) i molts altres com el mateix Juan Rulfo (Mèxic) i Augusto Roa Bastos (Paraguai), que no tindran una recepció tan àmplia a nivell de lectors, però que es donaran a conèixer ran d'aquest moment. El *boom* suposa un reconeixement entre el públic lector espanyol i europeu de l'existència d'una literatura llatinoamericana que, sens dubte, s'origina molt abans. Els autors de l'anomenat *boom* seran ràpidament canonitzats i passaran a ocupar les primeres files de la literatura llatinoamericana.

² Entenc per lletres hispàniques la literatura escrita en llengua castellana a qualsevol país o continent.

car indistintament a realitats literàries que sorgeixen de diversos contextos socials i culturals? Podem pensar el cànon com un fenomen dinàmic, que per tant es reformula constantment o bé és una condició estàtica i intransferible de què gaudeixen els textos escollits per formar una elit indiscutible? Podem dissociar el cànon del seu context històric, social i cultural? No és, precisament, l'hegemonia cultural, social i econòmica, marcada per la història, la que dicta el cànon? Aquest article es proposa reflexionar sobre aquests interrogants des de la perspectiva de les lletres hispanoamericanes, a partir de dues premisses plantejades al començament: d'una banda la idea que un cànon hispanoamericà només pren sentit fora d'Amèrica Llatina i, d'altra banda, el fet que la literatura hispanoamericana sigui entesa —de nou, fora del seu territori— com una literatura de per si alternativa i, per tant, no canònica. És per això que abans de continuar és fonamental establir els paràmetres del que entenem per literatura hispanoamericana. En principi, quan parlem de literatura hispanoamericana ens referim a la literatura de l'Amèrica Llatina escrita en llengua castellana. No ens referim tant a un territori sinó a una llengua comuna i és per això que exclouem, tret que parlem de literatura llatinoamericana enlloc d'hispanoamericana, l'extensa literatura brasilera, que s'expressa en portuguès, i les expressions francòfones i anglòfones d'aquelles parts del continent que ho fan en aquestes llengües.

Tampoc no incloem, realment, encara que a vegades entrin com un annex, aquelles literatures, que alguns han anomenat alternatives,³ que s'originen en alguna de les llengües autòctones de la regió llatinoamericana, com pot ser el nàhuatl, el maia, el quítxua, l'aimara o el guaraní, només per mencionar-ne algunes. Avui en dia aquestes llengües, que són originàriament orals i només adopten l'escriptura a conseqüència del procés de colonització espanyola, compten amb un corpus sòlid d'obres que en la seva majoria han estat transcrits al castellà i a vegades fins i tot escrites d'entrada en aquesta llengua. Tot i així, si ens fixem en els catàlegs editorials o els programes d'estudis literaris de la regió, no pertanyen

³ Veure Leinhard, Martin (1992) *La voz y su huella* (Lima: Editorial Horizonte), pp. 12-19.

plenament al corpus de la literatura hispanoamericana. Fet que mostra, una vegada més, la gran fragilitat i ambivalència entre territori i llengua a l'hora de definir una literatura. Aquestes llengües es troben territorialment a Hispanoamèrica, però les seves literatures, quan s'inclouen en el corpus de la literatura hispanoamericana, ho fan només marginalment.

Eestic parlant, com he dit al començament, des d'aquest costat de l'Atlàntic i d'una percepció de la literatura hispanoamericana que recorreria tant el mercat editorial, com el públic lector —que forçosament ha de coincidir—, com els estudis universitaris sobre aquesta àrea. Ara bé, si ens preguntem com s'entén des de la mateixa Amèrica Llatina la noció de cànon hispanoamericà, m'atreviria a dir que des de l'altra vora de l'oceà, aquest concepte es dilueix. L'èmfasi a Amèrica Llatina es posa en les literatures nacionals, és a dir, en les literatures que s'originen en els diversos països de la regió i, per tant, la idea d'un cànon hispanoamericà no és pertinent, tot i que comparteixin la llengua d'expressió. De nou, ens trobem amb la complexa delimitació entre llengua i territori.

En aquest cas, i amb una visió interna, els diferents països tindran els seus propis canons i molt difícilment aplicaran una visió més continental i, encara que sigui de manera més o menys marginal, depenent del país en qüestió, ells sí que tindran en compte aquelles literatures escrites en llengües indígenes que pertanyen al mateix territori, tot i que cauríem en un excés de romanticisme si volguéssim pensar que aquestes llengües i cultures, històricament marginades per les elits econòmiques, socials i culturals, de parla castellana, gaudeixen d'un equilibrat reconeixement en els seus territoris d'expressió. Ben al contrari, tot i que en alguns països, com Mèxic, ha tingut lloc, sens dubte, una important recuperació de les cultures originàries i de les seves expressions artístiques, més com una resposta a certs equilibris polítics de projecció tant interna com externa del país que com un fet de justícia històrica, també és ben cert que l'espai de subalternitat que ocupen les cultures originàries en els seus països actuals segueix fent-se palès en totes les esferes de la seva existència.

Si fins ara estem plantejant el cànon de la literatura hispanoamericana des d'Espanya —podríem fer-ho extensiu a Europa— i des de la

mateixa Amèrica Llatina, no podem deixar de banda els Estats Units si volem tenir una visió més panoràmica. És precisament en el país territorialment més proper a Amèrica Llatina i amb la millor infraestructura universitària a nivell internacional on tindrà lloc la proliferació més gran d'estudis dedicats a la regió. Cal tenir en compte que el mateix caràcter innovador i dinàmic del món universitari dels Estats Units impulsarà una renovació constant del corpus dels estudis llatinoamericans, que a més es veuran ben nodrits per un gran nombre de professors llatinoamericans que formen una elit intel·lectual molt prestigiosa, que es caracteritza per la seva visió generalment crítica i qüestionadora del sistema establert que transmetran en els seus programes de curs i en la seva recerca. És per tant, en aquest sentit, una acadèmia transnacional, que es defineix per la constant preocupació per establir el corpus d'estudi d'acord amb les seves idees. En els diversos departaments universitaris dedicats als estudis llatinoamericans, el cànon de la literatura, en aquest cas, llatinoamericana (tal i com s'entén i s'estudia des dels Estats Units), es reformula constantment i dóna lloc al que s'ha anomenat el cànon postmodern, precisament per la seva constant innovació i, a la vegada, fragmentació. Escriu Román de la Campa, d'origen cubà i professor a Nova York:

Els debats actuals sobre representacions de gènere, desplaçaments teòrics, maneres de perioditzar i marcs comparatius nous —tots els paradigmes sense dubte que confronten les literatures canòniques de l'acadèmia europea-americana— incorporen sense excepció la literatura llatinoamericana. La recerca de les universitats del Estats Units segueix invertint en els estudis llatinoamericans, moltes vegades de manera concertada amb el creixent interès en àrees relacionades amb aquesta com són els estudis *Hispanos* i *Latinos*⁴, i amb un èmfasi considerable en la literatura contemporània i la cultura preformativa. Les antologies noves de literatura global i multicultural inclouen la llatinoamericana. Si existeix un cànon postmodern, sens dubte, Borges i García Márquez s'ensenyen com inte-

⁴ És a dir aquells estudis que es dediquen a la cultura dels llatinoamericans a Estats Units. He deixat els dos conceptes en castellà per no crear confusions al traduir-los al català.

grants del seu centre i la narrativa testimonial de la Rigoberta Menchú, del seu marge multicultural.⁵

Tal i com queda palès en aquest text, és al món universitari dels Estats Units on s'escau, com ja deia abans, una reformulació dinàmica del cànon llatinoamericà com a conseqüència del constant qüestionament de les teories i paràmetres literaris que tradicionalment han sustentat el cànon, i que sense dubte tenen relació amb delimitacions més tradicionals dels gèneres literaris, les estètiques narratives i els *loci* d'enunciació.⁶ És imprescindible, en aquest sentit, tenir també en compte, tal i com queda esmentat en el paràgraf anterior, el creixent interès pels estudis dels grups culturals que, provinents del món hispànic, principalment, llatinoamericà, han anat ocupant un lloc més central en el panorama cultural dels Estats Units. L'interès acadèmic per Amèrica Llatina no es pot deslligar d'aquest fet.

Un cop feta una panoràmica general del que significa la literatura hispanoamericana i el seu cànon, voldria reprendre les preguntes formulades anteriorment i veure quin és l'impacte transatlàntic en la literatura hispanoamericana i en la delimitació del seu cànon. No deixa de sorprendre que a *El cànon occidental*,⁷ llibre provocador i tendencios, el seu autor, Harold Bloom, col·loqui dins del que ell anomena l'Edat Aristocràtica, la poeta religiosa mexicana sor Juana Inés de la Cruz en l'apartat d'Espanya. La gran poeta escriu en el Mèxic colonitzat del segle XVII i és evident, doncs, que Bloom la inclou territorialment a la colònia espanyola i, per tant, a Espanya. D'altra manera no s'explica per què més endavant, quan la classificació arriba a l'època actual, l'anomenada per l'autor l'Edat Caòtica, Amèrica Llatina constitueixi en si mateixa un apartat, sense gaudir de la classificació per àrees lingüísticoculturals, com ho fa Catalunya, que es troba en un apartat diferent a Espanya, sinó que tota l'Amèrica Llatina, inclòs Brasil, està inclosa en el mateix llistat. Això

⁵ De la Campa, Román (1999). *Latinamericanism* (Minneapolis: University of Minnesota Press), pp. 1-2.

⁶ Concepte que s'aplica per delimitar des de quin espai de consciència emet el subjecte literari, crític o teòric, el seu discurs.

⁷ Bloom, Harold (1994). *El canon occidental* (Barcelona: Columna, 1995).

comporta grans absències, com ara, en el cas del Brasil, que la literatura d'aquest país només serà representada per un sol escriptor, el poeta Carlos Drummond de Andrade, sense constar-hi ni tan sols un dels millors escriptors llatinoamericans de tots els temps, Joaquim Maria Machado de Assis (Rio de Janeiro, 1839-1908), central en el cànon de la literatura brasilera. Amèrica Llatina, doncs, és inclosa en un bloc compacte, que no distingeix cap mena d'especificitat cultural nacional. En el bloc de divuit autors llatinoamericans, hi ha, com deia, grans obllits, com el que acabem d'esmentar de la literatura brasilera, i, de manera significativa, l'oblit de no haver estat considerada cap dona escriptora, ni tant sols la Premi Nobel de Literatura 1945, la xilena Gabriela Mistral (1889-1957). A què respon aquesta classificació tan discutible?

El cànon occidental té una visió molt crítica i intolerant de les darreres tendències crítiques i teòriques que busquen obrir el concepte mateix de literatura i per tant de cànon literari, i que el desplacen del centre hegemònic de producció del que tradicionalment s'ha entès per literatura cap els marges que es posen al descobert mitjançant els processos de migració i globalització. Aquestes noves perspectives, com constatàvem en el text de *De la Campa*, tenen una forta tirada en els estudis culturals i regionals que es centren en zones conflictives, amb gran diversitat cultural i social, generalment antigues colònies europees i, també, molt sovint, amb alt índex de pobresa i desigualtat. No és, doncs, casualitat que els anomenats estudis postcolonials,⁸ per exemple, s'originin a l'Índia i tinguin els seus màxims exponents entre els intel·lectuals indis que treballen a universitats britàniques i dels Estats Units. De la mateixa manera, els estudis llatinoamericans, tal i com vèiem al paràgraf anterior, s'adscriuran majoritàriament a les noves tendències teòriques marcades per la postmodernitat i la busca de nous paràmetres d'apropament a les realitats culturals i també literàries d'Amèrica Llatina.

⁸ Impulsats per acadèmics indis des de Gran Bretanya o Estats Units, els estudis postcolonialistes sorgeixen com una resposta a les teories principalment de la deconstrucció que tot i promoure plantejaments alternatius eren incapaces de desplaçar el seu *locus* cap a realitats perifèriques dels centres hegemònics de producció intel·lectual marcades per la seva condició de marginalitat i subalternitat.

Comparteix amb el crític americà, autor d'aquest controvertit llibre, la reivindicació del text literari, que aquestes teories crítiques a la llarga han anat oblidant, a causa d'un excés d'abstracció teòrica. Penso, com ell, que el text literari mereix un lloc de preferència en uns estudis que en principi el tenen com a base de treball. Crec, però, que no se sosté la persistent utilització de categories binàries que pretenen distingir entre literatura culta i literatura popular i estètica i política, argumentant que la literatura pertany al terreny de la primera, i l'encara freqüent divisió tradicional de la narrativa, la poesia, l'assaig i el drama, com a gèneres indiscutibles de la literatura. També cau Bloom, al meu entendre, en una altra i perillosa abstracció, la de les realitats socioculturals i històriques, de les quals sorgeix qualsevol manifestació artística i literària i de les que aquestes són, encara que a vegades es faci difícil reconèixer-ho, indissociables.

Si pensem en Amèrica Llatina i en la seva literatura, encara que això és igualment aplicable a moltes altres regions del món, es fa imprescindible entendre les diferents cultures que la constitueixen, les seves diverses maneres de percebre el món, de representar-lo i d'interpretar-lo, la complexa coexistència entre elles i les seves conflictives estructures socials, econòmiques i polítiques si volem apropar-nos críticament a les seves expressions culturals, artístiques i literàries. Aquest món complex i heterogeni no és fàcilment abordable des de compartiments estancs i inamovibles, a partir de categories d'anàlisi que no es corresponen a la realitat. Ben al contrari, cal entendre que la multiculturalitat no és només un discurs sobre un dels resultats de la globalització sinó que és també la coexistència de maneres a vegades antagòniques d'entendre i representar el món, i que per tant apropar-se a les expressions que en sorgeixen requereix noves eines teòriques per entendre-les i analitzar-les obertament.

En aquest sentit és ben pertinent el comentari de Román de la Campa quan situa el testimoni com a gènere i concretament l'obra de la guatemalteca maia Rigoberta Menchú, guanyadora del Premi Nobel de la Pau l'any 1992, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1982) com un referent clau del que seran les reformulacions del cànon que sorgeixen d'expressions originades als marges socials i cultu-

als. Sense dubte, aquest testimoni que donà a conèixer al món la seva autora i la lluita dels seus en la devastadora guerra civil de Guatemala (1960-1996) és paradigmàtica de la mobilitat i el dinamisme que experimenta el cànon de la literatura hispanoamericana, principalment per l'impuls de les universitats dels Estats Units.

Si tornem a les preguntes formulades al principi, es fa palès des de la perspectiva que adopta aquest article, que no podem pretendre un concepte de cànon que sigui vàlid i pertinent universalment, és a dir que sigui aplicable a les diferents realitats que el defineixen. Les relacions de poder seran sempre un condicionament ineludible en la seva formulació, tant si parlem de la selecció que fa el mercat editorial —i aquí també caldrà tenir molt en compte a quin tipus de lector es dirigeix— com si pensem en els programes universitaris dels Estats Units, o bé en els nostres propis, que solen prioritzar una visió més tradicional i hegemònica de la literatura hispanoamericana. Cap perspectiva, cap classificació no és innocent. O és que quan Bloom inclou sor Juana Inés de la Cruz, poeta central del cànon mexicà, en la literatura espanyola, no està implicant una visió que considera la literatura colonial hispanoamericana com literatura espanyola, com ho fan molts dels nostres departaments de filologia hispànica que des de la literatura espanyola s'apropien de les obres hispanoamericanes colonials?

Certament, qualsevol perspectiva, sigui conservadora o progressista, estarà condicionada per factor contextuals en els quals inevitablement intervenen les lluites de poder. El cànon, doncs, no és innocent. En major o menor mesura està contextualitzat i travessat per la història i les seves especificitats socials i culturals. En el cas del que anomenem literatura hispanoamericana, en referència als textos literaris d'Amèrica Llatina escrits en castellà, el cànon, com he intentat explicar al llarg d'aquestes pàgines, és un cànon dinàmic que, per una banda, a Europa, i principalment a Espanya, té com a referent el fenomen editorial del *boom* literari dels anys 60, que va posar a la palestra una literatura, que era desconeguda fins el moment i es presentava d'una manera innovadora i transgressora. Per una altra banda, a la mateixa Amèrica Llatina resulta indefinit, per la prevalència de les literatures nacionals en cada

país, i a les universitats dels Estats Units, espai important en el desenvolupament a nivell universitari dels estudis llatinoamericans, el cànon es reformula a partir de teories literàries rupturistes i innovadores vinculades a la postmodernitat i al postcolonialisme. Més enllà d'això, i de les diferents maneres d'entendre aquesta temàtica, crec fermament que és imprescindible apropar-se a la literatura hispanoamericana, i llatinoamericana en general, des d'una perspectiva que sigui capaç de transitar per les diferents cultures i les seves formes de representació i interpretació i, per tant, és imprescindible d'una banda ser capaços de fer servir eines i paràmetres d'anàlisi que ens ho permetin i, d'altra banda, resituar, en la mesura que ens sigui possible, el nostre propi *locus* d'enunciació.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor. 1997. *Aesthetic Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BEVERLEY, John. 1999. *Subalternity and Representation: Arguments in Cultural Theory*. Durham: Duke University Press.
- BLOOM, Harold. 1994. *El cànon occidental* (Barcelona: Columna, 1995).
- CLIFFORD, James. 1988. *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- CLIFFORD, James. 1997. *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, Mass. Harvard University Press.
- CORNEJO POLAR, Antonio. 1994. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte.
- DE LA CAMPA, Román (1999). *Latinamericanism* (Minneapolis: University of Minnesota Press).
- JAMESON, Fredric i Masao MIYOSHI, eds. 1998. *The Cultures of Globalization*. Durham and London: Duke University Press.
- HALL, Stuart. 1997. *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*. London: Sage Publications Ltd.

- HALL, Stuart i Paul DU GAY, ed. 1996. *Questions of Cultural Identity*. London: Sage Publications Ltd.
- KAPLAN, Caren. 2000 (1996). *Questions of Travel. Postmodern Discourse of Displacement*. Durham: Duke University Press.
- LEFEBVRE, Henri. 1991. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell Publishing Co. 1st Edition in French Editions Anthropos 1974.
- LEINHARD, Martin (1992) *La voz y su huella* (Lima: Editorial Horizonte).
- MIGNOLO, Walter. 2000. *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton: Princeton University Press.
- MILLS, Sara. 1997. *Discourse*. London, New York: Routledge.
- RAMA, Ángel. 1994. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte. English Edition. 1996. *The Lettered City*. Durham: Duke University Press.
- RODRÍGUEZ, Ileana, ed. 2001. *The Latin American Subaltern Studies Reader*. Durham: Duke University Press.
- ROWE, William and Vivian SCHELLING. 1991. *Memory and Modernity. Popular Culture in Latin America*. London: Verso.

4.

ESCRITORES CATALANES CANÒNIQUES: BALLANT EN UN CAMP DE MINES

FRANCESCA BARTRINA
Universitat de Vic

Durant el procés de formació d'un canòn literari i de determinació del valor estètic de les obres, apareix la qüestió de si va ser primer l'ou o la gallina, davant la nostra incapacitat de poder deslligar *què* llegim de *com* hem après a llegir-ho. Per dir-ho clarament, llegim bé i amb plaer allò que ja sabem com llegir; i allò que sabem de quina manera llegir depèn d'allò que hem llegit abans (els textos a partir dels quals hem desenvolupat expectatives i hem après estratègies interpretatives). Per tant, allò que triem per llegir, i, per extensió, ensenyar i, per tant "canonitzar", està normalment influït per les nostres lectures anteriors. Fer un trencament radical és cansat, exigent, incòmode i, a vegades, impossible d'explicar.

La crítica i professora nord-americana Annette Kolodny fa aquesta reflexió a l'article "Dancing Through the Minefield", publicat a la revista *Feminist Studies* la primavera de l'any 1980, article que ha estat considerat el més llegit i reimprès del corpus de textos de crítica literària feminista angloamericana. Segons l'autora, llegir és una activitat altament socialitzada, i llegim amb plaer i reconeixem el valor literari de les obres que ens són conegudes, familiars, que reconeixem. D'aquesta manera, la incorporació de més obres d'escriptors en els canons literaris occidentals hauria de portar necessàriament al replantejament del concepte de valor estètic i a la revisió continuada dels supòsits teòrics de la crítica literària, uns supòsits que han d'assumir el repte de ser oberts i flexibles. D'aquesta manera, revisar el canòn literari ens ajuda a entendre el passat però, sobretot, satisfà la nostra necessitat d'entendre el present.

En els darrers trenta anys, moltes veus han qüestionat la universalitat dels valors estètics del cànon literari universal, posant en dubte que fossin el reflex d'un pensament humà inalterable i objectiu. Els defensors del cànon tradicional esgrimeixen que els clàssics han sobreviscut als avatars del temps a causa dels seus valors estètics, que tenen la qualitat de ser perennes. D'aquesta manera, la literatura esdevé un valor institucional mitjançant el qual es construeix el judici de qualitat literària. Tanmateix, molts estudis han demostrat que la història de la formació del cànon literari occidental va ser fruit d'un complicat procés d'exclusió. I els valors del cànon occidental són, evidentment, els valors de l'humanisme liberal, la qual cosa ha permès que pogués ser utilitzat per una ideologia burgesa d'una manera imperialista. En aquest article ens ocuparem de la revisió del cànon literari català on cada dia són més presents les veus de les escriptores.

1. Les escriptores i el cànon literari

L'assaig pioner de Virgínia Woolf *Una cambra pròpia* (1929) ha tingut una gran importància per a la revisió del paper de les escriptores en el cànon literari universal. Quan, no sense picardia, Woolf es pregunta amb fingida innocència sobre l'absència d'escriptores en el cànon literari anglès i imagina la vida complicada que hauria tingut una suposada germana de Shakespeare, la Judith, que hagués tingut el mateix talent que ell, obre un camí sense tornada a la reflexió sobre les dificultats per a les dones d'escriure professionalment, que ella materialitza amb la condició indispensable de cinc-centes lliures de renda anuals i una cambra pròpia. Un altre gran tema que planteja l'assaig de Woolf és el de la importància dels temes, del món reflectit a les obres: si les dones només podien viure l'espai privat, domèstic, és obvi que quan escriuen literatura parlen d'aquest espai, d'aquest món conegut. Dignificar els motius temàtics de l'esfera de la domesticitat fins a considerar-los literaris ha estat una tasca difícil que ha mantingut fins avui dia a moltes autores excloses del cànon literari.

La crítica Elaine Showalter ha anomenat “doble estàndard” aquesta maniobra, duta a terme pels crítics angloamericans durant el segle XIX, que, d’una banda, delimitava molt estrictament els temes sobre els quals podien escriure les dones, per més tard no valorar les seves obres en tractar un ventall de continguts tan restringit. Segons l’autora, quan a l’època victoriana els crítics es referien a la dona escriptora, la referència implícita era la del cos femení. Se suposava que la creativitat natural de les dones només estava relacionada amb la maternitat, essent la domesticitat la seva única esfera d’acció. És per això que tan sovint les obres d’autoria femenina s’han considerat massa crues i la seva temàtica massa escandalosa; aquests van ser els qualificatius que van rebre, per exemple, les novel·les de les germanes Brontë, el monòleg “La infanticida” de Caterina Albert, quan va guanyar els Jocs Florals d’Olot de 1898, i el teatre de Carme Montoriol que va pujar als escenaris catalans de preguerra.

També el feminisme francès, especialment mitjançant l’obra d’Hélène Cixous, ha posat l’atenció en com s’ha procurat silenciar i prescindir de la sexualitat femenina que circula lliurement en molts textos escrits per dones i la necessitat de reprimir-la i de controlar-la. Per aquest motiu, molts llibres escrits per dones haurien estat qualificats de subversius, en el sentit que filtren la sexualitat femenina per les escletxes de l’ordre establert. Molts d’aquests llibres han estat bandejats del cànon literari i han estat censurats i interpretats de manera molt restrictiva.

2. *Les genealogies d’escriptores*

La crítica literària feminista ha cridat l’atenció sobre el fet que les escriptores codifiquen les seves experiències de maneres diferents a com ho fan els escriptors. També que articulen el món imaginari amb simbolismes i imatges pròpies. A més, que les estructures d’aquest món s’han desenvolupat a partir de fonts i tradicions diferents de les dels escriptors. Un dels llibres pioners que va cridar l’atenció sobre aquest tema és el de Patricia Meyer Spacks, *La imaginació femenina*. Aquest llibre ha estat

criticat posteriorment ja que identifica l'escriptura femenina amb l'escriptura signada per una dona, sense, però, tenir en compte les *experiències* de totes les dones, ja que per exemple deixa de banda la imatgeria de les escriptores lesbianes, negres i postcoloniales.

Però, els llibres de les escriptores recullen necessàriament les *experiències* de les dones? Què entenem per experiència? La definició que em sembla més plausible és la de Teresa de Lauretis, que la concep com un procés mitjançant el qual es construeix la subjectivitat: un procés mitjançant el qual la persona se situa o és situada en una realitat social i percep i comprèn com a subjectives (en referència a si mateixa i originant-se en el seu interior) aquestes relacions (materials, econòmiques o interpersonals) que de fet són socials i històriques. Joan W. Scott considera que l'experiència no és només allò que produeix subjectivitat, sinó que ha de ser historiada. L'experiència està directament relacionada al coneixement, no és només un registre mecànic de dades sensorials: implica un procés semiòtic. Giulia Colaizzi, a l'estudi "Género y tecnología(s): de la voz femenina a la estilización del cuerpo", manté que escoltar la veu femenina, reconèixer la presència de la dona en la història ha volgut dir desnaturalitzar el subjecte, desvelar-lo com una *ficció* de control i identitat basada en l'exclusió de l'altra (de les dones). A partir d'aquí podem deduir que una consideració plural de l'experiència femenina portaria a un desplaçament del cànon literari, en tant que pràctica institucional de l'humanisme occidental. De fet, la historització i la pluralitat de les experiències femenines només poden conduir-nos a una hermenèutica que qüestionï les bases mateixes del cànon literari, com veurem més endavant.

Tanmateix, el perill que pot presentar aquest tipus de proposta és el de crear un cànon femení, un altre cànon que sigui tan homogeni com el que es pretén combatre, ja que el terme "dones" implica una categoria molt àmplia que no estableix diferències de raça, de classe i d'orientació sexual. Carme Riera, a l'article "Literatura femenina: ¿Un lenguaje prestado?", creu que no hi ha resposta a la pregunta de si existeix una literatura específicament femenina. Parteix de la constatació que el feminisme ha estat un factor important a l'hora d'estimular la necessi-

tat de trobar un llenguatge nou connectat amb el propi cos, un llenguatge que transgredeixi els codis socials i les normes vigents. A més a més, Riera considera que els temes de la literatura de les dones són diferents; les dones descriuen més minuciosament les sensacions, la seva riquesa lèxica és més gran en l'adjectivació de colors, i les referències més exactes en l'òrbita domèstica. El punt de vista i el to també són diferents, de la mateixa manera que ho és la complicitat amb les lectores, la consciència d'una història comuna i la necessitat d'afirmar-se a través d'una imatge no mediatitzada per l'home; és per això que les lectores llegeixen més la literatura escrita per dones. A més, la literatura femenina es relaciona més estretament amb l'èpica pels trets que la caracteritzen: oralitat i memorització; també per les característiques de la parla col·loquial femenina. Així mateix, podem atribuir a la seva marginalitat sociocultural el fet que els textos escrits per dones presentin peculiaritats estilístiques i temàtiques. Riera proposa recuperar les dues veus de les dones, la intel·lectual i la profètica, amb la voluntat d'obrir molts camins per a l'escriptura femenina del futur.

Les escriptores catalanes han llegit amb cura l'obra de les autores que les han precedit i han creat xarxes de recolzament entre autores d'una mateixa època. Efectivament, les trajectòries de les escriptores catalanes mostren que els llaços d'amistat sovint les han unit, que s'han llegit les unes a les altres i que ha estat fonamental per a les més joves tenir unes antecessores en la tasca d'escriure. No hi ha dubte que hi ha una genealogia de novel·listes catalanes que va de Dolors Monserdà a Imma Monsó passant per Caterina Albert, Aurora Bertrana, Teresa Vernet, Mercè Rodoreda, Montserrat Roig, Carme Riera o Maria Barbal. Una genealogia de poetes catalanes que va de Maria Antònia Salvà a Susanna Rafart, passant per Clementina Arderiu, Simona Gay, Rosa Leveroni, Montserrat Abelló, Maria Àngels Anglada, Quima Jaume, Olga Xirinachs, Marta Pessarrodona i Maria Mercè Marçal. Una genealogia de dramaturgues que va de Carme Karr a Lluïsa Cunillé, passant per Palmira Ventós (Felip Palma), Carme Montoriol i Maria Aurèlia Capmany.

Han estat les mateixes escriptores les que sovint han fet presents aquestes genealogies, confessant que es llegien les unes a les altres i par-

lant de l'obra de les seves companyes sempre que n'han tingut ocasió. En aquest sentit, cal destacar la feina feta per les tres grans crítiques i escriptores catalanes: Maria Aurèlia Capmany, Montserrat Roig i Maria Mercè Marçal. Podem recordar, per exemple, que l'obra crítica de Maria Mercè Marçal, recollida al volum *Sota el signe del drac. Proses 1985-1997*, a cura de Mercè Ibarz, ens permet veure com l'autora ha construït la seva pròpia genealogia femenina: Helena Valentí, Clementina Arderiu, Rosa Leveroni i Maria Antònia Salvà, i com va tenir una relació intensa i personal amb les autores que va traduir: Renée Vivien, Anna Akhmàtova, Marina Tsvetàieva, Marguerite Yourcenar i Colette.

A més, diverses publicacions sorgides molt recentment donen visibilitat a la tradició d'escriptores catalanes i demostren l'existència d'una xarxa de solidaritat i de respecte mutu. Com a exemple, podem citar dos volums: *21 escriptores per al segle XXI* (2004) i la Nadala 2005 de la Fundació Carulla titulada *Esriptores. De Caterina Albert als nostres dies* (2005). Cal destacar els dossiers de la *Revista de Girona* dedicats a escriptores catalanes: *Dones escriptores* Núm. 223 (març-abril de 2004) i *Dues generacions d'escriptores*, Núm. 235 (març-abril de 2006). A més, han sorgir diversos estudis que posen en relació les autores catalanes amb les seves contemporànies estrangeres: Lluïsa Julià (ed.) *Memòria de l'aigua: onze escriptores i el seu món* (1999), Maria-Mercè Marçal (ed.) (1998) *Cartografies del desig: quinze escriptores i el seu món*, i Pilar Godayol (ed.) *Germanes de Shakespeare: 20 del xx* (2003). També cal esmentar els congressos i jornades que han organitzat pràcticament totes les universitats dels Països Catalans dedicats a la relació entre dona i escriptura.

3. Gèneres de gènere femení

Hi ha alguna relació entre el gènere sexual (en el sentit de l'anglès *gender*) i el gènere literari (*genre*)? Podem respondre a aquesta pregunta amb un exemple: si mirem la història de la literatura anglesa, veiem que les escriptores no han cultivat el gènere èpic, ni la pastoral ni la tragèdia; i, tanmateix, aquests gèneres literaris han ocupat un lloc central dins

del cànon literari angloamericà. En canvi, estudis recents de crítica feminista permeten considerar que l'edat d'or de les novel·listes angleses fou més aviat el segle XVIII i no pas la segona meitat del segle XIX, tesi que sostenien fins fa poc les històries de la novel·la.

Quan prenem en consideració la quantitat d'obres d'autoria femenina, veiem que no totes s'encabeixen en allò que tradicionalment s'han anomenat gèneres literaris. Si les dones han escrit cartes, diaris, articles periodístics, manifestos, pamflets, textos bilingües, històries de tradició oral..., incorporar-ho dins de la tradició d'escriptura femenina implica qüestionar el concepte de gènere literari tal com s'havia entès fins ara.

Si l'esfera de la dona es reduïa tradicionalment a la privacitat, al llarg dels segles, les dones han escrit moltes cartes i diaris. D'una manera gradual, aquest material considerat tradicionalment com a "íntim" està entrant a formar part de la història literària. Tots dos tipus d'escriptura (de diaris i de cartes) presenten un doble vessant: d'una banda han funcionat com a artífici literari i de l'altre com a document privat. La inclusió de cartes i diaris permet descobrir i assimilar l'experiència i la concepció del món femenines, que fins fa molt poc havien estat restringides a la marginalitat. El fet que s'ampliï la concepció d'allò que és un text canònic i que allò que és privat tingui un estatus cultural és fonamental pel que fa a les identitats i les possibilitats que tots els textos projecten: les experiències femenines hi seran, indiscutiblement, més representades i es fixaran noves posicions subjectives.

4. El concepte de cànon: un camp minat?

En el món acadèmic, l'interès per l'obra de les escriptores catalanes ha crescut en els darrers quinze anys. Nous estudis biogràfics han contribuït a reivindicar l'obra de les escriptores: novel·listes, poetes, dramaturgues i traductores. D'una banda, han sorgit més estudis de les autores que ja formaven part del cànon literari: Caterina Albert, Mercè Rodoreda, Maria Aurèlia Capmany i Montserrat Roig. De l'altra, noves investiga-

cions han donat a conèixer la vida i l'obra de Dolors Monserdà, Maria Antònia Salvà, Aurora Bertrana, Teresa Vernet, Anna Murià, Clementina Arderiu, Rosa Leveroni, Teresa Pàmies, Maria Àngels Anglada, Helena Valentí i Carme Riera. Encara, però, tenim pendent d'estudiar l'obra de Cèlia Sunyol, Concepció González Maluquer, Maria Dolors Orriols, Teresa Juvé, Maria Ibars, Maria Oleart, Núria Albó, Antònia Vicens i Carmelina Sánchez-Cutillas. Igualment, caldria reeditar les novel·les de Maria Aurèlia Capmany i les memòries d'Aurora Bertrana, per posar dos exemples de clàssiques que no es troben a les llibreries.

Cada nou estudi publicat sobre una escriptora catalana genera altres investigacions i obre noves vies per estudiar altres autores. Per exemple, els estudis recents sobre l'obra de Caterina Albert (Víctor Català) han generat un interès cap a les seves contemporànies, interès que ha donat a conèixer figures tan rellevants com la dramaturga Palmira Ventós (Felip Palma) o la ideòloga i novel·lista Maria Domènech i Escoté. Ara només caldria reeditar les seves obres per tal que es trobessin a l'abast del públic lector.

La inclusió d'escriptores en el cànnon literari català s'ha realitzat mitjançant estudis acadèmics que reivindiquen la qualitat estètica i la vàlua de la seva obra. Ara bé, ens hauríem de plantejar si la inclusió d'aquests nous textos qüestiona els valors estètics assumits fins ara i si els redefeix d'alguna manera. És a dir, ens podem plantejar de quina manera la inclusió de les obres de les escriptores afecta la història de la literatura catalana, tal i com l'assumíem fins ara. És impossible que la tradició d'escriptura femenina que estem recuperant no afecti el conjunt de la història cultural, que no canviï com hem après a llegir, tal com apuntava Annette Kolodny a la citació que encapçala aquest article.

Referències bibliogràfiques

- 21 escriptores per al segle XXI. Antologia a cura de Sam Abrams, Àlex Broch, Margarida Casacuberta i Isidor Cònsul.* Barcelona: Proa, 2004.
Dones escriptores, Revista de Girona, núm. 223 (març-abril de 2004).

- Dues generacions d'escriptores*, *Revista de Girona*, núm. 235 (març-abril de 2006).
- Escriptores. De Caterina Albert als nostres dies* (2005). Barcelona: Fundació Lluís Carulla, Nadala 2005.
- BACARDÍ, Montserrat (2004). *Anna Murià: el vici d'escriure*. Barcelona: Pòrtic.
- BARTRINA, Francesca (2001). *Caterina Albert/Víctor Català. La voluptuositat de l'escriptura*. Vic: Eumo.
- BONNÍN, Catalina (2003). *Aurora Bertrana. L'aventura d'una vida*. Girona: Diputació de Girona.
- CAMÍ-VELA, María (2000). *La búsqueda de la identidad en la obra literaria de Carme Riera*. Madrid: Pliegos.
- CIXOUS, Hélène (1995). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura* (trad. esp. d'Ana María Moix), Madrid: Anthropos.
- CIXOUS, Hélène (2004). *Deseo de escritura* (ed. Marta Segarra; trad. Luis Triguero). Barcelona: Reverso.
- COLAIZZI, Giulia (1997). "Género y tecnología(s): de la voz femenina a la estilización del cuerpo", Madrid: *Revista de Occidente*, 190 (març), p. 104-119.
- COTONER, Luisa (ed.) (2000). *El mirall i la màscara*. Barcelona: Destino.
- FERNÀNDEZ, Josep Anton (ed.) (2000). *El Gai saber: introducció als estudis gais i lèsbics*. Barcelona: Llibres de l'Índex.
- FOGUET I BOREU, Francesc (2003). *M. Àngels Anglada. Passió per la memòria*. Barcelona: Pòrtic.
- GRANELL, Glòria, MONTANYÀ, Daniel i RAFART, Josep (coords) (2001). *Aurora Bertrana. Una dona del segle XX*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- GODAYOL, Pilar (2003). *Germanes de Shakespeare: 20 del XX*. Vic: Eumo.
- GODAYOL, Pilar (ed.) (2006). *Catalanes del XX*. Vic: Eumo.
- GÓMEZ, Maribel (2003). *Aurora Bertrana: encís pel desconegut*. Barcelona: Pòrtic.
- KOLODNY, Annette (1980). "Dancing Through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice, and Politics of a Feminist Literary Criticism", *Feminist Studies*, Spring 1980. Recollit a: Robyn R. Warhol i Diane Price Herndl (eds.) (1991). *Feminisms. An Anthology*

- of *Literary Theory and Criticism*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, p. 97-116.
- JULIÀ, Lluïsa (ed.) (1999). *Memòria de l'aigua: onze escriptors i el seu món*. Barcelona: Proa.
- LAURETIS, Teresa de (1987). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington: Indiana University Press.
- MACIAS ROQUETA, Aida (2005). *Les escriptores catalanes de 1859 a 1930. El cas de Maria Domènech de Cañellas*. Treball de recerca, Universitat de Vic.
- MARÇAL, Maria-Mercè (ed.) (1998). *Cartografies del disig: quinze escriptores i el seu món*. Barcelona: Proa.
- MARÇAL, Maria-Mercè (2004). *Sota el signe del drac. Proses 1985-1997* (a cura de Mercè Ibarz) Barcelona: Proa.
- MAS, M. Carme (2006). *Dolors Monserdà. La voluntat d'escriure*. Tarragona: Arola Editors.
- MASSIP, Francesc i PALAU, Montserrat (2002). *L'obra dramàtica de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Proa.
- MUÑOZ PAIRET, Irene (ed.) (2005). *Epistolari de Víctor Català. (Volum I)*. Girona: Curbet Comunicació Gràfica.
- OTERO, Mercè i POUS, Teresa (2005). *Àlbum Helena Valentí*. Barcelona: PEN Català.
- PESSARRODONA, Marta (2001). *Montserrat Roig. Un retrat*. Barcelona: Institut Català de la Dona.
- PESSARRODONA, Marta (1996). *Maria Aurèlia Capmany. Un retrat*. Barcelona: Institut Català de la Dona.
- PESSARRODONA, Marta (2004). *Caterina Albert. Un retrat*. Barcelona: Institut Català de la Dona.
- PESSARRODONA, Marta (2005). *Mercè Rodoreda i el seu temps*. Barcelona: La Rosa dels Vents.
- PONS, Agustí (2000). *Maria Aurèlia Capmany. L'època d'una dona*. Barcelona: Columna.
- REAL MERCADAL, Neus (1998). *El Club Femení i d'Esports de Barcelona, plataforma d'acció cultural*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- REAL MERCADAL, Neus (2006). *Dona i literatura a la Catalunya de preguerra*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- RIERA, Carme (1992). "Literatura femenina: ¿Un lenguaje prestado?", *Quimera*, 18 (abril), p. 9-12.
- ROIG, Montserrat (1991). *Digues que m'estimes encara que sigui mentida*, Barcelona: Edicions 62.
- SCOTT, Joan W. (1992). "Experience", a: Judith Butler i Joan W. Scott (eds.), *Feminists Theorize the Political*, Londres i Nova York: Routledge, p. 22-40.
- SHOWALTER, Elaine (1972). "Women Writers and the Double Standard", a: Vivian Gornick i Barbara K. Moran (eds.), *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerless*, Nova York: American Library, p. 323-343.
- SIMÓ, Isabel-Clara (2005). *Si em necessites, xiula. Qui era Montserrat Roig?*. Barcelona: Edicions 62.
- SPACKS, Patricia Meyer (1976). *The Female Imagination*, Cambridge: Harvard University Press. Trad. esp. de Paloma Albarca i Soledad Puértolas, *La imaginación femenina*. Madrid: Debate, 1980.
- WOOLF, Virginia (1928). *Una cambra pròpia* (trad. Helena Valentí). Barcelona: Ediciones Grijalbo.

5.
FEMINISME CATALÀ
I PRESA DE CONSCIÈNCIA DE LES DONES

MARY NASH
Universitat de Barcelona

A principis del segle xx les dones catalanes van emprendre un conjunt d'activitats de forma individual i col·lectiva que va trencar amb el seu aïllament social i marginació tradicional dels afers públics i culturals. De igual manera que a la societat europea del seu entorn, a Catalunya, i en especial a la ciutat de Barcelona, les primeres expressions d'un feminisme que qüestionava la subalternitat femenina i l'exclusió de les dones del món de la cultura sorgien a la llum pública com a tema de debat i de reivindicació femenina.

Les feministes catalanes impugnaren alguns dels patrons socials tradicionals que relegaven les dones a la casa i reivindicaren un paper actiu per a les dones a la societat que trencava amb el seu aïllament social i la seva marginació tradicional dels afers públics i culturals¹. El feminisme català de principis del segle xx es de signe cultural i social. No es centra en la demanda del vot ni en els drets polítics de les dones. Per tant, no es pot qualificar encara de sufragista. Identifica una agenda d'actuació a partir de la promoció dels drets de les dones als àmbits educatius, culturals i la-

¹ Nash, Mary (Ed.) *Més enllà del silenci. Les dones a la història de Catalunya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1988; Nash, Mary "Political Culture, Catalan Nationalism and the Women's Movement in Early Twentieth Century Spain". *Women's Studies International Forum*. Vol.19. Núms 1\2, gener- abril 1996; Sánchez Ferre, Pere. "Els orígens del feminisme a Catalunya". *L'Avenç*. 223. 1989.

borals. En aquest sentit, el procés de conscienciació de les dones es pot entendre com a renegociació dels termes del contracte social de gènere, es a dir, de conquesta d'espais de llibertat, i de modificació d'alguns dels elements dels codis de gènere que limitaven la vida de les dones i les seves opcions en aquell moment.

La tipologia del feminisme català s'ha de contextualitzar en el marc del context històric que influeix en la seva definició. De entrada, cal assenyalar que les característiques del desenvolupament polític espanyol no foren propícies per la emergència d'un feminisme liberal de signe polític, orientat cap a la consecució del sufragi i dels drets polítics individuals. El desenvolupament del sistema polític de la Restauració en la Espanya de fines del segle XIX, es caracteritzà per la debilitat del sistema representatiu parlamentari. Es sostenia a partir de la dualitat d'un sistema constitucional formal i un funcionament polític real basat en el caciquisme, la corrupció política i el frau electoral. Aquest ordre polític generà un clima de desconfiança generalitzada respecte a la eficàcia de las reformes polítiques i va implicar una cultura política que no identificà, necessàriament, el progrés amb la ampliació dels drets polítics. D'aquesta manera, la consolidació d'una cultura política de suspicàcia respecte al sistema polític representatiu parlamentari va tenir com a conseqüència frenar el desenvolupament d'un feminisme de signe sufragista que reclamarà els drets polítics de les dones. En definitiva, la cultura política fou poc favorable pel despertar d'un feminisme liberal de signe polític, tal com havia succeït a països com Gran Bretanya o els Estats Units.

Restriccions i cultura de gènere

El règim polític de la Restauració proclamà en 1891 un sufragi configurat en termes universals però exclouent des de la perspectiva de gènere. Definit com a home públic, l'home era un subjecte polític actiu i un ciutadà per definició. Així, treball i vida pública configuraren l'eix de la identitat masculina, en obert contrast amb una definició de la feminitat basada en la maternitat, la dedicació a la família i la actuació de les dones en l'espai

privat de la llar. Fins que la constitució democràtica de la Segona República va introduir el principi d'igualtat política entre els sexes, la legislació espanyola evidenciava una clara discriminació de la dona —en especial de la casada— respecte als homes. Així, un altre tema decisiu és el fet que el sistema legislatiu va restringir de manera molt clara la capacitat civil de la dona, tant dins com fora del matrimoni. Gràcies al règim de separació de béns imperant a Catalunya, la dona podia gaudir d'independència econòmica dins del matrimoni, cosa que no succeïa a la resta de l'Estat. Aquest règim, reconeixia a l'esposa la propietat, el gaudiment, l'administració i la disposició dels seus propis béns, però moltes de les convencions socials impedièren una actuació femenina en llibertat.

La submissió de la dona a l'autoritat del marit quedà clarament establerta al Codi Penal. La desobediència o l'insult de paraula eren motiu suficient per fer empresonar la dona, mentre que el marit era castigat únicament en cas de maltractament. L'adulteri i els crims passionals també mereixien un tractament diferenciat en funció del gènere. L'impacte de la cultura de gènere constitueix un factor molt significatiu en la discriminació femenina i influeix en la modalitat del feminisme català. Cal recordar el pes cultural del discurs de gènere predominant que marcava pautes de conducta per a les dones catalanes definides per la domesticitat i la insistència en la seva comesa maternal i familiar². Evocades com a “àngel de la llar” i “perfecta casada”, aquest discurs delimitava l'espai domèstic de la casa com a àmbit exclusiu d'activitat femenina. Mentre la identitat masculina es configurava a partir de l'espai públic i els eixos del treball, la virilitat i la funció pública de ciutadà, la identitat de les dones es sostenia en la naturalesa, la reproducció i el món privat. En aquest joc de poder de distribució d'espais d'actuació i de rols, les convencions socials consideraven l'aspiració de les dones de desenvolupar tasques socials o activitats culturals al món públic com a transgressió del codi social de gènere i, per tant, de respectabilitat. L'univers públic de la política, la cultura, del treball productiu, de l'educació superior i dels mitjans de comunicació era definit com

² Nash, M. “Experiencia i aprendizaje: la formación histórica de los feminismos en España”. *Historia Social*. Núm.20. Otoño 1994.

qualcom d'essencialment masculí mentre les pautes culturals del moment anul·laven la capacitat d'agència social i cultural a les dones al negar-les el dret a tenir projecte de vida propi, expressar la seva creativitat o desafiar les convencions socials.

La divisió de rols de gènere s'efectuà precisament a partir d'aquesta diferència sexual i de l'adjudicació corresponent de característiques determinades a homes i dones. L'exclusió d'aquestes de l'àmbit públic es va argumentar a partir de suposades aptituds naturals per a la vida domèstica, com ara l'afectivitat, el sentimentalisme, l'abnegació i la carència d'atributs "masculins" com la racionalitat, la intel·ligència, la capacitat de judici o la competitivitat. Front a l'home públic ciutadà, prevalia el model de dona domèstica, confinada a la llar. En aquest sentit, existia un pes més important de la lògica de la diferència de gènere que la lògica de la igualtat.

Cal recalcar, a més a més, les deficiències importants en l'educació femenina tant de les classes subalternes com de les classes mitjanes com també la seva marginació dels circuits habituals d'expressió cultural. Aquests condicionants portaren a l'elaboració d'un feminisme d'un clar signe cultural per aportar plataformes d'expressió i d'aprenentatge cultural i millorar la qualitat de l'educació femenina.

El pes del catalanisme marca a la vegada la forta definició identitària i política del feminisme català, encara que existien algunes excepcions com el feminisme obrerista o lliurepensador. La clara identificació entre catalanisme i feminisme s'ha d'entendre evidentment per la procedència social de la majoria de les feministes catalanes de principis de segle pertanyents a l'alta burgesia catalanista. Moltes de les feministes més significatives estaven relacionades per llaços familiars amb personatges de gran relleu al catalanisme.

Un altre punt a contemplar, prou desconegut, és el fort pes centralista nacional d'algunes de les manifestacions del feminisme espanyol com l'Asociación Nacional de Mujeres Españolas (ANME), fundat el 1918. De la mà de María Espinosa, la seva presidenta, l'Asociación expressà de forma clara els seus pressupostos de patriotisme espanyol com queda evident al primer punt del programa: "Oponerse, por cuantos medios estén al alcance de la Asociación, a todo propósito, acto o manifestación que

atente contra la integridad del territorio nacional”³. El discurs nacionalista de l’ANME va quedar reforçat en el seu programa al proclamar com a objectiu específic de l’Asociación “Procurar que toda madre española, en perfecto paralelismo con la maestra, inculque en el niño desde la más tierna infancia, el amor a la madre patria única e indivisible”⁴. Aquest marc hostil a la identificació d’un feminisme de signe català junt amb el pes del catalanisme de principis de segle en els cercles més propers de les dones feministes més actives, porta cap a una definició d’un feminisme de signe identitari català.

Recapitulant, l’impacte d’aquests diferents components, de cultura política, de cultura de gènere i de la domesticitat, de deficiències educatives i culturals i del fet diferencial català influeixen en la definició inicial del feminisme català com a feminisme social, cultural i catalanista. Un altre element característic a tenir en compte és la seva inserció en l’òrbita del reformisme catòlic, per tant la seva relectura del feminisme tindrà a la vegada un fort component confessional.

Modernització econòmica i social de Catalunya

El procés de modernització econòmica i social de Catalunya durant el primer terç del segle xx i l’aparició d’un grup de dones cultes, pertanyents a l’alta burgesia catalanista i interessades a millorar la condició femenina, permeteren la introducció de canvis significatius en el model de dona catalana vigent i en la formulació dels seus drets. En aquest context es publica el primer llibre que reivindicà el terme feminisme de la ploma de Dolors Monserdà amb el seu *Estudi Feminista* l’any 1909⁵. De fet, el terme feminista sorgeix a finals del segle xix quan la francesa Hubertine Auclert el va introduir al vocabulari del moviment

³ “Programa. Asociación Nacional de Mujeres Españolas” en A. Martín Gamero: (Ed.) *Antología del feminismo*. Madrid: Alianza, 1975. pàg. 196.

⁴ Ibid.

⁵ Monserdà, Dolors. *Estudi Feminista. Orientacions per a la dona catalana*. Barcelona: Lluís Gili, 1909. pàg. 4.

de les dones l'any 1879. A finals del segle XIX s'havia generalitzat l'ús de la paraula feminisme a diversos països europeus. A Catalunya, l'obra de Dolors Monserdà normalitza el debat al voltant del feminisme i es converteix en un dels textos fundacionals del feminisme català. El significat d'aquest títol és que es tracta d'una de les primeres obres en anomenar el feminisme i en reivindicar-lo públicament. La seva publicació obrirà un gran debat al voltant del feminisme que esdevindrà en molt poc temps tema de discussió pública. D'aquesta manera, el feminisme i la situació de la dona es convertiren en un dels aspectes del procés de modernització a Catalunya i tema de debat de fòrums tan remarcables com l'Acadèmia de Jurisprudència i de Legislació en el discurs inaugural *Comentarios al movimiento feminista* de Guillermo Tell i Lafont l'any 1915.

La figura de Dolors Monserdà evoca sense dubte un personatge femení excepcional, amb talents polifacètics com a narradora, escriptora, periodista, organitzadora i reformadora social⁶. Dolors Monserdà és una de les figures més representatives de les primeres generacions de feministes catalanes. Partidària del feminisme catòlic i conservador, desenvolupà la seva visió dels drets i promoció de les dones de forma estreta amb el catalanisme polític. Bona coneixedora del pensament feminista internacional, Monserdà estava molt influïda pel feminisme catòlic francès i elaborà la seva versió del feminisme per Catalunya en contraposició precisament al feminisme laic, militant i radical del sufragisme anglès. Lògicament, la seva versió de feminisme es fa des dels patrons de la classe social de la burgesia i del catolicisme social. A diferència del feminisme de la igualtat, no proclamava els drets polítics ni el sufragi com a elements prioritaris de la seva lluita. En canvi, des de la base justificativa de la diferència de gènere, argumentava que els valors femenins i l'experiència de les dones en el seu rol de mares i esposes les permetia desenvolupar una important tasca social i cultural. El feminisme de Monserdà proposà un model de dona nova, basat en els valors tradicionals de la cultura catalana, el conservadorisme polític i la tradició catòlica. També mobilitzà les dones per la causa catalanista i re-

⁶ Institut Català de la Dona. *Dolors Monserdà. Memòries ICD*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1997.



7

clamà un rol decisiu en la construcció de la societat catalana. El caràcter confessional del seu feminisme es complementava amb altres trets més modernitzadors i reivindicatius, particularment en el camp de la formació cultural i educativa. D'igual manera que moltes feministes del moment, el seu objectiu fonamental era assolir una educació de qualitat per a les dones catalanes. El reconeixement del treball femení i la millora i dignificació de les activitats laborals de les dones figuraven al seu feminisme que malgrat la seva orientació política conservadora reclamà una major llibertat per les dones.

El reconeixement social de les activitats laborals de les dones queda clar a la novel·la de Dolors Monserdà *La fabricant* que evocava la figura de la

⁷ Les guerreres, 1908-1909. Carbó i pastel sobre paper. 26 x 29cms. Col·lecció Carme Vidal de Martín. En Rudo, Marcy. *Lluïsa Vidal, filla del modernisme*. Barcelona: Edicions La Campana, 1996. pàg. 68.

dona emprenedora, activa i amb iniciativa. Personatge que sovint es presenta sota la imatge del conservadorisme polític que reflecteix la seva trajectòria com a membre de la burgesia catalana, el pinzell de la pintora modernista Lluïsa Vidal va captar les ambivalències, contradiccions i transgressió d'aquesta dona amb l'insòlit dibuix "Les Guerreres" de 1908-1909 que evoca aquesta digna dama de la burgesia catalana entre dos nus femenins, figures que representen dones guerreres o fins i tot amazones.

Coneixedora dels ambients del diari *La Fronde* (1897-1903) i del feminisme a París de l'entorn de la figura de l'actriu i periodista Marguerite Durand, i dels tallers femenins de pintura que havia freqüentat, Lluïsa Vidal estava assabentada del món del feminisme europeu i de la seva trajectòria i tal vegada la intencionalitat d'aquest dibuix és representar la capacitat de confrontació i transgressió feminista de Dolors Monserdà. Aquesta dinàmica d'activisme va transgredir les normes tradicionals de comportament de gènere al forçar l'accés de les dones als espais públics fins aleshores monopolitzats pels homes.

Carme Karr i la revista Feminal

A l'abril de 1907 apareix *Feminal*, com a suplement de la *Il·lustració Catalana*. Aquesta revista femenina ofereix un espai d'expressió de l'univers de les dones catalanes i de les seves demandes. Fundada i dirigida per la feminista catalana, l'escriptora i periodista Carme Karr, es converteix, de igual manera que la revista feminista *La Fronde* a París, en vehicle de canalització de les demandes feministes i de la visió de les dones de la cultura i de la societat catalana. Es ben coneguda la figura de Carme Karr⁸. Neboda de l'escriptor francès Alfons Karr, es va casar amb l'escriptor Josep Maria Lasarte. Havia rebut una bona educació i tenia amplis coneixements literaris i artístics. L'any 1902 començà les seves col·laboracions periodístics al seminari Joventut, on escrivia amb

⁸ "Ainaud de Lasarte, Josep M. "Carme Karr i Alfonsetti. Feminista". *Serra d'Or*, març 1993.

els pseudònims l'Escardot i Xènia. Autora de diverses novel·les, narracions infantils i obres de teatre, destaca la seva obra *Cultura femenina* publicada l'any 1910 que es basava en una sèrie de conferències seves en l'Ateneu Barcelonès.

La publicació de *Feminal* pot considerar-se com a manifestació significativa del feminisme català d'aquesta època. Podríem evocar la revista en termes de la transgressió de la paraula de les dones. Representà alhora una transgressió i un gir decisiu al qüestionar els codis de gènere vigent i reclamar un espai d'expressió propi. Accedir a la paraula, escriure i forjar una identitat pròpia formaven part de les aspiracions de moltes dones catalanes de principis de segle que van demostrar una gran inquietud cultural i intel·lectual en un ambient de per si summament hostil a l'educació i l'expressió cultural femenina. Durant generacions les dones havien internalitzat codis de gènere i normes diferencials d'educació. Malgrat aquest impacte negatiu, moltes dones expressaven expectatives en matèria educativa que anaven molt més enllà d'una educació subsidiària merament d'adorn. El pes dels convencionalismes socials i de l'educació rebuda no impedia del tot a les dones catalanes qüestionar i renegociar rols de gènere tant restrictius. Els seus escrits, les seves trajectòries personals i l'expressió creixent de la creativitat femenina i del seu protagonisme social i cultural posaven en evidència el trencament del model tradicional de gènere i la decisiva confrontació amb la limitació de les dones a la domesticitat.

L'efervescència creativa de les dones catalanes es va manifestar en àmbits diversos com ara la cultura i l'art (Margarida Xirgú, Carme Karr, Víctor Català, Lluïsa Vidal, Pepita Teixidor, Lola Anglada), la renovació pedagògica (Rosa Sensat, Leonor Serrano) el reformisme social (Maria Domènech de Canyelles, Dolors Monserdà, Francesca Bonnemaison) o el moviment obrer (Teresa Claramunt). Si bé encara no s'havia produït la consolidació de la figura de la dona professional, excepte en casos excepcionals, aquesta galeria representava dones establertes, amb una reconeguda presència pública i una ressonància cultural i social. És en aquest entorn de forjar l'expressió de la paraula, d'identitat i de capacitat creativa de les dones més enllà de la llar que cal emmarcar el sorgiment de la revista *Feminal* l'any 1907 i les activitats de les dones catalanes.

El setmanari *Or y Grana*, promogut per la Lliga Patriòtica de Dames, va ser el precedent immediat de *Feminal*. Sorgit com un espai d'impuls del catalanisme i de promoció de la dona catalana, encara que caracteritzat per un escàs discurs emancipador, es va publicar en el marc de Solidaritat Catalana, entre desembre de 1906 i febrer de 1907. *Feminal* representà, en canvi, el despertar col·lectiu del feminisme català. Es fa eco d'un llarg procés de conscienciació feminista i tingué la capacitat de formular respostes col·lectives en clau femenina de les preocupacions d'un nucli petit però amb gran ressonància pública de dones de la burgesia catalana. Dirigida i redactada en gran part per Carme Karr que firmava articles amb el pseudònim Joana Romeu, tenia un ampli equip de dones col·laboradores. Entre elles figuraven Dolors Monserdà, Carme de Burgos Seguí (corresponsal a Madrid), Mercè Padrós i Busquets, Maria Dolors Cortada i Maria Domènech de Canyelles.

Focalitzada a un ampli sector de públic, *Feminal* es publicà de forma mensual durant 10 anys fins el 1917. Convertida en una plataforma decisiva de la promoció cultural i dels interessos socioculturals de la dona catalana, impulsà una modernització de la vida de les dones. Reivindicà el seu dret a una educació moderna de qualitat, entenent que el progrés de la societat passava per l'educació femenina com a instrument clau de la seva emancipació i desenvolupament social. Tanmateix, reflectí també el pes de les condicions culturals i socials de l'època i expressà les ambivalències i contradiccions en la seva constant, matisada però alhora atrevida expressió del feminisme català. Malgrat que la demanda del vot no esdevingué el seu eix reivindicatiu, impulsà un decisiu rol femení en els moviments de reformisme catòlic, de renovació pedagògica i del nacionalisme català. De forma implícita i explícita reclamà el reconeixement de la dignitat de les dones, de la seva capacitat i dels seus drets a aconseguir les demandes socials i culturals d'emancipació femenina.

Feminal era escrita majoritàriament per dones. A l'estil dels magazins francesos, publicava articles de fons, textos literaris i poesies escrites per les escriptores més conegudes de l'època com a Víctor Català o Dolors Monserdà. També donava notícies d'exposicions i activitats culturals, reproduïa partitures musicals i informava sobre l'associacionisme femení i

el feminisme internacional. Revista àmpliament il·lustrada, integrava fotografies, i sobretot, nombrosos dibuixos, molts d'ells del pinzell de la seva il·lustradora més consagrada: Lluïsa Vidal⁹.

Al primer número de *Feminal* a l'abril del 1907, Carme Karr presenta l'agenda de la revista que es proposa elevar el nivell intel·lectual i cultural de les dones catalanes. També reclama un espai per les dones als cercles culturals i socials i critica als homes de la burgesia catalana el monopoli que exercien d'aquests àmbits. Aquest feminisme cultural fou un dels eixos del feminisme català de principis del segle xx al reclamar la promoció intel·lectual, cultural i individual per les dones i espais per expressar la seva veu.

Una primera mirada superficial a *Feminal* pot induir a la idea d'una revista conservadora, complaent amb els rols tradicionals de gènere i amb la domesticitat. Tanmateix una lectura més atenta tant dels escrits com de les imatges ens senyala un món molt més complex, construït a partir del conformisme però també del qüestionament i d'una mirada transgressora que deixen entreveure els seus escrits i les propostes noves i atrevides de negociar el pacte de gènere per ocupar espais públics i garantir el reconeixement de les dones. Per primer cop, la revista *Feminal* ofereix una petita galeria de retrats dels personatges femenins de l'època, absents d'altres publicacions. El fet mateix de dibuixar i de publicar els rostres d'aquestes dones es tot una afirmació de visibilització i de reconeixement que reforça els seus escrits. La revista evidencià la presència molt activa de les dones a iniciatives culturals, esportives, benèfiques, educatives, pedagògiques, literàries, musicals i artístiques com també a l'activisme feminista internacional.

Obrir el món dels esports a les dones fou un dels objectius de gran interès per la revista que en números successius aportava informació i imatges sobre la participació de les dones en tot tipus d'esports, com també a nivell de competició. Així a les seves planes trobem dones tennistes, participants a concursos de globus lliures, nedadores, futbolistes, genets, aviadores, esquidores, aeronautes i ciclistes entre d'altres, tot un nou món d'inconformisme per a les dones de l'època.

⁹ Rudo, Marcy. *Lluïsa Vidal, filla del modernisme*. Barcelona: Edicions La Campana, 1996.

En aquell moment, la lectura i l'escriptura eren encara coneixements restringits només a una quarta part de la població femenina¹⁰. Les deficiències importants en l'educació femenina tant de les classes subalternes com de les classes mitjanes portaren a la denúncia i elaboració de projectes per millorar la qualitat de l'educació femenina. A començaments del segle xx, la situació educativa de la dona era molt deficitària, tant en iniciatives com en continguts. Les deficiències en el sistema escolar —poques infraestructures, professorat escassament qualificat— i el fracàs de les iniciatives renovadores sorgides des de finals del nou-cents, van produir una taxa d'analfabetisme molt elevada: segons el cens de 1900, a Espanya, aquest problema afectava a un 71% de la població femenina i a Catalunya a un 69,7%. Aquesta situació canviarà substancialment en les primeres dècades del segle xx, amb l'aparició d'una sèrie de factors —fins aleshores absents— que permeten una millora en l'educació femenina: un cert progrés social i econòmic, necessitat entre la classe mitjana de formar-se professionalment per accedir al món laboral i un creixent interès pel tema educatiu. El canvi d'actitud vers l'educació havia d'incidir positivament en el panorama cultural i en 1930, el percentatge d'analfabetisme es redueix a un 32,2% a Catalunya.

El model d'ensenyament reservat per a les dones era molt diferent de les exigències educatives per als homes. En la tradició del feminisme il·lustrat, el feminisme català reclamava l'accés a una educació de qualitat i convertiren el dret al treball remunerat en bandera de lluita de consolidació de la individualitat femenina. No es casualitat que en 1910 Carme Karr associés feminisme amb l'accés a la cultura o que entengui que l'educació constituïa un instrument decisiu per aconseguir l'emancipació de les dones¹¹. Moltes de les iniciatives per la millora de l'escolarització i de l'ensenyament femení es van portar a terme per part de grups de dones actives en el moviment de reforma educativa lligada amb les iniciatives de

¹⁰ Cortada Andreu, Esther *Escuela mixta y coeducación durante la 2ª República*. Madrid: Ministerio de Asuntos Sociales, 1988.

¹¹ Karr, Carme. "De la misión social de la mujer en la vida moderna". *Educación Femenina. Ciclo de conferencias desarrolladas en el Ateneo Barcelonés*. Barcelona: Librería Parera, 1916.

renovació pedagògica liderades per Rosa Sensat, Francesca Bonnemaison i la mateixa Carme Karr. Per la directora de Feminal era absolutament necessari trencar amb el tradicional model d'educació femenina que tenia com a ideal únic el matrimoni o el convent: «Aquí hi hauríem de pensar una mica més, amb tot això, en lloc d'educar les nostres filles sobre la basa d'aquella ridícula profecia casolana: “Les noies, o casades o monges.. La generalitat dels pares i mares tenen tanta fe atàvica en aquestes paraules, que difícilment poden concebre altre pervindre per a llurs filles. I quantes víctimes causa aquesta estúpida ceguera voluntària! Comptant amb això, les famílies envien les nenes educar-se en els col·legis congregacionistes més a la moda, plenament convençudes de que, al sortir d'allí, on tant diners han enterrat per a llurs filles, aquestes hauran assolit el més alt grau de perfecció donat a la dona, i que, amb el primer vestit llarg, poden presentar-les, sense témer gaires competències, en aquell ... mercat que sol anomenar-se la societat»¹²

Per a ella calia un model educatiu de formació racional, científic i integral de la dona com a persona, com a individu, amb drets propis, una base sòlida per assolir les comeses socials d'esposa, mare i ciutadana. D'aquesta manera entenia que l'educació era un instrument de formació de la ciutadania i de democratització de la societat. La seva veu ferma i transgressora marca de forma constant les línies editorials i l'agenda feminista de Feminal. Inclouia sovint articles i imatges sobre pedagogia, l'escolarització de les nenes o l'educació de les dones com ara sobre l'escola de Bosch, el congrés pedagògic o la higiene escolar¹³. Si bé *Feminal* apuntava de forma constant imatges més tradicionals de les ocupacions femenines pel que fa a esposa, mare, membre més sotmès de la parella o en activitats de voluntariat, de cura dels malalts, de la gent gran o dels infants també es va esmerçar en presentar una imatge més moderna de la dona professional, amb autonomia d'actuació, amb una ocupació lliberal i reconeixement professional. A *Feminal* trobem, per exemple, referències a metges com ara Trinitat Sais (març 1912 i febrer 1914), Manuela Soles i Claras, (juliol 1908) i Encarnación Tuca (agost 1914), mestres com Maria Montessori (juliol 1914) o compositoras com Narcisa Freixas (abril 1907).

¹² Karr, Carme. *Cultura Femenina. Estudi i Orientacions*. Barcelona, Tip. L'Avenç 1910, pàg. 29.

¹³ Vegeu *Feminal* setembre 1914, desembre 1909 i març 1912.

Feminisme cultural

El feminisme cultural i social del moviment de dones a Catalunya als anys al voltant de la Guerra Gran no es caracteritzava per un programa polític de caire sufragista que reclamava el vot i els drets polítics per les dones. L'any 1916 es va celebrar un cicle de conferències a l'Ateneu Barcelonès que ens dóna una bona idea dels plantejaments del feminisme català. Hi van intervenir, entre d'altres figures destacades del moviment de dones que també s'aglutinaven a l'entorn de *Feminal*, Carme Karr, Leonor Serrano, Maria Domènech, Rosa Sensat, Maria Baldó i Dolors Monserdà. El feminisme plantejat es situava entre el feminisme radical, militant del sufragisme anglès i les postures tradicionals més immòbils. Els temes tractats a l'Ateneu resumeixen entre el seu repertori d'interessos: modernització, educació com a mare però també com a persona, desenvolupament del treball intel·lectual i remunerat, preparació per la maternitat i aprofundiment del sentiment religiós.

De la ploma de les seves col·laboradores, la revista reflecteix gran part de l'entorn social i cultural d'aquest feminisme social. Davant d'uns patrons socials de la domesticitat que obligava les dones a limitar-se a la llar com a únic projecte de vida, no es va resignar a aquest paper social, va impugnar els estereotips i va reivindicar un rol emprenedor, actiu i de prestigi per a les dones. Tanmateix no qüestiona el model vigent de gènere i de la dona mare i esposa. Carme Karr busca en tot cas la utilitat social de totes les dones, incloses les que no eren mares biològiques. Davant de les propostes de convent com a única opció per a la dona soltera, ella reclamà les seves funcions socials a partir d'un feminisme de signe d'un maternalisme social que evocava drets i la presa de poder de les dones, però des de la seva adjudicació a tasques socials tradicionals de gènere:

(...) sobre todo, hay que dar a la mujer, desde su despertar a la vida, conciencia de su propio valor, de su poder y de su misión; es indispensable que tenga una noción bien definida de su personalidad, para que los desengaños sean para su corazón fecundos en experiencia generosa, para que piadosamente, fija la mirada en las miserias humanas y el espíritu en la divina esperanza, comprenda la fuerza consoladora del deber y de la dicha de dar a todas las criaturas aquella

su alma que no ha podido consagrar a otra alma. La verdadera misión social de la dona ha de estar, pues, basada en la conciencia de su poder, de sus deberes y de sus derechos. Entre la sufragista violenta, hombruna, revolucionaria, y la beata ignorante, fanática e intransigente, hay la mujer fuerte de que nos hablan los Santos Proverbios”¹⁴.

Sota el model d'un feminisme basat en la “dona forta” del reformisme social en concordança amb els postulats del catolicisme i del catalanisme conservador de l'època, la revista informa sobre activitats similars com ara la Conferència de Ginebra per les Lligues de Consumidors (Octubre 1908) o el primer congrés feminista a Itàlia al 1908. Però *Feminal* publicà informació sobre les activitats del feminisme internacional de signe més radical. Cal destacar que informa sobre el sufragisme militant anglès. A les cròniques sobre les notícies de Anglaterra inclou, per exemple, en el seu número del 28 de juliol de 1908 un ampli reportatge simpatitzant amb la lluita sufragista militant. Junt amb imatges de manifestacions de sufragistes al Hyde Park de Londres i d'un míting a l'Albert Hall, presenta fotos de les màximes dirigents del moviment radical, la senyora Emmeline Pankhurst i la seva filla Christabel, partidàries de l'acció directa i d'estratègies de violència per aconseguir el vot per a les dones¹⁵. A l'incorporar la figura transgressora d'Emmeline Pankhurst que havia declarat l'any 1909 “*Sóc allò que es podria anomenar un hooligan*”, *Feminal* es va confirmar com a espai d'informació pluralista en la seva presentació del feminisme internacional.

És cert que en el seu conjunt el feminisme de *Feminal* no es pot contemplar com un feminisme radical d'oberta confrontació. Més subtil, planteja ruptures més petites i qüestiona les fronteres d'actuació de les dones. Però cal assenyalar que la seva directora Carme Karr passà d'una postura de reticència inicial davant de la qüestió del vot femení a la seva defensa.

¹⁴ Karr, Carme. “De la misión social de la mujer en la vida moderna”. *Educación Femenina. Ciclo de conferencias desarrolladas en el Ateneo Barcelonés*. Barcelona: Librería Parera, 1916.

¹⁵ Sobre el sufragisme radical anglès i la Sra. Pankhurst vegeu: Nash, Mary. *Mujeres en el mundo. Historia, retos y movimientos*. Madrid: Alianza editorial, 2004. pàgs. 118-125.

El seu article “El vot de la dona” de 1917 demostrà la seva adhesió al sufragi femení, tot un gir a l’incorporar els drets polítics de les dones a la seva agenda feminista després d’una dècada de dedicació a un feminisme de caire més cultural i social. L’any 1921 fundà l’entitat Acció Femenina amb el propòsit d’impulsar el sufragi i els drets de les dones.

Educació i l’Institut de Cultura i Biblioteca Popular de la Dona

El feminisme català fou un agent educador i dinamitzador de la cultura femenina com a instrument d’emancipació de les dones. Com a educadores, mestres i professores, les dones promogueren la renovació pedagògica i les reformes de l’ensenyament. Crearen escoles i institucions educatives que compensaven les deficiències de l’ensenyament públic femení. Fundaren centres que facilitaven l’accés a l’ensenyament secundari i superior i a la formació professional, i crearen un model educatiu renovat. Les seves iniciatives d’una formació educativa i professional modernes trencaren amb molts dels pressupostos educatius del moment que limitaven l’educació de les dones a la formació com a esposes, mares i mestresses de casa. Carme Karr, la pedagoga Rosa Sensat i Francesca Bonnemaison impulsaren un ensenyament de qualitat i el dret a la formació professional per les dones catalanes, creant models educatius i institucions que repararen en part el gran dèficit educatiu existent.

Cal remarcar la significativa trajectòria de l’Institut de Cultura i Biblioteca Popular de la Dona fundat a Barcelona al 1909 per Francesca Bonnemaison¹⁶. Va ser, sens dubte, exemplar en la formació educativa i professional de les noies catalanes entre 1910 i 1936, arribant a més de 8.000 alumnes l’any 1930. Sota la fórmula d’un Patronat estava dotada d’una organització interna en nou seccions permanents: Educació Instrucció; Relació i Treball; Biblioteca Circulant i Pública; Religió i Culte; Socors Mutus; Economia i Proveïments; Organització i Propaganda;

¹⁶Vegeu: García Checa, Amelia: *Ideología y práctica de la acción social femenina: Cataluña 1900-1930*. Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona, 2001, en premsa.

Esports i Excursions i Cerimonial i Festes. Oferia una formació cultural general, domèstica i professional que preparava les noies per a treballar i tenir un paper actiu a la societat civil. Sota la coordinació de Rosa Sensat, en matèria educativa s'orientà en una vessant més tradicional de cultura general i domestica, formació moral i religiosa però, també, va integrar ensenyaments nous de caire professional on destacaven el programa d'estudis comercials, que en col·laboració amb la gestió de col·locacions per part de la Borsa de Treball, obria noves ocupacions a les dones en el sector serveis, en qualitat d'empleades d'oficina. L'Institut també es configura com a espai d'educació moral i cultural, en casa de cultura per a les dones i espai de temps lliure i relació social, obrint, per tant per primera vegada, nous espais de trobada i de formació a les dones catalanes, sota la iniciativa femenina.

La seva vocació d'una oferta educativa àmplia, global i moderna oferí la possibilitat d'un ventall educatiu molt més ampli a les noies catalanes de la petita burgesia però també a les dones d'extracció social de la classe treballadora becades per l'Institut. Articulat des d'un discurs confessional i de classe, és tanmateix un clar exemple d'iniciatives de promoció de la dona, de foment de les capacitats femenines i d'obertura d'horitzons laborals i culturals per a les dones catalanes. A la seva pràctica, criticava algunes de les normes imperants que limitaven les dones i les obligaven a assumir un paper subordinat a la societat.

Tot i que era políticament conservador, trencà amb moltes de les limitacions existents, modificà el perfil de les virtuts femenines de modèstia i auto-abnegació al promoure el valor de l'autoestima entre l'alumnat. La seva clara defensa del dret a un treball remunerat per a les dones no casades, infringia de forma clara el pressupost tradicional del monopoli masculí al treball assalariat i la negació d'una identitat com a treballadores a les dones. És significatiu, per últim, destacar la importància de les escoles superiors creades per la Mancomunitat de Catalunya, amb l'objectiu de fomentar la formació professional femenina. En aquest sentit cal destacar l'Escola Superior de Bibliotecàries (1915) i l'Escola d'Infermeres (1919) que institucionalitzaren la figura de la bibliotecària i la infermera com a professions eminentment femenines i altament professionalitzades.

Feminisme obrer, laic i lliurepensador

Com a contrapunt, l'anticlericalisme i una dura crítica de la religió constituïen la base d'un altre corrent feminista que prosperava en els cercles obrers, republicans i lliurepensadors¹⁷. Ángeles López Ayala era la promotora més important d'un feminisme republicà que recolzà la idea que, per aconseguir l'emancipació, les dones havien d'alliberar-se de les restriccions que els imposaven l'Església catòlica i la religió mentre des de l'obrerisme la anarquista Teresa Claramunt denuncià la discriminació de la dona obrera i impulsà el sindicalisme femení a Catalunya. L'any 1897 es va crear la Societat Autònoma Femenina per la lliurepensadora republicana Ángeles López Ayala, l'anarquista Teresa Claramunt i l'espiritista teosòfica Amàlia Domingo Soler amb l'objectiu primordial d'educar les dones en els valors anticlericals lliurepensadors i d'orientar la identitat femenina en els ideals de la ciutadania. Aquest feminisme laic guanyà impuls a partir de 1898 amb la creació de la Societat Progressiva Femenina sota el lideratge de López de Ayala. Fins la seva desaparició l'any 1919 aquesta associació defensà els valors del laïcisme i de l'anticlericalisme i de l'emancipació de les dones. Ángeles López de Ayala i Amàlia Domingo Soler impulsaren publicacions como ara *El Gladiador*, que foren fòrums d'un ideari laicista i emancipador. Associades al republicanisme lerrouxista, les feministes republicanes tenien el propòsit de secularitzar els costums i l'acció social de les dones i allunyar-les de l'òrbita d'influència eclesiàstica. L'educació de les dones i la seva formació en els valors cívics de la ciutadania era l'eix de la seva agenda d'actuació. Partidàries d'un feminisme progressiu que qüestionava el privilegi masculí, a partir de la primera guerra mundial, van adoptar la defensa d'un feminisme de la igualtat i dels drets polítics de les dones. En aquest sentit, es de destacar que el 1919 Ángeles López de Ayala assumeix la defensa del sufragi femení.

¹⁷ Moreno Seco, Monica. "Racionalismo y socialización femenina: vivir en laico" i Ramos, M^a Dolores. "Hermanas en creencias; hermanas en lucha. Mujeres racionalistas, cultura republicana y sociedad civil en la Restauración" en *Arenal, Revista de historia de las mujeres*. Vol.11. Num. 2. juliol-desembre 2004;

Des de l'obrerisme també les dones treballadores desenvoluparen una crítica a la seva situació de marginació en el moviment obrer. Figures com l'anarquista Teresa Claramunt denunciaren la situació de subordinació de les obreres, i reclamà la necessitat d'aconseguir la seva emancipació a qualsevol projecte de transformació social. Teresa Claramunt, publicà l'any 1905 un dels primers tractats sobre la condició social de la dona escrit per una obrera, *La dona. Consideraciones sobre su estado ante las prerrogativas del hombre*, on reclamava l'autonomia de les dones i la necessitat de la seva emancipació com a "esclaves dels esclaus"¹⁸. Claramunt deia que un dels majors obstacles al progrés de les dones era el sentit de superioritat dels homes. També fou una de les primeres activistes socials que defensà l'autoemancipació de les obreres que, segons afirmava, sols s'aconseguiria via una lluita específica com a dones. Tanmateix molt poques obreres havien assolit un grau de consciència feminista com el de Teresa Claramunt.

Durant la Primera Guerra Mundial, la mobilització femenina s'engegà per la falta d'aliments i els alts preus en un context d'agitació social general i de deteriorament del nivell de vida de la classe obrera. Las dones van recórrer a la acció directa i assaltaren las tendes i els centres de distribució de menjar a Barcelona, establiren xarxes que es filtraren tant a la comunitat local como als llocs de treball, on les dones jugaren un paper important en el lideratge i el desenvolupament de la conflictivitat social, encara que no es formulaven en termes d'un ideari feminista. En tot cas tant per part de les obreres com per a les burgeses, un dels eixos constants de les seves demandes era la dignificació i reconeixement social de l'experiència laboral femenina. També cal recalcar que precisament per desacreditar les obreres en lluita, se les va associar amb el radicalisme de les sufragistes angleses, en un sorprenent dibuix publicat a *L'Esquella de la Torrassa* l'any 1918 que desqualifica l'acció col·lectiva de les dones del districte V de Barcelona en protesta contra la pujada de preus a l'anomenar

¹⁸ Claramunt, Teresa *La mujer. Consideraciones sobre su estado ante las prerrogativas del hombre*. Mahón: Biblioteca El Porvenir del Obrero, 1905. Vegeu: Pradas Baena, M^a Amalia *Teresa Claramunt-La "virgen roja" barcelonesa. Biografía y escritos*. Barcelona: Virus Editorial, 2006.



la seva líder com a Miss Pan Kurst, en referència a la sufragista radical Emmeline Pankhurst.¹⁹ Figura de rebuig social a l'imaginari col·lectiu català, el desqualificatiu ignora la procedència burgesa de la Sra. Pankhurst en aquesta càustica lectura antifeminista contra la rebel·lió de les dones.

D'aquesta manera, es fa una associació directa de la transgressió de les dones obreres amb el feminisme, un element més en indicar la presència del feminisme o de l'antifeminisme en la societat catalana de principis del segle xx.

¹⁹ *L'Esquella de la Torratxa*, 18 de gener de 1918.

6.
SALVADOR DALÍ
O LA FIDELITAT AL GENI DE FREUD¹

VICENT SANTAMARIA DE MINGO

“Freud és incontestablement genial”

SALVADOR DALÍ, 1978

La primera lectura de Freud

Senyores i senyors, iniciaré la meva conferència posant en qüestió el fet que Dalí comencés a llegir Freud i a entusiasmar-se per les seves idees a principis dels anys 20, quan estava a La Residencia de Estudiantes, tal com va declarar el propi pintor en la seva autobiografia publicada el 1942. És ben sabut que en aquesta admirable autobiografia, la *Vida secreta de Salvador Dalí*, intervé una clara voluntat d'automitificació de la qual, al meu entendre, també formaria part la idea d'un Dalí freudià des de principis dels anys 20, és a dir, la idea d'un Dalí prematurament freudià que es manifesta d'una manera totalment innovadora i original, ja que, en aquells moments, podem dir que el coneixement de l'obra freudiana, és, al marge de la gran popularitat que ja començava a tenir Freud, un fet encara insòlit en el panorama cultural espanyol, tant a Madrid com a Barcelona. Recordem que abans de les traduccions de López Ballesteros a l'editorial Biblioteca Nueva, la presència de Freud a Espanya és escassa i puntual, i només arran de la publicació d'aquestes traduccions el 1922, els articles sobre psicoanàlisi comencen a multiplicar-se, però, fonamentalment, en el camp de la medicina, la pedagogia

¹ Conferència llegida a l'Ateneu Barcelonès, el 28 d'octubre del 2006 dins del cicle “Freud, Dalí i el surrealisme”, pertanyent a les activitats commemoratives de l'Any Freud.

i el dret. Fora d'aquí, encara a mitjan anys vint, l'obra de Freud roman poc explorada i poc coneguda.

De totes formes, si hem de creure Dalí, que diu haver llegit Freud a principis dels anys 20, i concretament *La interpretació del somnis*, caldria matisar que aquesta primera aproximació a les idees freudianes, no va tenir la importància ni la transcendència que el propi Dalí li dóna després, sinó que contràriament, va ser una lectura molt superficial sense cap repercussió en el pensament artístic del pintor.

El fet que Freud no exercís cap influència en l'obra daliniana fins uns anys més tard és fàcilment comprovable no solament fent una ullada a les pintures de la seva etapa madrilenya, on això és evident, sinó també a les pintures i textos posteriors fins a principis de l'any 29. Sobre aquesta qüestió, és força reveladora l'absència de Freud en les cartes que Dalí escrivia a García Lorca, unes cartes on el pintor confessa al seu amic poeta, si no totes, moltes de les seves inquietuds intel·lectuals. Curiosament, l'única vegada que Dalí cita Freud en aquest apassionant epistolari ho fa d'una manera totalment despectiva: “psicologia —casos laberíntics, ànima, complexos, Freud— tot això a la merda”. En aquests moments, finals de 1927, Freud encara és per a Dalí una espècie de “putrefacte” equivalent al “catedràtic de psicologia” que pocs mesos abans havia aparegut al final del seu article “Sant Sebastià” com a representant d'aquella putrefacció que aleshores simbolitzava el sentimentalisme i la vida interior, en oposició a la fredor asèptica d'una “Santa Objectivitat” “neta de simbolismes” en la qual se sustenta l'estètica i la poètica del Dalí presurrealista.

Fins a finals de 1928, no podem rastrejar en les idees dalinianes cap tipus d'interès per la psicoanàlisi. Evidentment, fins aquell moment la psicoanàlisi no podia captivar l'atenció d'un pintor que deia que “les coses no tenen cap significat fora de la seva estricta objectivitat”. Tot i que a *l'Esprit Nouveau*, lectura assídua de Dalí des de principis dels anys 20, van aparèixer diversos articles comentant la nova psicologia de Freud, el cert és que allò que interessava a Dalí d'aquesta mítica revista, no eren precisament aquests articles didàctics sobre la psicoanàlisi sinó les idees estètiques d'Ozenfant i Jeanneret, els articles crítics de Mau-

rice Raynal, o l'enaltiment de la nova era post-maquinista del mateix Le Corbusier.

Del desconeixement de la psicoanàlisi per part de Dalí més enllà de l'any 27, se'n deriva l'ús que el pintor fa de la paraula “subconscient”, un ús que no té res a veure, ni de bon tros, amb l'inconscient freudià sinó més aviat amb la intuïció bergsoniana que és el concepte bàsic que es troba darrere de les seves teories artístiques d'aquell moment. A partir de Bergson, per a Dalí el “subconscient” —sinònim d'instint, irracionalitat o inspiració— no és res més que una manera, un mitjà, de percebre l'interior de la realitat més enllà dels sentits i la intel·ligència.

Caldrà esperar fins a principis del 1929 per veure com el mecanisme cognitiu de la intuïció bergsoniana és substituït per la dinàmica pulsional del desig freudià. Això es veu clarament en l'article “L'alliberament dels dits” aparegut en el famós número 31 de *L'Amic de les Arts* el març de 1929. Aquest article és el primer text de Dalí que demostra realment una lectura acurada de Freud, el primer text escrit amb un coneixement, cert i directe, de la doctrina psicoanalítica, i particularment del llibre *Psicopatologia de la vida quotidiana* on Freud parla, entre d'altres coses, dels records infantils i del seu caràcter visual i concret, la qual cosa era d'allò més interessant per a les aspiracions objectivistes del nostre protagonista. La psicoanàlisi, per tant, serà per a ell, primer de tot, una psicologia concreta, una psicologia de les profunditats integrada d'imatges concretes. A partir d'aquest moment, Dalí abandonarà, de forma definitiva, el conreu de les seves experimentacions plàstiques que l'havien ocupat fins aleshores, i es dedicarà exclusivament a realitzar una espècie de realisme fotogràfic que tindrà com a model aquella “realitat psíquica”, que, segons Freud, resulta del caràcter al·lucinatori que obté el desig a través d'una regressió formal destinada a convertir les idees en imatges.

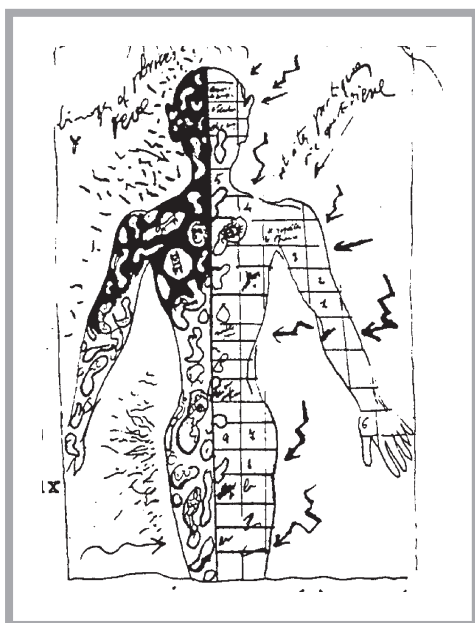
A principis de 1929, Dalí ja havia llegit els llibres més coneguts de Freud, els referents a l'anomenada primera tòpica freudiana, amb tota seguretat *La interpretació dels somnis* i *Psicopatologia de la vida quotidiana*, i molt probablement, d'altres obres com ara *Tres assaigs sobre la sexualitat*, *Introducció a la psicoanàlisi* o *Tòtem i tabú*. Cal apuntar, d'altra banda, que l'assimilació del pensament freudià, Dalí no solament la farà a través de

la lectura directa dels llibres de Freud, disponibles en espanyol o francès, sinó també a través de la *Revue Française de Psychanalyse*, publicada a París des del 1927, així com per conducte de les diverses monografies de caràcter general i divulgatiu que començaven a proliferar en aquell moment, com ara la primera biografia de Freud escrita pel psicoanalista vienès Fritz Wittels, apareguda en alemany el 1924 i traduïda al francès un any més tard amb el títol de *Freud, l'homme, la doctrine, l'école*, una obra fonamental per al primer Dalí surrealista perquè resumeix amb rigor el pensament de Freud i, al mateix temps, dedica una efusiva lloança a l'amor i a la pràctica de les perversions que va interessar d'allò més tant al pintor català com a la resta de surrealistes. Val a dir, de passada, que abans d'escriure sobre Freud, Wittels havia estat l'autor d'un llibre titulat *Alles um Liebe* (Tot per l'amor), una rúbrica realment surrealista.

A partir d'aquestes fonts, la pintura i els textos dalinians aniran revelant-nos, progressivament, un coneixement de la psicoanàlisi cada cop més sòlid i profund que tindrà com a conseqüència una admiració per Freud cada vegada més devota i fervent. El primer llibre que Dalí va publicar en francès a finals de 1930, *La Femme visible*, va aparèixer dedicat a Gala, tot i que, en un principi, el pintor pensava dedicar-lo a Freud amb aquestes paraules: "Au professeur Sigmund Freud avec toute mon admiration *inconditionnelle*", amb aquesta darrera paraula subratllada. I és que, a diferència de Breton, l'admiració de Dalí per Freud, va ser, efectivament, una admiració incondicional, sense reserves, fruit d'una lectura dels seus llibres molt més acurada i penetrant que la de la resta de surrealistes. El mateix Breton va reconèixer més tard, en les seves entrevistes radiofòniques amb André Parinaud del 1952, que cap dels surrealistes sentia tanta passió per la psicoanàlisi com Dalí, i André Thirion li va atribuir la facultat de ser la il·lustració viva d'un curs de psicoanàlisi.

Precisament un curs de psicoanàlisi per a principiants era el documental que Dalí va escriure a principis de 1930 amb la intenció de divulgar el surrealisme com una mena de sucursal artística i literària del freudisme. Es tractava d'un documental que començava amb una imatge de Freud, el qual era presentat com el savi austríac que havia descobert la realitat de l'inconscient. En aquest documental, que mai va arribar a

realitzar-se, Dalí vol mostrar el conflicte psíquic revelat per la psicoanàlisi presentant el conscient i el subconscient com dues coses tan diferents i antagoniques com el fred i la calor o el blanc i el negre. Després se serveix de la figura d'un arbre per representar la incidència de l'inconscient com a ferment del pensament humà, i, finalment, fa aparèixer una figura escindida que encarna la divisió del subjecte freudià engalzat entre el principi del plaer i el principi de realitat.



Detall d'una pàgina del guió de cinema de Salvador Dalí *Cinc minuts de surrealisme* (1930).

La posició moral del surrealisme

D'aquesta divisió del subjecte, Dalí insistirà a ressaltar-ne bàsicament les implicacions morals. Per això va escriure aquella frase que diu “De vegades escupo per plaer sobre el retrat de la meua mare”, tot i al·legant després que es tractava només “de posar en evidència, i de la manera més dramàtica possible, la ruptura, el traumatisme entre el conscient i

l'inconscient. Que aquesta ruptura existeix —continua dient Dalí— n'és una prova el somni, ben corrent i constatat innombrables vegades, d'assasinar una persona estimada, i això no vol pas dir que en el pla conscient s'hagi de cometre l'assassinat. La constatació d'aquesta ruptura, d'aquest conflicte pot provocar una crisi. De casos així n'estan plenes les obres de psicoanàlisi, pel gran valor científic que els psicoanalistes els atorguen. Nosaltres —acaba declarant Dalí en referència als surrealistes— volem fer adonar de la transcendència d'aquest fet en el pla moral”.

Dalí va dissertar àmpliament sobre aquesta qüestió en la conferència que va fer aquí mateix, a l'Ateneu Barcelonès, el març de 1930. En aquesta conferència, que porta el títol de “Posició moral del surrealisme”, el que planteja precisament, són les conseqüències morals que es desprenen de la determinació inconscient de la conducta de l'home, a partir de la qual intenta demostrar que la fe en la bondat de la natura humana és, com deia Freud, una deplorable il·lusió. I per il·lustrar això va utilitzar, sense dir-ho, uns exemples estrets del llibre de Wittels sobre Freud a què m'he referit abans, com ara el cas d'una esposa amantíssima que s'ocupa del seu marit malalt amb la intenció de guarir-lo quan de fet el seu desig inconscient és matar-lo. D'aquest llibre de Wittels, Dalí no solament extreu els exemples amb què recolza les seves argumentacions a favor del determinisme de l'inconscient sinó també la formulació d'aquest determinisme segons la qual, en paraules de Wittels, “El conscient pensa, l'inconscient dirigeix”. Reprenent aquesta consigna fonamental de la psicoanàlisi, Dalí escriurà anys més tard en la novel·la *Hidden Faces* (1944) que “La voluntat proposa i l'inconscient disposa”, corregint, d'aquesta manera, Breton que, havia escrit en el primer manifest del surrealisme que “L'home proposa i disposava”. Allà on el líder surrealista reivindica l'ateisme, el seu correligionari català proclama l'autoritat de l'inconscient.

En front de la justificació racional dels principis ètics, el que Dalí estava proposant era la revisió d'aquests principis a partir de la nova concepció freudiana del subjecte dividit amb la qual quedava totalment desacreditada la filosofia de la consciència vigent en la modernitat des de Descartes a Hegel. Per a Dalí es tractava, en definitiva, de desemmas-

carar, amb Freud, la fal·làcia dels bons sentiments per tal de revelar la realitat del desig que s'oculta al seu darrere i atribuir a aquesta realitat la veritable essència de la condició humana. A favor d'aquesta idea, el pintor va dir el 1932, en la resposta a una enquesta sobre el desig que va fer una revista iugoslava, el següent: “Jo no tinc desitjos anomenats elevats. Els que tinc per més nobles són els que considero més humans, és a dir, més perversos.”

El reconeixement de la veritat descoberta per Freud, i la seva adopció com a base d'un nou humanisme, va ser el detonant de la controvèrsia que, a principis dels anys trenta es va produir entre els surrealistes i els comunistes, ja que aquests darrers es negaven rotundament a admetre la realitat del desig. D'una manera molt lúcida, Dalí era del parer que la negació de l'inconscient per part dels comunistes no solament evidenciava la seva falta de pensament dialèctic, sinó que també es trobava a la base de la seva incapacitat per entendre i afrontar el fenomen del feixisme. En aquesta qüestió resulta molt il·lustratiu el que Dalí comenta al seu amic surrealista Jean Monnerot el 1934: “He sentit a l'A.E.A.R. [Associació d'Escriptors i Artistes Revolucionaris vinculada al partit comunista] com un senyor sostenia, aprovat per tothom, que el somni no és res, és una mentida, és allò que no existeix. Y és perquè tota aquesta gent pensen això —concloïa el pintor— que tenim Hitler”.

Pel que fa a la irrupció de Hitler, als ulls de Dalí, no es tractava d'un simple problema polític. La gran qüestió per a ell era com explicar el fet que les masses hagin desitjat el feixisme, és a dir, com i per què el feixisme ha seduït les masses? I aquesta qüestió no es podia respondre solament tenint en compte els factors econòmics, tal com pretenien els comunistes sinó també, i sobretot, valorant els factors psicològics analitzats per Freud en l'assaig *Psicologia de les masses*. En opinió del pintor, que en aquest punt coincidia amb Bataille, si es volia entendre el fenomen irracional del feixisme no es podia subestimar la realitat d'aquests factors sinó tot el contrari, calia considerar-los, a través de la psicoanàlisi, com a “veritables fams psicològiques, veritables fams imaginatives, tan reals i imperioses, tan immediates i urgents com les fams d'ordre estrictament econòmic”.

Aquesta poderosa intervenció dels factors psicològics en el terreny de l'acció social portarà Dalí, molt aviat, cap a una falta de fe absoluta en la voluntat marxista de canviar el món. A partir d'aquest moment s'instal·larà en el pintor un escepticisme polític, idèntic al que Freud havia manifestat en els seus últims escrits, que el farà renunciar a la participació en tota mena d'activitat revolucionària de caràcter col·lectiu. Des d'aquesta sintonia amb el Freud més escèptic i com a resposta a les tesis marxistes, Dalí escriurà a la *Vida secreta* que “la felicitat o la desventura és un assumpte ultraindividual, que no té res a veure amb l'estructura de la societat”.

A principis dels anys trenta, però, el pintor havia donat suport al comunisme, d'una manera pública i notòria, seguint les directrius polítiques del grup surrealista. Els comunistes, en canvi, no van trigar a qualificar-lo de pornògraf i contrarrevolucionari. Atès el repudi radical que els seguidors de Marx sentien per Freud no és estrany, doncs, que reproessin les obres surrealistes, i molt especialment les de Dalí per a qui el surrealisme no era res més que “l'aplicació de la psicoanàlisi en el terreny de l'art”. A partir d'aquesta definició, a principis dels anys 30, el figuerenc va intentar una reformulació teòrica de l'art surrealista des d'una fidelitat al pensament de Freud molt més estricta que la de Breton. I dic que ho va intentar perquè aquesta reformulació la va dur a terme en uns textos que no es van arribar a publicar mai, tal vegada perquè contradeien o qüestionaven algunes idees de Breton en la mesura que supeditaven totalment el surrealisme als interessos de la psicoanàlisi.

La primacia de la raó

En aquesta reformulació del surrealisme, Dalí adoptarà una posició cada vegada més cognitiva en front de l'irracional. Al pintor català no li interessa l'irracional per l'irracional, l'irracional en ell mateix, sinó la seva reducció a través del racional per tal d'integrar-lo en el pla de la coneixença. Aquest, i no cap altre, és el sentit que per a ell tenia l'expressió “la conquesta de l'irracional”, tal com va declarar el 1952: “Tot el meu

esforç és de racionalització. Igual que Ramon Llull, la meua divisa és la conquesta de l'irracional". I és que Dalí, en el fons, creia, igual que Freud, en la primacia de la raó com a ideal psicològic, en el paper superior de la intel·ligència i en el seu domini sobre les emocions. L'inconscient de Freud que Dalí vol integrar al surrealisme és aquell inconscient que s'inscriu en el saber científic del seu temps i no en l'ideari romàntic del XIX, que estava més en la línia dels gustos literaris de Breton. D'aquí ve la seva ofensiva contra el romanticisme que s'anirà intensificant amb el pas dels anys, i, molt particularment, contra aquell romanticisme alemany que Breton tan estimava, "el pitjor de tots", segons Dalí.

Com va dir Lacan en l'apertura al seu primer Seminari, "La descoberta de Freud es la re-descoberta, en un terreny verge, de la raó", per tal com la raó és "la introducció d'un ordre de determinacions en l'existència humana, en l'ordre del sentit". Efectivament, en front de les il·lusions psicoanalistes, Freud va destinar tot els seus esforços a revelar-nos les ombres que acompanyen la raó. Això però, "no significa —com diu Carlos Gómez Sánchez— claudicar de les seves exigències, sinó, més aviat, proposar una nova idea de racionalitat, menys racionalista, però més racional". Això, i res més que això, és el que proposa Dalí a través del seu mètode paranoico-crític, inspirat en el procés racionalitzador que caracteritza la paranoia, amb el qual pretén d'assolir allò que Eugeni d'Ors anomenava en el llibre *Poussin y el Greco* (1921), "l'ideal de la ciència com a art —seqüència de la teoria de la bellesa com a dimensió de la veritat".

En virtut d'aquesta identificació entre la bellesa i la veritat, Dalí opinava que el surrealisme no s'havia d'interessar només pel contingut manifest de les obres d'art, tant pròpies com alienes, sinó que calia també sondejar el fonamental de les idees latents, allò reprimit, seguint el procediment analític de Freud adoptat en els seus estudis sobre Leonardo o el Moisès de Miquel Àngel. En aquest darrer estudi, Freud va escriure: "Una disposició racionalista o tal vegada analítica es rebel·la en mi contra la possibilitat de emocionar-me sense saber per què ho estic i què és el que m'emociona". Aquestes mateixes preguntes són les que Dalí intentarà de respondre en el seu estudi paranoico-crític de *L'Angelus* de

Millet, on es desdobra en analista i analitzant amb la voluntat de conquerir aquella veritat de l'inconscient que el pintor anomenava “aquesta misteriosa terra de tresors del subconscient que a tots ens es comuna”, a “tots nosaltres homes —més o menys protagonistes d'Èdip”.

Per a Dalí, més d'acord amb Freud que no pas amb Breton, l'inconscient només té importància en el moment que deixa de ser-ho perquè aleshores enriqueix la consciència, és a dir, el coneixement humà. Com sosté Ferdinand Alquié, en el seu llibre clàssic sobre la filosofia del surrealisme, “la revelació surrealista mai pretén ser coneixença” perquè, “una tal bellesa no pot ser interpretable”, tot el contrari del que defensava Dalí. I així, mentre Breton mantindrà que “la bellesa serà convulsiva o no serà”, ell escriurà, des d'una posició molt més analítica, que “la bellesa és la suma de *consciència* de les nostres perversions”. Més enllà dels propòsits artístics del surrealisme, Dalí considerava que la psicoanàlisi havia de permetre als pintors “tornar conscient el pensament inconscient”.

A la llum d'aquesta ambiciosa idea, el pintor va llençar-se, com ja he dit, a la descoberta de les idees latents per tal d'ultrapassar l'interès poètic dels surrealistes pel contingut manifest. I en aquesta línia, alguns títols de les seves obres mostren clarament la doble cara del saber i la veritat, del manifest i l'ocult, com ara “Jaqueta armada de llet (masoquisme líquid)”, o “Jo mateix a l'edat de deu anys quan era el nen lla-gosta (complex de castració)”.

Sense citar Dalí, però sens dubte pensant en ell, el 1932 Breton ja va qüestionar aquest exercici de revelar o explicitar les idees latents perquè, sota el seu punt de vista, això limitava massa la interpretació d'una obra surrealista. Aquest retret de Breton, pel que sembla, no va tenir, en aquell moment, cap repercussió important en l'estratègia artística de Dalí. En canvi sí la va tenir, i molt, l'observació que, en la mateixa línia, li va fer Freud quan el pintor li va ensenyar a Londres, on havia anat a visitar-lo el juliol de 1938, una de les seves pintures surrealistes, la *Metamorfosi de Narcís* que acabava de pintar. En contemplar aquesta obra, Freud va dir, segons el relat del mateix pintor repetit en diverses ocasions, que el que més l'interessava d'un quadre d'aquestes característiques era allò conscient, la voluntat premeditada de l'autor, mentre que en un quadre

clàssic, com ara de Leonardo o Ingres, el que realment li preocupava era allò inconscient, el costat pròpiament ocult i enigmàtic. A diferència d'una obra clàssica, Freud trobava que en un quadre com el de Dalí, no hi havia cap misteri perquè tot era manifest. O, si no tot, una bona part. Tal com va confessar el mateix pintor després, aquesta observació del pare de la psicoanàlisi el va portar a desenvolupar els grans temes de la pintura clàssica sense haver-se de preocupar del simbolisme psicoanalític d'una manera premeditada. Amb tot, no crec, en absolut, que Dalí deixés de servir-se voluntàriament d'aquest simbolisme, perquè en molts dels seus quadres qualificats de clàssics, posteriors a la seva sortida del grup surrealista, continua intervenint, tot i que d'una altra manera canalitzada per les noves preferències religioses del pintor.

El classicisme: “una ètica estètica”

A partir d'aquí, en la meua opinió, el classicisme que adopta Dalí a partir de 1940 no representa, en el fons, cap transformació profunda en el seu pensament artístic sinó més aviat un canvi de pell que ve marcat per la primacia de la forma sobre l'informe, és a dir, del dur sobre el tou. Dalí, per tant, en la seva etapa d'aspiració classicista no abandonarà la semàntica del diseg que l'havia ocupat a partir de 1929 sinó que la vestirà amb la indumentària de la tradició pictòrica, perquè com ell mateix va dir el 1968, sota l'efecte encara d'aquelles paraules de Freud pronunciades trenta anys abans, a través de la tradició, “el llenguatge subversiu de l'inconscient s'expressa d'una manera molt més intensa i autèntica que en l'anarquia elaborada d'un quadre surrealista”. I així, per exemple, *El Crist de Sant Joan de la Creu*, pintat el 1951, podria veure's com una nova representació del mite patern de Guillem Tell, elaborat a principis dels anys trenta, i *La Madona de Port-Lligat*, pintada el 1950, com una nova versió de *L'enigma del diseg- Ma mare, ma mare, ma mare...*(1929). A fi de comptes, la utilització tradicional de la temàtica religiosa no suposa cap negació del surrealisme sinó, més aviat, una nova forma de manifestar-lo, tal com reconeix el pintor quan el 1951 afirma: “He conser-

vat tots els meus símbols surrealistes. Però he aconseguit ordenar-los i jerarquitzar-los. N'he descobert el significat místic. He comprès el seu sentit litúrgic i religiós”.

A partir dels anys 40, l'adopció del classicisme suposarà en Dalí una idealització de l'objecte del desig que s'integra en una nova sol·licitud de la sublimació freudiana, menystinguda anteriorment en els primers moments de militància surrealista, quan Dalí entenia com un deure moral la realització dels seus propis desitjos i considerava la perversió i el vici com les formes de pensament i actitud més revolucionàries. A través del reclam d'aquesta sublimació que només pot tenir efecte a través del Jo, el classicisme dalinià segueix ara el camí de la cura analítica establert per Freud. Allà on era l'anarquia del surrealisme ha d'esdevenir la forma clàssica, de la mateixa manera que allà on era l'Allò ha d'esdevenir el Jo.

En aquest sentit, la tendència apol·línica a redreçar la desmesurada de la llibertat sotmetent-la a la llei de l'estil, representa una nova actitud estètica lligada a una nova posició ètica ben allunyada de l'alliberament de les pulsions i de la reivindicació surrealista del principi del plaer contra el principi de realitat i, per tant, molt més fidel al pensament de Freud. Sobretot, del darrer Freud, el que intercedeix contra la llibertat de l'home civilitzat. Trobar un equilibri capaç d'ajustar les necessitats individuals i les col·lectives suposa requerir de l'ésser humà el domini les seves passions, ens diu si fa no fa l'autor d'*El malestar en la cultura*. El que es troba a l'origen de la civilització és la sublimació d'aquestes passions i no el seu alliberament.

Al final de la *Vida secreta*, Dalí recorda amb quin fervor Freud va pronunciar el mot “sublimació” diverses vegades quan el va visitar a Londres el 1938 mentre estava acabant d'escriure el seu darrer llibre *Moïses o la religió monoteïsta*, i a continuació, fent-se càrrec de les paraules del mestre, va escriure: “Les ciències individuals de la nostra època s'han especialitzat en aquestes tres eternes constants vitals —l'instint sexual, el sentiment de la mort i l'angoixa de l'espai-temps. Després de la seva anàlisi, després de la seva especulació sentimental, cal tornar a sublimar-les. L'instint sexual s'ha de sublimar en l'estètica; el sentiment de mort en l'amor, i l'angoixa de l'espai-temps en la metafísica i la religió.”

Al meu entendre, aquest Dalí que assumeix per complet la sublimació freudiana, el Dalí més reaccionari que se situa públicament a les antípodes de les idees llibertàries advocant a favor de la repressió de la llibertat i carregant contra la pornografia i l'obsenitat, és el Dalí més freudià de tots, o si voleu el Dalí més profundament freudià. Aquell Dalí que, després d'un estudi penetrant de la psicoanàlisi, arriba a comprendre finalment que l'absència de tot límit no ens proporciona una autèntica llibertat sinó que ens extravia en la recerca d'una satisfacció impossible. Ser conseqüent amb el desig, per tant, no equival a la seva realització, tal com pensava el primer Dalí surrealista, sinó al seu reconeixement i, en última instància, a la possibilitat de fer-se'n càrrec a través de la sublimació.

En una entrevista recent, Slavoj Žižek declarava que la vigència i l'actualitat del discurs psicoanalític de Freud es basa en el fet que aquest “és un discurs que no us prohibeix de gaudir, sinó que us permet justament de no gaudir”. Jo crec que això el Dalí posterior a l'any 40 ho va entendre perfectament a través del seu alegat a favor de la sublimació. Un alegat que, d'alguna manera, constitueix una resposta directa a aquella “dessublimació repressiva” de què parlava Adorno com una característica de les societats postliberals. A partir d'aquí, Dalí no solament era o pretenia ser un pintor anti-modern sinó, i sobretot, un pensador anti-modern. I en aquesta línia s'ha de llegir, per exemple, el manifest “La meua revolució cultural” com a reacció als esdeveniments de maig del 68.

Al capdavall, a través del classicisme Dalí se somet a l'ètica que Freud havia definit en el seu darrer llibre anteriorment citat, *Moises o la religió monoteïsta*, com la limitació d'allò pulsional. En el prefaci que va escriure per a l'edició francesa d'aquest llibre, realitzada el 1974, podem comprovar això mateix en llegir que “el camí de Moisès, descobert per Freud, s'afegirà a la via imperial del classicisme”. El classicisme, com a exigència paterna, queda vinculat, així, al Super-Jo que Freud havia establert com el representant de la tradició. No debades, per al pintor aquest darrer llibre de Freud era la millor i la més tràgica de les seves obres, a partir de la qual podrà reivindicar el valor sublimatori de la funció del Pare, això és, “el Gran Fal·lus, la Llei paternal”, com diu el propi Dalí, defen-

sor acèrrim de la Monarquia. Des d'aquesta perspectiva, el que caracteritza el classicisme dalinià és la promoció del vincle patern fonamentat en la llei (el dur), per damunt del vincle matern que s'assenta en una manifesta carnalitat (el tou).

Coda final

Després de tot el que he anat dient, em sembla indubtable que si va haver algun pensador al qual Dalí es va mantenir fidel durant tota la seva vida aquest va ser Freud. A diferència d'altres autors admirats pel pintor d'una manera més o menys puntual, la figura de Freud romandrà al llarg dels anys com un objecte de culte cada vegada més venerat. Més enllà de l'anomenada per Rafael Santos Torroella "època freudiana", circumscrita entre 1929 i 1939, l'ombra allargada del pare de la psicoanàlisi plana sobre tota l'obra i el pensament dalinians, com una concepció de l'home i una teoria de la cultura que s'oculten darrere de cada idea i cada acte, des de la interpretació de Wagner als anys 40, fins a la visió del catolicisme com a projecció simbòlica de l'inconscient. En *Diari d'un geni*, publicat el 1964, Dalí encara afirmava "Una vegada més estic agraït a Sigmund Freud i proclamo més alt que mai les seves grans veritats". El 1978 declarava: "Freud és incontestablement genial". I un dels seus darrers articles aparegut a *El País* el 1985 no deixa de ser l'últim homenatge a la figura de Freud, i concretament al seu estudi sobre Leonardo: "Èdip rei! Incest! Santa Anna i la Mare de Déu en una sola figura. Freud! Voltor!... Ai! Quin horror el destí d'Èdip."

Com a conclusió, podem dir, per a Dalí, Freud va representar, per sobre de tot, el prototipus d'aquells homes sense ideals ni objectius que ell tant admirava, "homes —deia— que no treballen ni a favor del Bé ni a favor del Mal sinó a favor del coneixement, a favor d'un engrandiment del pensament humà en la seva explosió de sofriment, de plaer i d'angoixa".

Colofó

Dit això, però, no voldria acabar aquesta dissertació sense comentar aquell punt en què Dalí va voler anar més enllà de Freud. Aquest punt és el de la posició del científic, un tema del qual el pare de la psicoanàlisi no en va parlar perquè per a ell, com recordava Lacan, era tabú. En les *Noves conferències sobre la psicoanàlisi*, publicades en alemany el 1932, Freud va ventilar aquesta qüestió reconeixent la contribució del desig en les realitzacions artístiques i en els sistemes filosòfics i religiosos, però no en el terreny de la coneixença científica, perquè això, segons ell, suposaria obrir les vies que condueixen a la psicosi. Això precisament és el que va fer Dalí en les conclusions finals del seu llibre sobre *L'Angelus* de Millet, escrit el 1933, on sosté, recolzant-se en un article del premi Nobel de Física Erwing Schrödinger que havia llegit a la *Revista de Occidente*, la participació dels processos paranoics en el camp del treball científic, i on acaba les seves reflexions associant el fenomen paranoic a la teoria restringida de la relativitat, “aquesta teoria grandiosa l'alçada especulativa de la qual només ens es accessible intuïtivament”.

És en aquest punt, en la relació de la ciència amb la psicosi, on Dalí es distancia de Freud, però no per contradir-lo sinó per amplificar-lo i posar en evidència el drama de la subjectivitat que afecta a tot el saber humà, inclòs el científic, i arribant, d'aquesta manera, allà on Freud no podia arribar, perquè, ancorat com estava en la ciència del XIX, no coneixia, o almenys, no coneixia tan bé com Dalí, les dimensions filosòfiques de les noves dreceres epistemològiques obertes per la física contemporània dels quàntums i la relativitat.

En la ja esmentada visita a Londres que li va fer el 1938, Dalí hauria volgut que Freud s'hagués interessat per aquestes qüestions de la paranoia, concebuda ara com una disposició constitutiva del pensament humà, i que ho hagués fet amb la mateixa atenció amb què Jacques Lacan havia llegit els seus articles sobre aquest tema a principis dels anys trenta, però Freud, a les portes de la mort, no estava per la labor. Com dirà el pintor molts anys després, “El deliri paranoic és una de les fórmules més

fascinants del geni humà. Freud, sens dubte, era massa vell per replantejar-se aquests temes i obrir el camp a noves experiències”.

Al cap i a la fi, si, als ulls de Dalí, Freud va ser el savi més important del seu temps, per a Freud, en canvi, Dalí no va ser res més que un hàbil pintor interessat en les seves idees. La llàstima és que el vell professor, en aquella esporàdica visita, no va poder reconèixer la capacitat intel·lectual del jove surrealista, la seva faceta de pensador, tal com li hagués agradat a ell, per sobre de tot.

7. DOS TEXTOS SOBRE W.G. SEBALD

BEATRIZ SARLO

1. *W.G. Sebald: un mestre de la paràfrasi*

La primera pregunta és: què llegeixo? I tot seguit, com és fet, el que llegeixo? Els tres llibres de W.G. Sebald obliguen a aquesta doble interrogació.¹ Són obres estranyes.

No diria enigmàtiques, ni difícils (en el sentit que la literatura del segle xx té per obres difícils i textos enigmàtics). Expliquen desenes, probablement centenars d'històries l'estatus de les quals oscil·la entre l'autobiografia, les biografies, la crònica, els llibres de viatges i curiositats, el document íntim. Què hi ha de biogràfic en Sebald? La pregunta sobre aquest estatus no s'imposa amb la mateixa nitidesa que les dues anteriors. Els seus llibres no exploren els límits entre ficció i biografia, sinó que els fan irrelevants.

¹ Sebald ha publicat: *Schwindel. Gefühle*, en 1990, traduïda a l'anglès com *Vertigo*, New York, A New Direction Book, 2000; *Die Ausgewanderten*, en 1992, traduïda a l'anglès amb el títol *The Emigrants* i publicada per la mateixa editorial el 1996; i *Die Ringe des Saturn*; *Eine englische Wallfahrt*, traduïda a l'anglès com *The Rings of Saturn*, apareguda el 1998 també a New Directions. En els tres casos el traductor és Michael Hulse. He utilitzat les edicions angleses i consultat l'edició alemanya de *Die Ringe des Saturn* (que gentilmente em va enviar Andrea Pagni). *Die Ringe* fou traduïda a l'espanyol amb el títol *Los anillos de Saturno* (Madrid, Debate, 2000; trad. Carmen Gómez y Georg Pichler) i *Die Ausgewanderten* va aparèixer com *Los emigrados* (Madrid, Debate, 1996; trad. Teresa Ruiz Rosas). W.G. Sebald va néixer a Wertach, Allgäu, el 1944.

Va viure i ensenyar a Norwich, Anglaterra, on va morir en accident de trànsit el 14 de desembre de 2001. (*Nota de la T.*)

Sebald s'ha pres la molèstia de fer verídiques les seves històries amb fotografies que mostren personatges, objectes, manuscrits o llocs. Aquests documents ens podrien desvetllar sospites, però no hi ha gaires motius per pensar que Sebald no va trepitjar aquestes platges desolades, o que aquestes fotografies de 1950 no són les del seu poble ni les del seu mestre. Durant les darreres dècades la crítica ha desconfiat tan acarnissadament dels textos, que és difícil descartar la idea (tan previsible com inevitable) que Sebald ens hauria parat una trampa. Intueixo que Sebald desconcerta per altres raons.

Un dels trets originals de Sebald és que es col·loca més enllà de la problemàtica crítica del darrer mig segle. Escriu com si no hagués estat tocat pels debats sobre la narració en primera persona, l'autorepresentació i la referencialitat (deixem clar que Sebald, professor de literatura, difícilment pot haver-los deixat passar per alt). El recurs a la primera persona és constant. Sebald (diguem per primera i última vegada el narrador) viatja, investiga *in situ*, descriu el que troba. Opina molt poc, generalment quan vol registrar la manera com es va perdre veure allò que hauria d'haver vist abans, les coses que li van passar per alt i a les quals ha de tornar, obligat per una antiga distracció. No opina de la manera que ho fa un viatger com Naipaul, amb aquesta veu impossible de no ser escoltada en les seves equivocacions d'estranger visitant el món; però tampoc no opina com ho fa Saer a *El río sin orillas* per establir una posició sobre alguns fets dels quals cal parlar (com ara la dictadura militar). Sebald traça diagonals que porten al passat nazi d'Alemanya, a les persecucions i l'Holocaust, contant històries mínimes i punyents, però suficients per fer sorgir el comentari o la invectiva. Amb Claudio Magris, un altre estrany de la literatura europea, Sebald és un humanista que mai no es considera obligat a dir-ho.

Escric la paraula "humanista" i m'adono que també és una paraula estranya al nostre vocabulari ideològic. Va ser estigmatitzada als anys seixanta i no la tornarem a emprar més, excepte en l'accepció històrica. Hi ha alguna cosa en Sebald que ens porta a aquesta antiga paraula sense crèdit.

Els tres títols de Sebald presenten un passatge, un moviment, una inestabilitat. Això és ben evident en el cas de *Vertigen* i *Els emigrats*.² El més poètic, *Els anells de Saturn*, queda explicat a l'epígraf: els anells de Saturn són fragments gèlids de llunes destruïdes en apropar-se massa al planeta. Sebald camina, caminen els seus personatges, viatgen aquells que van escriure memòries que Sebald llegeix i torna a contar. El món no és fet de llocs sinó d'espais entre els llocs (fins i tot quan un lloc ho és en sentit fort, com el poble alemany on es va criar l'escriptor, alguns en sortiran i altres en seran expulsats). Els personatges poden enyorar el seu poble i és impossible un nou arrelament. El mateix Sebald és un desplaçat: professor alemany que viu a Anglaterra ensenyant literatura europea, va ser director, durant alguns anys, d'un centre d'estudis sobre la traducció literària. En podríem dir una vida que va tractar d'adequar-se a la seva literatura, preveient el que aquesta literatura seria, preparant-la... (va començar a escriure després dels quaranta anys).

Abans de tot, com Werner Herzog, Sebald és un caminant. Aquesta manera "artesanal" de desplaçar-se en l'espai (tot i que, és clar, de vegades l'avió o el vaixell són inevitables), el diferencia dels viatgers literaris contemporanis, que han d'anar molt lluny a la recerca d'exotismes: Bruce Chatwin, Naipaul. Sebald, més aviat a la manera de Magris a *Microcosmos*, revisa territoris que es poden recórrer en pocs dies. El caminant Sebald troba, durant la marxa, un ritme, una indispensable lentitud i, sobretot, una òptica apropiada per percebre les coses i les persones com si no fossin estrangeres: de mica en mica, en silenci, tractant que l'arribada passi desapercebuda.

Sebald és un mestre del discurs referit. Probablement aquesta sigui la clau des de la primera pàgina del llibre *Vertigen*. Allà segueix Stendhal, enrolat a l'exèrcit napoleònic, en la campanya d'Itàlia: primera guerra i primers amors. Més tard, refereix algunes relacions sentimentals que Stendhal inclou a *De l'amour*. En els paràgrafs finals, el veu caure, víctima d'una apoplexia, en un carrer de París. L'arc d'una vida contada

² Hi ha traducció catalana d'Anna Soler Horta (Barcelona: Edicions 62, 2001).
(Nota de la T.)

de nou, sense altres fonts que les que dóna el mateix Stendhal. Qui no l'hagi llegit es demanarà: com pot semblar tan pregonament original? És la mateixa pregunta que jo mateixa em faig després d'haver-lo llegit. Sebald o l'art de la paràfrasi.

El darrer capítol d'aquest primer llibre conta la visita de Sebald, per primera vegada des d'aleshores, al poblet alemany on va passar la infantesa. Arriba, travessant boscos i muntanyes durant tot un dia, a un lloc que és, a la vegada, conegut i desconegut. Com en un atlas històric (però d'una història autobiogràfica i mínima) els llocs es recuperen superposats amb altres edificacions, amb les reformes o els estralls materials causats per la decadència dels seus ocupants. El que es busca sembla desfasat, diluït, tacat, corregit.

Aquesta mena d'asincronia en l'espai produeix un relat malenconiós, tot pèrdua. Però també produeix un efecte hipnòtic (el plaer que hom té quan li conten històries, el plaer arcaic de la notícia sobre desconeguts, éssers comuns, potser, però curiosos o intrigants per la distància). A la vegada, el discurs referit de Sebald, que conta allò que li van contar o que ha llegit, se sosté en l'interès absorbent que posa de manifest per les històries d'altri. En realitat, totes aquestes històries són capítols potencials d'una història pròpia, la combinació de la qual és impossible. La història pròpia queda sempre incompleta mentre que les històries alienes s'estenen sobre els records de Sebald reclamant un lloc i un desenllaç. Com si diguessin: nosaltres som més interessants.

El moviment és si fa no fa així: Sebald parteix cap a alguna banda, en l'espai, o cap enrere, cap a un moment del passat. De seguida, un text, un objecte, un paisatge o una casa, una notícia al diari o un llibre trobat per casualitat, el desvien. La narració iniciada no s'interromp (perquè el tall net d'una interrupció no el trobarem mai a la prosa de Sebald), sinó que empalma amb una altra i aquesta altra, quan ensopega amb un altre objecte, amb la següent. No es tracta d'un efecte de "capses xineses", on la primera narració és marc de la segona, la segona de la tercera i així successivament. Més aviat és l'efecte de la fosa d'una imatge en una altra. Moltes vegades el pas es produeix enmig d'un paràgraf, però sense cap indicació contundent que subratlli el sorgiment

de la nova història. Sebald no marca els seus procediments. No inclou senyals que els mostrin, tampoc no els dissimula. Sense èmfasi sintàctic, les històries se succeeixen mentre es fonen. Si, eventualment, es torna a una història-marc (com ho és la caminada per la costa anglesa d'*Els anells de Saturn*), es tracta més aviat de llargues interpolacions més que no d'un sistema d'històries encavalcades.

Aquest refús a utilitzar procediments sintàctics molt evidents o espectaculars, no fa que els relats tinguin un encadenat més senzill. Al contrari, en el pas d'un relat a un altre per mitjà de la fosa, el lector pateix l'ansietat de no saber quan aquesta història, a la qual ha abocat tot l'interès, confluirà en una altra història que li proposarà com a final la seva desaparició. No hi ha cap garantia que un personatge molt interessant no sigui abandonat quan aparegui un objecte, una fotografia o un paisatge que sigui encara més interessant.

Tanmateix, res més lluny que afirmar que aquestes històries són fragmentàries. A la seva manera, s'expliquen del tot: auge i decadència de la pesca de l'arengada en un port de la Mar del Nord; la rebel·lió dels Taiping; un episodi sentimental en la vida de Chateaubriand o un viatge de Kafka; la curiosa història d'un emigrat alemany als Estats Units, des dels anys vint fins a la mort; les d'un mestre jueu, un pintor alemany a Manchester, o la família d'uns veïns al poblet de W. Sebald és un mestre a descobrir el que tenen de "novel·lesc" les vides o escrits aliens. Aquestes narracions porten dins seu altres relats més breus, o, de vegades, llargues descripcions de paisatges, d'un quadre, del detall d'un fresc en una església (i, en ocasions, el viatge per arribar a aquesta església és una altra història). La fosa de les narracions produeix un efecte d'anivellament; els veïns del poblet que va conèixer a la infantesa són tan interessants com un pintor excèntric o un vell i solitari jardiner anglès. Totes aquestes vides, tan diferents de qualitat "novel·lesca", produeixen relat i qui escriu està igualment interessat en totes elles. La matèria pot ser remota o propera, trivial, excepcional o directament increïble. Podríem dir que aquest anivellament és una qualitat humanística dels llibres de Sebald, qui ho mira tot amb la mateixa intensitat.

Qui no hagi llegit Sebald podria aleshores pensar que l'anivellament produeix un efecte d'absència de qualitats (des d'un punt de vista ideològic) i de monotonia (narrativa). Això no passa mai i ens hauríem de demanar per què. Algunes històries tenen personatges estranys, marginals o extravagants; altres simplement escullen personatges "normals" que, després de ser mirats molt de prop, mostren una esquerda, allò que constitueix la seva originalitat o el seu misteri. Però, més enllà d'aquestes qualitats, la perspectiva de Sebald, en la qual es creuen la distància i la comprensió, instal·la un *pathos* que finalment arriba a tots els qui entren en el seu relat. La literatura de Sebald és malenconiosa.

El *pathos* fa de Sebald un escriptor estrany dins la constel·lació contemporània. Els seus tres llibres manquen de qualsevol dimensió paròdica, fins i tot en les formes més febles. Sens dubte, això dóna a la seva prosa aquest aire compacte i sòlid, greu, dens (no trobo cap altre adjectiu) que ha fet que els seus crítics, començant per Susan Sontag, l'hagin anomenat, amb admiració, sublim. És també aliè a qualsevol perspectiva satírica (com la de Bernhard, per exemple, escriptor a qui Sebald admira). Finalment, roman impermeable a les matèries que de la cultura popular mediàtica i de la indústria cultural han passat a la literatura.

En tots aquests aspectes Sebald sembla particularment inactual. Treballa només amb materials de la seva experiència i amb llibres, imatges i representacions que no han passat pel filtre audiovisual. Naturalment, inclou retalls de diaris, però hem de convenir que un retall d'alguna cosa escrita fa dècades queda molt lluny dels estils i personatges dels mitjans contemporanis. Amb aquest món, Sebald no hi manté distància, sinó que opera com si no existís. D'altra banda, les seves històries tenen l'inici i, moltes vegades, també el desenllaç en una etapa prèvia a la de la massmediatització, la cultura audiovisual, globalitzada o com es digui. Generalment són històries extretes de la literatura, de llibres trobats a les biblioteques o dels seus records. Però Sebald no pren impuls de cap dels tres llocs per pensar sobre el darrer avatar d'occident.

Sebald és un testimoni extraordinari de les runes de la modernitat, que li resulten més interessants que les deixalles culturals de la postmodernitat. La seva visió de les runes del segle xx el condueix directa-

ment a llocs que han esdevingut tètrics. Recorre la costa anglesa buscant l'empremta d'una destitució de l'objectivitat, d'una expulsió de les coses respecte del món humà a què van pertànyer. Les runes de Sebald manquen de bellesa nostàlgica, com les runes medievals que el romanticisme descobria o inventava. Són runes de la civilització industrial, caigudes en desús, que és el pitjor que li pot passar a un objecte que ha estat pensat perquè la seva funció tingui com a eix la seva forma.

El viatge per les costes angleses segueix un itinerari entre vells edificis abandonats, molins, molls, fàbriques i pobles d'estiueig que la modernització dels costums turístics abocà a una decadència irreversible. Els paisatges d'*Els anells de Saturn* són ruïnosos. En això Sebald reprèn una línia romàntica, a la qual és sensible perquè també és sensible l'avatar contemporani de la *Naturphilosophie* en l'ecologisme. Això darrer, que podria irritar més d'un lector, tanmateix es manifesta no com un discurs programàtic, sinó com un interès concentrat en la mort d'un arbre perfectament determinat, biogràficament unit al narrador.

A l'igual de les runes modernes, la natura mateixa s'arruïna: les platges es destrueixen, cauen els penya-segats, les dunes es desplacen i es converteixen en muntanyes d'arena sense sentit en el paisatge. Allà on homes i dones treballaven, avui s'estén una desolació que no és pintoresca perquè les restes encara no han envellit del tot, i perquè Sebald no les mira superficialment, no les mira amb l'excitació de qui atribueix la bellesa del passat a qualsevol cosa. Desolació i abandonament: Sebald rescata aquest paisatge sense esterilitzar-lo. Arqueologies de la modernitat; un cop més un alemany pren, com Walter Benjamin, aquest camí.

En aquest paisatge s'alcen també les restes del caprici i l'extravagància. En *Els anells de Saturn*, el castell de Somerleyton, un palau de vidre on la tecnologia fou servidora de la desmesura d'un nou-ric a mitjan segle XIX, mostra la seva decadència. Les emprentes del temps, dels incendis i de la fragilitat material ofereixen als visitants un farrigo-farrago absurd, en declinació irreversible. En els jardins una perdiu, una única perdiu engabiada, xiscla i corre, embogida per la soledat i la fam. Al "caire de la dissolució i l'oblit silencios", les restes d'una fantasia megalòmana estan envoltades per un parc l'evolució del qual, contràriament als edificis, ha

assolit la seva màxima esplendor. El jardiner d'aquest parc explica a Sebald que tota la seva vida va quedar marcada per una altra destrucció, la d'Alemanya pels bombardeigs anglesos durant la Segona Guerra Mundial, els avions dels quals es podien veure, en els raids nocturns, des del palau. Com una mena de Paul Virilio espontani, el jardiner ho sap tot d'aquest capítol òptic i explosiu, aeri i tecnològic, de la guerra.

El que acabo de resumir és un passatge construït de manera típica per Sebald: primer una descripció de les glòries passades, les ocurrencies d'un milionari ennoblit, de qui breument relata també la història; després, el present: l'arribada a una estació ferroviària deserta i decadent, el camí que conduïa al palau en l'època d'esplendor i que avui ja no transita cap turista perquè hi arriba per carretera; el palau en el seu presumptuós passat, vist en un gravat d'època que s'incorpora al text; de seguida, el palau tal com s'ofereix avui als visitants, ple d'objectes dispersos, que no tenen res a veure els uns amb els altres, que abans formaven part d'una escenografia extravagant però planificada i avui es reagrupen sense mètode, aleatòriament, com en un basar. Finalment, dues notes punyents que porten cap a diferents punts de fuga poètics i ideològics: la perdiu embogida i el jardiner obsessionat per la guerra. Cada una d'aquestes esferes de narració o descripció es fon en la següent, com si la composició de totes elles estigués enllaçada pel moviment del passejant qui, de mica en mica, reflexivament, va lliscant d'un temps a l'altre.

Sebald estableix capes de temps a través de descripcions espacials: del segle XIX a l'any 1992, quan visita Somerleyton. En l'espai percep el pas del temps. La temporalitat *en* l'espai i la temporalització *de* l'espai no sorgeixen de l'exercici del "record" (Sebald no sempre té "records" sobre els llocs que visita), sinó d'una reconstrucció "històrica". Sebald investiga els espais; un dels senyals d'aquesta investigació és la inclusió de fotografies antigues, petits documents, retalls i manuscrits. Aquest material gràfic s'imbrica en el text com a "prova". Però també podríem pensar que és un discurs del temps passat que *es fa present*: una fotografia antiga o un gravat són formes en què se'ns ofereix el present del passat. Coexisteixen amb fotografies actuals (en el cas de Somerleyton: un gravat del segle XIX i una instantània de la perdiu embogida). Sebald

retorna des d'una actualitat cap a un ahir, i reconstrueix un ahir amb la percepció de l'avui.

El *moviment de fosa* és la forma d'aquest programa reconstructiu. El procediment de les narracions encadenades presenta el flux de la narració en el temps. Una imatge o una història sempre empeny cap a una altra i aquesta altra, moltes vegades, s'inscriu en un temps diferent de la història prèvia. Així, el flux del temps sorgeix d'operacions de visió en l'espai: visió d'allò més antic que l'espai ofereix en el present.

Sens dubte, aquests *llicament i fosa* tenen un potencial interpretatiu. No és difícil adonar-se que Sebald percep la història com a decadència. És, senzillament, un pessimista. Però no un cínic. En l'horitzó d'una decadència, alguns valors, en les seves formes mínimes, de vegades quasi imperceptibles, espurnegen en homes secundaris: un jardiner, un bibliotecari d'un poblet, un cantiner, un metge mig boig, un mestre jueu, un criat que esdevé protector del seu amo. El to no és, però, elegíac, sinó més potent i menys sentimental: patètic, trist. No es tracta del desig d'un retorn al passat, sinó d'assenyalar, en el present, una dignitat que només es troba en aquests inadaptats, desplaçats o volgudament marginals.

En *Els emigrats*, la mort d'Ambros Adelwarth, el criat que voluntàriament es reclou en un manicomi, és un d'aquests moments d'alt patetisme. Un metge el recorda impecablement vestit, esperant, talment com una víctima autoescollida, les sessions d'electroxoc. Ambros no accepta aparèixer en públic sense el vestit perfecte que havia portat tota la vida. En els seus darrers dies, afeblit per l'electroxoc a què se sotmet sense restriccions, només aconsegueix cap al tard fer-se el nus de la corbata i ajustar-se la roba que des del matí havia començat a posar-se. Solament aquesta idea: un dia sencer dedicat a vestir-se, per desfer immediatament el que ha aconseguit, però havent pogut afirmar una condició mínima d'humanitat, la salvació de la dignitat en el vertigen de la bogeria.

Tres dels personatges de les quatre històries d'*Els emigrats* són jueus que van haver d'abandonar Alemanya. Sebald no afegeix directament cap lletra a la història de la persecució. Més aviat en registra els efectes en els destins dels qui van haver de fugir. Comparats amb els morts de l'Holocaust, el mestre d'escola, el pintor i el metge han trobat una

sort benèvola. Tanmateix, en la inadaptació radical d'aquests tres emigrats s'endevina l'ombra de l'antisemitisme percutint sobre identitats que han quedat, per sempre, com a excepció, amb les seves manies inexplicables, les seves preferències contra el sentit comú i les seves inadequacions radicals.

Amb una insistència de la qual no exclou episodis de la seva vida, Sebald registra les manies, aquesta forma idiolectal del temperament. En les manies i els capricis hi ha molt de persistència, de voluntat de conservar, malgrat tot, allò que sembla inexplicable però que cadascú considera com a constitutivament propi. El valor d'allò que és absurd, d'allò que no se sotmet ni al costum ni al judici comú, emfasitza les particularitats enfront d'una realitat que corca la possibilitat de la diferència. Els personatges de Sebald estan desajustats per excés, per obsessió, per apatia o per angoixa. Són, doncs, una prova de la dignitat i l'extravagància de l'humà. Sebald és un moralista en època de descàrrec del moralisme.

2. *Encara, i potser per darrera vegada, sobre Sebald*

Nosaltres, que vam anar-nos-en i que ens vam trobar, nosaltres aquí sota l'estrella, nosaltres els jueus, que caminem, com Lenz, creuant les muntanyes, tu Gran i jo Petit, tu el loquaç, i jo el loquaç, amb els nostres bastons, amb els nostres noms, els nostres noms impronunciables, nosaltres amb la nostra ombra, la nostra i l'aliena, tu ací i jo ací, jo ací, jo; que puc dir-te tot això, que hauria pogut dir-t'ho; que no t'ho he dit i no t'ho vaig dir... Jo amb el dia, jo amb els dies, jo ça i lla, jo potser acompanyat —ara!— per l'amor d'aquells qui no van ser estimats, jo caminant cap a mi, cap amunt.

PAUL CELAN, *Gesprach im Gebirg*

Va morir el novembre de 2001. Poc abans havia aparegut en alemany i, tot seguit, en anglès, *Austerlitz*.³ Fa temps vaig publicar uns apunts sobre Sebald (que van ser reproduïts per *Radar Libros*), escrits amb la in-

³ *Austerlitz*, Nova York: Random House, 2001, traducció d'Anthea Bell. Hi ha traducció catalana d'Anna Soler Horta (Barcelona: Edicions 62, 2003). (*Nota de la T.*)

tenció d'aclarir-me, a mi mateixa, què em passava quan el llegia. Per què m'impressionava d'aquesta manera? ¿Per què m'havia fet la sensació que havia tingut un cop de sort, això que passa quan una troba, sense buscar-lo ni esperar-lo, un nou gran escriptor?

Vaig llegir *Austerlitz* quan Sebald ja havia mort, sabent que, probablement, havia estat el seu darrer llibre (no sé si va deixar originals posteriors) i que ja no hi hauria una sèrie de llibres en el futur, res que poguéssim esperar més endavant. Tot el que es publicui de Sebald a partir d'ara forma part d'un passat que s'ha tancat. La pregunta, que molts segurament es van fer, sobre com continuaria escrivint Sebald, no té cap sentit.

El tenia, però, quan només es coneixien els seus tres primers llibres, quan esperàvem l'aparició d'*Austerlitz*, perquè podíem pensar que després d'*Els emigrats*, *Els anells de Saturn* i *Vertigen* Sebald afrontava una aposta d'alt risc: el *pathos* de la seva literatura, d'una banda, i el procediment d'imbricació de les seves històries, de l'altra, havien arribat, per dir-ho d'alguna manera, a la màxima intensitat, al perfeccionament. Sobretot el *pathos*: ¿seria possible sostenir aquest to malenconiós i sever en el llibre que es publicaria al llarg del 2001? El *pathos* és el to més adequat per estimbar-se, el sublim és una alçada des d'on generalment tenim més possibilitats de caure que no pas de mantenir-nos-hi. L'"alemanyitat" romàntica de Sebald era un to actualment en desús i sostenir-lo en una obra que es perllongués en el temps feia basarda. I quant al procediment, mentre esperava l'arribada d'*Austerlitz* em demanava, com qualsevol lector de Sebald, si no tornaria reiterat com una mecànica, perfecta però coneguda, i per tant decebedora.

Ara Sebald ja no podrà repetir-se. Però, en les setmanes anteriors a la seva mort, *Austerlitz* va respondre les vagues preguntes que distreïen la meva impaciència per llegir aquest darrer llibre. Avui sabem que *Austerlitz* és una obra mestra i que Sebald ja no n'escrirà cap més. Cal llegir, doncs, una obra interrompuda per la mort amb la qual no comptàvem.

Austerlitz és el cognom del personatge d'aquest llibre; Jacques Austerlitz, un compost de nacionalitats. Nascut a Praga el 1934, la mare

havia estat una cantant d'òpera, jueva, i el pare, de qui no va heretar el cognom, un rus socialdemòcrata emigrat; els dos folls per tot el que era francès, i d'aquesta passió el nom, Jacques. El 1939 la mare aconsegueix embarcar-lo en el "tren dels infants", una caravana de nois jueus que fugien del nazisme i que van ser rebuts en diferents cases de diversos llocs d'Europa. A Austerlitz li va tocar Bala, un poble insignificant de Gal·les i allà va anar a raure, per raons que mai no va saber, al si d'una família d'un pastor calvinista. Des dels quatre fins als dotze anys va creure que el seu nom era Dafydd Elias i no va tenir cap altre record anterior a Gal·les, excepte la cara d'una dona que s'inclinava sobre la seva i la figura d'un home amb capell. El seu nom d'origen li és sumàriament restituit, als dotze anys, pel director d'una escola qui, sense cap altra explicació, li indica que en els exàmens que ha de passar per guanyar una beca, no ha d'escriure Dafydd Elias sinó això que li lliura escrit en un paper. Durant algun temps va continuar essent Dafydd, fins i tot per als seus professors. Un dia, el seu nom, fins aleshores secret, cobra un sentit. A la classe d'història moderna el professor ensenya les guerres napoleòniques i, naturalment, arriba el moment de la batalla d'Austerlitz. En suspens per aquesta coincidència sorprenent, Austerlitz escriu sobre Austerlitz un assaig que mereix una entrevista privada al despatx del professor. Felicitat i interrogat, el noi li revela el seu vertader cognom. Per al professor, un amable excèntric, tot es recompon i a partir d'aquest moment s'encarrega d'Austerlitz, la vida del qual, miserable fins aleshores, fa un tomb afortunat en ingressar en un *college* d'Oxford.

A partir d'aleshores, Austerlitz serà Austerlitz, però d'una manera sorda a tota història d'aquest segle. Durant quasi quaranta anys evita qualsevol informació que el pugui lligar a la persecució jueva, al gueto i a l'holocaust. El seu nom esdevé completament pla, sense ressonàncies, excepte la imaginària inscripció d'un passat napoleònic i tolstoïà, una cosa tan espetegant com incomunicable amb el present. Sobre el nom (que més tard coneixerem que és el de la mare), Austerlitz no hi vol pensar ni saber-ne. Historiador d'arquitectura, evita curiosament qualsevol objecte o succés que pugui despertar una connexió amb el seu nom, al qual durant diverses èpoques continua atribuint només aquesta coincidèn-

cia feliç amb la gran batalla que va decidir no solament el destí d'Europa al segle XIX, sinó també el seu en una mesquina escola gal·lesa al XX. Austerlitz és un so sense història, o més aviat amb una sola història que no li pertoca.

Fins quasi als seixanta anys, Austerlitz no vol saber. L'empresa de no saber és gairebé tan difícil com la de la memòria. Imaginem-nos un home, professor a Londres, que viatja per quasi tota l'Europa occidental, viu envoltat de llibres, de gravats, de mapes, fa fotografies d'edificis que coneix com a crític i historiador. Imaginem-nos que aquest home no vol saber res sobre el seu propi origen, origen que desconeix completament i sobre el qual descarta amb meticulositat qualsevol sospita. Tanmateix sospita, perquè dels seus coneixements ha exclòs qualsevol menció, qualsevol lectura, qualsevol ombra sobre el que és alemany, i ha aconseguit fer-ho durant molts anys, ha aconseguit mantenir-se en equilibri al caire d'una frontera, com si des de l'altra banda sabés, de manera inexplicable, que solament descobrirà horror i mort. Austerlitz elegeix ser un home sense memòria, sense res que conformi una identitat, aferrat a les úniques memòries que es permet: la de la història d'edificis i territoris, la d'alguns objectes, fotografies, una motxilla (que més tard sabrem que respon a la que portava com a únic equipatge en el tren dels infants jueus que fugien de Hitler). Austerlitz fa de la seva vida un curs de resistència a saber, una resistència que acompanya, per davall, ombrívola, tots els actes de construccions de sabers en què s'ocupa.

Les darreres han estat dècades de la memòria. Austerlitz ha decidit viure-les com un perllongat acte de resistència a la memòria, limitant un darrer espai utòpic en el qual es movia com si el fet central del segle XX no hagués existit, negant el seu autoreconeixement en algun passat que comportés la recerca de passat com a empresa col·lectiva. En rigor, un espai utòpic on transcorre un temps despullat de la qualitat que té per a milions d'europes. Hi ha alguna cosa d'heroic en aquesta negociació d'Austerlitz a trepitjar el terreny de la memòria i mantenir-se resguardat, com en un campament enmig del perill, en el terreny més segur de la història fins a les acaballes del segle XIX. Utopia i heroïcitats condemnades per endavant perquè, des de l'inici de la història percebem

obscurament, en allò que Sebald narra segons ho va narrar Austerlitz, que el coneixement hi és de manera amenaçadora i que qualsevol cosa pot desencadenar una actualització de la memòria que es convertirà en el procés d'una vida.

Austerlitz es resisteix a la memòria com a narració restauradora de l'experiència (en el doble sentit de fer-la present i cicatritzar-la). S'hi resistirà fins que la necessitat de la memòria no se li imposa. Quan era un noieta no buscava ni volia desenvolupar, com si fos una foto que hagués de ser revelada fins a mostrar detalls ocults, aquesta imatge única que conservava del seu passat. Sebald no diu res, Austerlitz no diu a Sebald res sobre la necessitat de saber. Més aviat tot el que diu té a veure amb una voluntat decidida d'evitar saber. Més que una voluntat, o menys que una voluntat conscient: una insistència, un *conatus* que li permet afermar-se en la precarietat d'una nova vida. Austerlitz viu perquè no sap: va poder suportar allò que després descobrirà sobre la seva infantesa, la seva absoluta destitució, les casualitats que són més terribles que un destí conegut, perquè es va protegir de saber, va evitar saber durant dècades fins que, un dia qualsevol, en una llibreria de Londres, va escoltar la història del tren dels infants i la va interpretar com una *crida*. Des d'aquell dia, la vocació de saber comença a repetir la pregunta sobre l'origen, sobre els pares, sobre el miracle de salvar-se que va córrer paral·lel a la condemna que milions no van poder evitar.

De la utopia del no saber, Austerlitz passa, amb la mateixa unilateralitat, el mateix caràcter absolut, a la utopia de la completa reconstrucció del seu passat. Comença la seva segona vida: d'historiador d'arquitectura a memorialista de la persecució jueva. El seu ésser, *tot* el seu ésser, es definirà d'ara endavant en la recerca. Austerlitz ha estat subjecte d'un acte de "memòria involuntària": les veus d'un programa de ràdio van començar a penetrar la làmina feta de resistència pura que el separava del seu passat més distant.

En aquest punt, la història d'Austerlitz es "normalitza" perquè comença a formar part d'una història d'aquest segle. Tot i que l'estratègia amb què desenvoluparà la seva empresa de memòria és hiperbòlica i obsessiva, com ho havien estat les seves anteriors empreses de coneixement, l'ob-

jecte buscat l'apropa a la resta d'homes que saben què és la persecució, el gueto i l'assassinat de masses. Tal com passa a aquests homes, a aquestes víctimes, mai no ho sabrà tot, mai no hi haurà prou acumulació ni de precisions ni de detalls. El que abans va ser evitat com un conjunt infinit de precaucions que asseguraven la integritat antimemorística de la seva identitat, ara és buscat amb l'obsessió de qui ha perdut aquesta seguretat de no saber res del seu propi origen.

El nom d'Austerlitz deixa de ser pla, deixa de ser aquestes paraules que va rebre escrites en un despullat baptisme burocràtic perpetrat pel director d'una escola rural, i adquireix la promesa d'un gruix que caldrà construir amb capes de records d'altri. L'ésser d'Austerlitz, que abans semblava completament autosustentat, revela la seva nuesa: la dada de la persecució el converteix en el fill d'uns jueus perseguits. De no ser ningú (o algú només equipat amb els recursos del present), aquesta brusca irrupció involuntària de la memòria el converteix en algú amb una identitat molt més fràgil perquè ha de ser investigada i construïda. L'historiador Austerlitz ha de creuar el límit del segle XIX que s'havia imposat com a zona de seguretat, i entrar a la zona insegura del segle XX. D'alguna manera, Austerlitz passa a ser un cas de milions. Abans era una extravagància.

Entre aquestes dues qualitats (la que el separa i la que l'uneix a un destí compartit), es construeix el personatge i la narració de Sebald, en el pas de la utopia del no coneixement radical a la utopia d'una reconstrucció igualment radical del passat. D'un oblit primer forçós i després volgudament conreat, a una memòria que comença per casualitat i, immediatament, vol ser memòria absoluta. Si tot Austerlitz és fins als seixanta anys un no voler saber, tot ell serà, després d'aquest matí a la llibreria londinenca, un saber que no accepta cap límit. La seva vocació de saber serà tan decidida com ho havia estat la seva resistència a la memòria.

Com és evident, aquest darrer llibre de Sebald es col·loca, de manera anòmala, en l'espai d'una de les grans qüestions del darrer mig segle (que afecta no solament els europeus, sinó que ens afecta a nosaltres en relació amb la història recent: fills de desapareguts que no volen saber

/ fills de desapareguts per als quals qualsevol reconstrucció del passat és insuficient i tramposa). I dic que la seva postura en aquest camp és anòmala perquè Austerlitz, com tots els personatges de Sebald, porta les coses fins al límit, escindit de manera radical de la forma en què uns esdeveniments van ser viscuts per la majoria d'homes i dones, o millor, sord al relat normalitzat i acceptat que es va fer o s'està fent sobre aquests esdeveniments. Els personatges com Austerlitz indiquen que sobre aquests esdeveniments no hi pot haver relat "normal"; no es pot recordar tot això amb la mecànica, la narrativa i la retòrica que val per a la resta del passat.

L'esdeveniment que Austerlitz de primer no vol recordar i que després es compromet a reconstruir absolutament el trobem a la infantesa, als primers quatre anys de la seva vida, quan la seva llengua era el txec de Praga, que després va quedar esborrat per ser substituït, com si no hagués hagut res més abans, per l'anglès de Gal·les. L'experiència de Praga no tenia cap llengua per ser dita: "L'inefable és, en realitat, la infantesa. L'experiència és el *misterion* que cada home institueix pel fet de tenir una infantesa. Aquest misteri no és un jurament de silenci i d'inefabilitat mística; és, al contrari, el compromís que empeny l'home a la paraula i a la veritat."⁴ El que li va passar a Austerlitz va ser mut per partida doble. D'una banda, va passar fora del llenguatge o en una llengua tot just adquirida i de seguida oblidada, de la qual no va tenir les paraules que haurien pogut acompanyar aquelles ombres d'un rostre de dona i una silueta d'home en un comiat definitiu. Això que Austerlitz només conserva com a ombres inaferrables (perquè són inexpressables en la mesura que han estat amputades de la llengua que hauria pogut intentar expressar-les) són allò que Giorgio Agamben considera l'experiència, allò que s'esdevé abans que pugui ser dit i que és el fonament de la possibilitat i el desig de dir. Però perquè aquest desig sigui llenguatge hi ha d'haver una llengua i Austerlitz ha perdut el txec de Praga, i l'ha perdut tant, tan profundament, que no recorda haver-lo perdut. La seva

⁴ Giorgio Agamben, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, 2001 [1978], p. 49.

experiència no pot sinó convertir-se en oblit complet. Quan comença a reconstruir el passat, el txec de Praga, aquesta llengua oblidada que ni tan sols sabia que havia estat la seva, torna al cap de pocs dies, amb sotragades i malapteses, com qui està reanimant un cos que havia romàs immòbil durant molt de temps.

D'altra banda, aquests fets patits per Austerlitz són un límit del segle xx, esdeveniments monstruosos que cauen —tal com els col·loca la pregunta d'Adorno— de la banda en què les coses desafien el llenguatge. En l'ordre social, la deportació i l'assassinat massiu de jueus invoquen les explicacions de la història. Però també postulen que mai no podrien ser explicats del tot: són un límit on la política i la ideologia palpaven la folia, embogint i deshumanitzant les víctimes.

En el sentit de portar les coses fins al límit, Austerlitz és un boig, alienat en l'oblit o alienat en la pura reconstrucció d'una memòria. Com es pot escriure després d'Auschwitz? La pregunta clàssica d'Adorno, que va respondre Paul Celan, fou represa per Sebald: una forma possible d'escriure Auschwitz (no l'única, tal com va demostrar Primo Levi) és mostrant que aquest fet sense fronteres morals, la massacre jueva, priva la subjectivitat sofridora de tenir fronteres pròpies, l'aliena perquè la concentra sobre el que no es pot oblidar, o l'aliena perquè la negació a recordar la separa d'aquest esdeveniment. Així, Austerlitz ha estat modelat sobre una anomalia que ell porta al punt màxim, però que en quasi tots els personatges de Sebald és una forma “normal” de la subjectivitat. Tots tenen alguna cosa d'extravagants, de desplaçats, d'inadequats, tots practiquen alguna forma d'exageració (començant pel mateix Sebald com a personatge narrador dels seus textos).

L'extravagància d'Austerlitz assoleix una monomania tràgica. La seva vida transcorre compromesa entre dues empreses impossibles per la seva ambició absoluta: la de no saber fins a l'extrem i la de la producció d'un coneixement complet. El que Austerlitz vol és un impossible i no ha estat concedit a ningú. Entre aquests dos pols s'expandeix i s'enriqueix la seva tragèdia perquè està condemnat, a partir d'aquesta experiència d'infantesa que no va tenir llenguatge per expressar-se, a la unilateralitat. En ell, el temps de l'oblit i el temps de la memòria no es mesclen sinó

que se succeeixen: primer, està totalment dedicat a no saber; i després, dedicat completament a saber.

El narrador Sebald escolta les històries d'Austerlitz i les transmet: Austerlitz va dir, així li ho digueren a Austerlitz. Al llarg de diverses entrevistes separades per alguns anys, rep un llegat de paraules i fotografies. El text no suscita, com tampoc els anteriors de Sebald, la pregunta sobre el caràcter inventat o real dels seus personatges. Es presenta com una successió de relats emmarcats (un escenari d'hotel, o d'estació de trens, o d'espais urbans oberts, o de bars sense qualitats) on algú explica a algú altre alguna cosa que serà escrita per qui escolta aquestes narracions. La historicitat dels fets narrats deixa en segon terme la pregunta sobre si Austerlitz és un personatge inventat a qui un narrador atribueix els fets. Posem-hi un exemple: el documentalisme de la narració, els seus detalls i minúcies presentats en enumeracions d'intenció vigorosament descriptiva, acaben reassignats a un lloc d'evocació i d'imaginació intensament subjectiu: realisme i malson fantàstic, percepció material i experiència d'algú que es posa no solament en el lloc des d'on es mostren les restes de les víctimes, sinó que es vol posar en el lloc d'aquestes víctimes. Del document al somieig.

Quan Austerlitz es compromet a emprendre el coneixement total, visita Terezin, la ciutat on la seva mare va ser confinada, el 1942, al ghetto on vivien 60.000 jueus i d'on va partir cap al destí final. La descripció de Terezin mostra de quina manera es pot entendre allò que es veu. Austerlitz recorre, durant tot un dia, el museu on s'agrupen els objectes més dissemblants, els registres, els noms, els itineraris, és a dir les restes del ghetto, restes que mostren, malgrat el seu caràcter inert i el seu desmembrament, les il·lusions d'aquells que van arribar a aquesta ciutat barroca creient que no els esperava la mort sinó un confinament potser no tan penós. En sortir del museu, Austerlitz és assaltat per la impressió sinistra que els jueus del ghetto encara hi són, movent-se sense sentit ni futur pel quilòmetre quadrat on van viure. L'actualització present d'aquests homes i dones assassinats converteix la seva història passada en una memòria a través de la qual Austerlitz reviu l'experiència.

Per descomptat, això només és possible des d'una intel·ligència que no evita el *pathos*, sinó que el busca no com a efecte ans com a textura de la relació entre el narrat i el relat, entre el narrador Sebald i el seu personatge Austerlitz, i també com a dimensió intersubjectiva dels fets històrics. La intel·ligència patètica és la vertadera dimensió crítica d'*Austerlitz*, en la mesura que la història ha de ser compresa i també l'hem de tornar a patir. De nou, el nom de Walter Benjamin és inevitable: el passat és un temps que ha de ser redimit en el present per evitar que torni com aquesta cosa sinistra que és el sempre igual.

En aquest sentit, tot el que va escriure Sebald és d'una intel·ligència sorprenent, fins i tot més sorprenent en els incidents, en les descripcions que hi són com un suplement a la línia fonamental del relat. La nova biblioteca nacional de França, els racons de la Liverpool St. Station, vells hotels o paisatges destruïts apareixen amb l'agudesesa i la perspicàcia de qui està convençut que el món modern troba una de les seves claus en aquesta inèrcia dels objectes i els edificis. La mirada de Sebald i la seva escriptura mai no són lleugeres. Al contrari, el pes de les coses, el pes de les paraules i de les imatges és reiterat com una qualitat inevitable que la literatura, per descomptat, ha de prendre al seu càrrec. La mirada no és ràpida sinó intensa; la descripció no és fragmentària sinó obsessiva; el llenguatge busca el seu centre, tot i que (tal com li passa a Austerlitz) sàpiga per endavant que és inassolible. L'esplendor de Sebald és un llampec de la Malenconia, crític, reconcentrat i pensatiu.

(*Traducció del castellà: Montserrat Bayà*)

8.

VINYES DE SAVALL, UN ESPAI LITERARI ENMIG DEL VALLÈS (Cicle literari *Els colors de l'aigua*, d'Isidre Grau)

Després de completar la pentalogia amb *El punt blanc de l'horitzó*, el cicle ha estat objecte d'una exposició que resumeix les coordenades d'aquest espai imaginari inspirat en les transformacions del Vallès durant el segle xx. Paral·lelament, s'han efectuat sengles taules rodones a l'Espai Granados de Cerdanyola del Vallès —el 6 de març, amb les intervencions de Joan Josep Isern, Oriol Izquierdo i Miquel Sánchez— i a l'Ateneu Barcelonès —el 20 de març, amb Isidor Cònsul, Vicenç Villatoro i Jaume Cabré. Tot seguit, reproduïm les ponències de Joan Josep Isern, Vicenç Villatoro i Jaume Cabré, que s'ocupen, respectivament, del plantejament narratiu general del cicle, de l'aposta pel realisme mític i de la construcció del sentit.

I. Joan Josep Isern, LA NARRATIVA D'ISIDRE GRAU

Es dóna la circumstància que una bona part de les persones que aquest vespre m'acompanyen en aquesta taula rodona ens hem dedicat, o ens hi dediquem encara, a la formació de futurs escriptors. Això em dóna peu per començar dient que l'obra d'Isidre Grau —i, molt especialment, el cicle de Vinyes de Savall— m'ha servit molt per il·lustrar amb exemples quan he parlat als meus alumnes de virtuts tan necessàries per exercir

l'ofici d'escriure com l'ambició, la voluntat d'estil, el control sobre la pròpia obra i la coherència.

Les cinc novel·les que desenvolupen la saga dels Benavent són una esplèndida mostra de totes aquestes característiques. I molt notòriament d'ambició. Una virtut molt necessària a l'hora posar-se a escriure. Fa uns anys vaig sentir a Vicenç Villatoro explicar-ho amb una imatge que d'aleshores ençà he fet també meva. L'ambició, deia Villatoro, va més enllà del desig de fer una obra "ben feta" i prou. No es tracta de quedar-se satisfet fent una finestra que funcioni més o menys bé. L'escriptor ha d'aspirar a construir catedrals. I crec que amb aquesta pentalogia Isidre Grau ha demostrat ser-ho molt, d'ambició.

No era un repte gens senzill plantejar-se la descripció de l'univers de Vinyes i de la família Benavent per mitjà d'un projecte de l'envergadura del que ara s'ha culminat i que va començar fa més de vint anys amb la concessió del premi Sant Jordi de novel·la 1985 a *Els colors de l'aigua*. Un projecte que, a més a més, no és pas fruit de l'atzar sinó que Isidre Grau el tenia perfectament definit en el seu cap des del primer moment. I la prova la tenim en l'article que el 17 de desembre de 1985 —molt pocs dies després de guanyar el premi Sant Jordi— va publicar Grau al diari *Avui* en el qual exposava les línies mestres de tots els llibres que vindrien a continuació. Més concretament, referint-se als membres de la família Benavent escrivia: "Això no obstant, ells poden motivar, i així ho tinc previst, novel·les particularitzades en les quals s'aprofundirà en les seves circumstàncies personals i en les dels mons que representen, en íntima relació amb els viatges que ha anat mitificant cada generació sempre a la recerca d'una manera més personal d'entendre l'existència."

Un parell d'anys abans, però, Vinyes de Savall ja havia aparegut en l'imaginari de Grau com un espai literari definit. Va ser a la novel·la *Vent de memòria* (La Magrana, 1984), guanyadora del premi Ciutat de Palma de 1983. En paraules de l'autor "Vinyes de Savall vol ser el paradigma de la població d'origen rural, propera a Barcelona, que durant el segle xx ha viscut l'ascens i la decadència de la industrialització, amb successives onades d'immigració". Un retrat que remet a una localitat molt

concreta —Cerdanyola del Vallès— però que pot ser perfectament extensiu a qualsevol poble del Vallès.

El cicle s'iniciava de manera brillant amb *Els colors de l'aigua*, un llibre que no dubto a situar entre els sis o set millors de l'extens i prestigiós palmarès del premi Sant Jordi. A través d'un arc temporal que abasta el període 1930-1985 *Els colors de l'aigua* és el pòrtic de presentació del matrimoni format per Pau Benavent i Lola Frías i dels seus cinc fills nascuts entre 1939 i 1960: Maridol, Carolina, Berta, Marina i Àngel. La trama de la novel·la, però, no es limita a seguir l'evolució de la casa pairal de Can Benavent sinó que de manera paral·lela descriu el sorgiment, apogeu i decadència d'una societat que en poc més de mig segle passa de rural a industrial i que finalment s'aboca cap a la terciarització.

En aquest sentit em sembla summament il·lustrativa la lectura en paral·lel del llibre *Història de Cerdanyola. Dels orígens al segle vint*, de l'historiador local Miquel Sánchez i González (Ed. Ajuntament de Cerdanyola del Vallès, 2005), i més concretament del capítol on descriu els avatars d'una indústria tan emblemàtica en la població entre 1907 i 1997 com va ser Uralita. La personalitat una mica bufanúvols d'algun dels seus fundadors, els moviments sindicals en el si de l'empresa, la seva importància cabdal en la vida de la vila i el seu accidentat final sonaran a les oïdes dels lectors d'*Els colors de l'aigua* d'una manera molt familiar.

Tres anys després —març de 1989— apareixia *La nit vermella*, llibre que mostrava una altra de les característiques del cicle —la presència d'un color en el títol— i que retratava el món de la burgesia industrial a través de les cabòries sentimentals de Carolina Benavent. A partir d'aquell moment es va obrir un llarg parèntesi temporal en el transcurs del qual Isidre Grau no va estar pas inactiu ja que va publicar una novel·la esplèndida titulada *La vida escrita* (Columna, 1996), un divertiment titulat *Zàping* (Proa, 1998) i un parell més de llibres menors de narrativa breu: *Memòries de l'illa del vent* (Edelvives, 1991) i *En última instància* (L'Eix Editorial, 1993).

El balanç negre (Proa, 2001), el segon premi Ciutat de Palma que Grau exhibeix en la seva bibliografia, ens presentava el món del teatre

a través de la personalitat volcànica de Maridol, la filla gran dels Benavent. D'aquesta història, escrita sota l'influx del mite de Medea, la crítica va dir que era “una reflexió sobre la mateixa literatura” o en va elogiar una de les virtuts habituals en Grau: la saviesa tècnica amb què s'havia bastit la seva estructura.

Groc d'Índia (Proa, 2004), era una aproximació al món de les recerques espirituals alternatives contemplat des de l'experiència vital de Marina Benavent. La crítica va establir relacions amb altres autors ja que els personatges de la novel·la “(...) posats al dia continuen les nissagues descrites per Miquel Llor o Josep M. de Sagarra, amb qui cap relacionar-los, s'interroguen sobre la realitat del present. Si la transformació o metamorfosi personal, sigui per mitjà de la passió amorosa, la mort o l'alliberament del passat, segons els casos, pot salvar de la pròpia malenconia o de l'angoixa personal. Sense ser personatges d'una clara ascendència dostoièvskiana, arrossegueu secrets i temors que la sinceritat moderna no aconsegueix esborrar” (Lluïsa Julià, *Serra d'Or*, juny'05).

A finals de 2006 va veure la llum *El punt blanc de l'horitzó*, editada com la resta de llibres del cicle per Proa en una mostra de fidelitat i respecte mutu entre autor i editorial que crec que val la pena també remarcar a l'hora de fer balanç final de tot el cicle.

En l'article a *l'Avui* a què feia referència més amunt, Isidre Grau explicava: “A través de Berta es podrà explorar el sindicalisme i la clandestinitat, península endins, en el darrer franquisme, i la seva adaptació a la democràcia. (...) I Àngel, desentès dels traumes de les generacions de postguerra, assumirà únicament la passió per la fotografia i una curiositat universalista que el durà a fer de corresponsal pel laberint d'Amèrica Llatina”.

Vint anys després, el tauler d'escacs de la política internacional ha desplaçat el seu centre de gravetat cap a altres laberints diferents. Per exemple cap a la guerra dels Balcans, difícilment previsible quan Isidre Grau exposava la seva projecció de futur, i que és l'escenari on es produeixen una sèrie de fets situats l'any 2000 que impulsen Berta Benavent i Daniel Bac, el seu fill, a desplaçar-se amb urgència a Kosovo on Àngel treballava de corresponsal de guerra.

El retrobament entre Berta, parlamentària d'esquerres a Madrid, i Daniel, el fill que va abandonar de petit i que ara és l'única persona que viu a Can Benavent, es produeix en un context insòlit i molt proper a l'estat de xoc a causa de les notícies arribades sobre la situació d'Àngel Benavent, ferit en trepitjar una mina soterrada.

Crec sincerament que *El punt blanc de l'horitzó*, amb el rerefons de la personalitat torturada i enigmàtica d'Àngel, les contradiccions perpèctues de Berta, la projecció cap al futur que representa el seu fill Daniel i l'encertada pirueta que la lliga amb les primeres pàgines d'*Els colors de l'aigua* —que ens expliquen els orígens de la vocació reprimida de pintor de Pau Benavent— és, considerada de manera individual, una novel·la esplèndida i, vista com a part d'un conjunt, el final digníssim que mereixia el cicle de Vinyes de Savall i la família Benavent.

La lectura seguida dels cinc llibres del cicle —un exercici que ara ja podem fer i que recomano vivament— té el valor afegit de posar-nos en contacte amb la prosa elegant i la saviesa narrativa d'Isidre Grau. És a dir, la voluntat d'estil, una d'aquelles virtuts que enumerava tot just començar aquesta intervenció. Entenent la voluntat d'estil com la consciència de voler crear no només un artefacte literari eficaç i potent sinó, sobretot, bell. Dic això perquè la prosa del nostre autor és una de les més elegants, expressives i ben construïdes de les que tenim en la nostra literatura.

Per tot plegat, si el país no tingués aquesta tirada cap a l'autoodi que tant el caracteritza no crec que fos gens exagerat considerar que Vinyes de Savall —al costat d'un altre mite també del Vallès: Feixes, de Jaume Cabré— té un lloc ben guanyat al costat d'altres construccions mítiques com *Región*, de Juan Benet, *Mequinensa*, de Jesús Moncada, *Macondo*, de García Márquez, o el comtat de Yoknapatawpha, de Faulkner.

I acabaré amb un apunt de futur. Perquè, evidentment, la pentalogia de Vinyes de Savall ja s'ha acabat però no pas l'obra d'Isidre Grau. En aquest sentit voldria tancar les meves paraules amb una referència als projectes de futur que en aquests moments el nostre autor porta entre mans. Reproduiré les paraules que em va dir en una entrevista que li vaig fer per a la revista *Què leer*: "Estic treballant en coses noves tot

i que encara és d'hora per parlar de resultats. Si se'm demanen algunes pistes del camí per on vull anar, apunto: mirada del present, Barcelona, fragmentació, més individus que famílies. És a dir, aproximacions al caos. Ja ho veurem..."

II. Vicenç Villatoro: *VINYES DE SAVALL*, CRÒNICA DE L'ALTRA REALITAT

Quan l'Isidre Grau enceta amb *Els colors de l'aigua* el seu cicle narratiu sobre Vinyes de Savall, tinc la sensació que està intentant respondre d'una manera pràctica a una de les grans qüestions teòriques sobre la novel·la, en tots els temps: la relació amb la realitat. El món de la novel·la és per definició el nom de la ficció i per tant el món de la invenció. Però, ¿com es relaciona aquesta ficció amb la realitat? No ja amb la veritat: la ficció absoluta pot ser una via per explicar una veritat profunda eterna. Estem parlant de la realitat, l'entorn físic i històric, la societat, el paisatge, els homes i les dones que envolten l'escriptor. El cicle narratiu d'Isidre Grau determina perfectament un temps i un espai. Estem parlant de Vinyes de Savall en un període llarg del segle xx. ¿Com es relaciona aquest espai i aquest temps amb un espai real i amb un temps històric? Tinc la sensació que per entendre l'importantíssim cicle escrit per l'Isidre Grau és útil fer-se aquesta pregunta i adonar-se també que el conjunt de les obres del cicle constitueix una resposta original i específica per part de l'autor. Marcada en la seva generació, en el diàleg amb la pròpia tradició literària catalana, en diàleg també amb totes les altres tradicions literàries que li esdevenen pròpies a través de la lectura i la traducció. Però que l'Isidre Grau respon a la seva manera, excepcional per la seva ambició, pel seu volum i per la seva mateixa naturalesa.

La pregunta sobre com es relacionen, en narrativa, la ficció i la realitat és consubstancial al propi gènere novel·lístic. És en part la pregunta que porta, en la més rabiosa contemporaneïtat, a trobar fórmules mixtes, a tractar la realitat com a ficció —*A sang freda*— o la ficció com a realitat. A barrejar-les i confondre-les. Per a la generació de l'Isidre Grau, la

resposta a aquesta qüestió té un horitzó estètic i temporal molt concret: són la generació de la crisi del realisme social, que és en un cert sentit el nom que rep a occident allò que a l'altra banda d'Europa s'anomena el realisme socialista. En el clima intel·lectual de la postguerra europea, hi ha uns anys d'hegemonia de la literatura compromesa amb la causa de la transformació social, de la literatura política vinculada amb les esquerres institucionalitzades i més concretament amb els partits comunistes. Des de les seves consignes estètiques es proposa una novel·la que narri els conflictes socials i prengui partit per les classes emergents que han de protagonitzar-ne la transformació. La novel·la ha d'explicar la realitat tal com és —tal com és, des d'una perspectiva ideològica concreta— amb l'objectiu de contribuir a transformar-la. En el fons, les velles paraules de Brecht: un dia algú llegirà les nostres obres per tal de saber com vivien els treballadors del nostre temps.

D'aquesta estètica, com de totes, en neixen obres valuoses i altres d'interès molt escàs. Aquest motlle ideològic i estètic marca el neorealisme, produeix a tota Europa catecismes diversos, algunes vides de sants obrers i algunes cabanes de l'Oncle Tom proletari. No s'ha de menystenir: el neorealisme italià, per exemple, ofereix obres de gran mèrit, com poden ser les de Pratolini. El tremendisme hispànic, on la consigna realista queda fecundada per la vella tradició picaresca —també realista— i per una tendència estètica al miserabilisme, ofereix també alguns exemples importants, entre ells el mateix Cela. Però en la història pendular de la literatura, la vella estètica del realisme social s'esgota, un dia o altre. I no necessàriament per raons ideològiques. Per raons estrictament estètiques. Fins i tot una part de les generacions posteriors, que no abominen de la idea que la literatura ha d'estar compromesa i ha d'ajudar a la transformació social, es cansen d'un motlle massa rígid en el que no es poden moure amb comoditat i d'unes expressions literàries que la repetició va convertint en tòpiques.

Per tant, en el cas d'Isidre Grau i de la seva generació, la pregunta és com es pot relacionar la literatura amb la realitat l'endemà del realisme social, amb el realisme social en crisi. I hi ha respostes per a tots els gustos. Des qui creu que s'ha de prescindir de la realitat com a refe-

rent i busca la creació d'una realitat alternativa rere les petges de Tolkien fins a qui refunda el realisme social a través de la principal de les seves mutacions: la novel·la negra europea, que agafa la tradició de la novel·la negra americana de preguerra i la converteix en un observatori dels mals de la societat. Si se'm permet la broma, en la vella novel·la europea d'enigma criminal —no gens realista—, l'assassí acabava sent sempre el majordom. En la nova novel·la negra europea de postguerra, hereva del realisme social, l'assassí acaba sent sempre el capitalisme. Però entre aquestes dues opcions extremes —donar per caducat tot realisme o resuscitar el realisme social disfressat de novel·la negra— hi ha un ampli ventall de reaccions. L'Isidre Grau participa en algunes d'elles i defineix amb la seva obra una via original i personal.

Els dilemes d'aquesta generació sobre les relacions amb el realisme —que tenen implicacions literàries i en part també polítiques— no és exclusiu de l'Isidre Grau ni dels autors catalans ni dels peninsulars. El podem trobar per tot Europa, d'una manera o altra. Però òbviament hi ha més coses compartides amb aquells qui vénen d'una mateixa atracció —els autors catalans— i fins i tot amb aquells amb qui es comparteix el paisatge polític, com els espanyols. Gairebé en paral·lel amb la darrera de les obres del cicle de Vinyes de Savall —*Un punt blanc de l'horitzó*—, la casualitat va fer que llegís una novel·la de Javier Marías sobre la guerra civil espanyola titulada *El siglo*. Era una lectura tardana —el llibre és de 1983, més o menys el moment que comença a gestar-se el cicle de Vinyes de l'Isidre Grau—, que em va interessar només a mitges, però que acabava amb un postfaci revelador: una conferència explicativa del mateix Marías sobre aquest llibre, titulada “Des d'una novel·la no necessàriament castissa”. Els autors castellans poden tenir una relació amb la seva tradició més cruel que no pas la nostra —on les fragilitats estructurals conviden a no matar ni el pare ni a ningú, si pot ser— i plantejava per tant amb més cruïa el que em sembla el mateix dilema de l'Isidre Grau.

Marías vol escriure una novel·la sobre la guerra espanyola, perquè té memòria d'episodis familiars dramàtics i li sembla que hi ha un material narratiu de primera. Però no la fa perquè li fa por fer novel·la realista. Més concretament: li fa por que una novel·la realista sobre la guerra

acabi sent una novel·la castissa. L'acaba fent, relativament tard, als anys vuitanta, però amb una condició: que no sembli sobre la guerra espanyola, que la realitat hi quedi camuflada, que gairebé no es noti ni on passa ni quin és el seu paisatge. Per evitar el casticisme, però per preservar la vocació de novel·lar la realitat, novel·lar-la en uns espais no realistes, dibuixant espais mítics, apartant-los dels espais i dels paisatges reals. És la solució de Marías. Isidre Grau comparteix en part la solució —la mitificació com a superació del realisme—, però comparteix sobretot el problema. La consciència del problema. Probablement no ho diria amb els mateixos termes —contra la novel·la castissa— però la qüestió de fons és la mateixa. Parlar de la realitat que ens interessa sortint del descriptivisme castís o costumista de la literatura social. Sortint també de la seva voluntat d'exemplaritat política i del pedagogisme històric. Fent una altra cosa.

En la literatura catalana, tota la generació de l'Isidre Grau, l'anomenada generació dels setanta, es planteja d'una manera o altra aquesta redefinició de les relacions entre narrativa i realitat social, amb respostes ben diverses. Globalment, la reacció de la generació contra el realisme social porta a reivindicar alguns noms de la pròpia tradició fins llavors considerats relativament secundaris, però que representen una alternativa al realisme, com seria el cas de Pere Calders o de Joan Perucho. Però en la definició de les pròpies vies per construir una ficció diferent, amb una relació diferent amb la realitat, la generació pot escollir entre un ampli ventall de referents, alguns d'ells procedents d'altres tradicions més o menys pròximes. Per exemple, per a una part de la generació dels setanta, el vell realisme social muta en una forma nova i sorprenent de realisme: la novel·la negra. Això passa en altres països europeus. Els autors joves pensen que la novel·la negra de tradició americana, i nascuda als Estats Units com una fórmula de crítica social, serveix per plantejar una nova presentació de la realitat social, dels seus desajustos i de les seves injustícies. Hi ha tota una generació d'autors europeus d'esquerres que adopten la novel·la negra com a reencarnació accessible, interessant i atractiva del vell realisme. En aquesta nova tradició —si em permeten autocitar una frase d'un dietari propi— no passa com en la vella

novel·la policíaca anglesa de misteri lògic, d'enigma, que l'assassí acabava sent el majordom. Aquí l'assassí acaba sent sempre el capitalisme. D'una manera o altra. Potser l'aposta més decidida en aquesta direcció la fa Jaume Fuster, però la comparteixen altres companys de generació —des de Maria Antònia Oliver a Antoni Serra— i s'encarna també en un dels manifestos generacionals, el recull col·lectiu de narracions *Negra i consentida*, d'Ofèlia Dracs.

Curiosament, és el mateix Jaume Fuster qui al crit de “Després de Greene, Tolkien”, encarna una altra de les reaccions generacionals contra el realisme social, que és el defugiment absolut del realisme, en el camí marcat de l'obra de Tolkien. En aquesta resposta, la funció de la literatura no seria descriure el món —ni tan sols per a transformar-lo— sinó inventar mons inexistents. Certament, aquesta opció —que representa la trilogia de Fuster oberta amb *L'illa de les tres taronges*— té altres objectius, aquests sí polítics. Mitificar una realitat inventada, però a partir de paisatges i de referents pròxims, del conjunt dels Països Catalans. Aquest és el sentit de la trilogia esmentada. Però també la necessitat de fer literatura en els gèneres emergents per tal de crear un públic lector català massiu, com a via cap a la normalitat cultural i nacional. Greene o Tolkien no serien tan sols respostes al problema de la relació entre la literatura i la realitat, serien també instruments normalitzadors, intents de crear en català les noves tipologies de novel·la massiva, per tal de reconstruir una cultura a qui la dictadura franquista no ha deixat sense tradició ni sense autors, però sí sense indústries i amb molt poc públic.

Greene, Tolkien... però també García Márquez i Juan Rulfo. I també Lampedusa i Villalonga. En el catàleg de possibilitats alternatives al realisme social, la generació d'Isidre Grau es troba amb una possibilitat prestigiosa i potent, que està en la seva màxima esplendor: el realisme màgic. Contra realisme social, realisme màgic. Narrativitat torrencial per explicar mons que no són radicalment inventats com els de Tolkien, sinó que barregen paisatges i situacions que es poden reconèixer amb elements fantasiosos i mítics. L'impacte de *Cien años de soledad* ha estat enorme. Però no ha estat menor el de *Pedro Páramo*. I fins i tot en la pròpia tradició —Calders, per descomptat, però també Trabal i altres

autors de preguerra— hi podria haver llavors d'aquesta altra forma de realisme, menys marcat per l'activisme polític. L'activisme el fa l'escriptor més que no pas l'escriptura. A aquesta via s'hi apunten sens dubte el Pep Albanell de *Ventada de morts* —que és la primera bandera literària de tota la generació—, però també la Maria Antònia Oliver de les *Cròniques de la molt anomenada ciutat de Montcarrà*.

Encara quedaria una altra via possible per a la superació o simplement la resposta al realisme social: la nova novel·la històrica. A partir de la valoració de *Bearn* de Llorenç Villalonga i d'un model que inclouria també *El guepard* de Lampedusa, una part de la generació tomba els seus ulls cap al passat, per trobar-hi situacions mítiques que li permetin parlar del present sense fer realisme i encara menys casticisme o costumisme. El relat històric esdevé molt sovint una faula política o moral per entendre el present. Jo diria que aquesta és l'opció, entre d'altres, de Jaume Cabré en el seu cicle de Feixes i d'altres autors posteriors. Aquestes opcions diverses no es presenten sempre d'una manera químicament pura i diferenciada, sinó que de vegades es confonen i tenen límits difusos. Però comparteixen totes la voluntat de confrontar-se amb el realisme social que havia estat hegemònic i el sentit d'aquell epíleg que Javier Marías que abans esmentàvem: per una novel·la no casticista. Per una relació amb la realitat no purament descriptivista o costumista. Per la literaturització de la realitat.

¿Quina és la via de l'Isidre Grau, en aquesta reacció programàtica contra el realisme social? Jo l'anomenaria el realisme mític. Hi participen alguns dels exemples i dels referents dels que parlàvem abans. Per exemple, agafa del realisme màgic la idea de mitificar espais personals i més o menys inventats, a partir d'una base real. Vinyes de Savall és Macondo? Jo crec que no del tot. Però després de *Cien años de soledad* tots els espais literaris esdevenen una mica Macondo. Isidre Grau és més mític que no pas màgic. ¿Vinyes de Savall és Bearn? Tampoc del tot, però sí una mica. El cicle de l'Isidre Grau mitifica una nissaga i un espai, amb tècniques que no són del tot llunyanes a la novel·la històrica. Però no busca en la història remota. Al contrari, la seva història és tan pròxima que ja no sembla ni tan sols història, sembla present estricte. El cicle

que s'obre amb *Els colors de l'aigua* és un intent d'explicar la realitat a través d'un procés limitat de mitificació. No és realisme pur. L'autor ens en dóna una pista clara: bateja el seu espai amb un nom propi que no és el real. Si volgués fer realisme parlaria de Cerdanyola. Parla de Vinyes de Savall —que en el fons és Cerdanyola, però no del tot— perquè el vol mitificar, el vol transformar.

L'Isidre Grau no vol descriure una ciutat, una societat, una família, un període de la història, unes relacions socials. Els vol aprofitar per fer-ne literatura i per bastir a partir de tot plegat alguna metàfora de transcendència universal, més enllà del temps i de l'espai. Els seus objectius no són els del realisme. Són els d'una nova realitat. Que es pot reconèixer, però que està transformada per la pàtina de la mitificació. A sota, l'espai i el temps de l'autor. Però per damunt, l'espai de la literatura. Perquè Vinyes de Savall és això: l'espai de la literatura, l'espai del mite.

III. Jaume Cabré: DELS PRINCIPIS AL FINAL DEL CICLE

La novel·la *Vent de memòria* s'obre amb un íncipit que ja és vàlid per a tot el cicle posterior, el de les cinc novel·les d'*Els colors de l'aigua*, alhora que serveix de presentació de l'espai literari de Vinyes de Savall:

Com un tauró que festeja la mort ran de la platja, en Miquel Barrés sura damunt l'autopista. Absurd, se sent absurd. L'absurd ha teixit els vel·ls que l'entrapen, a ell, papallona, larva, ou. Anys d'engany han mudat els vel·ls en closca dura. Anys de defici des d'aquell dia que va marxar a corre-cuita.

Per tant, tot comença amb una fugida. O més ben dit, comença amb el retorn accidental a Vinyes d'un personatge que, en contacte amb l'espai retrobat, recorda el dia que en va fugir i les circumstàncies que el van empènyer a fer-ho.

Aquí, doncs, trobem una constant del cicle i de l'espai: els personatges fugen de Vinyes de Savall, de la mateixa manera que, en el cicle d'*Els colors de l'aigua*, els personatges fugen de can Benavent. És l'espai, encarnat en la ciutat o la casa, que expulsa els personatges.

El record dels personatges és ambivalent respecte a l'estimació del lloc; però, en general, senten una mena de repulsió o por de tornar a la casa, com si fos un element viu, fagocitador de voluntats. Més sovint, els personatges reviu en més els mals moments mentals que no pas els bons moments del seu paradís perdut. Així, Can Benavent i Vinyes de Savall no són ben bé paradisos perduts sinó més aviat inferns a mig oblidar. Caldrà buscar-ne els motius endins de la lectura.

Continuant amb l'exploració dels íncipits de les novel·les, trobem que a *Els colors de l'aigua* —una de les grans novel·les de la meva generació, una gran novel·la de la literatura catalana l'acció principal arrenca d'aquesta manera:

— Pau, Pauet, baixa, que se'ns ha acabat la guerra!

Dona Rosalia Cortès retilava com un canari sota l'ull de la trapa, però el fill no li contestava i ella insistia, entre bleixos, mentre repenjava el peu a l'escala de mà i estirava el caparró, lluent com un cap amb onades de plata. Els refilets se li esquerdaven de tanta fatiga perquè havia pujat d'una correguda els set revolts de l'escala de marbre i ningú no ho hauria dit d'ella, aquella dona menuda que en els darrers mesos havia viscut en la soledat de can Benavent com un mixó que no piula ni xiula.

De fet, la novel·la s'ha iniciat unes pàgines abans, amb un capítol zero, que ens porta al París de 1930, el veritable marc de tot el cicle. En aquesta primera escena Pau Benavent diu al seu pare Llorenç Benavent: “Seré pintor o no seré res”. Tot i que, com se'ns recorda en el darrer llibre, *El punt blanc de l'horitzó*, la proclamació d'aquesta frase és un inútil brindis al sol perquè el Pau, mansoi, seguirà el seu pare de tornada de París a Vinyes de Savall, disposat a seguir per les roderes que li marca la tradició familiar.

Uns anys després, el 1939, quan es descabdella la trama de la novel·la, no trobem una situació gens èpica pel que fa al cappare de la nissaga del cicle: un noi sa, jove i fort s'ha passat la guerra amagat al recambró de les golfes, agombolat per la minyona de la casa. I d'aquí, de la parella formada pel senyoret i la minyona, en sortiran quatre filles i un fill: Maridol (n. 1939), l'actriu; Carolina (n. 1942), la burgesa; Berta

(n. 1945), l'activista política; Marina (n. 1950), la dels moviments alternatius; i Àngel (n. 1960), el fotoperiodista. I molt més endavant, Daniel (n. 1967), fill de Berta, el nét que heretarà can Benavent i tindrà les claus del seu futur.

Però la capacitat de condensació dels principis no es limita a la novel·la que obre la nissaga Benavent. Així, *La nit vermella* té un començament rodó, a la manera d'*Anna Karènina*, amb un plantejament que inclou tota la novel·la:

A la ratlla dels divuit anys Carolina Benavent sabia pujar, baixar i aturar-se per tots els esglaons de la seducció, sempre, això sí, se n'escapolia amb un aire elegant i virginal que encara desficiava més els qui entraven en el joc. I jo hi vaig entrar, ben breument, de la mateixa manera que ho van fer l'Octavi i l'Oriol. Tots tres en el curt interval d'una festa i, tanmateix, amb estils i resultats força diferents.

A les primeres línies d'*El balancí negre* trobem les regles de joc de l'especial relació entre la parella protagonista:

En les seves polèmiques fins a la matinada, Maridol Benavent i Carles Ambrós solien discutir sobre la influència del passat en el present de les persones, però ella acabava decantant-se per la dels astres, ni que fos per dur-li la contra i veure com encara se li encenien els ulls. Amb el temps, aquella forma de provocar-lo tenia efectes balsàmics, sobretot arran de la mitja depressió, quan semblava que la vida li fugia de la sang i massa sovint ella el sorprenia amb la mirada suspesa del no-res.

A *Groc d'Índia* la narració es desencadena a partir del retorn de la protagonista, des de la mateixa autopista per on Miquel Barrés havia tornat al seu poble:

La pluja l'havia ensopegat prop de Vinyes de Savall, just quan ja anava a sortir de l'autopista, i ella se la va prendre com una aigua necessària. Era el final de dos dies intensos i torbadors, quan et cal una bona dutxa que t'alliberi dels rastres que vols oblidar. Tenia ganes d'arribar a casa, en aquella tarda d'hivern, a punt de fer-se fosc, i tanmateix es va deso-

rientar pels carrers del poble, el seu poble des de feia gairebé cinquanta anys. Fins que, sense saber com, va anar a parar a la carretera del bosc, prop del barri on vivia. Llavors s'hi havia parat, s'havia passejat pel bosc. Tan sols uns quants minuts, màgics per a la Marina Benavent.

I en la darrera novel·la del cicle, *El punt blanc de l'horitzó*, retrobem d'entrada l'espai de la casa pairal quan ja només hi queda el nét Daniel:

Can Benavent s'havia convertit en un lloc tan absorbent com inhòspit. El mateix silenci de cada nit; la dubtosa adaptació a les coses que t'has anat fent teves, a força de mirar-les, d'imaginar-te-les del dret i del revés. I en el fons, els ressos de la buidor, la certesa d'estar habitant una casa excessiva, tot sol en un espai calculat per a molta gent.

Amb aquest rastreig dels íncipits, només pretenc posar en evidència algunes constants que es mantindran al llarg de tot el cicle, en un permanent joc de paradoxes. Com ara la casa que atrau i provoca rebuig, amb un seguit de gent que en fuig però l'enyora. D'aquesta manera, l'existència de can Benavent arriba a ser encara més determinant que Vinyes de Savall per a la cohesió final del cicle, ja que les tensions socials i aními-ques troben prou ressò en els personatges que transiten per la casa.

D'altra banda, la tímida o esquerperia dels Benavent fa que els personatges decisius de cada història no siguin viscuts directament pel lector sinó sempre, o quasi sempre, siguin explicats des del punt de vista d'un altre personatge. És una característica curiosa, que es manté en tot el cicle. I encara més, aquesta presentació del personatge sol donar-se perquè està en perill de mort o ja és mort i qui l'evoca inicia el trajecte de dol, el viatge expiatori per recollir-ne les despulles o per assistir al seu enterrament o retrobar-ne la memòria.

Tanmateix, després de tantes vicissituds de les filles i el fill de Pau Benavent, serà el nét Daniel qui rebi la casa en herència i, de retruc, tancarà literàriament el cicle novel·lístic. Però en Daniel Bac i Benavent és fill de la Berta i del Pol, una mena d'equivocació sentimental d'ella, i és qui haurà d'assumir els destins d'un patrimoni que ha provocat més

desercions que afinitats. Ell haurà d'enterrar l'oncle, disposar de la casa i decidir convertir-la en un museu de la vida rural, a més d'assistir a la inauguració i dir-hi la seva com a historiador.

Aquest Daniel no és com tots els Benavent: després de llicenciar-se en història, es posa a treballar de dependent en una llibreria i sembla que ja li està bé. Daniel no odia can Benavent ni odia Vinyes de Savall. No sembla de la família o, pel cap baix, sembla que hagi sobreviscut a les turbulències dels altres sense deixar-se immutar, sense perdre la fidelitat sentimental als avis, a una certa noció dels orígens.

De fet, la perplexitat sentimental d'aquest personatge ens remet a la del protagonista de *La vida escrita*, que —casualment?— es diu Daniel Cervera. Una fragilitat emocional que ja trobem a *Vent de memòria*, quan llegim:

Quan van sortir de l'aixopluc dels llimoners, la vida per a ells dos es convertí en l'intent desesperat de retrobar aquella emoció. Un intent que s'allargà fins aquell diumenge de setembre de 1937..."

Potser es tracta d'això, de convertir la vida en literatura, perquè la literatura és, justament, l'intent de retrobar una emoció ja viscuda, mitjançant paraules intencionadament artístiques.

Per a mi, el final del cicle és una gran metàfora que està relacionada amb aquest paràgraf extret de *Vent de memòria*. La casa queda convertida en museu. El record queda petrificat en la casa, que perdurarà, encara que sigui complint una altra funció. I qui retorni a la casa, retornarà a l'enyorat infern o paradís perdut... I el lector, si pogués ser present a la inauguració del museu, com que és còmplice del narrador i coneix els secrets de tots els personatges, també hi veuria més enllà de les parets. De totes maneres, l'autor no ens en dóna l'oportunitat, ja que fa acabar la novel·la i el cicle poc abans de la inauguració.

El dia de la inauguració hi haurà un bon motiu per tornar a reunir tota la família. Pensa avisar totes les ties, però d'una manera especial, vol demanar a la Berta que no hi falti. Ell haurà de fer la presentació dels continguts del museu i convertirà la seva intervenció en un homenatge

a tots els Benavent des de la construcció de la casa. Per això li agradaria que hi fos tothom. Tots els que encara són vius. Els altres, els absents, segur que no hi faltaran.

Fixem-nos en els temps verbals del final del cicle: el futur. Quan s'acaba el cicle parlem en futur: el cicle queda obert per més que es tanqui un llibre. El cicle acaba amb una proposta narrativa que ja no podrem veure perquè serem fora de la novel·la. Girem l'últim full del cicle i necessàriament ens posem a pensar com serà la inauguració del museu; o més encara: com deu ser, aquest museu... L'ús d'aquest futur ens impel·leix a la reflexió amb el llibre tancat; imaginem la inauguració, imaginem el museu, imaginem els convidats a l'acte...

Deixeu-me que repeteixi el magistral final del final:

Per això li agradaria que hi fos tothom. Tots els que encara són vius. Els altres, els absents, segur que no hi faltaran.

La vida és literatura; la literatura és vida; els personatges morts viuen i veuen gràcies a la vida escrita per Isidre Grau. Els lectors en som deutors.

D I N S

RAMON
GUILLEM

UNA PEDRA
ES TRANSFORMA EN CARBONCLE

UNA PEDRA ES TRANSFORMA EN CARBONCLE

I

COM L'ANGÈLICA

Així és com visc: llegesc un llibre, escolte un poc de música, em passege pels carrers d'aquest poble ja massa gran abocat a ser una petita i avorrida ciutat. Mandrege, mire el cel, temptege l'oratge, parle amb algun amic sobre aquest antic ofici d'embastar paraules, pense, camine, no faig res. D'altres vegades, malde per escriure: un vers rebel, l'esborrany d'una novel·la entre vidres entelats, els desfilats apunts d'un raquí-tic dietari, qualsevol cosa amb l'emoció d'il·luminar-me els dies. Una vida tranquil·la que ara m'ocupa la música de l'angèlica, aquella guitarra dels àngels que deien els alemanys, exquisida i dolça, que només va resistir l'embat d'uns pocs anys perquè era massa complicada, els diàlegs en vers d'un poeta menorquí amb un altre poeta portuguès, unes serigrafies del mar del pintor Josep Guinovart, o les poques ratlles que un dia rere un altre insistisc en fer-les sortir del seu amagatall. Això és tot. Si algú creu que estic sol és que no ha entès res.

FERIDA DE LLUM

Deixa el llibre
damunt la taula.
Obert
com el futur,
com les ales blanques de la neu.
En cada línia
una pedra es transforma en carboncle.
Cada full
és un metall ardent,
un mar a la vora de l'esclat,
una selva.

La vida i les paraules:
ferida de llum
que no es tanca.

ETERNITATS

En abril
les vesprades tenen
una llum morosa
que s'arrossega i s'escampa
com una serp lenta
que s'esmuny per les parets.
Ara, després d'un hivern
de closca buida i tancada,
el sol tarda més
en la seua angúnia
de mort diària.
En aquesta hora
el pas del temps
és una mirada serena.
També Haendel
és una bella cançó lenta.
Com el sol,
la seua música mor tots els dies,
però sempre hi és
perquè sempre torna.

MENTIDA

Hi ha una llum fosca
i és mentida el seu míser espurneig:
qui s'aboca al pou
corre el perill de caure.
És l'abisme,
que té una mort fosforescent
com els braços de sucre de l'àngel:
parany de seda, la mar
com un petroli fondo, secret, entre les ones.
Hi ha una llum fosca,
com un cant que ressona encara en els esculls,
i és una veu que es trenca,
s'abalteix
i calla.

LA GRAMÀTICA I L'ATZAR

“Eso me gusta, que pasen cosas
de las que yo mismo me sorprenda”

ANTONI TÀPIES

(En *Comunicación sobre el muro*.
Conversa amb José Ángel Valente)

“L'art és el contrari del caos”

STRAVINSKI

El llenç és blanc,
un silenci perfecte.
Un buit, tan vast com el desig.
Com el rellotge mut de la solitud,
esfera sense busques ni números.
Una finestra encara cega.

Si l'atzar
hi esbossa un punt,
si cau, de sobte, la taca encesa
d'un ocell,
¿quin serà el camí de la petja intacta,
l'escletxa solar que trepane la fosca,
com la síl·laba es farà paraula?

Pas a pas, en un xiri-miri
que és enigma i tempteig,
a les palpentes, però amb tots els sentits,
entre el cànon de la gramàtica
i el dring sorprés de la música,
es revela la matèria que fins ara
ignoràvem, l'alè de la vida atònita.

Així l'esclat de l'aigua
en la ferida oberta
de la terra assedegada.

És l'any 1936. El 29 de novembre. Pau Casals interpreta l'adagio non troppo del concert per a cello i orquestra n° 9 de Luigi Boccherini. Ja fa uns mesos que les bombes cauen, com aus de tenebra, per les terres hispàniques. Ara la mort és una paraula que tots volen plena de sentit. Com si el seu nom fóra una petita luxúria, i no una renúncia, flassada infecta que tot ho ofega i cobreix. Ocults entre els arbres els ocells no entenen aquest llarg hivern interminable. Pau Casals indaga en la tristesa, però de les fondàries extrau el diamant de l'alegria. Però què pot fer-hi la bellesa, què l'obsessió per la recerca de la nota justa, de la paraula exacta, del color que emocione, del traç que il·lumine? De vegades el dolor i el buit són l'única evidència. Els udols de la sang, les miasmes de l'ombra, les pupil·les de la por, no poden explicar-se. Mentrestant, els xiquets juguen a fer bombolles amb l'aigua bruta.

II

OCI

Em comenta un amic que després de molt de temps ha tornat a escriure poemes. Diu que no són per a publicar-los, que són només com a exercici, un joc personal i intranscendent, que ja fa temps que va decidir deixar d'escriure, com un de tants Bartlebys que poblen el món. No me'l crec, és clar, perquè conec la necessitat pregona que l'ha empès a escriure. Però aquest no és el cas: si en faig referència és perquè hi ha una altra circumstància que ha propiciat la creació: allò que hom diu l'oci, que pot concretar-se en un *dolce far niente*, o en mirar els núvols, i que a mi m'agrada dir-ne la contemplació, mirar només pel goig de la mirada, deixar esvarar-se el temps indolentment, com petits grans d'arena, entre les mans. Stephen Vizinczey va redactar el que per a ell eren els deu manaments de l'escriptor, i un d'ells deia textualment: "No deixes a ningú dir-te que estàs perdent el temps quan tens la mirada perduda en el buit. No existeix cap altra manera de concebre un món imaginari".

I la indolència, mirada així, no és cap rêmora per a la creació, ans al contrari: és més aviat un esperó. De fet, des de la tradició filosòfica neoplatònica fins arribar als místics la contemplació es converteix en una manera de veure Déu, de trobar-nos amb ell dins de l'ànima. Es tractaria de mirar Déu, però també l'art, lliures de prejudicis establerts, oberts a la recepció estètica, i fins i tot a l'observació tranquil·la de les ones esclafint contra les roques, a escoltar una mica de Couperin o de Coltrane, a paladejar un Porto o una mistela, a llegir un bon poema o una suggeridora història...

L'oci és també creació. I ara que som en la millor època de l'any per a no fer absolutament res, hauríem de fer exactament això: res. De segur que els creadors acabaran creant, els lectors llegint, i els amants, si es contemplen, amb l'alegria del cos descobert cada vegada de nou, tornaran a estimar-se.

La dolça indolència té aquestes coses. La mateixa que m'ha impulsat, gairebé sense voler-ho, sense presses, a esbossar aquestes línies.

ALMA

Escolte els lieders que va compondre Alma Mahler. Són cançons sobre poemes, entre d'altres, de Rilke, d'Heine, de Novalis. En el seu diari de joventut va deixar anotat: “Voldria fer alguna cosa grandiosa. Voldria compondre una opera vertaderament bona, allò que cap dona encara no ha fet”. En altres llocs del seu dietari voleteja la discussió sobre els papers tradicionals de l'home i la dona: en lliurar-li vuit lieders al seu professor de composició Josep Labor, i contestar-li aquest: “Sí, és ben digne d'elogi...tractant-se d'una jove”, ella escriu: “De debò és una maledicció ser dona, és impossible passar alguns límits”. Tanmateix, més tard Zemlinsky confiarà en ella, al mateix temps que creient en el seu talent li farà les crítiques més encertades per tal de polir-lo.

Però poc de temps més tard Alma coneix Gustav Mahler, i ràpidament aquest li demana matrimoni. Amb una condició: Alma ha de renunciar a la seua pròpia carrera com a compositora per a dedicar-se en cos i ànima al seu home i la seua música. Alma accepta després d'uns lacerants dubtes, com deixa anotat a la fi en el seu dietari: “La meua vida ha de ser tota per a ell, perquè ell puga ser feliç”.

Ja al final dels seus anys Mahler s'adonarà del seu error i insistirà en què Alma publique les seues cançons: “Què he fet? Aquestes cançons són bones, són excel·lents. Insistesc en què treballes en elles i les farem publicar. No seré feliç fins que comences a compondre de nou. Déu meu, que cec i egoista era jo en aquells dies!”. No és aliè a aquesta decisió el fet que una carta d'un pretendent d'Alma, l'arquitecte Walter Gropius, caiguera en les seues mans, i la gelosia fóra l'esperó imprevist. Però Alma ja era conscient de la seua situació: “Vaig adonar-me que el meu matrimoni no era un matrimoni i que la meua vida estava en gran part sense realitzar”.

L'any 1910 van publicar-se una selecció de cinc lieders i alguns anys més tard n'aparegueren d'altres. Mahler va morir l'any 1911, i encara que Alma encara en va escriure uns pocs ja no en va fer més fins la seua mort l'any 1964. La renúncia a la composició ja havia estat feta.

Ara escolte el piano de Cécile Chaminade. És una sonata: l'opus 21. Nascuda a París l'any 1857, Chaminade fou alumna de Bizet, el qual l'anomenava la "petita Mozart". La composició d'obres, com el *Trio en sol menor*, l'òpera còmica *La Sevillana* o un ballet, durant la dècada dels vuitanta van fer-la coneguda. La seua obra és polida, amb base sòlida, i elegant, a parer d'alguns crítics. Abans de la guerra del catorze va adquirir un important ressò internacional com a compositora i pianista. Va morir l'any 1944. M'agrada escoltar l'andante d'aquesta sonata. Em demane com és que hi ha tan poques notícies de Cécile Chaminade. És possible que el fet que siga dona haja influït en el seu reconeixement posterior?

Les cançons d'Alma Mahler, tot i la bellesa, ens parlen d'una possibilitat frustrada, les obres de Cécile Chaminade són una realitat.

CÉZANNE

Fa uns dies vaig acabar la lectura de les *Cartes sobre Cézanne* que Rilke va escriure a la seua dona. La passió de Rilke per Cézanne és la recerca obsessiva de l'art, la lluita per assolir la màxima exactitud en l'expressió. Però també el trasbals de Rilke en conèixer la manera de treballar del pintor, i la seua rendida admiració. Si Cézanne dedicà els últims trenta anys de la seua vida només a l'art, defugint qualsevol contacte amb la vida, Rilke fa patent aquesta “enemistat entre la vida i el gran quefer” i arriba a la conclusió que només aquesta tasca és la vertaderament important. (Diuen que Cézanne no va anar al soterrament de la seua pròpia mare per no perdre un dia de treball).

En una de les primeres cartes —quan encara no ha “descobert” Cézanne— el problema ja hi era present: “...hom encara és tan lluny del sempre-poder-treballar /.../. Però sospito que no és mera educació i disciplina, aquest viure pel treball... és pura alegria: és el natural benestar en aquesta condició única que no pot comparar-se amb cap altra cosa /.../ Sens dubte sento allò que Van Gogh deu haver sentit en un determinat moment, i ho sento gran i fort: que encara està tot per fer: tot”. Com no anava Rilke a sentir-se commogut per Cézanne! El treball era la seua aspiració, l'art, només l'art. Eren ànimes bessones.

MONDRAGÓ

Era un dia rebolicat, amb ràfegues sobtades de vent fred. La nit anterior, en l'acte de lliurament dels Premis Cavall Verd, a Binissalem, a Can Gilabert de la Portella —el casal familiar de l'escriptor Llorenç Moyà— les dents gairebé espetegaven per un ambient gèlid, d'hivern fondo. Al dia següent, un sol tebi ens escalfava com podia a la vora d'un mar transparent i nítid, verd i blau, entre cales de llum i arbres. Vam arribar a S'Amarador, en el parc natural de Mondragó, per a celebrar un petit acte d'homenatge a la figura de Josep Maria Llopart. L'any 1961 va publicar el seu primer recull de versos: *Poemes de Mondragó*, i els companys de l'associació d'escriptors de les Illes van creure convenient que aquell era el millor lloc per a fer memòria d'aquelles imatges escrites entre un paisatge a la vora del silenci: només de tant en tant hi havia el soroll esmorteït de les ones, alguna au altíssima o els crits llunyans d'un xiquet en l'arena.

Dir homenatge em sembla ara massa ampul·lós, una petita punxa de soroll. En realitat, fou un acte íntim on un grup de poetes van llegir poemes de Llopart, aquell home que admiraven, a la vora de la mar, els peus entre l'arena, alçant la veu al bell mig del sol i del vent. La improvisada sala d'audició eren unes roques des d'on se sentien els versos enfront d'una mar blavíssima —al fons, un vaixell de Greenpeace no feia nosa tanmateix—. Així, van anar sentint-se alguns poemes de Mondragó, però també d'altres llibres com *Mandràgola*, *La capella dels dolors*, *Jerusalem* o *Spiritual*. Fou un acte sense pretensions d'eternitat escrita en els grans papers dels diaris o sense polítics ni falses efusions aprofitades. Hi havia emoció. Hi havia poesia. La memòria d'un poeta es nodreix d'aquests petits detalls, d'aquestes fletxes que travessen, a pesar de tot, el pas del temps. “Pel cel de Mondragó / floreixen lentes alimares”, va dir-nos ara fa quaranta anys. I tots aquells que ens estimem la força del poema sabem que encara segueix dient-nos-ho.

ÍNDEX

F O R A

1. ENRIC SULLÀ

El cànon literari: cap a una definició operativa

9

2. NIL SANTIÁÑEZ

La invenció de la història literària

23

3. NÚRIA VILANOVA

*Els cànons de la literatura hispanoamericana:
reformulacions estètiques i resignificacions socials*

45

4. FRANCESCA BARTRINA

Esriptores catalanes canòniques: ballant en un camp de mines

57

5. MARY NASH

Feminisme català i presa de consciència de les dones

69

6. VICENT SANTAMARIA DE MINGO

Salvador Dalí o la fidelitat al geni e Freud

89

7. BEATRIZ SARLO

Dos textos sobre W.G. Sebald

105

8. *Vinyes de Savall, un espai literari enmig del Vallès*

(Cicle literari Els colors de l'aigua, d'Isidre Grau)

JOAN JOSEP ISERN: *La narrativa d'Isidre Grau*

VICENS VILLATORO: *Vinyes de Savall: crònica de l'altra realitat*

JAUME CABRÉ: *Dels principis al final del cicle*

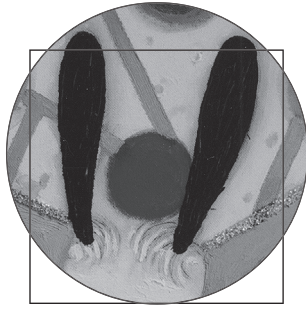
125

D I N S

RAMON GUILLEM

Una pedra es transforma en carboncle

143



*P*ublicat
el segon semestre de 2007
per l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana

